

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em História

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE  
o *Café* e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português

Luciene Lehmkuhl

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História Cultural.

Florianópolis  
Novembro 2002

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE  
o *Café* e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português

LUCIENE LEHMKUHL

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do  
título de DOUTORA EM HISTÓRIA CULTURAL

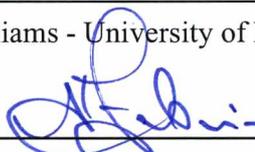
BANCA EXAMINADORA



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Bernardete Ramos - Orientadora / UFSC



Prof. Dr. Daryle Williams - University of Maryland / USA



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Annateresa Fabris - USP



Prof. Dr. Raúl Antelo - UFSC



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosângela Miranda Cherem - UDESC

Prof. Dr. Caleb Farias Alves - Suplente / UFSC



Prof. Dr. Artur Cesar Isaia  
Coordenador do PPGH/UFSC

Florianópolis, 25 de Novembro de 2002.

Ao Renato,  
para o nosso futuro.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho exigiu que eu percorresse muitos caminhos colocando-me em contato, em diferentes lugares e situações, com pessoas que me ajudaram a enxergar a riqueza da diversidade e o respeito pelo outro; a todas elas o meu muito obrigada.

À minha orientadora Professora Doutora Maria Bernardete Ramos, que há muito acompanha a minha trajetória acadêmica e tem imensa participação nestes caminhos que percorri, estando presente em momentos significativos, sabendo dizer, olhar ou mesmo se calar, permitindo que eu seguisse a caminhada.

Durante os anos iniciais da pesquisa e dos estudos no Programa de Pós-Graduação foi importante o contato com os colegas e professores da Universidade, tanto no curso de História quanto no curso de Letras, onde freqüentei aulas e tive a oportunidade de trocar idéias e dar vazão às primeiras projeções daquilo que se configuraria neste trabalho.

Ao coordenador Professor Doutor Artur Cesar Isaia e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, Maria Nazaré Wagner, Maurício Alves e o bolsista Sandro Medeiros pela boa vontade e amabilidade que sempre demonstraram na resolução dos problemas e no atendimento às solicitações, mesmo em momentos de urgência e quase “desespero”.

As condições para a realização da pesquisa foram, em grande parte, proporcionadas pela bolsa da CAPES, que possibilitou dedicação integral ao trabalho durante um período de 48 meses e, ainda, a obtenção de uma bolsa “sanduiche”, através da cota do próprio Programa, com a duração de seis meses, que permitiu meu deslocamento para a realização de pesquisa nos arquivos portugueses.

Em Portugal, a acolhida que encontrei no Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, na pessoa da Professora Doutora Margarida Acciaioli, foi de extrema importância para o satisfatório desenrolar da pesquisa, possibilitando condições para minha boa integração nos meios acadêmicos e de investigação. Freqüentei seus seminários e tive contato com os colegas do curso que colaboraram para a minha integração ao ambiente universitário, contribuindo para que o período que lá passei não se caracterizasse por um profundo isolamento. Também a secretária do Departamento de História da Arte, Dr<sup>a</sup> Maria Luís Rodrigues, dedicou-me especial atenção, fazendo com que as normas institucionais não se tornassem empecilhos para o meu acesso aos arquivos e bibliotecas.

Mesmo na impossibilidade de citar nomes quero lembrar a importância do trabalho de cada um dos funcionários dos arquivos, bibliotecas e museus que freqüentei, a amabilidade com a qual fui recebida e o profissionalismo com o qual exercem as suas funções, proporcionando ao pesquisador um agradável ambiente de trabalho. Uma referência especial ao Dr. Fernando Costa, do Centro Português de Fotografia, pela gentileza de dar continuidade à busca das imagens e remetê-las ao Brasil.

É com carinho que lembro da Dona Gina e seus filhos Rita e Paulo pela generosidade com a qual me receberam em sua casa e, também, de todos os amigos portugueses e brasileiros com os quais tive a oportunidade de estar durante o tempo que passei em Portugal.

No Brasil, a especial atenção que recebi dos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes foi fundamental para o bom andamento da pesquisa e para o acesso às obras estudadas. Foram fundamentais as articulações feitas pelo Amândio Santos e a presteza do Miguel, o apoio do Bira durante o deslocamento das obras a serem fotografadas por Mary Komatsu Shinkado e a busca realizada no Setor de Pintura Brasileira por Nilcéia Campos Rosso.

No arquivo do Itamaraty a atuação da senhora Lúcia Monte Alto Silva revelou-se de especial importância à facilitação do acesso aos documentos encontrados, sempre gentil e interessada em proporcionar condições adequadas ao trabalho de pesquisa.

Nos demais arquivos e bibliotecas que freqüentei como o Arquivo Nacional, o Real Gabinete Português de Leitura, o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, o CREA e a Biblioteca do IPHAN, sempre encontrei funcionários interessados em auxiliar na difícil tarefa de encontrar os documentos.

No Rio de Janeiro foi muito especial o apoio dos amigos Gil Vicente Vaz de Oliveira e Fábio Pinheiro, que andaram comigo de um lado para o outro ajudando a desvendar os lugares da cidade.

O Professor Doutor Élio Serpa muito contribuiu para as minhas reflexões quando participou da banca de qualificação, suas sugestões, suas dicas e anotações foram valiosas.

Foi especialmente importante freqüentar a casa/biblioteca de Cleber Teixeira, poder contar com seus livros e trocar idéias em torno das xícaras de café.

Lígia de Oliveira Czesnat será sempre a “professora/mentora” capaz de fazer rir nos momentos mais difíceis.

Foram muito especiais as conversas que tive durante boa parte destes anos com Sandra Marafiga Andrade que, na sua visão holística do ser humano, me ajudou a acessar outros canais para a compreensão da missão de viver.

Os colegas de trabalho e os alunos, num tempo mais recente, têm feito parte deste novo mundo que está se descortinando, trazendo novas perspectivas para as reflexões que venho fazendo.

Formatar a tese, diagramar, escanear, tratar e inserir imagens, imprimir e cuidar para que tudo ficasse no lugar “correto” foram tarefas assumidas por Lígia Bugay com sua competência e dedicação.

A dedicação e os cuidados do Renato Tapado na revisão.

Muitos amigos estiveram presentes durante o tempo de elaboração deste trabalho, alguns contribuíram trazendo informações, livros e catálogos, outros ajudando a relaxar e esquecer momentaneamente a responsabilidade da pesquisa, deste ou do outro lado do atlântico, entre eles: Lú Pires, César Pereira Azevedo, Celso Emídio Cardoso Filho, Adriana Santos, Maria Anilta Nunes, Claudia Souza Holleben, Marta Martins, Fernando Lindote, Luiz Antônio de Souza, Jorge Luiz Coelho, Clóvis Werner, Maria das Graças Maria, Nara Milioli Tutida, Isabela Sielsky, José Luiz Kinceler, Ruth Soete, Miguel Esteban Sanz, Cristina Colombo Nunes.

Minha família sempre demonstrou compreensão com relação às minhas ausências, nos aniversários, nas festas, nos dias especiais. Tenho certeza que eles sabem que, mesmo distante, eu sempre estive perto. Muito obrigada ao meu irmão Marcus, a minha cunhada Márcia e aos meus sobrinhos Ycaro e Vitor. Agradeço especialmente à minha mãe Elisabeth e ao meu pai Antônio por terem, acima de tudo, me dado a oportunidade de conhecer o amor incondicional.

*A aparência vale a realidade, ou seja, uma realidade política.*

Oliveira Salazar, discurso.

*Afinal, dissertando sobre o Brasil, se descaí em Portugal. É que os dois são como as cerejas: puxa-se por um, vem o outro, de irmãozinhos que são e inseparáveis.*

Samuel Maia. Retrato do Brasil. *O Século*, Lisboa, 11/8/1940.

*Agrada-me a idéia de ter uma história, mas, quando nos aproximamos da história, nesse momento, vemos que não há nada por detrás. Só por um momento. É o que eu te dizia há pouco. As casas, as músicas, os livros, os pequenos pormenores e os infindáveis gestos do quotidiano.*

Jorge Molder. Conversa em Nova Iorque. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 16/6/1999.

LEHMKUHL, Luciene. **Entre a tradição e a modernidade: o *Café* e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**:. Defesa: 25 novembro 2002.

Esta tese trata da construção da nacionalidade brasileira durante o Estado Novo, discutida através da representação do Brasil levada a Lisboa durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, que comemorou os Centenários da fundação (1140) e da restauração (1640) de Portugal e pretendeu ser um documento da consciência nacional, no qual ao Brasil foi destinado o papel de exemplo bem-sucedido do empreendimento colonizador português. A tese analisa o campo artístico brasileiro nos anos 30, discutindo as relações entre arte e política, dando visibilidade às obras e aos artistas que compuseram o conjunto exposto no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, em 1940, entre as quais o *Café*, de Portinari, encontra posição de destaque demonstrando que as políticas culturais brasileiras deste período se situam coetaneamente àquelas empreendidas pelos demais Estados Nacionais, entre a “tradição” e a “modernidade”.

Palavras – chave: Exposição do Mundo Português, Estado Novo, arte e política, tradição e modernidade, *Café*.

## SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS .....	x
RESUMO .....	xi
ABSTRACT .....	xii
UMA “PEDRA NO CAMINHO” .....	1
A “PÉROLA MAIS FORMOSA” .....	15
O Brasil na “Cidade da História” .....	15
O convite ao Brasil irmão .....	42
Brasileiros em visita à casa paterna .....	58
O STAND DE ARTE .....	81
Obras e artistas do Brasil de 1940 .....	81
O júri faz sua escolha no acervo do Museu .....	113
A Escola, o Museu, o Ministério e os intelectuais .....	127
O IMPACTO DO <i>CAFÉ</i> .....	139
A crítica em Lisboa .....	139
Uma nova arte americana? .....	149
O emblemático <i>Café</i> .....	160
FONTES .....	171
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS .....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	184

## LISTA DE SIGLAS

### **Brasil**

NA - Arquivo Nacional.

BN – Biblioteca Nacional.

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes.

FGV – CPDOC – Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa e Documentação.

MES – Ministério da Educação e Saúde.

MNBA - Museu Nacional de Belas Artes.

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

### **Portugal**

AA-FCG - Arquivo de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian.

AF-CML - Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa.

AOS/CO/NE – Arquivo Oliveira Salazar/Correspondência Oficial/Negócios Estrangeiros.

AOS/CO/PC – Arquivo Oliveira Salazar/Correspondência Oficial/Presidência do Conselho.

BN – Biblioteca Nacional.

CAM-DDP-FCG – Centro de Arte Moderna – Departamento de Documentação e Pesquisa – Fundação Calouste Gulbenkian.

CDI-DN - Centro de Documentação e Informação do jornal Diário de Notícias.

CPF-IAN-TT - Centro Português de Fotografia – Instituto dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo.

EMP- Exposição do Mundo Português.

IAN-TT – Instituto dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo.

SNI – Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo.

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional.

## RESUMO

Esta tese trata da construção da nacionalidade brasileira durante o Estado Novo, discutida através da representação do Brasil levada a Lisboa durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, que comemorou os Centenários da fundação (1140) e da restauração (1640) de Portugal e pretendeu ser um documento da consciência nacional, no qual ao Brasil foi destinado o papel de exemplo bem-sucedido do empreendimento colonizador português. A tese analisa o campo artístico brasileiro nos anos 30, discutindo as relações entre arte e política, dando visibilidade às obras e aos artistas que compuseram o conjunto exposto no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, em 1940, entre as quais o *Café*, de Portinari, encontra posição de destaque demonstrando que as políticas culturais brasileiras deste período se situam coetaneamente àquelas empreendidas pelos demais Estados Nacionais, entre a “tradição” e a “modernidade”.

## ABSTRACT

On this thesis, the building-up of the Brazilian nationality during the New State is debated, with a narration of the Brazilian representation to Lisbon during the Portuguese World Expo, in 1940, where the Centennial commemorations of foundation (1140) and restoration (1640) of Portugal were celebrated with the intention of being a document of national conscience in which was attributed to Brazil the role of a successful example of the Portuguese colonial undertakings. The thesis makes an analysis of the Brazilian artistic field during the years 1930, discussing the relations between arts and politics, offering a view of the works and the artists that created the assemblage exhibited on the Art Stand of the Brazilian pavilion in 1940. Among them, the work *Café*, by Portinari, occupies a distinguished position, showing the Brazilian cultural policies of the period are situated contemporarily with those developed by the other National States, placed between “tradition” and “modernity”.

## UMA “PEDRA NO CAMINHO”



O *Café*, pintura de cavalete de Cândido Portinari, costuma ser apontado nos textos de história e crítica de arte portuguesa como um “agente catalisador” do novo movimento que se desenhava na arte em Portugal, nos anos 40. O movimento designado como neo-realismo foi a implantação dos princípios do realismo socialista nos meios artísticos e intelectuais portugueses, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, tendo surgido como uma outra via de intervenção artística, naqueles anos 40, para além da sensibilidade nacionalista encampada pelo Estado Novo português, da sensibilidade utópica engendrada pelas pinturas surrealistas de Da Costa e António Pedro e da sensibilidade formalista presente nas pinturas abstratas de Fernando Lanhas e Nadir Afonso.

A historiografia da arte portuguesa, sobretudo aquela responsável pelo estabelecimento dos parâmetros a partir dos quais foi construída a história do modernismo em Portugal, é unânime em apontar a presença da pintura de Portinari no país, como um marco inicial, momento fundador da visualidade então denominada de neo-realista. José Augusto França, talvez o historiador da arte de maior influência sobre toda a historiografia que se debruça sobre o modernismo português, ao relacionar os acontecimentos em torno da arte moderna e propor uma reflexão sobre eles, além de não deixar de incluir o *Café*, ainda atribui a ele o papel de agente definidor de uma nova perspectiva na arte portuguesa.

Seu principal texto sobre o modernismo português, *A arte portuguesa no século XX*, foi publicado em 1974, não por acaso mesmo ano em que, no mês de maio, o autor foi convidado a exercer a cátedra na Universidade Nova de Lisboa e também o ano em que, no dia 25 de abril, se estabelece o fim do Estado Novo português. Seu texto está pautado em um período no qual, segundo o próprio autor, “o século XX português começou a ser objeto de pesquisas e de inquéritos no domínio da história política e social, sobretudo já nos anos 60, num processo naturalmente acelerado após a queda do

Estado Novo que lhe opunha óbvios impedimentos de liberdade de expressão”<sup>1</sup>. O livro abarca a primeira metade do século XX, denominando e estabelecendo ligações entre “três gerações” do modernismo português. A primeira, aquela dos modernistas de primeira hora nos anos 10 e 20, que heroicamente romperam com os cânones do naturalismo; a Segunda, o autor distingue como composta por artistas modernos ou, antes, modernizantes que abrandam a euforia dos primeiros modernistas com uma especial dedicação às encomendas estatais; e uma terceira geração denominada dos independentes, que se opunha cronológica e ideologicamente à anterior, acabando por superá-la.

Nesta terceira geração a atuação dos neo-realistas, entre os surrealistas e os formalistas/abstratos, é marcada pelo contato com a pintura de Portinari. Na terceira parte do livro, José Augusto França menciona a presença do quadro em Lisboa e os desdobramentos ocorridos, atribuindo ao *Café* e a Portinari importante papel no estabelecimento do neo-realismo sem, no entanto, deixar de assinalar a decisiva influência dos muralistas mexicanos como produtores de uma arte que “falava para a multidão”. Portinari, segundo o autor, mesmo visto em 1940, só foi verdadeiramente recuperado pelos neo-realistas em 1946, após a repercussão da exposição que fez na galeria Charpentier, em Paris, e a publicação de entrevistas do artista concedidas ao poeta, ensaísta e pintor Mário Dionísio.

Mesmo assim, o registro feito ao *Café*, em 1940, parece ter marcado indelevelmente os caminhos tomados pelos artistas e pela historiografia, em Portugal. As críticas de Adriano de Gusmão e de Afonso Ribeiro, discutidas na continuidade deste trabalho, concediam a Portinari a primazia da presença no país de uma obra neo-realista, legando aos portugueses, pela primeira vez, este contato sem ser através de reproduções. São estes os registros tomados como documentos, pelo historiador França, para apoiar a discussão que propõe para os caminhos tomados pela terceira geração de modernos, em Portugal. Nomeia os críticos e cita partes de seus textos para afirmar que “na definição do ‘neo-realismo’ pictural intervieram também os brasileiros, com a exibição de o *Café* de Portinari no Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português de 40”<sup>2</sup>, concluindo a frase com uma instigante definição acerca da presença do *Café*: “curioso cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FRANÇA, José Augusto. **A Arte em Portugal no Século XX (1911 – 1961)**. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.356.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.356.

A historiografia portuguesa, pós-França<sup>4</sup>, reproduz esta passagem, utilizada afirmativamente como marco propulsor do neo-realismo, sem se preocupar em mostrar ao leitor o meio no qual a pintura de Portinari estava inserida e foi apreciada. A expressão “curioso cavalo de Tróia” soa vaga e de difícil compreensão, porque não é possível ter idéia daquilo que foi visto ao lado do *Café*, afinal, na citação, França não se interessa em assinalar os apontamentos feitos por Gusmão acerca daquilo que foi possível ver na Exposição de Arte Contemporânea Brasileira, montada no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português, em Lisboa, no ano de 1940.

Curiosamente, a historiografia da arte brasileira omite não apenas o contexto da Exposição, mas a própria Exposição e a representação da arte contemporânea do Brasil, naquele ano em Lisboa. A única referência encontrada à Exposição do Mundo Português na literatura brasileira veio do texto do pesquisador do CEBRAP, Omar Ribeiro Thomaz, intitulado: *Do saber colonial ao luso-tropicalismo: “raça” e “nação” nas primeiras décadas do salazarismo*, apresentado no Seminário *Raça, Ciência e Sociedade no Brasil*, ocorrido em maio de 1995, no Rio de Janeiro, reunindo pesquisadores das áreas de Antropologia, Sociologia, História, Ciência Política e Literatura. Omar Ribeiro trata dos deslocamentos do conceito de raça nos anos 30, abordando o campo da política via luso-tropicalismo. A participação do Brasil na Exposição é citada para demonstrar o uso que Portugal faz da “imagem forte” do Brasil com o intuito de reafirmar a solidez do seu Império, calcado em bases políticas, materiais e espirituais, reivindicando à história a sua continuidade, na qual “...o Brasil surge não apenas como exemplo de uma criação lusitana no passado, mas como a possibilidade de realização no futuro: o mesmo espírito manteria o Brasil próximo à lusa grei, e a independência não teria rompido com os laços espirituais existentes entre Portugal, as diferentes partes do império e o país sul-americano. O Brasil surge aqui não apenas como uma criação bem-sucedida de Portugal: é uma *imagem forte*, a partir da qual Portugal procurará mostrar ao mundo a sua força,

---

<sup>4</sup> O autor é citado ou parafraseado pelos historiadores da arte que se ocupam do modernismo português, e a referência ao *Café* aparece nos textos de GONÇALVES, Rui Mário. **Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. (Col. Biblioteca Breve), p.26 e do mesmo autor: **História da Arte em Portugal**. Lisboa: Alfa, 1993. V. 12. Pioneiros da Modernidade. p.170; ACCIAIUOLI, Margarida. **Exposições do Estado Novo – 1934 – 1940**. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 188. A autora faz uso da crítica de Gusmão ao quadro de Portinari para salientar que é ele a “única obra a merecer uma cuidada reflexão nas páginas de *O Diabo*”, chega a listar nomes de alguns artistas que tiveram obras expostas no Stand de Arte sem, no entanto, apresentar as obras; SILVA, Raquel Henriques da. Sinais de Ruptura: “livres” e humoristas. In: PEREIRA, Paulo. (dir.) **História da Arte Portuguesa**. 3 ed. Lisboa: Temas e Debates, 1999, p.396. v.3: Do Barroco à Contemporaneidade. O próprio França repete muitas vezes a mesma citação nos textos específicos e nas sínteses que realiza sobre o modernismo em Portugal como: **O Modernismo na Arte Portuguesa**. 3 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1991. (Biblioteca Breve. V.43), p.100. **A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX**. Lisboa: Livros Horizonte. (Col. Horizonte, 14), p. 64. **A Pintura Portuguesa nos anos 40**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.4. (Catálogo). **Os anos 40 na Arte Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 80. (Catálogo).

aquilo que está ainda em fase de criação, sobretudo nos territórios africanos”<sup>5</sup>. Neste texto, Omar Ribeiro não apresenta o Pavilhão do Brasil, nem faz referências ao Stand de Arte, muito menos aos artistas ou obras que ajudaram a compor aquela “imagem forte”.

Da mesma maneira, nas biografias consultadas sobre Portinari nenhuma referência à Exposição e ao impacto da sua pintura na arte portuguesa foi observada. Nelas, os anos de 1939 e 1940 costumam ser dedicados, respectivamente, à realização dos painéis para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, à Exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes e às exposições nos Estados Unidos. Mesmo o Projeto Portinari, apesar de possuir documentos que apontam a presença do quadro *Café* em Lisboa, não inclui na cronologia biográfica do artista os dados referentes à exposição e os conseqüentes desdobramentos, dela advindos, fartamente disponíveis na historiografia portuguesa.

A curiosidade em torno do *Café* e de Portinari em Portugal foi suscitada em mim pelo contato inicial que tive com o texto de José Augusto França, *A pintura portuguesa nos anos 40* (citado na nota 3), inserido no catálogo de uma exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. A menção feita ao *Café* em dois parágrafos daquele texto e a condição definida pelo autor à pintura de Portinari como portadora de influências à arte portuguesa, numa via diferente daquela que comumente é imputada à arte brasileira, me instigaram a conhecer a maneira como a historiografia brasileira lidava com esta influência. Nada encontrei. Então, as omissões me levaram a uma busca contínua de dados e referências sobre a participação brasileira na Exposição do Mundo Português iniciada nos escassos documentos dos arquivos brasileiros e desdobrada nos profícuos arquivos portugueses.

As razões destas omissões estão diretamente relacionadas às problemáticas inerentes à conformação da história do modernismo no Brasil, situadas nas disputas travadas entre grupos pela ocupação dos espaços no campo da arte, principalmente àquelas concernentes às instituições de ensino, às instituições responsáveis pela definição e manutenção do patrimônio artístico/cultural do País e o acesso às contribuições do mecenato. A escassez de estudos sobre as políticas culturais do Estado Novo brasileiro, sobretudo referentes às artes visuais, vem agravar a aproximação ao tema, ao mesmo tempo em que aponta para um vasto campo a ser explorado. As primeiras leituras da bibliografia portuguesa despertaram em mim a curiosidade em saber como havia sido a participação do Brasil naquela que parecia ser a mais importante e grandiosa amostra da capacidade gerenciadora do Estado Novo português sobre o seu Império.

---

<sup>5</sup> THOMAZ, Omar Ribeiro. Do Saber Colonial ao Luso-Tropicalismo: “Raça” e “Nação” nas Primeiras Décadas do Salazarismo. In: MAIO, Marcos Chor (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ / CCBB, 1996, p.100.

Uma pergunta se sobrepôs a todas as outras: que imagem o Brasil levou de si a Lisboa? No entanto, ela encerrava muitas outras, igualmente pertinentes: por que o *Café* conseguiu obter tanta visibilidade naquela exposição? Quais foram as outras obras que compuseram a visualidade brasileira em Lisboa? Quem as escolheu e a partir de quais pressupostos e critérios? Quem se envolveu na representação brasileira? Que aspectos do Brasil se quis mostrar? Atendendo a quais solicitações? As respostas às perguntas formuladas foram buscadas na abordagem das relações entre arte e política, perpassando o estudo das políticas culturais dos dois Estados envolvidos, Brasil e Portugal e, conseqüentemente, os embates e disputas pela ocupação dos lugares e postos de poder decisório. No Brasil, os intelectuais buscaram ocupar espaço nas novas instituições que o Estado Novo criou, como sustentáculo do seu corpo, baseado na necessidade de ajustar o “conjunto das idéias modernas e a realidade institucional do país; ou seja, adequar esta modernidade a um quadro institucional possível”<sup>6</sup>.

O desenrolar da pesquisa revelou uma exposição dominada por uma visualidade predominantemente tradicional, de cunho acadêmico, com ares de um realismo/impressionismo, agrupando naturezas-mortas, retratos, nus, alegorias e paisagens que procuravam dar conta de um Brasil com representações de uma natureza exuberante e bucólica, com corpos brancos e europeizados. Um conjunto que pareceu, em princípio, pouco representativo daquilo que se poderia esperar como uma amostra da arte contemporânea brasileira em 1940, tendo em conta que a historiografia da arte brasileira costuma definir a arte praticada no Brasil nos anos 30 a partir das questões sociais engendradas pelo modernismo<sup>7</sup>. Esperava, então, a partir dessas premissas, que uma exposição desta contemporaneidade trouxesse pelo menos alguns exemplares daquilo que estava sendo gestado naqueles anos 30. Nomes freqüentemente presentes na historiografia da arte brasileira deste período apontados como artistas participantes de exposições de arte brasileira no exterior como: Di Cavalcanti, Lasar Segall, Tarsila do

---

<sup>6</sup> HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O Imaginário Moderno no Brasil. In: **A Invenção do Brasil Moderno**. Medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 12.

<sup>7</sup> O caráter social e nacionalista atribuído a uma segunda fase do modernismo brasileiro, que teria sido precedida por uma primeira fase cosmopolita e de ruptura e precedera uma terceira fase definida pela expansão e difusão, aparece em textos como: ROSSETTI, Marta. Novas propostas do período entre - guerras. In: **Do Modernismo à Bienal**. São Paulo: MASP, 1982. Catálogo da Exposição. ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. (Col. Arte: ensaios e documentos), p. 111-118. AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970**: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987. ZANINI, Walter. Transformações artísticas de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial. In: ZANINI, Walter (org.) **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães. 1983. V.2. p.568-614. ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil – a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Amaral, Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard, Antônio Gomide, Flavio de Carvalho, não apareceram nas listas de artistas incluídos no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil.

Com a constatação de parâmetros definidores da exposição dos contemporâneos do Brasil de 1940 diferentes dos esperados, restava-me tentar uma abordagem menos terminante, do campo da arte nos anos 30, trabalhando particularidades, incluindo artistas e acontecimentos desvinculados da esfera moderna, apresentando pedaços tomados aqui e acolá para além das fronteiras do modernismo, dando visibilidade àqueles nomes, obras e acontecimentos pouco visíveis na historiografia, mas atuantes no cotidiano do meio artístico brasileiro daquele momento, percebendo, então, que as articulações para a montagem da Exposição de Arte Contemporânea, dentro da representação do Brasil na Exposição do Mundo Português, entre os intelectuais e o Estado definiram uma imagem de Brasil que tentava coadunar modernidade e tradição.

Este movimento permite pensar o Brasil em compasso sincrônico com os outros países, caminho apontado no texto *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*<sup>8</sup>, de Annateresa Fabris, que veio atualizar o lugar do modernismo brasileiro ao mostrar a necessidade de contrapor o discurso de “natureza estética” que se revelou redutor na historiografia ao legar a “conquista do espaço pictórico”, na arte brasileira, apenas aos movimentos concretos e neoconcretos e seus desdobramentos, aprisionando a reflexão num espaço/tempo periféricos e descompassados das conquistas das vanguardas européias a outro discurso de “teor socio/cultural”, que procura inscrevê-lo na modernidade mostrando outras maneiras de estudá-lo<sup>9</sup>.

Diante de uma abordagem visual realizada a partir do conhecimento das obras levadas a Lisboa, o destaque continuava sendo para o *Café*. Inegavelmente, havia naquele conjunto uma disparidade, um ponto de desequilíbrio na normalidade da exposição, uma “pedra no caminho”, como poderia ter escrito Drummond. A leitura dos textos assim indicava, e a visualização das obras também. As questões que para mim se apresentaram em torno da pintura de Portinari acabaram se proliferando. Era preciso compreender a presença do quadro naquele conjunto, sua escolha, sua inclusão e o impacto causado. Como, então, realizar esta operação? Como acessar estas respostas se as informações obtidas nos documentos nada afirmavam, claramente, acerca da escolha das obras e, muito menos, acerca da inclusão do *Café* naquele contexto? Foi preciso ler aquilo que não estava escrito, ou como quer Michel de Certeau, foi preciso “tornar

---

<sup>8</sup> FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: Idem. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. (Col. Arte: ensaios e documentos), p.9-25.

<sup>9</sup> A autora apresenta os textos de Ana Maria Belluzzo, *Voltolino e as raízes do modernismo*, de Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras* e de Raúl Antelo, *João do Rio: o dândi e a especulação* como capazes de pensar a modernidade cultural brasileira a partir de categorias menos “ortodoxas” do que aquelas advindas do modelo europeu.

pensáveis os documentos”<sup>10</sup>, foi preciso relacioná-los e confrontar dados de diferentes matérias, capazes de possibilitar a compreensão daquele disparate, tendo em conta que “a atividade que produz sentido e que instaura uma inteligibilidade do passado é também o sintoma de uma atividade *sofrida*, o resultado de acontecimentos e de estruturas que ela transforma em objetos pensáveis”<sup>11</sup>.

Uma questão levantada por Annateresa Fabris em *Um Símbolo Moderno*, ao discutir o programa iconográfico adotado no projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde e sua relação com as políticas iconográficas adotadas no primeiro governo Vargas, propõe a necessidade de investigar a imagem que o Estado Novo brasileiro desejava oferecer de si. A autora, em uma primeira resposta traçada em paralelo com o fascismo, sugere que esta imagem deveria se configurar “aberta” e “ecclética” para que não houvesse identificação com uma vertente majoritária, e conclui estabelecendo o episódio do Ministério como “significativo da disputa do poder simbólico travada no interior de um regime que não cria uma imagem unívoca e definitiva”<sup>12</sup>.

A pergunta de Fabris e sua resposta oferecem a indicação do caminho para a compreensão não apenas da inclusão do *Café* no conjunto exposto em Lisboa, mas também para a compreensão do próprio conjunto de obras e da disparidade em relação à produção plástica existente no País naquele momento. Neste sentido foi necessário identificar e conhecer cada uma das obras expostas e seus respectivos autores, quem as selecionou e as reuniu. Com a indicação obtida no álbum do Pavilhão do Brasil de que a maior parte das obras expostas em Lisboa era proveniente do Museu Nacional de Belas Artes, uma busca nos arquivos do Museu possibilitou encontrar pastas referentes às exposições realizadas dentro e fora do Museu desde a sua criação, em 1937. Esta documentação permitiu o contato com a relação de obras enviadas a Lisboa em 1940, juntamente com os ofícios que tramitaram entre o júri, o chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, o diretor do Museu e o presidente da Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal dando conta da escolha, da liberação, do envio e do recebimento das obras.

Um total de 24 quadros, foram liberados para a Exposição, nenhuma escultura ou peça cerâmica foi solicitada ou liberada, apesar de ser possível constatar, pelo menos, nove esculturas e algumas peças cerâmicas, utilizando-se a lista dos objetos embarcados e as fotografias da Exposição. Tanto os textos quanto as imagens demonstravam que o foco central de interesse no Stand de Arte esteve voltado, desde o início da sua organização, justamente às pinturas, fator que por si já demonstra a filiação acadêmico/

---

<sup>10</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.46.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.54.

<sup>12</sup> FABRIS, Annateresa. *Um Símbolo Moderno*. In: Idem. **Fragmentos Urbanos** – representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. (Col. cidade aberta), p. 179.

tradicionalista do júri responsável pela seleção das obras para a exposição, na qual apenas as pinturas a óleo foram vistas como capazes de representar a arte contemporânea brasileira. É bom lembrar que desde, pelo menos, o Salão de 1931, o meio oficial viu expostas obras realizadas em materiais e suportes menos auráticos como: guaches e aquarelas sobre papel, desenhos e esboços, fotografias e projetos. A escolha absoluta de pinturas a óleo para a exposição de Lisboa demonstra o interesse do júri que escolheu as obras e da Comissão organizadora da representação brasileira em compor uma imagem de Brasil vinculada ao desenvolvimento virtuoso das capacidades técnicas apreendidas nas escolas brasileiras e européias.

O agrupamento deste conjunto foi possível através da pesquisa que realizei no acervo do Museu Nacional de Belas Artes e da disponibilidade e presteza dos funcionários da instituição. Lá foram encontradas 23 das 24 pinturas escolhidas pelo júri, excetuando-se o quadro de Navarro da Costa. As obras foram deslocadas do lugar que ocupavam na reserva técnica ou nas paredes das galerias e foram fotografadas. A partir daí, pude iniciar uma comparação com as fotografias do Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, as listas do júri e a publicação na bibliografia existente. Verifiquei que poucas destas obras chegaram a ser publicadas, mesmo tendo a maior parte delas participado de salões e exposições. Adquiridas pelo Museu ou doadas pelos próprios artistas, têm em comum o fato de os seus autores terem passado, em maior ou menor grau, pelos espaços tanto do Museu quanto da Escola Nacional de Belas Artes, como alunos, professores ou simplesmente expositores nos Salões Oficiais.

Constatei, portanto, a pertinência de mostrar as obras e os artistas para que uma maior compreensão da visualidade levada a Lisboa pudesse ser empreendida. Afinal, a bibliografia consultada acerca da Exposição do Mundo Português, mesmo mostrando algumas fotografias do Pavilhão do Brasil, como o caso do livro da historiadora da arte Margarida Acciaiuoli<sup>13</sup>, não chega a possibilitar uma visão do conjunto das obras que compuseram o Stand de Arte. Procurei, então, identificar autores e obras que participaram da exposição de arte contemporânea brasileira em Lisboa, inseri-los no campo artístico nacional, daqueles anos 30, percebendo que “à medida que o campo se vai constituindo como tal, o ‘sujeito’ da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes,

---

<sup>13</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. **Exposições do Estado Novo – 1934 – 1940**. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. Ao estudar as exposições organizadas pelo Estado Novo português, a autora reserva ao Pavilhão do Brasil 5 das 123 páginas dedicadas ao estudo da Exposição do Mundo Português de 1940. Cinco imagens são incluídas, mostrando uma vista externa do Pavilhão, um aspecto do Stand de Arte no qual aparece o quadro de Portinari e três estudos de Roberto Lacombe para o interior do Pavilhão, com sugestões para a grande sala dos diversos estandes, o estande do Departamento de Turismo, que não foi realizado mas teve suas sugestões incluídas no estande do Departamento do Café, como demonstram as fotografias publicadas no Álbum do Pavilhão, e uma vista geral do Stand de Arte que será discutido neste trabalho.

produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesse na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão de mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista”<sup>14</sup>, permitindo, assim, verificar o espaço de circulação de cada um dos artistas e suas respectivas obras, bem como o lugar reservado a cada um na historiografia da arte.

Conhecer esta visualidade e penetrar nos meandros do seu campo possibilitou mostrar a existência de múltiplas forças atuando na composição da imagem que o Estado vinha elaborando de si. No conjunto formado por obras que mantinham uma certa afinidade entre si, seja no aspecto temático, seja técnico ou na linguagem adotada, uma delas se apresentava como um disparate e, mesmo assim, compartilhava aquele espaço expositivo auxiliando na tarefa de compor a imagem do Brasil levada a Lisboa. Na segunda parte deste trabalho, intitulada *O Stand de Arte*, são apresentadas as obras e abordadas suas características técnicas, formais e temáticas, são apresentados os artistas e o espaço ocupado por cada um no campo das artes, é apresentado o espaço destinado às obras na Exposição, bem como os desdobramentos decorrentes desta apresentação, a escolha feita pelo júri e o lugar ocupado por cada um dos jurados junto às instituições e no meio artístico. Ainda são apresentadas as relações existentes entre intelectuais, artistas e as instituições vinculadas à arte e à cultura.

Mesmo se aceitando a intenção do Estado Novo brasileiro em produzir uma imagem de si, aberta e capaz de abarcar variadas correntes de pensamento, uma pergunta se instala. Se os modernos, sobretudo os intelectuais, mas também os artistas, estavam bastante próximos à esfera do poder, como demonstra o episódio da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, por que deixaram que intelectuais e artistas vinculados à corrente tradicional/acadêmica tomassem para si o poder de decidir qual imagem de Brasil seria mostrada em Lisboa? Esta pergunta se apresenta como questão de abordagem delicada. Uma resposta direta e única pode resultar em simplificação pouco satisfatória.

Daryle Williams aponta em seu estudo *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930 – 1940*, a possibilidade de que os vultuosos gastos ocorridos com a construção do Pavilhão do Brasil para a Feira de Nova Iorque, em 1939, possam ter influenciado na decisão do governo brasileiro em limitar os gastos com o Pavilhão do Brasil para a Exposição do Mundo Português, em 1940<sup>15</sup>, resultando assim na existência de um verdadeiro abismo entre os dois Pavilhões, o do Brasil mostrado no “Mundo de

---

<sup>14</sup> BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p.290.

<sup>15</sup> WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930 – 1945**. (inédito), p.67.

Amanhã” e o do Brasil mostrado no “Mundo Português”. Entre estes dois Brasis se colocam as questões relativas às políticas culturais adotadas pelo Estado Novo brasileiro, bem como as alianças e inclusões que o governo Vargas precisou fazer para estabelecer suas políticas de construção de um Novo País.

Daryle Williams discute as tensões inerentes aos dois Pavilhões e o conseqüente estado de tensão também existente no seio das representações culturais do Brasil que, ao tentarem construir uma visão triunfante da cultura brasileira gerenciada pelo regime Vargas<sup>16</sup>, deparavam-se com os conflitos e divergências internas, existentes na composição da própria estrutura do Estado brasileiro. Assim é que o Pavilhão brasileiro em Nova Iorque fez uso de um modernismo e um tropicalismo como condutores da modernização do Brasil, constituindo-se em sucesso junto à crítica por apresentar uma outra possibilidade diante do descrédito do internacionalismo<sup>17</sup>. Ao passo que o Pavilhão brasileiro em Lisboa fez uso, principalmente, de configurações acadêmicas e tradicionalistas para reafirmar a herança cultural advinda dos portugueses, corroborando com as expectativas dos anfitriões. A primeira parte deste trabalho, intitulada *A “pérola mais formosa”*, apresenta a inserção do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português, o espaço que o Brasil ocupou na Cidade da História e o uso feito pelas autoridades dos ambientes do Pavilhão, as intenções de reabilitação das heranças culturais portuguesas expressas no convite feito ao Brasil, as tramas da organização da participação brasileira e os frutos colhidos pelos portugueses com a presença da Embaixada Especial do Brasil nas Comemorações Centenárias.

Nas representações brasileiras levadas a Nova Iorque e a Lisboa as escolhas efetuadas apresentam-se permeadas por tensões que permitem perceber as disputas existentes no seio do regime estadonovista. Daryle Williams demonstra que na representação brasileira em Nova Iorque a presença de pinturas acadêmicas nas mostras oficiais indica que o regime de Vargas enfrentou disputas acerca do conteúdo visual e ideológico da arte patrocinada pelo Estado<sup>18</sup>. Apresentam os murais realizados por Portinari no Pavilhão de Nova Iorque, no mesmo tempo em que apresentam pinturas de Oswaldo Teixeira na mostra de arte internacional ocorrida paralelamente à Feira. Em Lisboa, esta tensão estaria presente dentro do próprio Pavilhão do Brasil, no Stand de Arte representada pela presença do *Café*, que declarava aos mais críticos que as rupturas do modernismo haviam impresso suas marcas na arte e na cultura brasileiras, ao passo que os mais conservadores poderiam deleitar-se com a apresentação de um Brasil domesticado dentro da herança luso-católica e da tradição acadêmica solidificada no século XIX<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 74.

A tensão existente no seio do Estado brasileiro, apontada por Daryle Williams, é a mesma disputa pelo poder simbólico apontada por Fabris, as quais resultam em soluções capazes de abarcar distintas alternativas. No Estado Novo brasileiro, tradição e modernidade se conjugam no empreendimento da construção de uma imagem própria. Condição esta inerente aos Estados Nacionais, que se fortaleciam no período entre-guerras. A escalada que o século XIX empreendeu rumo à civilização, com euforia e demasiadas certezas em relação à capacidade e ao potencial técnico/científico das nações industrializadas, levou o Ocidente a enfrentar o esfacelamento dos seus sonhos, o caos e a barbárie durante a Primeira Guerra Mundial. Esta condição pode ser claramente percebida na atuação dos movimentos de vanguarda artística que ocorreram na Europa com a passagem para o século XX, os quais punham em causa a ordem vigente, percebida como decadente e incapaz de proporcionar a construção de um novo mundo, com um novo homem.

No pós-guerra, exacerbou-se o descrédito geral nos rumos da civilização ocidental e, principalmente, nos governos e nas condutas das políticas dos Estados, possibilitando a escalada ao poder de partidos e lideranças vistos como alternativas capazes de reverter a situação vigente. As estratégias políticas empreendidas por estes novos Estados que se formavam baseavam-se na construção do nacionalismo e na busca da identidade da nação<sup>20</sup>, conjugando as tradições da terra e do povo com a modernidade almejada; “a década de 30 assiste ao surgimento de uma linguagem cosmopolita de auto-representação nacional (...), sem que seja possível estabelecer distinções nítidas entre um imaginário democrático e um imaginário totalitário”<sup>21</sup>. Nas políticas empreendidas pelas nações em ascensão a imagem ganha função bastante específica, tornando-se um instrumento capaz de dar visibilidade aos projetos de nação que estavam sendo gestados, ao mesmo tempo em que possibilitava a materialização da crença na capacidade de gerenciamento dos respectivos líderes e partidos, exercendo papel preponderante como recurso utilizado pelos veículos de propaganda. Fizeram uso destas estratégias tanto o Estado soviético construído após a Revolução de Outubro de 1917, quanto Estados democráticos como os Estados Unidos de Roosevelt em 1933, a França socialista de Léon Blum em 1936, ou sob regime de Pétain em 1940, e a Grã-Bretanha monárquica, cujo gabinete composto por

---

<sup>20</sup>Utilizo a discussão feita por HOBBSAWN, Eric. **A questão do nacionalismo** – nações e nacionalismo desde 1780. Lisboa: Terramar, 1998, p.13, na qual o conceito de nação/nacionalismo é tomado a partir de “fenômenos enraizados social, histórica e localmente [devendo] ser explicados em termos destas realidades”, legando um conhecimento somente *a posteriori* da nação concebida. Também a discussão feita por ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989, p. 14-16, que remete à noção de nação como comunidade política imaginada como limitada e soberana que se distingue pelo estilo em que é imaginada, enfatizando que o vínculo existente entre os membros que compõem a nação é, também ele, imaginado, formando uma comunidade.

<sup>21</sup> FABRIS, Annateresa. Arte e política, algumas possibilidades de leitura. In: FABRIS, Annateresa. (org.) **Arte e política**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.13.

membros dos partidos Conservador, Liberal e Trabalhista assume o poder em 1931 e, ainda, Estados totalitários como o fascista italiano em 1922, o nazista alemão em 1933, o franquista espanhol em 1939, o salazarista português em 1926 e o varguista brasileiro em 1937.

Estes Estados fizeram amplo uso dos novos recursos e técnicas de publicidade moderna, como salienta Nicolau Sevcenko, ao realizar uma revisão com abordagem político/cultural do século XX: “A utilização coordenada da imprensa, do cinema, de canções, rádio, pôsters, slogans, imagens, cores, símbolos, monumentos, performances e rituais espetaculares em espaços públicos propiciou a esses grupos poderes de comunicação, sedução e apoio político entusiástico em escala jamais vista. Nas décadas de 1920, 30 e 40, Estados potencializados por esse virtual monopólio das novas tecnologias comunicacionais instituíram práticas de política cultural concebidas como autênticas engenharias de imaginações, emoções, desejos e comportamentos”<sup>22</sup>.

A Exposição do Mundo Português, como um dos empreendimentos do Estado Novo português permite perceber Portugal projetando a si mesmo e construindo sua imagem através de recursos tomados da arquitetura, do urbanismo, da pintura, da escultura e do relevo, da fotografia e do cinema, do teatro, da dança, da literatura e da história, utilizados como propaganda na construção de uma nação, “coesa” e “empreendedora”. Este entrelaçamento entre política e cultura é percebido por Jorge Ramos do Ó, a partir da compreensão demonstrada pelos dirigentes do Estado português de que “as produções culturais deveriam estar subordinadas a funções precisas”<sup>23</sup>, dentro do projeto estadonovista que empreenderia a sua “política – espetáculo”. Artistas, arquitetos e intelectuais foram chamados a dar o seu contributo em troca dos favores do Estado empreendedor numa demonstração de que “o meio político e [as] consciências culturais parecem já totalmente cúmplices no desígnio de instalar um palco todo ele destinado a reinventar as melhores heranças pátrias”<sup>24</sup>. Este empreendimento visava à criação inovadora de uma visualidade baseada no conceito de tradição<sup>25</sup> que significava o reaportuguesamento, investido de valores simbólicos reconhecidos socialmente.

A busca ou a invenção da tradição com a utilização da arte está claramente presente nas realizações do Estado Novo português, as quais aparecem perpassadas, pelo menos até 1949, pela Política do Espírito, defendida por António Ferro. Antes mesmo de assumir o Secretariado de Propaganda Nacional, Ferro já havia demonstrado a Salazar as

<sup>22</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha- russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando Séculos; 7), p.84.

<sup>23</sup> Ó, Jorge Ramos do. **Os anos de Ferro – o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” – 1933-1949**. Ideologia, instituições, agentes e práticas. Lisboa: Estampa, 1999, p.18.

<sup>24</sup> Ibidem, p.177.

<sup>25</sup> A noção de “tradição inventada” cunhada por Eric Hobsbawn ajudou a pensar as tentativas de dar forma e materialidade às referências a situações anteriores vividas ou mesmo imaginadas, ou seja, às tentativas de “estabelecer continuidade com um passado histórico”. HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. (org.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.10.

vantagens da estetização da política, do estreitamento das relações do Estado com as artes e a literatura, através da implementação de uma “Política do Espírito”<sup>26</sup>, vista por ele como necessária não apenas ao prestígio exterior da nação, como também ao seu prestígio interno. “Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Dever e Haver, torna-se um povo inútil e mal humorado. A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica – deve constituir a aspiração suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são dois órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam duma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da criação”<sup>27</sup>.

A política de Ferro, no entanto, não se restringiu à busca das tradições, antes queria coadunar tradição e modernidade, ao encarar a arte como necessária no “contato com as massas” e como “expressão do momento”. Para tal empreendimento não era possível que o Estado continuasse a patrocinar artistas que representavam o passado de maneira estagnada. Para possibilitar a criação de uma “arte saudável” e a defesa do “equilíbrio” e da “ordem”, fazia-se necessário apoiar os novos artistas, aqueles que, livres do passado e embebidos pelos ideais reformadores, dariam corpo e forma à renovação. Desta maneira é que Ferro dirigiu seu apoio aos “modernos”, trazendo-os para o seio do Estado, conferindo-lhes um papel de realizadores da imagem do Estado gestada pelos intelectuais, para os quais o palco principal do Estado Novo português foi a Exposição de 1940. Lançando mão da Política do Espírito o Estado português soube exercer um poder simbólico, definido por Bourdieu como “o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo”<sup>28</sup>.

Se a Exposição do Mundo Português se configurou como um momento áureo das capacidades realizadoras do Estado português e de sua afirmação histórica como Império multicontinental, é claro que ao Brasil deveria ser conferido lugar especial no palco de Belém. Apresentado como o único país a ser convidado a fazer parte da Exposição, a participação brasileira foi cautelosamente planejada, desde o convite às minúcias dos pavilhões e da presença dos representantes oficiais. Em todas estas instâncias é possível perceber a intervenção portuguesa, sobretudo, na decisão de designar o projeto e a construção do Pavilhão brasileiro a um arquiteto português, bem como a instalação da

---

<sup>26</sup> Em 1932, António Ferro realiza uma entrevista com Salazar, divulgada na imprensa portuguesa, na qual o jornalista, além de ouvir e registrar as considerações do Presidente do Conselho, procurou travar um pacto com o representante do Estado, baseado na sua Política do Espírito. Além de publicar no jornal *Diário de Notícias*, entre janeiro e novembro de 1932, quase um ano antes de assumir a direção do SPN, uma série de artigos através dos quais pretendeu marcar o papel desempenhado pelo intelectual no contato com as massas, entre os quais estão: *Os Escritores e a Política, Pintura e Escultura, Desenho e Cinema, O ditador e a Multidão, A Lição de Marinetti e Política do Espírito*.

<sup>27</sup> FERRO, António. Política do Espírito. **Diário de Notícias**. Lisboa, 21 nov. 1932.

<sup>28</sup> BOURDIEU. Op.cit, p.14.

história do Brasil Colonial junto ao Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Decisão, no entanto, eivada de disputas<sup>29</sup> que possibilitaram ao Brasil, na figura de Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, dirigir e decidir a imagem da representação do Brasil naquele espaço. Em síntese, o Brasil levado a Lisboa revestia-se de uma representação cultural, baseada no passado comum com Portugal, para a qual lançou mão da expressão plástica encontrada nas fotomontagens, esculturas, pinturas e no projeto expositivo, distanciando-se inexoravelmente de uma representação científica, industrial e comercial capaz de conferir ao Brasil um lugar na contemporaneidade.

Neste meio encontrou lugar o *Café* de Portinari, apresentado na terceira parte deste trabalho, intitulada *O impacto do Café*, a partir do olhar a ele lançado pela crítica em Lisboa, do lugar que ocupou junto a crítica norte-americana nos anos 30 e seu reflexo no Brasil e a posição coetânea do Estado Novo brasileiro aos outros Estados Nacionais que buscavam compor imagens de si alçadas entre a tradição e a modernidade. O entendimento da arte como um dos componentes do sistema cultural é tomado de Giulio Carlo Argan, na noção de que existe “uma relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época. O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico”<sup>30</sup>. Assim, o estranhamento de Adriano de Gusmão, ao notar que alguns pintores brasileiros de “educação mais ou menos impressionista [realizaram] a pintura histórica [num] notável esforço dos artistas a darem expressão aos factos do passado do seu país com uma técnica difusa, imprecisa e ingrata para tal gênero de composição”<sup>31</sup>, fez ver a pertinência de se pensar a linguagem da arte perpassada pela problemática da época aparente nas obras como problema artístico. Neste sentido, o lugar singular destinado em sua crítica ao *Café*, foi o mote de toda uma visibilidade conquistada pela pintura de Portinari.

---

<sup>29</sup> O modelo organizacional proposto pelos portugueses à representação brasileira, que divide a história do país em dois blocos, permitindo aos portugueses o controle da história do Brasil colonial, é apontado por Daryle Williams, no texto acima citado (p.67), como causador de abalos nas sensibilidades nacionalistas no Brasil, por estarem, estas, reivindicando o controle da memória do período colonial, como demonstravam as lutas entre modernistas e neocolonialistas.

<sup>30</sup> ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1994, p.17.

<sup>31</sup> GUSMÃO, Adriano. A arte na exposição de Belém. **O Diabo**. Lisboa, 9/11/1940, p.5.

## A "PÉROLA MAIS FORMOSA"

### O Brasil na "Cidade da História"

Na tarde de sábado, do dia 20 de julho de 1940, a Embaixada Especial do Brasil, acompanhada por uma comitiva portuguesa, inaugurou o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. Iniciou-se a visita dos portugueses ao "Brasil levado a Portugal", dentro daquele que pretendia ser o grande marco da campanha de Portugal salazarista no mundo. O Delegado Executivo do Brasil, Augusto de Lima Júnior, recebeu os visitantes à entrada do Pavilhão, sob uma cobertura de elementos vazados que deixava passar a luz do Sol entre a profusão de colunas, a lembrarem "na sua estilização robustos troncos de palmeiras"<sup>1</sup>. Ao centro, a "cerâmica de Marajó" em forma de fonte auxiliava na tarefa de remeter o visitante, já na chegada, ao ambiente dos trópicos brasileiros.



Fig. 01- Augusto de Lima Júnior entrega as chaves do Pavilhão do Brasil ao Presidente Carmona.

---

<sup>1</sup> O Brasil apresenta o seu Pavilhão. *Diário de Lisboa*. 20/7/1940, p.1.

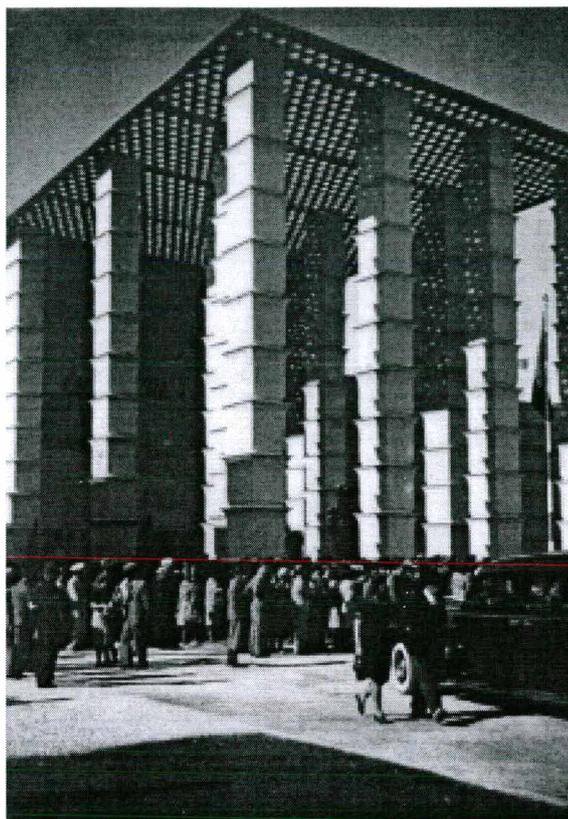


Fig. 02- O público à entrada do Pavilhão do Brasil na inauguração.

Às 18 horas chegou o Presidente da República portuguesa, General Óscar de Fragoso Carmona que, ao receber as chaves do Pavilhão presas por fitas com as cores do Brasil, “abriu o portal, vindo ao seu encontro o chefe e demais componentes da Embaixada Especial do Brasil e os membros da Embaixada do Brasil em Lisboa”<sup>2</sup>. Estavam lá, também, o Presidente do Conselho de Ministros, Oliveira Salazar; o Cardeal Cerejeira; o Comissário-Geral das Comemorações, Augusto de Castro, e o adjunto, engenheiro Sá e Melo; o Diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro; o Presidente da Comissão Executiva, Júlio Dantas; os Ministros do Interior, da Educação e do Comércio; os Subsecretários das Corporações e das Obras Públicas; generais, almirantes, tenentes coronéis, engenheiros. Como noticiou a imprensa portuguesa: “as pessoas de maior representação não faltaram ao ato inaugural - e foram tantas, tantas que as amplas salas do Pavilhão ficaram literalmente cheias”<sup>3</sup>. Dias antes

<sup>2</sup> PINTO, Gal. Francisco José. **Relatório**. Rio de Janeiro: Embaixada Especial do Brasil às Comemorações Centenárias de Portugal. Out. 1940, p.29.

<sup>3</sup> O Pavilhão do Brasil na Exposição de Belém. **O Século**. 21/7/1940, p.1.

da inauguração, os jornais portugueses publicaram convites e anúncios para a solenidade inaugural do Pavilhão do Brasil, causando expectativa e levando grande público a conferir o que o Brasil iria mostrar.



Fig. 03- Vista geral do Salão Principal do Pavilhão do Brasil na inauguração.

As autoridades percorreram todo o Pavilhão naquele ato inaugural. No interior, o amplo salão, dividido em varias seções, apresentava logo à entrada uma Exposição do Livro Brasileiro com mais de três mil volumes, obras-primas da literatura brasileira, ilustradas com imagens de José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis, Euclides da Cunha, apresentadas em forma de luxuosas encadernações expostas em estandes envidraçados. Posteriormente, as obras foram doadas à Academia de Ciências de Lisboa. Uma Sala de Leitura agrupava volumes de autores contemporâneos; todo o conjunto se destinava a ser doado à Sala Brasil

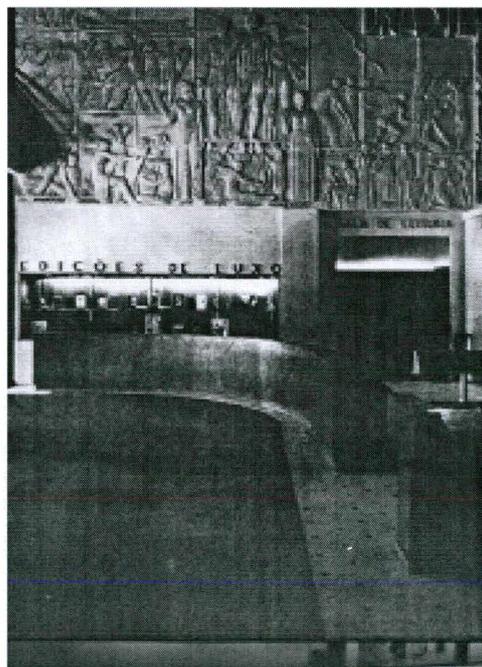


Fig. 04- Detalhe da Exposição do Livro Brasileiro.

da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ainda foram expostos livros infantis destinados ao Jardim de Infância D. Darcy Vargas, na cidade do Porto. A Exposição do Livro pretendeu marcar o “desenvolvimento mental do País [e atestar] a rápida evolução das nossas letras”<sup>4</sup>, como confirmavam as palavras registradas no Álbum Comemorativo.

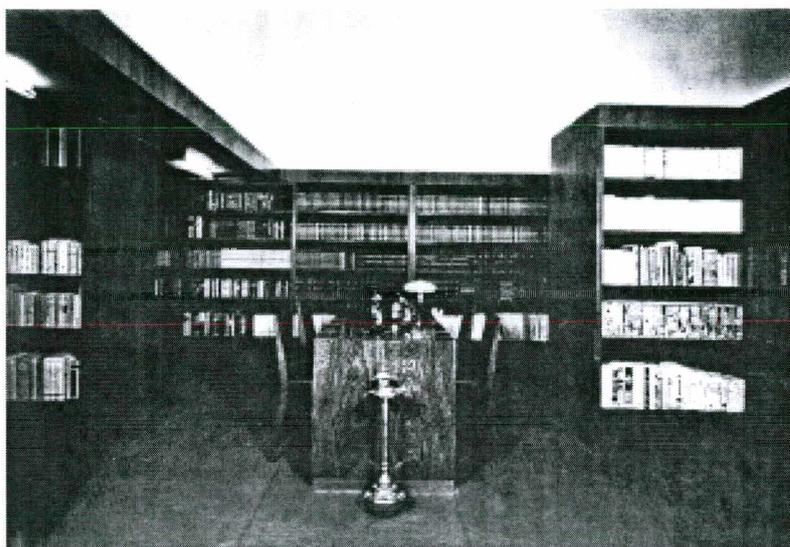


Fig. 05- Sala de Leitura.



Fig. 06- Fotomontagem no salão principal com os estandes do Livro Brasileiro e da Imprensa.

Em seguida, estava o estande da Imprensa formado por três painéis contando a fundação e a implantação da imprensa no Brasil, desde D. João VI aos fundadores e diretores dos primeiros jornais brasileiros; uma fotomontagem alusiva ao passado e ao presente das instalações dos principais jornais com destaque para a maquete do edifício da Imprensa Nacional no Rio de Janeiro e, ainda, uma outra montagem alegórica, composta por cabeçalhos de jornais e revistas mostrando dados estatísticos da imprensa brasileira referentes ao ano de 1940.

<sup>4</sup> **Pavilhão do Brasil** – Álbum comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941, p.7.

No estande da Educação o centro da composição era ocupado pela silhueta de um estudante ladeado por imagens de outros estudantes entremeadas a gráficos demonstrativos do desenvolvimento do ensino no Brasil. O estande da Viação apresentava dados sobre a viação ferroviária, rodoviária, marítima e fluvial, imagens e um mapa do Brasil inscrito numa circunferência que apontava os quatro pontos cardeais, dimensionando os limites territoriais alcançados, mas reforçados pela inscrição da frase de Vargas: “O verdadeiro sentido da brasilidade é a marcha para o oeste”. Destaque especial foi dado à Aviação, cujo estande homenageia os precursores Bartolomeu de Gusmão, Augusto Severo e Santos Dumont, destacando-os do fundo, no qual apareciam grafados mapas dos percursos das linhas aéreas nacionais, gráficos estatísticos e ainda, ao centro maquetes dos principais aeroportos.

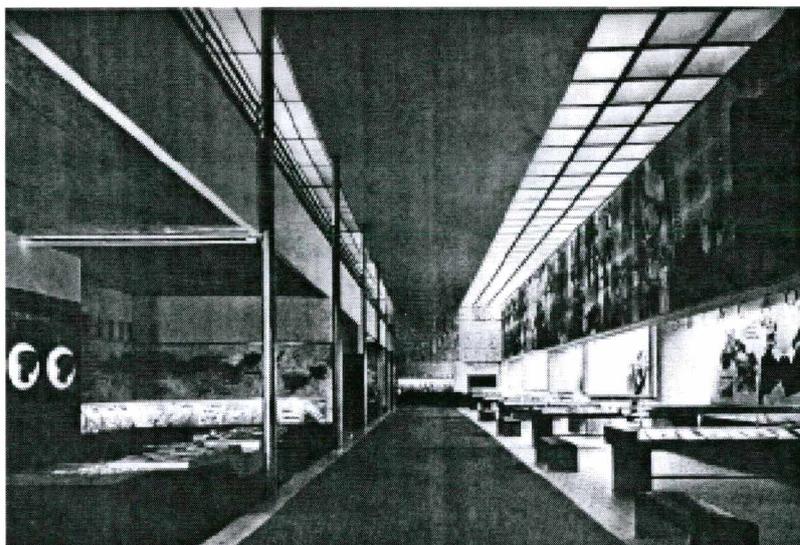


Fig. 07- Salão principal com vista dos estandes.

O estande da Saúde e Assistência homenageava Oswaldo Cruz, “mestre da ciência experimental no Brasil e saneador do Rio de Janeiro”, demonstrava dados acerca do saneamento e da defesa contra moléstias tropicais, assistência pública e institutos de pesquisa científica, utilizava-se de montagens com frases e imagens, publicações e estantes giratórias apresentando fotografias. Um Diorama da Cidade do Rio de Janeiro apresentava, em relevo, o panorama da cidade com efeitos de iluminação simulando a luz da manhã, a da tarde e a da noite, o que parece ter causado grande efeito provocando “curiosidade e admiração”.



Fig. 08- Detalhe do estande da saúde e assistência com material impresso.

Na continuidade do percurso, após o grande salão, uma rotunda abrigava um busto do General Carmona e outro de Getúlio Vargas. Após este espaço, encontrava-se o estande de Arte, que “completa o panorama” da cultura brasileira. É nele que se situa a Sala de Honra, espaço amplo no qual estavam expostas pinturas e esculturas de artistas brasileiros. Neste espaço foram proferidos os discursos do Embaixador Especial do Brasil e do Comissário Geral da Exposição do Mundo Português.



Fig. 09- Rotunda com o busto de Presidente Getúlio Vargas e as bandeiras do Brasil nos diversos períodos da sua história.

“No andar superior há um cinema e corre uma espaçosa galeria, donde se tem uma vista de conjunto do salão”<sup>5</sup>. Nestas galerias estavam expostas fotografias da arte barroca no Brasil, bem como, nas escadas de acesso ao segundo pavimento, pinturas alegóricas de figuras indígenas. De volta ao piso inferior, o percurso terminava numa pequena sala onde ao visitante era servido o café do Brasil, pelo Departamento Nacional do Café, podendo saboreá-lo ali mesmo no estande decorado em estilo marajoara ou dirigir-se à esplanada onde foram instaladas mesas e cadeiras. Parece ter sido bastante concorrido o espaço do café brasileiro, que contou com uma estratégia especial do Departamento, revertendo a arrecadação integral apurada, com a degustação do café, às instituições portuguesas. Ao final da visitação e dos discursos, o “delegado executivo e os embaixadores ofereceram uma taça de champanhe aos convidados. E foi servido café brasileiro”<sup>6</sup>. Já no ato inaugural o café ocupou lugar de destaque na apresentação brasileira.

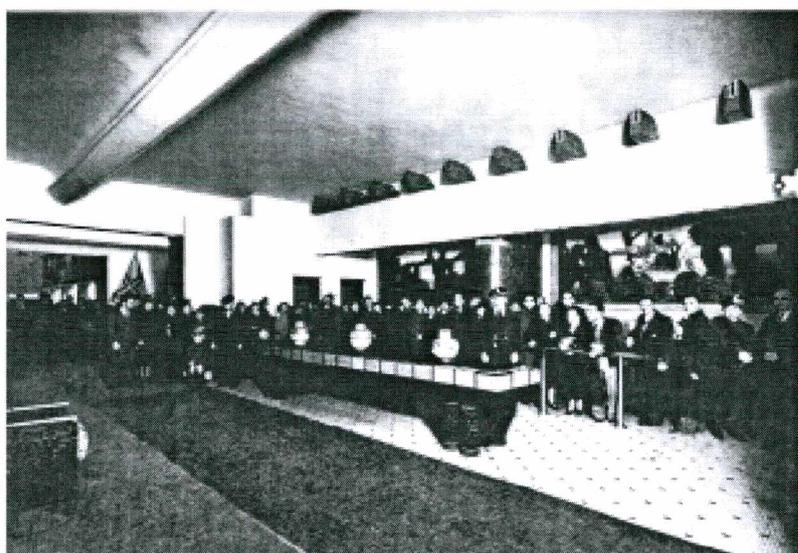


Fig. 10- Público na fila para degustar o café brasileiro no estande do Departamento Nacional do Café.

Sobre o Pavilhão do Brasil recaía a expectativa de constituir para a Exposição “motivo de grande orgulho (...), através dele os portugueses poderão admirar a vida e a alma dum povo, a história e a grandeza dum país, nosso irmão pela raça e pela língua”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Ibidem, p.30.

<sup>6</sup> O Pavilhão do Brasil. *O Século*. 21/7/1940, p.4.

<sup>7</sup> O Pavilhão Brasileiro. *Diário de Notícias*. 19/7/1940, p.2.

Os jornais exaltam a arquitetura e o conteúdo do Pavilhão de maneira propagandística, ajudando a criar maior interesse e expectativa acerca do Brasil. Assim, dizia o *Diário de Notícias* no dia anterior à inauguração: “Palácio admirável pelo seu traçado arquitetônico, de linhas elegantíssimas, duma harmonia perfeita, encerra, nas suas salas, decoradas com artístico requinte, a síntese eloqüente do poder criador, das altíssimas qualidades do povo brasileiro e das riquezas desse grande país, altamente prestigiado no Mundo”<sup>8</sup>.

No dia seguinte à inauguração, as primeiras páginas dos jornais portugueses eram dedicadas ao ato inaugural. Publicaram os discursos, quase que na íntegra, e importantes frases de efeito. A presença das autoridades foi registrada através das fotografias, e uma frase afirmava ao leitor que a presença do Presidente e demais membros do governo representam “o testemunho vivo do quanto interessam a Portugal as coisas do Brasil”<sup>9</sup>. O jornal *O Século* anunciou na primeira página do dia 21: “Foi inaugurado o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. O recinto da praça do Império ficou, desde ontem, mais lindo, com aquela majestosa construção, cujo recheio mostra o que é e vale a grande República sul-americana”<sup>10</sup>. E continuava exaltando a representação brasileira através da visualidade apresentada: “O Brasil ocupou o seu lugar na sumptuosa Exposição – lugar de honra, merecidíssimo. O seu Pavilhão, desde o contacto ao pormenor, impõe-se como uma obra completa; sob os pontos de vista artístico, de exaltação nacionalista e de propaganda. Acompanha, em mérito e bom gosto, a grandeza e a solenidade do recinto”<sup>11</sup>.

O “risco” externo do Pavilhão do Brasil fora concebido pelo arquiteto português Raul Lino, que orientou o plano Geral da Exposição; a construção fora dirigida pelo arquiteto brasileiro Flavio Guimarães Barbosa e assistida pelo construtor Eduardo Lopes e Silva, enquanto que o interior fora projetado pelo arquiteto Roberto Lacombe, no Brasil. Composto por três grandes divisões: os estandes, o Departamento do Café e a Exposição de Arte, o Pavilhão foi erigido de acordo com o sistema a que obedeceria toda a Exposição, cuja intenção era a de ser um “documentário da civilização”. “Abandonando qualquer objetivo comercial ou industrial, a Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal procurou focalizar os aspectos essenciais do País que refletissem o padrão do desenvolvimento nacional”<sup>12</sup>, por isso ganharam destaque o saneamento, a instrução e os meios de comunicação, demonstrando a forma pela qual o Brasil vinha resolvendo tais problemas.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> A Inauguração do Pavilhão do Brasil. *Diário de Notícias*. 21/7/1940, p.1.

<sup>10</sup> O Pavilhão do Brasil. *O Século*. 21/07/1940, p.1

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Álbum do Pavilhão do Brasil, p.6.

No jornal *O Século*, um artigo assinado pelo engenheiro Araújo Correia abordava o significado da representação do Brasil nas Festas Centenárias. Afirmava que “nenhum outro acontecimento, por mais honroso que se apresentasse aos olhos do mundo e de nós todos, poderia alegrar tanto o coração dos portugueses como a participação do Brasil nas festas Centenárias. Não concorre para isso apenas a natural simpatia que firmemente se pode estabelecer entre povos de língua, raça e história comuns, nem mesmo a corrente de ligações comerciais e econômicas que os portugueses do Brasil teimam em manter com o velho solar lusitano”<sup>13</sup>. Destacava as belezas naturais da terra brasileira, a opulência da nação que se estabelecia nos trópicos e a gente que estava “vincando na América do Sul a inquebrantável energia, e a visão política dos lusitanos”<sup>14</sup>. Exaltava o exemplo português diante da “perturbada época que a desvairada Europa atravessa, e quando ambições coletivas impelem os homens para lutas que são a negação do ideal civilizador”, a presença da representação brasileira “constitue para nós, brasileiros e portugueses, o mais poderoso incentivo de trabalho e de devoção à tarefa imensa que ainda nos espera na Europa, na América e em África”<sup>15</sup>. A guerra era citada para reafirmar o potencial pacífico do Império Português.

Continuava dizendo que o entendimento da longa vida dos dois países deveria ser percebido “no caráter benevolente da nossa colonização, no espírito universalista da nossa civilização, e na sobriedade e intenso amor à tarefa empreendida”<sup>16</sup>. Apresentava o Brasil como a “pérola mais formosa de um opulento colar de grandes feitos”, mas concedia, também, aos brasileiros a honra pelos méritos civilizacionais portugueses por terem desde muito cedo conseguido “igualar as proezas de seus antepassados” e por não terem hesitado em “comparticipar na tarefa de reconstrução da velha casa solarenga, quando ataques alheios ameaçavam desconjuntá-la na Europa e em África”<sup>17</sup>. Os variados atos de participação brasileira nas Comemorações Centenárias “simbolizam a estima das duas nações irmãs”<sup>18</sup>.

Este era o tom dos discursos que afagavam a presença brasileira. Apoiaram-se nela para afirmar e respaldar a posição imperialista de Portugal naquele momento histórico. A inauguração do Pavilhão do Brasil, bem como todos os atos e solenidades realizados em torno da Embaixada Extraordinária foram revestidos da maior pompa possível. Cada acontecimento foi registrado fotograficamente, descrições minuciosas foram publicadas nos periódicos, autoridades convocadas a participar das solenidades, dos locais e atos estrategicamente escolhidos, símbolos cuidadosamente incluídos no imenso quadro do

---

<sup>13</sup> O significado da representação do Brasil nas festas Centenárias. *O Século*. 20/7/1940, p.1.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.2.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

poder civilizacional português que estava sendo composto a cada dia daqueles seis meses da festa portuguesa.

Naquele mesmo dia, além da inauguração do Pavilhão do Brasil, outros atos comemorativos marcaram a participação brasileira na festa portuguesa. Uma homenagem foi prestada ao Brasil com festejos eruditos ocorridos no Pavilhão de Honra, e outros “com características populares que se realizaram no recinto das Aldeias Portuguesas”<sup>19</sup>; ainda, às 22 horas, foi inaugurado o Padrão dos Descobrimentos. Um conjunto de solenidades foi concebido para fixar a presença do Brasil nas Comemorações, era preciso garantir que a coparticipação brasileira fosse bem notada, garantindo a visibilidade do papel preponderante do Brasil no âmbito do Império Português. Os diversos segmentos da sociedade foram agraciados com os festejos em torno do Brasil, para as autoridades o ato inaugural e os discursos em espaço privado, para a intelectualidade e os artistas as apresentações no Pavilhão de honra e a inauguração do Padrão, e para o povo a festa nas ruas com música e fogos de artifício.

No Pavilhão de Honra a solenidade se iniciou com os hinos português e brasileiro executados pela Orquestra da Emissora Nacional, que também tocou “*Fandango* de Venceslau Pinto e a abertura do *Guarany* de Carlos Gomes”<sup>20</sup>. Os poetas brasileiros Pascoal Carlos Magno, Olegário Mariano, Olavo Bilac, Casimiro de Abreu, Catulo da Paixão Cearense, Vicente de Carvalho e Martins Fontes, foram interpretados por um “grupo de artistas do maior relevo na cena portuguesa”<sup>21</sup>. A *Lenda do Caipora* foi

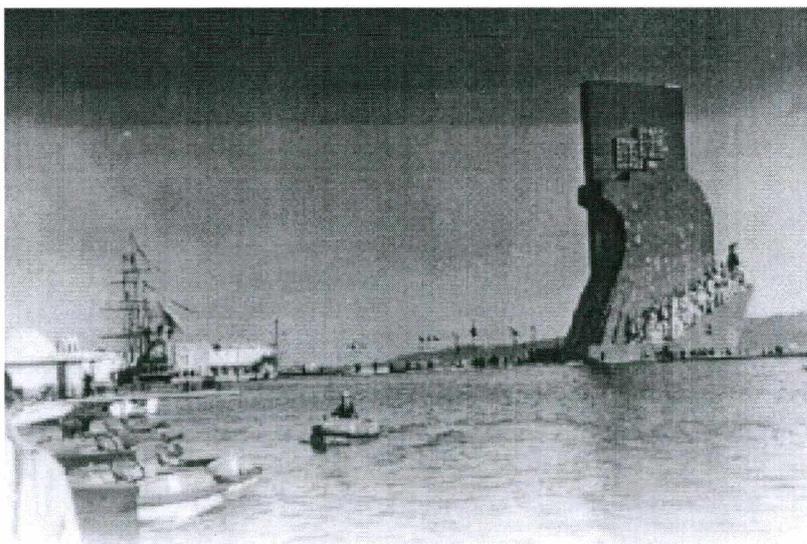


Fig. 11- Padrão dos Descobrimentos à beira do Tejo.

<sup>19</sup> A Homenagem ao Brasil. *O Século*. 20/7/1940, p.2.

<sup>20</sup> A Exposição do Mundo Português. *O Século*. 21/7/1940, p.5.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

encenada com música de Frutuoso Viana e Villa Lobos, no cenário riscado por Cotinelli Telmo. O ator português Alves da Cunha interpretou a figura de Camões e recitou as “estrofes dos Lusíadas que são a evocação das terras de Santa Cruz”<sup>22</sup>. Também foi lida uma composição de Carlos Malheiros Dias, na qual o “eminente homem de letras exalta a nação brasileira”<sup>23</sup>.

“À noite as atenções foram surpreendidas pelo efeito deslumbrante do monumental Padrão dos Descobrimentos, que iluminação especialmente estudada nos efeitos valorizava de modo singular”<sup>24</sup>. O chefe da Embaixada Especial do Brasil, General Francisco José Pinto, foi o responsável pelo ato de ligar a instalação elétrica para a iluminação do monumento. O arquiteto Cotinelli Telmo idealizou a obra, e o escultor Leopoldo de Almeida foi o responsável pela criação. A construção deveu-se a Diamantino Tojal, e os cálculos de estrutura ao engenheiro Jaime Martins. O monumento foi executado por uma “brigada de arquitetos, de estucadores e de vários operários que, durante quarenta dias e quarenta noites, sob a direção de Manuel Fragoso, conseguiram erguer a grandiosa construção”<sup>25</sup>. O Padrão era um Monumento aos Descobrimentos, tendo à frente a imagem esculpida do Infante D. Henriques, seguido pelas imagens de monges, guerreiros, poetas e navegadores, “numa ascensão vibrante, o cortejo triunfal de uma raça lançada proa ao mar (...), todo um povo numa largada ideal e simbólica em demanda de Deus e do Espaço, resumo e alegoria da História”<sup>26</sup>. Augusto de Castro, no seu discurso, exaltou o gesto do Embaixador brasileiro, vendo nele a síntese da missão brasileira nas Comemorações, sendo a restituição da luz apontada como a restituição simbólica da civilização levada ao mundo pelos homens que daquela praia partiram. “Vós restituireis, simbolicamente, (...) a teoria dos homens que dilataram o Mundo – vós restituireis a esta praia, sobre o rio que há mais de quatro séculos vos conhece, a luz que aqui partiu”<sup>27</sup>. Intelectuais e autoridades estavam interessados em reafirmar os vínculos que no passado ligaram Portugal e Brasil, assim, os atos comemorativos e os discursos proferidos revestiram-se de imagens que simbolicamente auxiliavam na tarefa de erguer uma ponte que possibilitasse unir o presente de duas nações soberanas a um suposto passado em comum.

Após a inauguração do Padrão, nas Aldeias Portuguesas, teve lugar a festa popular com a presença de banda de música dos caçadores a “interpretar trechos de música

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> O Padrão dos Descobrimentos. *O Século*. 22/7/1940, p.5.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> CASTRO, Augusto de. Discurso. In: PINTO, Gal. Francisco José. *Relatório*. Rio de Janeiro: Embaixada Especial do Brasil às Comemorações Centenárias de Portugal, 1940. Anexo 21, p.3.

<sup>27</sup> Ibidem.

portuguesa e brasileira”<sup>28</sup>. O “recinto estava caprichosamente iluminado com balões venezianos e arcos de triunfo. Havia, também, uma profusão de bandeiras e tufos de verdura (...) a linda e pitoresca festa popular, que atraiu numerosa assistência, terminou com a queima de um vistoso fogo de artifício, constituído por centenas de peças. A Noite do Brasil na Exposição do Mundo Português foi no seu conjunto uma encantadora festa que por muito tempo perdurará na memória de quantos a ela assistiram”<sup>29</sup>, foi neste tom que os jornais portugueses registraram a principal participação brasileira nas Comemorações Centenárias. Quanto ao Brasil, o Relatório do General Francisco José Pinto mencionou o fato de a “glorificação” ao Brasil “ter deixado recordações inesquecíveis nos corações dos brasileiros”<sup>30</sup>; seu texto adquire tom emocionado ao registrar as manifestações de apreço e carinho ao Brasil.

Em seu discurso, proferido no ato inaugural do Pavilhão, o general afirmou que a “nossa exposição é pálida síntese do Brasil que estamos construindo”, mas que não foram esquecidos os “sinais dos imperecíveis alicerces”, legados por Portugal, concluindo que “o grande monumento indestrutível que a civilização ocidental ergueu a Portugal é o próprio Brasil, vivo, que continua em essência a ser português”<sup>31</sup>, reafirmando aquilo que o anfitrião expressara. A intenção de manter o vínculo do Brasil atual com Portugal apareceu materializada na construção da “casa simbólica do Brasil, plantada na terra sagrada de Portugal, nesta praia de Belém, em cujas areias, (...) começa a terra de Santa Cruz”<sup>32</sup>; reafirmou participar da integração do “Mundo Português pela língua, pela raça, pelo sentimento cristão e pelo passado comum”, dizendo que os brasileiros se consideravam “depositários fiéis das vossas glórias, da vossa capacidade, da vossa eternidade”<sup>33</sup>. O discurso do General, embaixador especial do Brasil e, por conseguinte, a maior autoridade brasileira naquele momento em território português, corroborou a intenção de Portugal de imputar ao Brasil o papel de filho e herdeiro das tradições portuguesas.

Também no discurso de Augusto de Castro, Comissário Geral das Comemorações, as relações entre Brasil e Portugal foram apresentadas como ininterruptas através do tempo e da história. “Quatro séculos e meio nos separam. Quero dizer: quatro séculos e meio nos aproximam. Porque nem no tempo, nem no espaço, nada vejo que nos divida”<sup>34</sup>. O próprio Tejo era visto como “a estrada que nos liga e nos avizinha”, bem como o mar citado como o local privilegiado do “nosso encontro e que impotente para nos dividir,

<sup>28</sup> A Exposição do Mundo Português. **O Século**. 21/7/1940, p.5.

<sup>29</sup> A Noite do Brasil. **Diário de Notícias**. 21/7/1940, p.5.

<sup>30</sup> PINTO, Gal. Francisco José. **Relatório**. Rio de Janeiro: Embaixada Especial do Brasil às Comemorações Centenárias, 1940, p.30.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Anexo n.20, p.2.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.1.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.1.

<sup>34</sup> CASTRO, Augusto de. *Op.cit.* Anexo n.21, p.1.

só existe para nos enlaçar”<sup>35</sup>. Todas as imagens foram utilizadas para compor ligações entre as duas nações, nada escapava aos anseios de reviver os laços há muito desfeitos entre os dois povos. Afinal, se para os portugueses restaram as relações familiares e o contato com os parentes emigrados às terras brasileiras, para os brasileiros o contato com Portugal cada vez mais se esvanecia.

A instauração da República, no Brasil, fez com que se produzisse uma nova memória para a formação do País, tentando apagar a presença portuguesa em território brasileiro e reivindicar uma ocupação nativa, mesclada aos imigrantes de múltiplas nacionalidades, com uma base cultural que ultrapassasse os limites de um único país colonizador e que ajudasse a imprimir ao País características de uma nação formada a partir da diversidade cultural, na qual a presença de imigrantes alemães e italianos fazia-se preponderante, diante das políticas civilizacionais de caráter eugenista, estabelecidas desde o período imperial.

Em 1940, com as Comemorações Centenárias, buscava-se a reaproximação entre as duas nações através do reestabelecimento das tradições em comum. No Brasil, fazia-se necessário despertar o orgulho pela origem lusitana. Este ponto nevrálgico foi abordado por Maria Bernardete Ramos ao estudar os discursos intelectuais da aproximação entre os dois países pelo viés da lusitanização do Atlântico Sul, salientando a complexidade e a ambigüidade do uso da “história como cimento do passado brasileiro com base na colonização portuguesa na construção do imaginário nacional”<sup>36</sup>. A autora afirma não haver unanimidade entre as correntes de pensamento, apontando os discursos de Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda como definidores de uma posição pouco entusiasta com relação à colonização portuguesa, e os discursos de Hélio Viana, Gustavo Barroso e Afrânio Peixoto que adotaram as teses da lusitanização.

Na tentativa de reestabelecer os vínculos entre os dois países, as autoridades, os convidados especiais e os visitantes ilustres proferiram e ouviram discursos, posaram para fotografias e brindaram a visita ao Pavilhão do Brasil, rodeados por pinturas, esculturas e peças decorativas trazidas do Brasil. O lugar escolhido para estas celebrações foi o espaço do Stand de Arte, sala que abrigou a exposição de arte contemporânea brasileira, também denominada Sala de Honra. O cenário pretendia dar o tom do estado da cultura erudita no Brasil. Pinturas e esculturas como que atestavam o estado civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade, querendo igualar-se ao que de melhor a tradição europeia havia produzido nas artes visuais.

---

<sup>35</sup> Ibidem, p.4.

<sup>36</sup> RAMOS, Maria Bernardete. A intimidade luso – brasileira: Nacionalismo e Racialismo. In: FLORES, Maria Bernardete, SERPA, Hélio e PAULO, Heloisa (org.). **O Beijo Através do Atlântico** – O lugar do Brasil no Panlusitanismo. Chapecó: Argos, 2001, p.368.

O texto apresentado no *Álbum do Pavilhão do Brasil* salientava o caráter de “panorama definitivo” da cultura brasileira completado pelo Stand de Arte no âmbito da apresentação do Brasil, conferindo ao critério de seleção a participação de “expressivos valores das últimas gerações artísticas brasileiras, sem preocupação de escola ou regionalismo”<sup>37</sup>. É claro que uma passada de olhos nas obras expostas permite perceber a parcialidade presente nos critérios de seleção, totalmente compreensível e aceitável, já que aquele conjunto deveria cumprir uma função bastante específica de representação nacional. Este tema será abordado na segunda parte deste trabalho, que propõe um mergulho na problemática da configuração do Stand de Arte. Neste momento interessa perceber o uso feito pela comitiva brasileira e pelas autoridades portuguesas do espaço composto para representar a arte brasileira contemporânea, naquele ano de 1940.

Ao descrever, em primeira página, a inauguração do Pavilhão do Brasil, o *Jornal O Século* registrou, passo a passo, o percurso realizado pelas autoridades, dando ênfase especial à leitura dos discursos do Embaixador Especial do Brasil, General Francisco José Pinto, e do Comissário-Geral da Exposição, Augusto de Castro: “Chegados à Sala de Arte, em cujas paredes há quadros valiosos, dos maiores pintores e retratistas brasileiros - sala que mais parece um museu – os visitantes pararam alguns momentos”<sup>38</sup>. Nesta parada ouviram e aplaudiram os discursos do Embaixador Especial e do Comissário-Geral.

As imagens que registram esta solenidade trazem ao fundo os quadros e as esculturas lá expostos, como que a emoldurar e legitimar a importância e a carga intelectual daqueles atos. São justamente as “belas artes”, aquelas, ainda consideradas, naquele momento, nas esferas acadêmicas, como artes maiores, as escolhidas para afirmar a capacidade de elaboração de discursos, de criação de narrativas, capazes de engrandecer as duas nações. As fotografias que registraram as visitas à Sala de Honra, publicadas nos jornais, exibem por entre rostos, poses e chapéus, as pinturas e as esculturas componentes da exposição de arte brasileira.

Em 20 de julho, dia da inauguração do Pavilhão, viam-se Carmona e Salazar, Francisco José Pinto e Augusto de Lima Júnior, Augusto de Castro e o Cardeal Cerejeira, entre outras autoridades e convidados. Todos posando no cenário composto pela arte do Brasil, no momento em que discursava o Embaixador brasileiro.

---

<sup>37</sup> *O Pavilhão do Brasil* – Álbum comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941, p.7.

<sup>38</sup> *O Pavilhão do Brasil na Exposição de Belém. O Século*. 21 / 7 / 1940, p.1.



Fig. 12- General Francisco José Pinto discursando na inauguração do Pavilhão do Brasil.

No dia 26 de julho, representantes da imprensa de Lisboa e do Porto visitaram o Pavilhão do Brasil. “O Sr. Dr. Augusto de Lima Júnior, depois de reunir a sua volta, no salão de pintura brasileira, onde estão representadas as diversas escolas picturais do Brasil, os seus convidados, pronunciou um interessante discurso”<sup>39</sup>. Na fotografia, publicada no *Diário de Lisboa*, vê-se o Comissário brasileiro ladeado pelos jornalistas portugueses, tendo ao fundo alguns dos quadros do Stand de Arte.

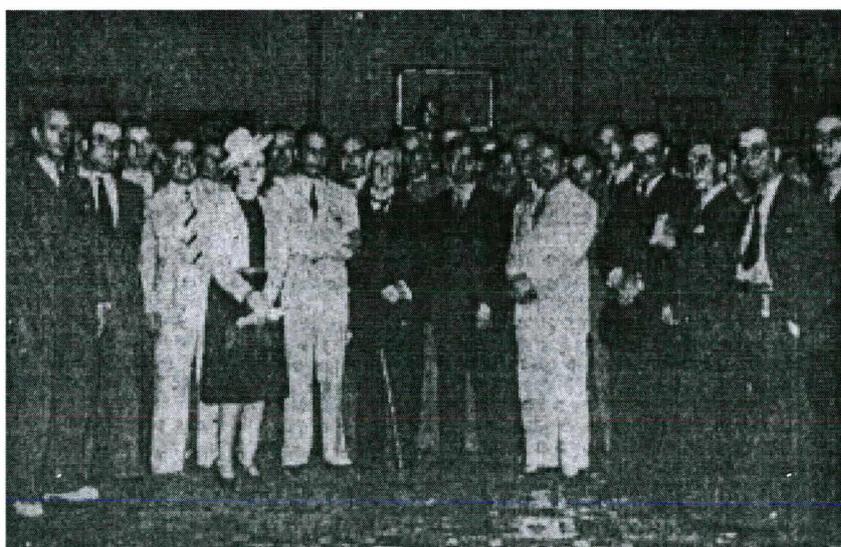


Fig. 13- Augusto de Lima Júnior com jornalistas no Stand de Arte.

<sup>39</sup> A imprensa visitou hoje o Pavilhão do Brasil. *Diário de Lisboa*. 26 /7 /1940, p.4.

No dia 31 de outubro, o Ministro da Educação Nacional visitou o Pavilhão do Brasil, uma fotografia registra o Ministro ladeado pelo Embaixador do Brasil em Portugal, Araújo Jorge, e pelo integrante da Comitativa brasileira, Armando Navarro da Costa, acompanhados por Manuel Paulo Filho, representante da imprensa brasileira em visita ao Stand de Arte. Todos acompanhavam o gesto de Navarro, que provavelmente apontava para a pintura *Sol de Verão*, de seu pai, o pintor e ex-embaixador do Brasil em Lisboa, Mario Navarro da Costa, exposta entre os quadros *Baiana*, de Leopoldo Gotuzzo, *Mangueira*, de Renée Lefefre, *Marinha*, de Heitor de Pinho, e *Paisagem Carioca*, de Dakir Parreiras, num nicho de parede em frente às poltronas, ao balcão e à mesinha, sobre a qual se encontrava um retrato do Presidente Vargas, e que compunham um dos ambientes do estande.



Fig. 14- Navarro da Costa acompanha autoridades na visita ao Stand de Arte.

A partir da análise das imagens do Álbum do Pavilhão do Brasil e dos comentários publicados na imprensa, é possível aferir os caminhos percorridos pelos visitantes. No Álbum, cinco das quarenta e quatro páginas são dedicadas ao Stand de Arte. As oito fotografias referentes ao Stand de Arte incluem uma vista panorâmica mostrando o público que lotou a sala na noite da sua inauguração, bem como, detalhes dos grupos de pinturas e esculturas que compuseram aquele espaço, possibilitando perceber a organização da sala, a distribuição das peças e os demais elementos utilizados no ambiente, como mobiliário, tapetes, vitrines e expositores, dando a conhecer, também, o sistema expositivo das peças, os grossos fios que seguravam os quadros e se prendiam

em ripas paralelas ao teto da sala, as plaquinhas de identificação, padronizadas e colocadas sobre as molduras ou próximas às obras, os pedestais das esculturas predominantemente realizados em madeira. Também é possível perceber os diversos ambientes criados no espaço do Stand de Arte. Pequenas salas de visita, com poltronas, tapetes, mesinhas de centro e aparadores, pareciam convidar os visitantes a uma conversa demorada naquele ambiente.



Fig. 15- Público visitando o Stand de Arte.

Mas qual o lugar destinado ao Pavilhão do Brasil no espaço de Belém? Observando-se um dos muitos mapas publicados apresentando a planta da Exposição, é possível perceber a posição de destaque dada ao Pavilhão do Brasil. Aquilo que foi verbalizado nos discursos, exaltando a importância do Brasil na obra civilizadora de Portugal, como “paladinos dum destino comum”<sup>40</sup>, ou abordando a “solidariedade perfeita e desconhecida entre outras nações”<sup>41</sup>, pode ser percebido na representação cartográfica da Exposição, através da identificação do local que ocupa o Pavilhão. No Plano Geral, publicado no Álbum do Pavilhão do Brasil, aparecem indicados por números e letras os diversos pavilhões, os monumentos, os espaços de lazer e utilidades. O Álbum destaca os números 6 e 11, referentes ao Pavilhão do Brasil e ao Pavilhão dos Portugueses no Mundo (Espaço no qual o Brasil aparecia como colônia portuguesa). O Pavilhão do Brasil aparece inserido

---

<sup>40</sup> CASTRO, Augusto de. Op. cit. Anexo 21, p.2

<sup>41</sup>PINTO, Gal. Francisco José. Op. cit. Anexo 20, p.1.

na mesma área destinada aos Pavilhões da Fundação (nº1), da Colonização (nº7), de Honra e de Lisboa (nº9) e da Casa de Santo Antônio (nº8), integrados ao Bairro Comercial, no lado direito da Praça do Império, em torno da qual estão o Mosteiro dos Jerônimos (nº10) e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo (nº11). Foram estes os principais espaços da Exposição. Neles proferiram-se discursos, receberam-se autoridades, organizaram-se desfiles. E lá estava inserido o Pavilhão do Brasil, entre os mais importantes e honrosos espaços daquela que pretendeu ser, simbolicamente, a “Cidade da História de Portugal”.

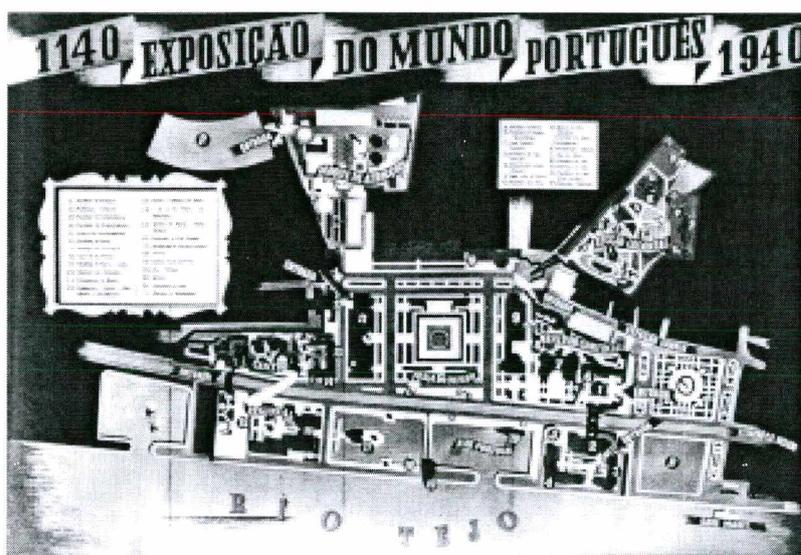


Fig. 16- Mapa da Exposição do Mundo Português.

O Mosteiro dos Jerônimos, especialmente restaurado para as Festas Centenárias, representante supremo da época de ouro de Portugal, à época Manuelina, figurava como pano de fundo a partir do qual se ergueu a “Cidade da História”. “As fronteiras dessa espécie de miniatura de cidade situavam-se entre os Jerônimo e o Tejo e a Praça de Afonso de Albuquerque e Belém, em sintonia com as marcas do passado de Navegadores e Descobridores e, talvez por isso, os arquitetos tinham concentrado todo o esforço na procura de uma fórmula que acentuasse essa positiva relação”<sup>42</sup>. Assim, o epicentro da Exposição foi a Praça do Império; em torno dela ergueram-se os dois maiores e principais Pavilhões de todo o conjunto, o de Honra e o de Lisboa, no qual foi realizada a cerimônia de inauguração da Exposição, “não apenas por ser o único pavilhão para o efeito

<sup>42</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. **Exposições do Estado Novo – 1934-1940**. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.118.

programado, mas também porque ele podia oferecer a imagem do “esforço” propagandeado<sup>43</sup>, e o dos Portugueses no Mundo, que pretendia ser a “imagem de uma soberania que reclamava um domínio antigo, permanente e natural, na reatualização que operava como referência de um povo que ali deveria encontrar a sua histórica justificação”<sup>44</sup>.

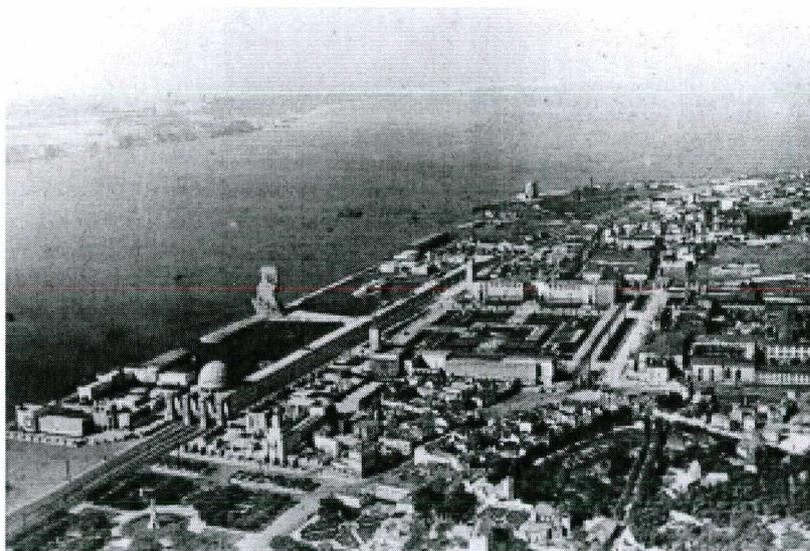


Fig. 17- Vista aérea da Exposição do Mundo Português em Belém.

Numa linha perpendicular ao Mosteiro, em frente à Praça do Império, estava o Padrão dos Descobrimentos. O monumento que encerra na proa a figura colossal do Infante D. Henrique marcando, simbolicamente, a porta que se abre para o rio, foi considerado a síntese do espírito da Exposição, como bem demonstra a crítica de Fernando de Pamplona na Revista *Ocidente*; “A sua concepção não é talvez nova, mas a execução pode classificar-se de admirável pelo seu dinamismo, pela sua atmosfera marítima, pelo seu ritmo heróico: de panos enfunados, uma proa de caravela avança e no seu topo alevanta-se majestosa a figura do Infante D. Henrique, atrás da qual enfileiram-se os seus bravos capitães. Ante o prodigioso ímpeto da largada, ante a vontade férrea que irradia do infante, da sua figura hirta e impenetrável, sente-se que toda a resistência será inútil, que os vendavais e os vagalhões hão-de quebrar e que o Adamastor se sumirá nas trevas de onde veio!”<sup>45</sup>. Esta crítica demonstra a importância do Padrão no recinto de Belém e o quanto este monumento guardava em si, simbolicamente, os

<sup>43</sup> Ibidem, p.129.

<sup>44</sup> Ibidem, p.176.

<sup>45</sup> Apud. FRANÇA, José Augusto. Cotinelli Telmo e Leopoldo de Almeida – Padrão dos Descobrimentos. Catálogo da Exposição: **Os Anos 40 na Arte Portuguesa**. P.60.

ideais pretendidos pelos idealizadores das Comemorações. Neste sentido se constitui em documento privilegiado para a compreensão da lógica da Exposição.

O Padrão dos Descobrimentos foi concebido pelo arquiteto chefe da Exposição e esculpido por Leopoldo de Almeida, que, segundo José Augusto França, “mais do que qualquer dos artistas seus contemporâneos”<sup>46</sup>, foi um seguidor do modelo que Francisco Franco imprimiu à estátua de Gonçalves Zarco, obra considerada fundadora das características estéticas adotadas pela estatuária estadonovista. O Padrão, monumento de três metros de altura, foi realizado em material efêmero, gesso e estuque, acompanhando a proposta de Cotinelli Telmo para a estrutura Geral da Exposição, que deveria se basear na “arquitetura efêmera”, vista pelo arquiteto como “uma espécie de aventura dentro da arquitetura”<sup>47</sup>, cuja falta de responsabilidade com a permanência confere uma certa “liberdade de expressão” ao criador dos projetos. Esta ênfase estaria de acordo com as idéias e exigências propostas pelo Presidente do Conselho, definitivamente incorporadas por Cotinelli como “manifestação absolutamente efêmera e que assentando embora num ‘máximo de restrições materiais’, (...), tinha, em contrapartida, um mínimo de restrições de ordem espiritual”<sup>48</sup>, possibilitando ao arquiteto enfatizar a “expressão arquitetônica e esforçar-se para que ela ‘brilhe muito, justamente porque brilhará por pouco tempo’”<sup>49</sup>. Neste sentido, o Padrão pode ser tomado como a materialização e a síntese deste pensamento. Não por acaso, foi ele o monumento que maior visibilidade obteve, naquele momento, deixando de ser peça efêmera para ser reconstruído, nos anos 60, em material permanente, tornando-se a partir daí um dos pontos de visita turística mais requisitados de Lisboa.

O critério adotado para a concepção, a construção e a montagem da Exposição foi o de uma síntese que passou menos por questões cronológicas do que simbólicas, como explica o texto de divulgação das finalidades da Exposição. “Deve ser uma síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal. Mas uma civilização, oito vezes secular, como a nossa, não é apenas constituída pela acção dos seus heróis, pela sua expansão geográfica e pelas suas conquistas: é também obra dos seus Santos e dos seus Poetas. A história narrada em imagens, que será a Exposição de 1940, deve ter, pois, a sua expressão heróica, que é certamente a principal e fundamental – mas não pode prescindir das expressões lírica e mística que são características do génio português”<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> FRANÇA, José Augusto. *Ibidem*, p.60.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.116.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.117.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.117.

<sup>50</sup> CASTRO, Augusto de. **A Exposição do mundo Português e a sua finalidade nacional**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p.18.

Centrar os interesses numa “síntese” da ação civilizadora implicaria evitar que os acontecimentos e as ações dos heróis se diluíssem numa história meramente cronológica. O que se buscava era o registro simbólico da gestação moral do Império Português, aquilo que até então não havia sido amplamente representado, nem de maneira tão abrangente que atingisse a “todos” os portugueses e que possibilitasse ao povo conhecer e admirar a grandiosidade do império ao qual pertenciam. O Estado Novo português, através de seus intelectuais e articuladores políticos, parecia ter conseguido realizar esta síntese, fazendo com que cada indivíduo encontrasse a sua própria identidade na identidade do Império Português.

Estes eram tempos de “cultura de massa”, sabia-se já, da necessidade e importância em comunicar, simultaneamente, uma mensagem de maneira grandiosa e eloqüente a um maior número de pessoas possível. A esta altura, a Europa já vivera a industrialização, que injetou nos povos a crença no progresso advindo através da máquina, já passara pela Guerra das Trincheiras, que expusera as mazelas da “conquistada” civilização, já assistira aos movimentos das vanguardas artísticas e suas tentativas, até mesmo niilistas, de romper com toda uma tradição clássica. Viviam, nessa data uma outra e nova guerra, na qual se delineava o estabelecimento de uma nova ordem mundial, contra a qual, na sua “neutralidade”, Portugal lutava.

Neste sentido, a Exposição veio reafirmar, agora, para um público gigantesco, aquilo que Camões já havia dito no seu poema épico da nacionalidade, e também Pessoa havia expressado na *Mensagem*<sup>51</sup>. A diferença maior entre estas obras e a atual Exposição passava pela limitação técnica da leitura individual, do estudo em pequenos grupos e, sobretudo, da impossibilidade de acesso à leitura devido ao grande número de analfabetos existentes no país, naquele momento, e que perdurou até, pelo menos, o fim do Estado Novo. Se a obra de Pessoa ainda era nova e pouco conhecida principalmente por se tratar de um modernista, *Os Lusíadas* encontrava, entre os leitores, ampla divulgação, era lido e estudado desde os primeiros anos de escolaridade no país; no entanto, agora, a Exposição pode concorrer com os textos poéticos na missão de atingir as massas.

Nesta altura, a lição das Exposições Universais já havia sido entendida. Inauguradas com a Grande Exposição dos Trabalhos de Indústria de Todas as nações ocorrida em Londres, conhecida pelo nome de a Grande Exposição de 1851, perpassaram os séculos

---

<sup>51</sup> No texto introdutório do livro publicado pela editora Martin Claret: **Fernando Pessoa – Mensagem**. (Coleção a Obra-prima de cada autor), Alberto Bento Augusto conta sobre o contexto do aparecimento do poema. Fernando Pessoa começou a escrever este poema que seria intitulado *Mensagem*, em 1913, apenas dando-o por concluído em 1934, época em que o “Secretariado de Propaganda Nacional criou o prêmio literário “Antero de Quental” a ser conferido ao melhor livro de poesia nacionalista inscrito no concurso”. Pessoa resolveu participar, posto que o livro atendia ao quesito principal do concurso – o nacionalismo. No entanto, o prêmio foi concedido ao livro *Romaria* de Vasco Reis Ventura. A Pessoa foi oferecido o “não previsto, ‘prêmio de segunda categoria’ – que evidentemente, o poeta jamais foi receber”. P.14.

XIX e XX, instaurando a cultura do “consumo e do espetáculo” na modernidade. O legado maior da Exposição de 1851 não foram exatamente os objetos mostrados, nem o inovador Palácio de Cristal edificado exclusivamente para aquele fim, mas o fato de “ter criado um magnífico cenário para a tarefa mágica de evocar o prazer, o luxo e a fartura da vida moderna, como um dia se imaginou que esta devesse ser. A partir de pouco mais do que o deslumbramento de uma boa encenação – transitória e artificial como todas elas -, gerou-se um evento que consistia em boa parte no próprio público admirando a si mesmo no ato de admirar a grandeza do ajuntamento, [descortinou] para a modernidade a possibilidade de se espelhar na imagem do seu próprio progresso material e tecnológico”<sup>52</sup>. Assim, lidar com consumo e espetáculo, a partir daquele “momento fundador”, não era lidar com a “qualidade dos objetos em si, mas [com a ] imagem que se faz do seu consumo”<sup>53</sup>.

Ora, esta lição parece ter sido muito bem entendida pelos organizadores da Exposição do Mundo Português, que procuraram, através da concretização de uma obra grandiosa e monumental, evocar o sentimento de pertença à história da nacionalidade portuguesa, em cada um dos visitantes que “acorreram em massa” ao recinto de Belém. Estes deveriam ver seu rostos espelhados no rosto de cada herói da nacionalidade ali representado.

O discurso do Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, publicado na Nota Oficiosa de 1938, apontava para a importância histórica das Comemorações Centenárias, enfatizando que a Exposição do Mundo Português deveria configurar-se como uma síntese da ação civilizadora de Portugal e da ação portuguesa na história do mundo. Salientava que a intenção de celebrar as datas comemorativas daria “ao povo português um tônico de alegria e confiança em si próprio”, além de “levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal, os seus serviços à civilização”<sup>54</sup>. Neste discurso preliminar, de divulgação de intenções, já aparecem enumeradas as finalidades da Exposição, bem como das diversas etapas das Comemorações Centenárias. O conjunto de atos, festejos e ações deveria, além de celebrar as datas históricas da nacionalidade, colocar em marcha novamente toda uma capacidade realizadora, restituindo ao povo português e, conseqüentemente, à nação sua capacidade civilizadora, reafirmando a existência do Império Português.

---

<sup>52</sup> CARDOSO, Rafael. O Espetáculo Fundador. **Veredas**. Revista do Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, n.67, p. 32-35, Julho 2001, p.35.

<sup>53</sup> Ibidem, p.35.

<sup>54</sup> Independência de Portugal (Nota Oficiosa da Presidência do Conselho). In: **Revista dos Centenários**. Lisboa, n.1, jan.1939, p.2

Estas mesmas idéias perpassavam o pensamento do Comissário-Geral da Exposição, Augusto de Castro, que reuniu num único volume os discursos por ele proferidos e os textos publicados durante a preparação e o funcionamento da Exposição, pretendendo com os trechos compilados legar comentários e interpretações que poderiam “ter amanhã algum interesse retrospectivo, referentes ao pensamento e aos objectivos da Exposição e às circunstâncias que a condicionaram e lhe deram o sentido nacional que teve e a repercussão moral que lhe assegurou o êxito”<sup>55</sup>. Percebe-se que a realização da Exposição foi desde o seu planeamento até o agrupamento de suas memórias a tentativa de dar corpo, forma, volume e cor às finalidades nacionais, expressas nas simbolizações das políticas nacionalistas encampadas pelo Estado Novo português.

Ao Brasil, já sabemos, foi conferido lugar de destaque nas comemorações e, este fato está diretamente ligado às finalidades da Exposição. Ainda em fevereiro de 1939, o Comissário-Geral faz publicar, nos jornais portugueses, um texto de divulgação das idéias e dos planos da Exposição. Nele lê-se o destaque legado ao Brasil e as expectativas que se construíam acerca da participação brasileira. “O Brasil será assim, se aceitar, como esperamos, o convite, a única Nação que colaborará conosco, numa representação da sua própria iniciativa, na Exposição de 1940”<sup>56</sup>. A presença brasileira, única participante e colaboradora naquele que era o grande espaço da afirmação nacional portuguesa, vinculava diretamente o Brasil aos ideais a serem atingidos com a realização das comemorações. Não só apareceria como terra descoberta e colonizada pelos portugueses, como também estaria presente como nação independente, autônoma, capaz de manter intacto seu espaço territorial legado pelos colonizadores e ainda assegurar seu espaço político no mundo contemporâneo. Este era o Brasil que, se esperava, aceitaria o convite português.

Como ler, através do convite feito e aceito e da conseqüente participação brasileira as finalidades da Exposição? Investigadores e autores portugueses muito já escreveram sobre o significado das Comemorações Centenárias, bem como, sobre a monumental Exposição do Mundo Português. Estas discussões percorrem caminhos diversos, no entanto, a participação brasileira é tratada por todos eles no sentido Portugal/Brasil. Proponho aqui percorrer o sentido inverso, Brasil/Portugal, buscando dialogar com a bibliografia portuguesa e, então, aprofundar a compreensão acerca da participação brasileira na elaboração do significado da Exposição do Mundo Português.

No prefácio do Catálogo Oficial da Exposição, assinado por Augusto de Castro, já nas linhas iniciais o Brasil é referido como o “prolongamento e a projecção do génio

---

<sup>55</sup> CASTRO, Augusto de. **A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940. (página de apresentação).

<sup>56</sup> CASTRO, Augusto de. O Pensamento e o Programa da Exposição. In: CASTRO, Ibidem, p.23.

lusíada”<sup>57</sup>. Neste texto o Comissário-Geral explicita o significado e as finalidades da Exposição, apontada como um “grande documentário da civilização” que, mesmo sendo um certame nacional, possui caráter universal por apresentar não apenas a memória dos oito séculos de história de Portugal, como também evocar a “civilização atlântica” e o sentido da “ação intercontinental” portuguesa, enquadrando o país “no número limitado dos Povos que escreveram a História do Mundo”<sup>58</sup>. Do Brasil, com seu Pavilhão, esperava-se que evidenciasse o “prolongamento” dessa pretendida civilização atlântica imaginada, em construção desde a época dos descobrimentos.

Em seu conjunto, a Exposição pretendeu ser o documentário em forma de imagens dessa história de Portugal, a história da expansão marítima, das conquistas e da colonização. Foi concebida e organizada em “três grandes capítulos”, pontuados por Augusto de Castro, que propunham formular uma narrativa épica portuguesa: a História, a Etnografia Metropolitana e a Etnografia Colonial, distribuídos no espaço de Belém, entre o Mosteiro dos Jerônimos e o rio Tejo, cuja presença é aclamada como a marca e a evidência dos caminhos percorridos pelos portugueses. A escolha do terreno, a preparação do espaço, as demolições e a urbanização da área recuperavam a visão do rio. Novamente, como em 1500, ele, o rio, dominaria o cenário de Belém. Seria, agora, o responsável por trazer a Portugal o legado daquilo que Portugal havia dado ao mundo. A Exposição, como um livro que se folheia, no caso, um livro tridimensional, cujas páginas são habitadas e percorridas pelo leitor/espectador, ao adentrar nos Pavilhões, escolher itinerários, usufruir dos recintos, admirar os monumentos, constituiu-se de capítulos que se desenrolavam no decorrer do percurso, compondo o volume da civilização portuguesa.

No primeiro capítulo, o da História, o leitor/espectador era conduzido aos primórdios da portugalidade ao adentrar o Pavilhão da Fundação, no qual se encontrava a imponente estátua de D. Afonso Henriques, o rei fundador; o Pavilhão da Formação e Conquista, mostrando as sucessivas dinastias e as batalhas empreendidas na conquista do território português; o Pavilhão da Independência, que assinalou num salto temporal as conquistas de D. João I, mestre de Avis e as de D. João IV que marcaram a retomada da autonomia política aos castelhanos em 1640, e os Pavilhões dos Descobrimientos, da Colonização, dos Portugueses no Mundo e, finalmente, o Pavilhão de Portugal de 1940, traçando um percurso ascendente e positivo da capacidade civilizadora de Portugal.

No segundo capítulo, da Etnografia Metropolitana, propunham um mergulho na cultura material e espiritual do país, um verdadeiro mapeamento das regiões e suas produções industriais, artesanais e artísticas. A ourivesaria, a cerâmica, os trajes regionais,

---

<sup>57</sup> CASTRO, Augusto de. A Cidade da História. In: CASTRO, Ibidem, p.43.

<sup>58</sup> CASTRO, Augusto de. Ibidem, p.44.

as aldeias, as feiras, as festas, o popular, o campesinato, tudo o que havia de mais regional, estava representado ali, no espaço da Metrópole. Este capítulo foi regido pela batuta de António Ferro, cuja experiência de levar a representação portuguesa às Exposições Mundiais de Paris e Nova Iorque, conferiu a ele e ao Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que então dirigia, a autoridade necessária para mobilizar a participação de quadros da intelectualidade, das artes e da cultura, ligados às vertentes modernas portuguesas.

O terceiro capítulo tratou da Colonização, proporcionando ao visitante, em território metropolitano, adentrar recintos africanos, chineses, indianos, brasileiros, dando a perceber a variedade e diversidade da vida e da cultura no Mundo Português que se pretendia afirmar com a demonstração da sua atuação nos diversos espaços espalhados pelo Império.

A leitura deste livro deveria levar o leitor a tomar consciência das dimensões do Portugal de 1940. A monumental “Cidade da História”, erguida em Belém, representaria simbolicamente a monumentalidade do Império, alicerçado em oito séculos de História da nacionalidade. Tudo se inicia com a fundação dessa nacionalidade, conferiam-se a D. Afonso Henriques as honras de fundador da nação que então se queria estabelecer, traçando-se um arco histórico que liga o Infante a Salazar. Margarida Acciaiuoli faz ver, em sua análise da Exposição, que a seqüência de inaugurações não seguiu exatamente o roteiro cronológico que “didaticamente sugeriam os guias e outros textos que na altura se publicaram”<sup>59</sup>. A seqüência de inaugurações foi definida pelo tempo em que cada Pavilhão foi finalizado, estando intercalados a estas inaugurações “desfiles de marchas populares pelas ruas de Lisboa (...) manifestações diárias [que] prolongavam os efeitos da Grande Exposição e proporcionavam um crescendo de expectativas [garantindo] que todos os dias alguma coisa recordasse que era o tempo das comemorações do Duplo Centenário”<sup>60</sup>.

O Estado Novo encontrou na celebração e no espetáculo proporcionados pela Exposição a maneira de dar publicidade e de conseguir a adesão popular aos seus projetos de transformação da nação portuguesa. Esta deveria ser atualizada e modernizada, sua expressão deveria revestir-se dos valores simbólicos de um nacionalismo. Desta maneira, “o conceito de Nação esteve na raiz e origem de toda a teoria e prática política do período”<sup>61</sup> estadonovista. Como demonstrou Jorge Ramos do Ó, em seu estudo, o Estado assumiu para si a definição dos caminhos da nação, já que aos sujeitos eram legadas as esferas da família, das freguesias, dos municípios e das corporações profissionais,

---

<sup>59</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. **Exposições do Estado Novo**. Op. cit., p.128.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>61</sup> Ó, José Ramos do. **Os anos de Ferro** – O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”. Lisboa: Estampa, 1999, p.19.

deslocando-os da esfera da cidadania e retirando-lhes as possibilidades de influenciar na esfera da política<sup>62</sup>. Passam a utilizar a propaganda como instrumento de governo, lançando mão das “batalhas simbólicas” para “fazer coincidir a atividade governativa com uma atmosfera idealizada, de progresso e bem estar, [na qual] o campo cultural começará a ser reorganizado para materializar (...) uma doutrinação sistemática e tentacular sobre a sociedade civil”<sup>63</sup>. Sua análise é mais uma chave para a compreensão do esforço empreendido pelo Estado português na elaboração e realização das Comemorações Centenárias e em especial da Exposição do Mundo Português.

A capacidade organizativa do Estado se fez notar, sobretudo, naquele delicado momento no qual a Europa se encontrava, a irrupção da Guerra que estava se iniciando, da qual não se podia prever a extensão, nem no tempo, nem no espaço. Optando-se por dar continuidade ao processo comemorativo, restava vincular a situação europeia aos motivos e às finalidades da Exposição. Assim, os discursos passaram a abordar a questão da Guerra, exaltando o exemplo português de unidade territorial, ordem e, sobretudo, paz. Novamente, Augusto de Castro defendia não apenas a manutenção das datas comemorativas estabelecidas, mas também a oportunidade de aproveitar a vantagem criada pela circunstância da Guerra, que possibilitava um vasto alcance aos objetivos nacionais. “Numa Europa enfraquecida pelas lutas materiais não será inútil demonstrar uma supremacia do Espírito. Num mundo dividido pelas distensões da força e pelo paroxismo da violência não será descabido afirmar a existência e a confiança do Direito. Num momento em que as fronteiras caem, como castelos de cartas, sob o vendaval das ambições e o mapa das nações se refaz a dinamite, a pacífica, unânime, demonstração da grande realidade de uma Pátria, imutável através dos séculos, representa a vitoriosa proclamação dum sólido Exemplo Nacional, que não pode ser indiferente”<sup>64</sup>. Estes mesmos motivos são explicitados no prefácio do Catálogo Oficial da Exposição, como uma lição de otimismo e fé em meio às “nuvens da hora presente”. São, ainda, apontadas razões de ordem econômica para a manutenção das Comemorações na data prevista: os elevados custos para suspender ou destruir as obras já iniciadas; a impossibilidade de prever por quanto tempo as comemorações deveriam ser adiadas e, ainda, o fato de que a “significação nacional e simbólica das festas era incompatível com qualquer adiamento”<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibidem. p.21.

<sup>63</sup> Ibidem, p.30.

<sup>64</sup> CASTRO, Augusto de. Ainda mais durante a Guerra! In: CASTRO, op.cit., p.36.

<sup>65</sup> CASTRO, Augusto de. A Cidade da História. In: CASTRO, op. cit., p.45.



Fig. 18- Primeiras páginas dos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*.

Desde a inauguração da Exposição as primeiras páginas dos jornais portugueses eram divididas entre as notícias da Exposição e os acontecimentos da Guerra. Mesmo os periódicos vinculados ao Secretariado de Propaganda Nacional não excluía as imagens da Guerra de suas primeiras páginas, ao contrário, elas pareciam reafirmar a possibilidade de leitura pretendida. A imagem de Portugal como nação soberana, que conseguiu atingir a paz em contraste com as outras nações europeias, outrora fortes, industrializadas, modernas, civilizadas, mas, agora, em guerra esta era a deixa para a fala portuguesa, para a fala da cena principal, aquela que marcaria definitivamente a intenção dos festejos, a finalidade de todo o aparato propagandístico.

A guerra como oposto da paz revelava a outra face das nações poderosas, aquilo que, encoberto pela grandiosidade dos Estados Nacionais, então se revelava ao mundo. A busca do poder pela subjugação do outro, a conquista territorial pelo deslocamento de populações eram evidentes nas manchetes dos jornais e acabavam por levar à descrença na civilidade pregada e propagandeada.



## O convite ao Brasil irmão

Em 26 de março de 1938, a Presidência do Conselho publicou a Nota Oficiosa, divulgando e estabelecendo os parâmetros para a realização das Comemorações Centenárias. Nela era feita uma referência especial ao Brasil. Sem estabelecer a forma de participação, mas aspirando a que o encontro dos dois “povos seja então efectivo e intenso como nunca o foi; e que o Mundo seja testemunha do que é o Brasil na história portuguesa – uma das suas páginas mais belas e a sua mais extraordinária realização, e do que é Portugal para o Brasil – a fonte inicial da sua vida, a Pátria da própria Pátria”<sup>66</sup>. A Nota vinculava a história dos dois países de maneira fraternal e familiar, fazendo desaparecer quaisquer indícios de desavenças e conflitos e transformando as relações luso - brasileiras em relações de extrema cordialidade, tendo o território brasileiro como o espaço dedicado ao futuro, cujas tradições eram heranças partilhadas com os portugueses. A referência revestia-se de um pedido à presença do Brasil em Portugal e, trazia enumeradas as razões: ajudar a fazer as honras da casa; erguer o seu padrão de história ao lado do padrão dos portugueses; que não fosse apenas hóspede, mas que acolhesse também as homenagens como membro da família; que os brasileiros comparecessem a Portugal em romaria cívica e patriótica.

Nestes termos foi feito o convite à participação brasileira nos Centenários de Portugal, uma Nota Oficiosa, amplamente divulgada na imprensa portuguesa e, em seguida, também divulgada na imprensa brasileira. A *Revista dos Centenários*, em seu primeiro número, registrou estes acontecimentos revestindo-os de grande importância para auferir no gesto brasileiro interesse magnânimo pelas Comemorações Centenárias, tanto por parte do governo quanto por parte da imprensa, fazendo parecer que a participação brasileira foi, desde o primeiro momento, de grande entusiasmo. No entanto, os registros lidos nos documentos mostram um outro desenrolar dos acontecimentos.

Desde o primeiro momento, ainda durante os trabalhos da Comissão Preparatória dos Centenários, a preocupação com a presença do Brasil aparece explicitada. Uma carta, bastante informal, assinada simplesmente “Amigo Gratíssimo” e datada de 24 de fevereiro de 1938, ou seja, anterior à publicação da Nota Oficiosa, informava a Salazar que ele veria, no relatório redigido por António Ferro que lhe será entregue, a concordância unânime com a necessidade de se “convidar o Brasil a tomar parte, ao nosso lado, nas festas, e o seu Presidente a assistir a elas, e nos melindros que temos de respeitar para que o Brasil, não só aceite, mas venha com sincero interesse e até

---

<sup>66</sup> Independência de Portugal (Nota Oficiosa da Presidência do Conselho). In: **Revista dos Centenários**. Lisboa, n.1, jan. 1939, p.3.

desvanecimento”<sup>67</sup>. Falava da necessidade de se encaminhar o convite através de um delegado especial que deveria “preparar o terreno”, e sugeria o nome do Almirante Gago Coutinho que, além de já estar com viagem marcada ao Rio de Janeiro no mês de março, era bastante admirado e estimado pelos brasileiros. Dizia ainda enviar um “papelinho”, no qual indicava os termos nos quais o convite devia ser feito, para a garantia de êxito na empreitada.

O dito “papelinho”, documento composto por três páginas datilografadas, traçava um breve percurso da importância histórica das relações dos dois países. Citava Pedro Calmom, que naquela altura já havia publicado diversos livros sobre a história do Brasil enfatizando as relações luso - brasileiras e seus dirigentes, era sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, membro eleito da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Ciências de Lisboa. O texto exaltava a posição do Brasil independente, suas dimensões, seu contingente populacional, e sobretudo, seu potencial irradiador da língua, da cultura e das tradições portuguesas. Explicitava um elenco de razões para que o Brasil estivesse presente nas Comemorações, compondo expressões, frases e parágrafos que seriam adotados pelo Presidente do Conselho e figurariam na Nota Oficiosa. É preciso notar que os cuidados com a presença brasileira e com a possibilidade da pouca receptividade por parte do Brasil estavam presentes nas discussões desde a preparação das Comemorações, como uma preocupação que se tentou contornar através das estratégias de articulação política.

Os motivos para que esta preocupação existisse estavam contidos nos próprios laços históricos que uniam os dois países. Inicialmente o caráter historicista das Comemorações, vinculando o presente a um passado de glórias e feitos heróicos no qual o Brasil foi, apenas, um coadjuvante, porque o papel de protagonista, naquela construção histórica, coube a um único ator, aquele que interpretou o papel do poder, o papel de quem conduz, de quem toma as decisões, de quem lidera. Na história que se pretendia contar, Portugal apareciam como líder supremo de seu Império, em todas as fases da sua história, cabendo ao Brasil apenas com o advento da República e, principalmente, com o advento do Estado Novo, exercer sua autonomia política e sua plena soberania. Esta visão era pouco, ou nada compatível com os ideais de “fraternidade” e “irmandade” presentes na Nota Oficiosa e no “papelinho”: as contradições contidas no plano da Exposição e no convite feito ao Brasil indicavam o quanto o aceite do Estado brasileiro dependeria de uma vontade política. Este era um campo bastante movediço, posto que o Brasil nos anos 30, buscava o reordenamento da nação, baseado na construção de uma identidade desvinculada de qualquer outra nação. Assim é que as

---

<sup>67</sup> Carta do Amigo Gratíssimo ao Presidente do Conselho, Lisboa, 24 de fevereiro de 1938, AOS/CO-22PT.2. Fólio 28.

políticas culturais estadonovistas passaram muito mais pela diluição das nacionalidades que compunham o povo brasileiro, pelo caldeamento das raças e, ainda, pela exaltação de um tipo brasileiro exemplar advindo da miscigenação e das trocas culturais ocorridas em território brasileiro. No entanto, a diversidade de pensamentos que compunham os projetos de constituição do Estado Novo permitia que se pudesse aceitar e encampar projetos que muitas vezes estavam em desacordo com um pensamento dominante.

Relacionadas aos projetos de constituição da nação brasileira apareciam algumas questões que tocavam os interesses de Portugal, como a questão da emigração/imigração e a questão da importação/exportação de produtos como o café. No ano de 1938 desenhavam-se as negociações para a formulação do intercâmbio mercantil<sup>68</sup> entre Brasil e Portugal. Em pauta, matérias acerca dos “favores do Brasil a Portugal” e dos “favores de Portugal ao Brasil”, de diversas naturezas, baseados na “cláusula da consangüinidade”, não extensíveis a qualquer outra nação, reivindicavam o parentesco entre Portugal e Brasil, para o encaminhamento de acordos comerciais e políticos; a questão da situação dos portugueses no Brasil, com a consequente reciprocidade, dos brasileiros em Portugal, e a questão do equilíbrio das trocas de mercadorias entre os dois países, cujos problemas vinham sendo sentidos devido a alterações no sistema produtivo e nos mercados, a melhora da produção na lavoura e na indústria em Portugal e o incremento na produção colonial, muitas vezes concorrente à produção brasileira e, também, a diminuição das taxas aduaneiras internas no Brasil, produtos portugueses como: o vinho, o azeite, as conservas de peixe, a cortiça, os mármore, os alabastros, os pórfiros, as castanhas e os bordados da ilha da Madeira, e produtos do Brasil como: o algodão em rama, o café, as madeiras, os couros, a piassava e a farinha de mandioca, o fumo, as frutas frescas, os doces em conserva, as carnes resfriadas e congeladas e, ainda, os produtos farmacêuticos estavam na pauta das discussões que buscavam compensações recíprocas na concessão e na obtenção dos favores em relação à circulação dos produtos nos dois países.

O relatório do conselheiro Gosling apontava como necessário o equilíbrio da balança comercial entre Brasil e Portugal, posto que ela se apresentava desfavorável ao Brasil. Demonstrava a delicadeza das questões a serem tratadas e o quanto Portugal se encontrava em vantagem com relação ao aspecto da balança comercial. Neste sentido, o convite à participação brasileira, sobretudo, para desempenhar um papel de “herdeiro” e continuador das tradições portuguesas, poderia soar um tanto quanto sórdido e levar a uma recusa, ou, o que seria pior, a um descaso e a um descompromisso alicerçados

---

<sup>68</sup> GOSLING, Walter James. **Intercâmbio Mercantil do Brasil com Portugal**. Rio de Janeiro, 22 out. 1938. AOS-CO-NE-4D/PT.5 (Relatório apresentado ao Conselho Federal de Comércio Exterior pelo conselheiro Walter James Gosling, designado pelo Exmo. Sr. Director Executivo, Ministro Dr. J. A. Barbosa Carneiro, para relatar todos os assuntos abordados pela Missão Económica Portuguesa, presidida pelo Dr. Sebastião Ramires).

numa não ação. Nenhum documento contendo, explicitamente, as preocupações portuguesas ou a posição brasileira, com relação ao aceite do convite e a participação do Brasil, nas Comemorações Centenárias, foi encontrado; no entanto, diversos outros documentos podem ser lidos como indícios dessas preocupações e, também, do descontentamento brasileiro. Muitas vezes, nada aparece explicitamente, no entanto, tornam-se evidentes perante a trama tecida com os dados e a problemática abordada. É como se passagens dos documentos se iluminassem, tornando clara a leitura daquilo que em outro momento estava encoberto. Perante as questões levantadas a documentação ganha um novo significado, e as respostas vão sendo encontradas naqueles pontos anteriormente insuspeitos.

Após a divulgação da Nota Oficiosa, outras manifestações de apoio e divulgação das Comemorações ocorreram na imprensa, mas o ano de 1938 foi um período de planejamento e de preparação para os organizadores, em Portugal. Para o grande público, um maior envolvimento com os preparativos iniciou-se a partir do mês de fevereiro de 1939, quando os trabalhos de demolição e construção do espaço expositivo foram iniciados. No dia 3 daquele mês, os jornais portugueses publicavam um texto do Comissário-Geral da Exposição no qual aparecia um panorama geral das intenções e do encaminhamento dos trabalhos a serem iniciados em Belém. Nele também aparecia a referência ao convite feito ao Brasil e à espera pelo aceite: “O Governo Português convidou o Brasil a construir ou decorar, êle próprio, êsse segundo Palácio (o primeiro seria o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, espaço no qual esteve representado o Brasil colonial). O Brasil será assim, se aceitar, como esperamos, o convite, a única Nação que colaborará conosco, numa representação da sua própria iniciativa, na Exposição de 1940”<sup>69</sup>.

No Brasil, o jornal *A Voz de Portugal* publicou, em primeira página, este mesmo texto<sup>70</sup> no dia 5 de fevereiro. No dia 12, do mesmo mês, também, em primeira página, outro artigo<sup>71</sup> trazia detalhes do plano da Exposição e da Planta Geral, além de repetir o parágrafo do artigo anterior, no qual aparece a referência ao convite feito ao Brasil e o desejo de vê-lo representado. Desde o mês de março de 1938, quando da divulgação da Nota Oficiosa até o mês de fevereiro de 1939, nenhuma manifestação de aceite, por parte do governo brasileiro, parece ter ocorrido. Em dezembro de 1938, Albino de Souza Cruz, Presidente da Federação das Associações Portuguesas do Brasil e membro da Comissão Executiva da Colônia para a celebração dos Centenários, fez publicar uma brochura com os resultados das negociações realizadas, durante sua viagem a Lisboa,

---

<sup>69</sup> CASTRO, Augusto de. O pensamento e o programa da Exposição. In: CASTRO, op.cit., p.22.

<sup>70</sup> CASTRO, Augusto de. O pensamento e o programa da Exposição. *A Voz de Portugal*. Rio de Janeiro, fev. 1939, p.1.

<sup>71</sup> O que será a Exposição do Mundo Português na comemoração dos Centenários. *A Voz de Portugal*. Rio de Janeiro, 12 fev. 1939, p.1.

para tratar da participação dos portugueses do Brasil nas Comemorações Centenárias. Em nove páginas de explicações, sugestões e reverências à importância do evento, uma única frase assinalava claramente o silêncio brasileiro: “E sendo de família, nela não-de querer participar também os nossos irmãos brasileiros, porque nunca poderia ter todo o luzimento que lhe querem dar se assim não fosse”<sup>72</sup>.

Os representantes da Colônia Portuguesa no Brasil imediatamente, após a publicação da Nota Oficiosa, iniciaram um esforço de participação procurando o envolvimento, nas Comemorações Centenárias, do maior número possível de “portugueses do Brasil” – é desta maneira que apareciam denominados os portugueses emigrados residentes no Brasil. A 4 de abril, o Diretório da Federação das Associações Portuguesas do Brasil enviou ao Presidente do Conselho de Portugal um telegrama manifestando o júbilo pela apreciação das palavras contidas na Nota Oficiosa, cujas referências ao Brasil despertaram “vivo entusiasmo”<sup>73</sup>. A 12 de abril o mesmo Diretório enviou ao Presidente do Conselho um ofício afirmando honrar-se em “aplaudir a Nota Oficiosa sobre os Centenários e com o maior entusiasmo, se associará à celebração, iniciando, desde já, os seus trabalhos junto das associações federadas, que se estendem por todos os Estados do Brasil”<sup>74</sup>. O relatório esclarecia que uma transcrição, deste mesmo ofício, tinha sido enviada a todas as Associações Federadas do Brasil e às Comissões Estaduais do Conselho da Colônia, acompanhada por palavras de “encitamento, com as quais se pretendia criar atmosfera de entusiasmo para as Comemorações Centenárias”<sup>75</sup>, cujos efeitos satisfatórios foram percebidos nas “calorosas congratulações” enviadas ao Diretório.

Após estes cuidados preliminares, o conselho da Federação se reuniu, a 25 de maio, e decidiu, por unanimidade, colaborar com os Centenários de Portugal, da maneira “mais brilhante possível”<sup>76</sup>. Organizaram-se quatro comissões, uma Grande Comissão, formada pelo Conselho da Colônia, pelos Presidentes das Associações locais e pelos membros mais destacados da Colônia Portuguesa no Rio de Janeiro; uma Comissão Executiva, formada por membros do Conselho da Colônia e diretoria; uma Comissão Orientadora, formada por intelectuais portugueses residentes no Brasil; e ainda uma Comissão de Propaganda, formada por jornalistas militantes na imprensa carioca. As comissões foram aprovadas pelo Embaixador de Portugal no Brasil, Martinho Nobre de

---

<sup>72</sup> SOUZA CRUZ, Albino de. **Festas Centenárias de Portugal**. Rio de Janeiro: Câmara Municipal, dez.1938.

<sup>73</sup> Este telegrama, uma série de correspondências e a descrição da participação da colônia portuguesa encontram-se publicados na brochura: FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES PORTUGUESAS DO BRASIL. **Os Portugueses do Brasil nos Centenários de Portugal - Relatório da Comissão Executiva da Colônia Portuguesa do Brasil Pró-Centenários de Portugal**. Rio de Janeiro, 1940, p.5.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p.7.

Mello, que lembrou a conveniência de não se iniciarem os “trabalhos sem prévia comunicação ao Governo Brasileiro, como medida de atenção e respeito”<sup>77</sup>, cujos contatos ficaram ao encargo de Albino de Souza Cruz e do Conde Dias Garcia, respectivamente, Presidente do Conselho da Colônia e Presidente do Diretório, devido à ausência do Embaixador.

Foram estes, também, os nomes mais atuantes no decorrer do processo de participação da Colônia nas comemorações. Albino de Souza Cruz, fundador da Companhia Souza Cruz, uma das maiores indústrias de cigarros da América Latina, é o Presidente da Comissão Executiva, e Dias Garcia, industrial no ramo de ferragens, é o 1º Vice-Presidente. Ambos os industriais, bem-sucedidos no Rio de Janeiro, tinham presença constante e atuação decisória nos assuntos da Colônia. Outros membros da Comissão seguiam perfil similar; o Barão de Saavedra, atuante na área financeira e no comércio, chegando a assumir a presidência da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, atuou como Vice-Presidente; José Gomes Lopes, industrial, comerciante e diretor do Centro Lusitano D. Nuno Álvares Pereira, ficou como Tesoureiro, e Sousa Batista, industrial da área moveleira e tapeceira, como 1º Secretário<sup>78</sup>.

Enquanto a Comissão se reunia para estudar a participação nos Centenários, Albino de Souza Cruz viajou a Portugal, ainda em 1938, e de Lisboa enviou à Comissão uma sugestão de participação que parece ter sido acatada, a construção de um Arco do Triunfo, no alto da avenida da Liberdade, na capital portuguesa, com a intenção de marcar monumentalmente a participação da Colônia. Um projeto foi desenvolvido pelo arquiteto português residente no Brasil, José Cortez. O relatório

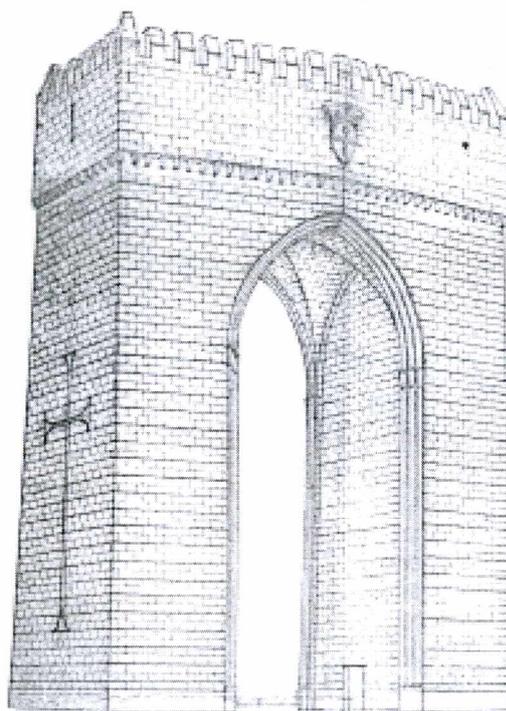


Fig. 19- Detalhe da vista frontal da Porta da Fé e do Império.

<sup>77</sup> Ibidem, p.7.

<sup>78</sup> PAULO, Heloisa. **Aqui também é Portugal** – A Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo. Coimbra: Quarteto, 2000, p. 608-617. A autora apresenta uma relação biográfica de alguns dos membros de destaque da Colônia, assinalando a dificuldade encontrada para a recuperação das trajetórias deles no Brasil.

descreve o Arco, denominado Porta da Fé e do Império, como “uma peça arquitetônica de elegante harmonia de linhas, feliz combinação de românico – gótico em que o sentido heróico e místico da Raça constituía a trama de rara beleza impressiva, através de um tracejamento sóbrio, heráldico e nobremente simples”<sup>79</sup>.

Quando Albino de Souza Cruz apresentou o projeto em Lisboa para aprovação, as partes não conseguiram chegar a um acordo. O relatório fala da impossibilidade da Colônia em arcar com as despesas de um Arco em proporções muito maiores do que aquelas propostas no projeto, já que “era idéia do governo construir, no local que lhe destinaram, um arco em proporções que iam muito além das possibilidades da Colônia”<sup>80</sup>. Esta mesma preocupação já havia surgido dentro da própria Comissão, quando numa carta do Barão de Saavedra, remetida a Albino de Souza Cruz que estava em Lisboa, foram apontadas questões referentes ao elevado custo da obra e os poucos recursos da Colônia. “A nossa Colônia está reduzida, os homens que contribuem são sempre os mesmos, e não encontro entusiasmo para uma larga participação dos portugueses no Centenário”<sup>81</sup>. Afirmava que os portugueses do Brasil acabam por contribuir atendendo ao prestígio pessoal de quem pede, mas sem espontaneidade, e apontava uma severa crítica ao Estado Novo português que, “se tem adeptos fervorosos, entre os quais eu me conto, tem opositores, e tem a maioria de indiferentes. O Estado Novo que tem feito uma hábil e necessária propaganda no exterior tem descurado a grande massa de portugueses do Brasil, conforme diversas vezes temos salientado”<sup>82</sup>. A carta deixava claro que a situação da Colônia não era de inteira prosperidade e muito menos de euforia com o apoio ao governo português, como fazia parecer o relatório da Comissão à Federação das Associações Portuguesas do Brasil. Percebia-se, também, que o Estado português, naquele momento, mostrava-se distante e pouco interessado nos cidadãos portugueses emigrados no Brasil<sup>83</sup>, voltando-se para aqueles cidadãos que emigravam para as colônias portuguesas na África.

A proposta do Arco foi abandonada, e o emissário retornou de Lisboa com uma nova proposta conciliatória sugerida pelo Ministro da Educação Nacional de Portugal, Duarte Pacheco, que indicava a compra e o restauro do Palácio dos Almadas, para ser integrado ao Patrimônio Nacional e servir de sede da Mocidade Portuguesa. A Comissão

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>81</sup> SAAVEDRA, Barão de. **Carta a Albino de Souza Cruz**. Rio de Janeiro, 5 nov. 1938. AOS/CO/PC.22 A-PT.1 – fôlios 15,16,17.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> PAULO, Heloisa. *Op. cit.*, p. 465-480. A autora assinala as Comemorações Centenárias como um dos eventos promotores de maior mobilização da Colônia, ao mesmo tempo em que apresenta as críticas advindas de membros proeminentes como o engenheiro Ricardo Severo e o industrial de São Paulo José Pereira Ignácio, relativas à dificuldade de obtenção de recursos.

se reuniu no Brasil e aprovou a proposta por unanimidade. Deu-se início a um plano de subscrição para angariar os recursos necessários à aquisição do Palácio que, no período de junho de 1939 a junho de 1940, foi levantado e oferecido a Portugal como “prova exuberante de amor, [demonstrando a] capacidade generosa de sacrifício”<sup>84</sup> dos portugueses do Brasil. Por sua vez, o Governo Português, através do Decreto-Lei de 1º de julho, estabeleceu as regras para a aquisição do Palácio pela Colônia Portuguesa do Brasil e sua posterior doação ao Estado português, definindo cada detalhe do processo e determinando, no Artigo 3º, que o prédio passava a ser designado “Palácio da Independência”, devendo destinar-se à sede da Mocidade Portuguesa e do Museu da Restauração, abrigando também a Sociedade Histórica da Independência de Portugal<sup>85</sup>.

Finalmente, em 24 de novembro de 1940, ainda dentro das Comemorações Centenárias, o ato de doação do Palácio foi realizado através da assinatura da escritura por Albino de Souza Cruz e, também por um ato inaugural celebrado festivamente. A comissão optou por uma doação em nome da “Colônia”, sem citar nomes. Uma placa foi colocada no local com a seguinte inscrição: “A Colônia Portuguesa do Brasil adquiriu e doou ao Estado este Palácio MCMXL”. Pretendiam com este feito e com a evocação da legenda deixar registrado que: “Na pedra e cal do Palácio, há séculos de tradição e promissora certeza de séculos futuros. Todas as gerações que penetrem no antigo solar dos condes de Almada se recordarão de nós”<sup>86</sup>.

Naturalmente, após o empenho demonstrado pela Colônia, principalmente dos dirigentes no Rio de Janeiro, em participar dos Centenários, os portugueses do Brasil esperavam do governo brasileiro a demonstração de semelhante empenho. De volta ao Brasil, envolvido nos preparativos de participação da colônia, Albino de Souza Cruz escreveu a Salazar dando notícias do andamento dos trabalhos da Comissão, ao mesmo tempo em que expressava sua preocupação com a participação brasileira, dizendo achar que houve algum mal-entendido com relação à visita do Presidente do Brasil, e sugeria que se esclarecesse a participação brasileira, reiterando o convite<sup>87</sup>. A 12 de janeiro de 1939, outra carta foi enviada a Salazar, informando o desenrolar das mesmas questões tratadas na carta anterior. Enfatizando o assunto sobre o Brasil, afirmava que, em conversa com o General Francisco José Pinto, então chefe da Casa Militar, tinha obtido confirmação da suspeita de mal-entendido, dizia ser natural que “V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>. queira dar uma forma especial a esse convite em harmonia com a Nota de V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>. e por isso se

---

<sup>84</sup> FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES PORTUGUESAS DO BRASIL. Op.cit., p.19.

<sup>85</sup> Legislação – Decreto-Lei nºn29.638. *Revista dos Centenários*. Lisboa, nº7, p.24 - 26, jul. 1939, p.25.

<sup>86</sup> FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES PORTUGUESAS DO BRASIL, op.cit., p.19.

<sup>87</sup> CRUZ, Albino de Souza. **Carta ao Exmo. Sr. Dr. António d’Oliveira Salazar**. Rio de Janeiro, 20/12/1938. AOS/CO/PC-22 A – PT.1 – fólios 29 e 30.

justifique a demora”<sup>88</sup>. Ao final da carta, um pós-escrito informava que havia recebido um esboço do programa proposto pelo Brasil e que o enviava juntamente com a carta.

Não aparecendo, ainda, publicamente, a demonstração do interesse brasileiro em participar dos Centenários, a imprensa ligada à própria Colônia empenhou-se numa cobrança da confirmação da presença brasileira, caracterizada pela publicação de artigos e notas, no período de março de 1938 a abril de 1939. Ficava evidente a demora do Brasil em se pronunciar, quem sabe, devido à dificuldade em conciliar uma representação nacional com as solicitações indicadas na Nota Oficiosa.

No dia 26 de fevereiro de 1939, o jornal *A Voz de Portugal* publicou em primeira página a matéria do jornalista Costa Rego que havia sido publicada no jornal *Correio da Manhã* no dia 23 de fevereiro, do mesmo ano, na qual discorria sobre a possível e esperada visita do Presidente Getúlio Vargas a Portugal. Transcreveram o artigo e publicaram uma fotografia do jornalista e outra de Vargas, acentuaram a festa da “lusitanidade” citando Júlio Dantas, que atribuiu ao Brasil a condição de “jóia da conquista portuguesa”, enfatizaram a fala do jornalista, que acenava com a possibilidade da presença do Presidente brasileiro nas Comemorações Centenárias: “Admite-se que o chefe da Nação Brasileira vá em pessoa a Portugal. Essa visita não é só necessária: é em verdade obrigatória no sentido de que exprimirá também a retribuição da visita do chefe da Nação Portuguesa, em 1922, quando comemoramos, a nosso termo, o primeiro centenário da nossa vida independente”<sup>89</sup>. O jornalista transcreveu o discurso de Antônio José de Almeida, proferido na Câmara dos Deputados, dizendo que, há quase dezessete anos, as palavras por ele proferidas ainda não haviam sido respondidas pelo Brasil, e que agora era chegado o momento de retribuí-las. Como quem as havia dito tinha sido o Chefe da Nação portuguesa, quem as deveria retribuir seria o Chefe da Nação brasileira. “Eis porque a visita do Presidente do Brasil a Portugal, no próximo ano, deixa de ser unicamente necessária para ser realmente obrigatória. Cumprir-se-á nela mais do que um acto diplomático, um acto histórico e, como o tempo ainda sobra e se abre amplo às providências nesse sentido, compete-nos desde logo iniciar a preparação do acto. É o que esperam os portugueses, mas não podem esperar indefinidamente. Urge que realizemos os primeiros esforços, fazendo-lhes saber que vamos”<sup>90</sup>.

O esforço de setores da imprensa, ou de pessoas interessadas na representação brasileira, parece ter resultado positivamente, afinal, no dia 13 de abril daquele ano, reuniu-se pela primeira vez, numa sala do Itamaraty, a Comissão encarregada pelo governo brasileiro de organizar a participação do Brasil nas Festas Centenárias, apresentando-se ao chanceler Oswaldo Aranha, para quem o início dos trabalhos da

---

<sup>88</sup> CRUZ, Albino de Souza. *Ibidem*.

<sup>89</sup> REGO, Costa. As Festas Centenárias e a visita do Presidente Vargas. *A Voz de Portugal*, 26 fev. 1939, p.1.

<sup>90</sup> REGO, Costa. *Ibidem*.

comissão “era um passo a mais dentro da cooperação existente entre as duas pátrias”<sup>91</sup>. O chanceler acrescentou que “emprestaria, desde logo, à Comissão todo o seu apoio incondicional, decidido que estava o governo da República a empenhar todos os meios ao seu alcance para que a representação do Brasil nas Festas Centenárias de Portugal, em 1940, tivessem o brilho e a extensão peculiares a uma expressão de natureza racial”<sup>92</sup>, salientou, ainda, que os termos da Nota Oficiosa “já puseram o governo de sobreaviso”<sup>93</sup>, relacionava os motivos e interesses de aproximação entre os dois países e enaltecia o papel dos portugueses, dizendo que “deste lado do Atlântico, conservamos como estrutura fundamental da nacionalidade, a raça, a língua, a religião, as tradições artísticas e literárias, os costumes e o próprio temperamento dos nossos ascendentes de Portugal. Quando atingimos a maioridade, nossa emancipação não se fez contra Portugal, mas a favor do Brasil”<sup>94</sup>. Encerrava esclarecendo os termos da participação brasileira, “por seu governo, por sua cultura, por suas forças armadas, por suas expensas econômicas, estará o Brasil presente em Portugal em 1940, aceitando o convite que Portugal nos transmitiu e que nós sabemos honrar fraternalmente”<sup>95</sup>.

A imprensa ligada à Colônia apressou-se na divulgação do pronunciamento do governo brasileiro. Em matéria publicada em 16 de abril, enfatizou a fala do chanceler, propiciando o estabelecimento de vínculos de compromisso entre o governo brasileiro e o português. Discorreu, longamente, sobre a maneira como o Brasil cooperaria, relacionando as propostas com as quais se faria representar, afirmando que “tudo isto se tem feito é preciso dizê-lo e repeti-lo, sob a inspeção direta do Presidente Getúlio Vargas, que desde o início mostrou um empenho especial em que o povo português sinta a estima fraternal que lhe dedica o povo brasileiro”<sup>96</sup>. Enfatizava, com estas palavras, o suposto envolvimento de Vargas no processo de preparação da representação brasileira, e reforçava com a afirmação de que “prova eloqüente [do interesse de Vargas é] a nomeação feita por S. Excia, do próprio chefe da sua Casa Militar, General Francisco José Pinto, para Presidente da Comissão organizadora dessa cooperação [afirmando tratar-se] de uma altíssima figura do Exército brasileiro, espírito e militar de larga cultura, um dos pioneiros da corrente nacionalista e, sem favor, um nome do maior relevo no meio intelectual do moderno Brasil”<sup>97</sup>. Relacionava os nomes de Augusto de Lima Júnior e de Caio de Melo Franco como membros da Comissão, fazendo alusão aos cargos que ocupavam e ao papel preponderante que exerciam nos quadros intelectuais da sociedade brasileira.

---

<sup>91</sup> A Presença do Brasil nas Comemorações Centenárias. *A Voz de Portugal*. Rio de Janeiro, 16 abril 1939.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

A participação brasileira nos Centenários de Portugal foi anunciada, neste momento, de maneira bastante informal, mesmo sendo transmitida através do depoimento do Ministro das Relações Exteriores, parecendo ocorrer, apenas, uma divulgação na imprensa, com maior ênfase entre a Colônia portuguesa, que estava cobrando do governo brasileiro uma resposta ao convite de Portugal. Um documento oficial solicitando ao Ministro das Relações Exteriores a aprovação do programa da representação brasileira às Comemorações dos Centenários de Portugal só veio a aparecer em 19 de junho de 1939, demonstrando a precocidade da divulgação de 16 de abril, em relação ao efetivo trabalho da Comissão. Alguns indícios possibilitam perceber uma certa demora, por parte do governo brasileiro, em se pronunciar. Inicialmente, os artigos nos jornais que, de uma maneira ou de outra, solicitavam o pronunciamento do Brasil, depois, as datas dos documentos oficiais, demonstram este retardamento dos trabalhos e, ainda, algumas cartas pessoais, trocadas entre pessoas envolvidas na participação brasileira, evidenciam uma preocupação com a demora da resposta do Brasil, bem como com o empenho e o interesse do País em se fazer representar.

Exemplo explícito dessa preocupação, foi a carta<sup>98</sup> assinada por Afrânio Peixoto remetida a um “Eminente Amigo”, (supostamente Alberto d’Oliveira – o diplomata que em carta publicada no jornal *Diário de Notícias* em 20/2/1929, intitulada Um Português Ausente de Portugal, sugeriu a celebração das datas da nacionalidade), escrita a caminho de Nova Iorque, cujo conteúdo deveria ser comunicado, como havia prometido, ao “Grande Amigo” de ambos - Salazar. Na carta, Afrânio dizia ter sido impedido, pela censura postal, de ser explícito e que agora, falaria “tudo por miúdo”. Afirmava ter dito ainda do Rio, através do correio aéreo, em carta anterior: “Sobre o caso de nossa representação há apenas que só há poucos dias se cogitou dela, perguntando-se (o Sr. Vargas) de que espécie seria a nossa coparticipação, sem resposta, que aguardava nova cogitação sobre o caso”. Afirmava não haver “má vontade”, mas que “o caso não andaria, se não fossem oferecidas sugestões concretas”. Dizia ter sugerido que viesse de Portugal pelo embaixador Araújo Jorge, ou do Brasil pelo embaixador Martinho Nobre de Mello, além do convite, também, o objetivo material da concreta participação brasileira. Reclamava nada saber desde então, apenas que na antevéspera da sua partida, 14 de abril, o Comandante Heitor Lyra, Diretor do Departamento Político do Ministério do Exterior e que havia estado, recentemente, em Lisboa, solicitou-lhe entrevista para dizer-lhe que “fora constituída comissão, de anônimos”, e que além dele e do General Francisco José Pinto, “ninguém sabia de nada”. Informava que, em segredo, Lyra lhe solicitara um plano de sugestões. Entregou-as no dia seguinte, e a elas o Comandante “juntou as

---

<sup>98</sup> PEIXOTO, Afrânio. Carta ao Eminente Amigo. Nova Iorque, 17 abril 1939. AOS/CO – 22 – PT.2 – fólios 37 e 38.

últimas [sugestões] de sua autoria”<sup>99</sup> que seguiam, em anexo, à carta. Afirmava ser o que existia até aquele momento, colocando-se à disposição como portador, confidencial, de sugestões que queiram enviar. Pedia desculpas por ocupá-lo com assunto “que parecerá somenos [dizendo que] da minha devoção portuguesa nada é somenos. A S. Ex.<sup>a</sup>. o Presidente do Conselho prometi avisar de tudo, por intermédio de amigos comuns”.

O “Eminente Amigo” anexou esta carta a uma outra que endereçou ao Presidente do Conselho; nela acusou o recebimento da carta e das sugestões. Avisou que iria responder ao remetente, dizendo que “as coisas parecem ter melhorado desde a sua partida, embora a Comissão do Rio [seja] composta de anônimos”<sup>100</sup>. Reclamou o não envolvimento da Embaixada de Portugal no Brasil, onde pensava que “se deveriam centralizar todas as iniciativas”. As duas cartas evidenciavam aquilo que outros documentos faziam suspeitar, o não envolvimento do governo brasileiro, seu não comprometimento, até o momento em que, da parte dos interesses portugueses, houve atitudes mais atuantes, no sentido de fazer com que o Brasil se manifestasse. Além do mais, a relação das sugestões possibilitava a análise da participação brasileira, sua formulação e a percepção da construção e do desenrolar das propostas apresentadas em Lisboa.

A própria Nota Oficiosa já indicava algumas possibilidades para a participação brasileira nas Comemorações Centenárias. Ao conferir ao Brasil uma “referência especial”, em relação aos outros países, solicitava-o a “fazer as honras da casa”, “erguer o seu padrão de História” e, como membro da família, acolher as homenagens recebidas e ainda mandar a Portugal, em “romagem cívica e patriótica”, o maior número possível de seus “egrégios” filhos. A expectativa dos portugueses recaía, muito claramente, sobre a presença de representantes políticos e intelectuais brasileiros e sobre a construção de um Pavilhão que contasse a História da Nação brasileira independente, mas herdeira direta de Portugal. Estas sugestões eram justamente as mesmas que apareciam na carta do “Amigo Gratíssimo” ao Presidente do Conselho, datada de 24 de fevereiro de 1938, citada acima, aquela que primeiramente estabelecia as razões da participação brasileira e os termos para a formulação do convite ao Brasil.

Com data de 6 de junho de 1939, uma Súmula dos serviços feitos até aquele momento foi apresentada pelo Secretário, ao Presidente da Comissão, então intitulada de Comissão de Representação do Brasil nas Festas do Centenário de Portugal. Informava que os preparativos para a representação brasileira estavam sendo feitos, “dentro das linhas gerais do programa publicado pela comissão Executiva em Lisboa”<sup>101</sup>. Duas seções

<sup>99</sup> Sugestões – AOS/CO – 22 – PT.2 – fôlio 39.

<sup>100</sup> D’OLIVEIRA, Alberto. Carta ao Presidente do Conselho. Lisboa, 5 maio 1939. AOS/CO–22–PT.2–fôlio 36.

<sup>101</sup> LIMA JÚNIOR, Augusto de. Súmula dos serviços feitos pela Comissão de Representação do Brasil nas Festas do Centenário de Portugal. Rio de Janeiro, 6 jun. 1939. AOS/CO – 22 – PT.2 – Fólios, 41, 42, 43.

eram destinadas à representação brasileira: a participação em um Pavilhão dedicado ao Mundo Português e outro Pavilhão do Brasil Independente; a súmula descrevia em cada item aquilo que deveria constar em cada um dos Pavilhões, apontando um nome como organizador. Sem entrar em detalhes, pode-se dizer que a relação é bastante extensa e que pressupunha uma ampla participação, com a mobilização de variados setores da administração brasileira, prevendo o deslocamento a Portugal de grande quantidade de peças e obras de arte de elevado valor artístico, histórico e monetário para o Brasil.

Especificamente, ao tratar do Pavilhão do Brasil Independente, objeto deste trabalho, a Súmula propunha que fosse apresentado em quatro seções distintas: uma delas trataria da Inconfidência Mineira, de D. João VI e dos estadistas de sua época, de D. Pedro I e da Independência, de D. Pedro II, da Guerra do Paraguai e das Campanhas do Prata, da Abolição e da República; outra sobre o Período Contemporâneo abordaria o Saneamento e a Saúde Pública, a Instrução Pública, uma Exposição de Pintura e Escultura, e uma Exposição do Livro Brasileiro; uma terceira demonstraria através de gráficos, fotografias e maquetes, Estradas de Ferro e de Rodagem, Linhas Aéreas, Portos e Navegação, obras contra a seca e ainda, Exposição dos Correios e Telégrafos; na quarta e última seção seriam apresentadas a Agricultura e a Produção Mineral; seriam, também, apresentados filmes preparados pelo DNP, bem como distribuídas publicações.

A proposta de representação brasileira bebia nas “sugestões” de Afrânio Peixoto, incorporando, com um arranjo diferente, boa parte das indicações feitas por ele. Nelas constava que o Brasil deveria construir um Pavilhão e recheá-lo nos moldes daqueles das feiras internacionais, com a produção brasileira, materiais, matérias-primas, estatísticas e livros; realizar uma exposição cultural, histórico-geográfica, utilizando-se de elementos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, do Museu Histórico e do Museu Nacional; compor uma Comissão Literária para estudos, livros e memórias que representassem a contribuição espiritual do Brasil; realizar uma estátua do Padre Antônio Vieira; ofertar a Portugal documentos do Arquivo Militar de Lisboa que estão na Biblioteca do Itamaraty e, ainda, por sugestão de Heitor Lyra, assinar os tratados pendentes da missão econômica Ramirez. Afrânio, além de sugerir o que e como mostrar, indicava nomes e estimava custos, facilitando a tarefa da Comissão na escolha dos temas a serem apresentados em Lisboa.

A proposta da Comissão, também, se aproximou bastante de um “esboço de programa” da participação brasileira que Souza Cruz, em pós-escrito, na carta de 12 de janeiro de 1939, endereçou a Salazar, afirmando ter recebido autorização de enviá-lo a Portugal. Este documento não está datado, nem assinado, mas é endereçado ao Ministro Cyro de Freitas Valle, Secretário-Geral do Ministério das Relações Exteriores. Nele é feita referência à Nota Oficiosa ao citar que “o Brasil é solicitado nominalmente, não somente a comparecer às comemorações, mas principalmente a colaborar na organização

delas, figurando ao lado de Portugal e ajudando a fazer as honras da casa”<sup>102</sup>. Afirma impor-se, nas condições propostas, da parte brasileira um “longo trabalho prévio que exige largo período de tempo para a execução de um programa, que embora seja reduzido ao mínimo, mesmo assim fica de grande extensão e dificuldade”<sup>103</sup>.

Souza Cruz iniciou o arrolamento de sugestões, respeitando os limites da Nota de Salazar, contendo: uma exposição histórica do período colonial com uma exposição retrospectiva da arte colonial; um ciclo mostrando o desenvolvimento do Brasil independente; a cultura brasileira, ensino, técnica e desenvolvimento científico, forças armadas e exposição industrial; exposição etnográfica valorizando o mestiço na formação brasileira; exposição de arte, principalmente de pintura, paisagística e de motivos históricos; exposição do livro brasileiro e de artes gráficas em Geral; organização e preparação de filmes sobre o Brasil. Ainda sugeriu que para os festejos deveriam organizar uma esquadra que conduziria o Ministro Oswaldo Aranha e sua comitiva; designar comissões militares, navais, técnicas e culturais; missões relativas às representações no Congresso de História. Lembrava que, para atender à solicitação de construção de um Padrão Brasileiro junto ao Português, poderia ser erguido um monumento aos navegadores, contendo a estátua de Cabral e os principais episódios da formação do Brasil; concluía sugerindo que o “monumento deverá ser traçado em linhas do estilo barroco que é o da nossa formação”<sup>104</sup>.

Entre os três documentos e a proposta final levada às Comemorações houve muitas transformações e adaptações. Neste aspecto, o Relatório do General Francisco José Pinto, como Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário em Missão Especial do Brasil às Comemorações dos Centenários de Portugal, possibilita a visibilidade daquilo que foi encampado pela Comissão e realizado em Lisboa, além dos programas oficiais e catálogos dos Pavilhões.

Quanto à Exposição de arte contemporânea, nem a Súmula de 6 de julho, nem as sugestões de Afrânio Peixoto lhe fazem referência; percebe-se, portanto, que esta idéia só posteriormente foi incorporada às propostas da Comissão. No entanto, a nota anexada à carta de Souza Cruz de 12 de janeiro, refere-se a uma exposição de pintura, sem, no entanto, referir-se à arte contemporânea, incluindo os gêneros “paisagem” e “pintura histórica”, enfatizando os motivos referentes às guerras pela constituição do território e pelos acontecimentos cívicos marcantes. Claro está que esta proposta não era exatamente aquela apresentada no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil; ali, apesar das muitas paisagens, figuraram pouquíssimas pinturas de gênero histórico referente às guerras; continha retratos, naturezas mortas, temas mitológicos e alegóricos.

---

<sup>102</sup> Nota ao Exmo. Sr. Ministro Cyro de Freitas Valle, Secretário-Geral do Ministério das Relações Exteriores. AOS/CO/PC – 22 A – PT.1. Fólios, 34 e 35.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem.

Um ofício do Presidente da Comissão ao Ministro das Relações Exteriores, datado de 13 de junho de 1939, remetia, anexo, um plano relativo à representação brasileira solicitando colaboração e querendo saber qual a participação específica pretendida pelo Ministério. O plano nada mais era do que uma cópia da Súmula da Comissão. Mais tarde, em 19 de junho, acrescida de mais quatro itens, a súmula foi enviada ao Ministro das Relações Exteriores, com a solicitação de aprovação e, em 3 de julho, foi enviada ao Presidente da República para ser, também, por ele aprovada.

A manifestação pública mais contundente e, provavelmente, a mais aguardada pelos portugueses com relação a participação do Brasil nos Centenários de Portugal talvez tenha sido o pronunciamento do próprio Presidente Getúlio Vargas, na noite de 17 de junho de 1939 no Real Gabinete Português de Leitura, em sessão solene celebrativa da Ação dos Portugueses do Brasil nas Comemorações Centenárias. Vargas proferiu um discurso abordando a questão da imigração, dizendo que precisou ser restringida, devido aos problemas mundiais mas, a Portugal manteve-se a abertura possível para que os portugueses continuassem a imigrar. Saliencia que às comemorações preparadas por Portugal, “o Brasil, carinhosamente convidado, comparecerá, e timbra em fazer não como visitante cortez; mas como membro da família que, embora politicamente dela separado, permanece fiel ao seu espírito e leal à sua amizade”<sup>105</sup>, ou seja, pontuou os termos em que foi formulado o convite, apelando para a participação do Brasil como herdeiro da cultura e das tradições portuguesas. Enfatizou, ainda mais, essa herança ao afirmar que “no Brasil sabemos o que vale a ascendência da raça que dominou o mundo na fase histórica em que tal hegemonia significava audácia, espírito de empreendimento, excepcional vocação colonizadora. E em Portugal sabe-se o que representa perpetuar-se num povo jovem como o nosso, com raras qualidades de inteligência e de acção, dono de vastos e variados recursos materiais, orgulhoso das suas tradições, falando o mesmo idioma”<sup>106</sup>. O Presidente brasileiro, através do seu pronunciamento, demonstrou interesse diplomático pelas Comemorações portuguesas e em momento algum acenou com a possibilidade de visitar Portugal durante as comemorações. Mesmo tendo sido este tema amplamente divulgado nos jornais da Colônia, sendo sua presença em Portugal, solicitada e aguardada entusiasticamente, Vargas se manteve em silêncio.

Enfrentando percalços e contratemplos no início dos trabalhos, a Comissão foi formada e passou a atuar efetivamente junto ao Ministério das Relações Exteriores, composta pelo General Francisco José Pinto como Presidente, por Caio de Mello Franco, Abelardo Bruno do Prado, Heitor Lyra, Major Afonso de Carvalho, Capitão de Fragata

---

<sup>105</sup> VARGAS, Getúlio. Oração proferida na sessão solene de 17 de junho de 1939 no Real Gabinete Português de Leitura. In: **A Ação dos Portugueses do Brasil na Exposição do mundo Português nos Centenários da Fundação e da Restauração**. Rio de Janeiro, 1940

<sup>106</sup> Ibidem.

Didio Itaim Afonso da Costa Júnior, Augusto de Lima Júnior, Rodrigo de Andrade e Oswaldo Orico. Estes foram os nomes divulgados na matéria do jornal *A Voz de Portugal*, em 16 de abril de 1939; no entanto, nenhuma relação oficial dos nomes foi encontrada na documentação analisada, alguns continuaram a participar efetivamente dos trabalhos da Comissão estando presentes na relação dos participantes da representação brasileira em Lisboa durante as festas centenárias. Parecia ser esta a “comissão de anônimos” reclamada por Afrânio Peixoto, Heitor Lyra e Alberto d’Oliveira, nela realmente, com exceção de Augusto de Lima Júnior, não estão presentes nomes de intelectuais de relevo nas relações culturais entre Brasil e Portugal.

## Brasileiros em visita à casa paterna

Nem estava, ainda, o Plano da participação brasileira nos Centenários portugueses aprovado, e ao governo do Brasil foi solicitada, através do Embaixador em Lisboa Araújo Jorge, a presença de “pessoa devidamente instruída para entender-se com a Comissão Portuguesa para a comemoração dos Centenários, sôbre a extensão da colaboração e da participação do Brasil, para concertar detalhes da construção de seu pavilhão, e assentar a natureza das documentações histórica e cultural brasileiras, que nele deverão figurar”<sup>107</sup>. No mesmo ofício, o Embaixador lembrava que a exposição não tinha caráter industrial ou comercial, restringindo-se às características histórico-culturais da civilização portuguesa. Para atender a esta solicitação foi indicado o nome de Antônio Augusto de Lima Júnior<sup>108</sup>. Em 20 do mesmo mês, um ofício<sup>109</sup> do Presidente da Comissão solicitou ao Ministro das Relações Exteriores a designação de Caio de Mello Franco, então chefe da Divisão de Cerimonial daquele Ministério, para substituir Augusto de Lima Júnior na função de Secretário Executivo da referida Comissão, posto que este seguiria para Lisboa como Delegado do Brasil, ainda naquele mês.

Augusto de Lima Júnior parece ter permanecido, em Lisboa, por longo período, pois foi ele quem recebeu, em solenidade oficial, do Comissário-Geral da Exposição do Mundo Português, Augusto de Castro, o terreno no qual seria edificado o Pavilhão do Brasil. Seguiu-se o oferecimento de um “Porto de Honra”, por parte do delegado brasileiro. No discurso lido pelo Presidente da Comissão Executiva dos Centenários, Júlio Dantas, ao fazer referência às fundações da construção da casa brasileira, lembrou que ela fez principiar a cooperação do Brasil aos Centenários de Portugal. Aludindo ao sentido simbólico da construção do Pavilhão Brasileiro, afirmou que “Construir é subir. Subiremos unidos, e tão alto, que as duas nações possam ver distintamente, não apenas o passado de que se orgulham, mas o Futuro glorioso que as espera”<sup>110</sup>. Mais uma vez, agora, no discurso de Augusto de Castro, o simbolismo do ato da edificação do Pavilhão do Brasil era salientado, ao dizer que “As memórias do Brasil e de Portugal irmanam-se

<sup>107</sup> JORGE, Araújo. Ofício da Embaixada de Lisboa. 25 maio 1939. Pasta Presidência da República 89/2/ – ofícios 1936/1941. Arquivo do Itamaraty.

<sup>108</sup> ARANHA, Oswaldo. Ofício solicitando a designação de Delegado do Brasil às comemorações Centenárias de Portugal. 12 jul. 1939. Pasta Presidência da República 90/1/8 – ofícios expedidos jul. 1938/ jul. 1939. Arquivo do Itamaraty.

<sup>109</sup> PINTO, Francisco José. Ofício solicitando a designação de funcionários. 20 jul. 1939. Pasta Presidência da República 89/2/3 – ofícios 1936/1941. Arquivo do Itamaraty.

<sup>110</sup> O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. **Revista dos Centenários**. Lisboa, n. 13, jan. 1940, p. 15.

nestes metros de terreno, em que cabe o coração das duas pátrias. Um pequeno Brasil histórico, espiritualmente grande, vai elevar-se ali em frente do Tejo, velha estrada do Mundo”<sup>111</sup>.



Fig. 20- Solenidade de entrega do terreno para edificação do Pavilhão do Brasil; Augusto de Lima Júnior, segurando nas mãos as bandeiras portuguesa e brasileira, discursa perante as autoridades.

Na mesma ocasião, Augusto de Lima Júnior enfatizou os laços familiares entre as duas nações e a força simbólica da Cruz de Cristo, levada ao Brasil por Cabral, vista como expressão da civilização e elo entre portugueses e brasileiros. “O Brasil vem, como pessoa da família em visita à casa paterna, dizer à sua Pátria de origem que os seus 50 milhões de cidadãos, guardando a raça, a língua e a religião que receberam de Portugal, serão sempre no continente americano os continuadores do valôr português; que a Cruz de Cristo plantada pelas armas de Pedro Álvares Cabral será eternamente o símbolo da sua civilização e o elo poderoso que o ligará aos seus ancestrais, cujas glórias se formaram dilatando a Fé e o Império”<sup>112</sup>.

Quase nada é possível saber acerca das negociações efetuadas pelo delegado do Brasil, na sua estada em Portugal. No entanto, é possível inferir que muitas das alterações constatadas no Plano de participação elaborado pela Comissão brasileira ocorreram durante ou após a viagem de Lima Júnior. Portanto, é legítimo pensar numa interferência por parte de Portugal na escolha dos elementos da representação brasileira.

---

<sup>111</sup> Ibidem, p.16.

<sup>112</sup> Ibidem, p.16.

Questão premente e, também, nebulosa diz respeito ao próprio Pavilhão do Brasil. Em nenhum momento a documentação consultada registra alguma negociação acerca do projeto e da construção do Pavilhão. A decisão de que este ficaria ao encargo do arquiteto português Raul Lino parece ter sido tomada de maneira informal, ou mesmo extra-oficial. O Brasil parecia esquivar-se desta responsabilidade desde o princípio, pois mesmo ao manifestar a vontade de erguer seu próprio Pavilhão, nenhuma referência à construção dele foi feita. Nas suas “sugestões”, Afrânio Peixoto falou em “Construir um Pavilhão”, alusivo à filiação e ao momento em que o Brasil era português, nada citando em termos de estilo, tipo de construção ou indicação de nomes, como fez nos outros itens. Apenas a Nota que acompanhava a carta, de 12 de janeiro de 1939, de Albino de Souza Cruz endereçada a Salazar, da qual não é possível conhecer a autoria, propunha que o Padrão brasileiro fosse um monumento “traçado em linhas do estilo barroco”<sup>113</sup>, mas também não estabelecia possibilidades construtivas, nem indicava nomes. Também no programa encaminhado à aprovação do Ministro das Relações Exteriores e do Presidente Vargas nada constava acerca da construção do Pavilhão; logo, é possível afirmar que o Brasil não teve participação no projeto e na construção do Pavilhão que o representaria.

Talvez a Comissão Executiva portuguesa tivesse percebido que a participação brasileira não chegaria a realizar tamanho empreendimento, afinal, indícios do desinteresse brasileiro puderam ser notados na demora da manifestação de aceite do convite formulado por Portugal. Optaram, então, por proporcionar ao Brasil uma coparticipação, na qual caberia ao convidado ocupar-se do “recheio” do seu Pavilhão. Pelo menos, é desta maneira que a documentação analisada apresenta o planejamento e a elaboração da representação brasileira.

O arquiteto português Raul Lino ocupou-se em criar um Pavilhão que representasse uma imagem brasileira condizente com as expectativas portuguesas. Para ele, experiente em projetar pavilhões para feiras e ainda conhecedor da vida e da cultura brasileiras<sup>114</sup>, um Pavilhão teria que “obedecer em primeiro lugar a uma idéia representativa do país a

---

<sup>113</sup> Nota ao Exmo. Sr. Ministro Cyro de Freitas Valle, Secretário-Geral do Ministério das Relações Exteriores. AOS/CO/PC –22 A - PT.1. Fólio 35.

<sup>114</sup> O arquiteto esteve no Brasil, em 1935, a convite do Instituto dos Arquitetos do Brasil, do Instituto Paulista de Arquitetos, da Sociedade Brasileira de Belas Artes e do Instituto Histórico de Ouro Preto. Visitou Recife, Olinda, Salvador, Ouro Preto, Juiz de Fora, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Em Lisboa proferiu comunicação na Academia Nacional de Belas Artes, em 23 de maio de 1936, intitulada *Primeiras Impressões*, na qual explicitou seu interesse em conhecer “o que resta da arte histórica nos monumentos imóveis [brasileiros] e apreciar a possível influência destes na arquitetura contemporânea”. Publicou, no seu retorno a Lisboa, **Auriverde Jornada**, livro das memórias da viagem ao Brasil do qual constam as comunicações que proferiu no Brasil e em Lisboa.

que pertence”<sup>115</sup>. Defendeu, nas Memórias Descritivas do projeto do Pavilhão do Brasil, que não se utilizasse arquiteturas já consagradas, quer fossem de caráter “tradicionalista europeu”, quer fossem “expressão de utilitarismo”, porquanto qualquer dos dois casos seria sempre uma expressão fracionada do Brasil. Advogou pela “revelação de uma arquitetura brasileira”, na qual os monumentos haveriam de ter uma “nova grandeza muito brasileira, inspirada no assombro da floresta, na vastidão do *inferno verde*”, uma “arquitetura audaciosa”, inspirada na obra dos bandeirantes, uma arquitetura que houvesse de “segredar os mistérios da selva e onde reboará o eco longínquo das grandes cachoeiras que ainda estão por descobrir”. Repetiu no Memorial Descritivo trechos do texto que publicou no seu livro de memórias, tendo a oportunidade de dar materialidade às idéias que a viagem ao Brasil nele suscitaram.

Para o arquiteto, no Memorial Descritivo, as linhas definidoras da expressão de uma arquitetura brasileira seriam encontradas muito mais na natureza do que na cultura, pois esta trazia arraigadas as tradições, enquanto que a natureza vinculava-se ao novo, ao intocado, aquilo que ainda iria desabrochar. Por isso, sua opção por uma estética de “fortes sugestões naturalísticas, do ar livre, e certo jeito de pujança vegetativa”, que acabaram por assumir “a desejada imponência, com qualquer coisa de avassalador que, por fim – contudo – se resolve numa ordenação familiar do espírito latino”, havendo uma “evidente abstração da estética antiga, isto é – do classicismo greco – romano e seus derivantes”. A imponência desejada e a ordem obtida eram provenientes do uso consciente e controlado da ordenação clássica, sem perder, no entanto, a peculiaridade, o diferencial daquilo que possibilitaria a uma arquitetura, genuinamente brasileira, dialogar com uma estética e um gosto da época que para Raul Lino se enquadrava, sobretudo, numa expressão art déco, como atesta predominantemente sua produção arquitetônica.

Quando de sua estada no Brasil, Raul Lino proferiu comunicação intitulada *Espírito na Arquitetura*, na qual abordou uma problemática de ordem cultural, a partir da qual se verificava a expressão de uma consciência nacional em arquitetura. Seu discurso se baseou no fato de que em alguns países ditos civilizados “a obra arquitetônica tem vindo perdendo todo o seu valor como padrão de cultura”<sup>116</sup>; colocou como sua expectativa diante de uma “nação que até agora em arte ainda não manifestou a consciência da sua enorme importância”<sup>117</sup> o surgimento de uma manifestação arquitetônica que expressasse a consciência nacional. “Quando a civilização não é importada, não é adquirida à última hora; quando existe de origem, herdada de pais para

<sup>115</sup> LINO, Raul. Memórias Descritivas. Lisboa, nov. 1939. Documentação Referente ao Projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/ Departamento de Documentação e Pesquisa – RL – 417.

<sup>116</sup> - LINO, Raul. *Auriverde Jornada*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937, p.155.

<sup>117</sup> Ibidem, p.156.

filhos, - então não admira que reine certa harmonia na expressão arquitetônica empregada por um povo. E esta harmonia nas obras de arquitetura significa sempre forte consciência nacional”<sup>118</sup>. Por possuir uma natureza tão vasta, uma riqueza étnica, uma marcante herança cultural e grandeza geográfica e histórica, do Brasil era esperado que utilizasse estes atributos e fizesse surgir uma arquitetura genuinamente brasileira. No seu entender “a arquitetura do Brasil deve acusar, sem pejo nem desonra, as origens da sua História, mas não se deixará envencilhar no meandro arqueológico, nem prender no formalismo escolar sem vitalidade; a arquitetura do Brasil sofrerá a influência dos tempos correntes, refletindo porém as próprias reações nacionais, nunca se limitando a adotar fórmulas importadas do estrangeiro. Na arquitetura brasileira hão de transparecer ainda as condições mesológicas, climáticas do país”<sup>119</sup>.

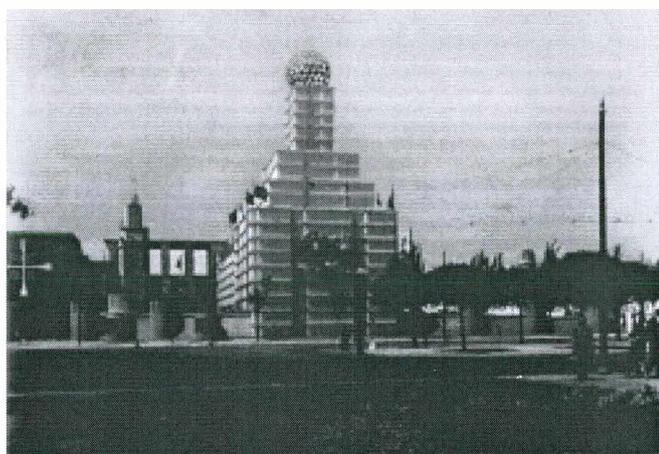


Fig. 21- Fachada lateral do Pavilhão do Brasil.

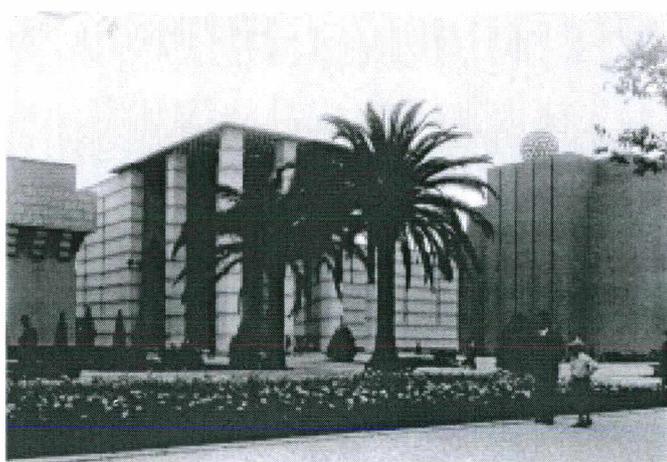


Fig. 22-Jardim em frente ao Pavilhão do Brasil.

<sup>118</sup> Ibidem, p.157.

<sup>119</sup> Ibidem, p.158.

Seu projeto, definido em dois blocos, dispostos em “L”, propunha um átrio na fachada da entrada que remetia o visitante ao espaço da floresta tropical. Uma seqüência de colunas, encimadas por uma cobertura recortada, possibilitava a passagem do Sol, analogamente, ao efeito produzido pelas folhas das árvores, ao mesmo tempo encobrindo e permitindo que o Sol alcançasse o solo. O arquiteto fez uso do lasulite, um material de revestimento aparentemente novo, que permitiu a criação de recortes curvilíneos, tanto na cobertura, quanto nas colunas; estas faziam referências aos troncos das palmeiras, que escalonadas projetavam-se nas alturas. As fotografias da Exposição mostram os efeitos de luz e sombra obtidos com os recortes da cobertura de lasulite e o quanto a cor clara do revestimento evidenciou a sutileza das curvas e dos contornos propostos pelo arquiteto.

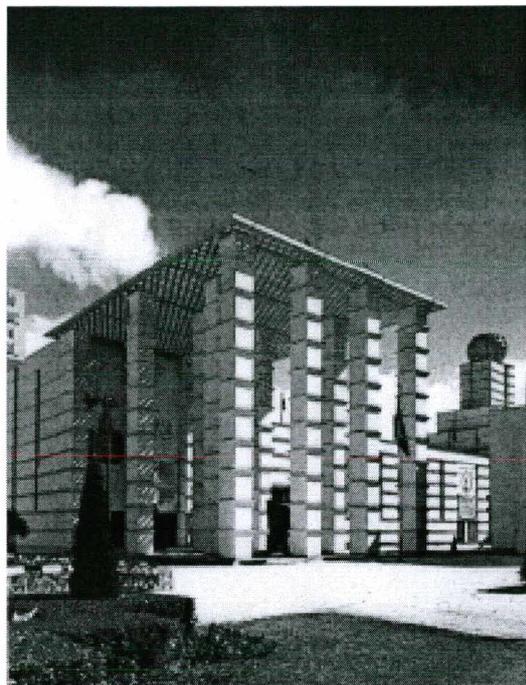


Fig. 23- - Fachada principal, átrio com a cobertura de lasulite do Pavilhão do Brasil.

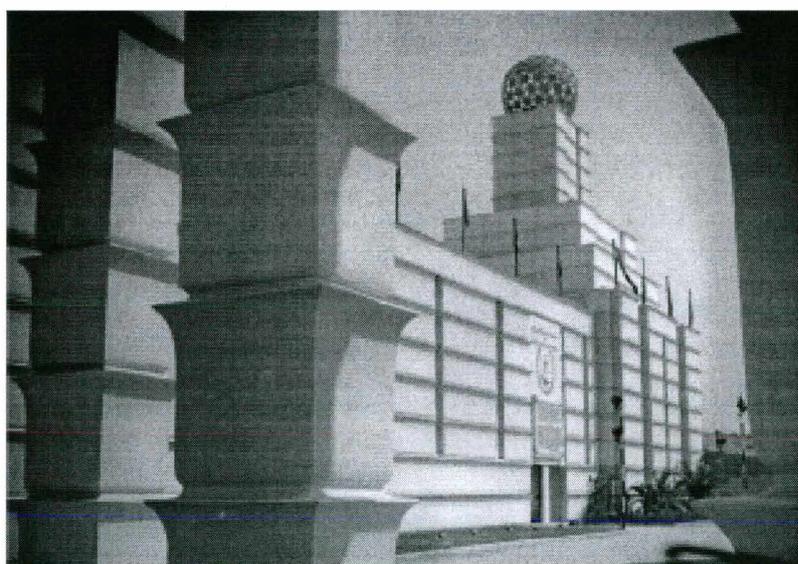


Fig. 24- Detalhe das colunas escalonadas do Pavilhão do Brasil.

Para reforçar a expressão do novo, do intocado, daquilo que, advindo da natureza, concentrava a capacidade de expansão, indicou, no Memorial Descritivo, que se colocasse “uma obra forte de escultura à frente da entrada principal do Pavilhão, no meio da pequena floresta de esteios”. Esta peça deveria ser “a figura de adolescente, estudante de fôrça contida, anacabada nos seus membros inferiores que parecem participar da mesma natureza do solo sôbre que assenta, mas prenhe de energia e perfeita nas feições da cabeça espiritual e na atitude dos seus braços viris que parecem desabrochar num gosto de expansão irreprimível”. Provavelmente a imagem de “gente moça e de país em formação” que registrou nas memórias da viagem ao Brasil.

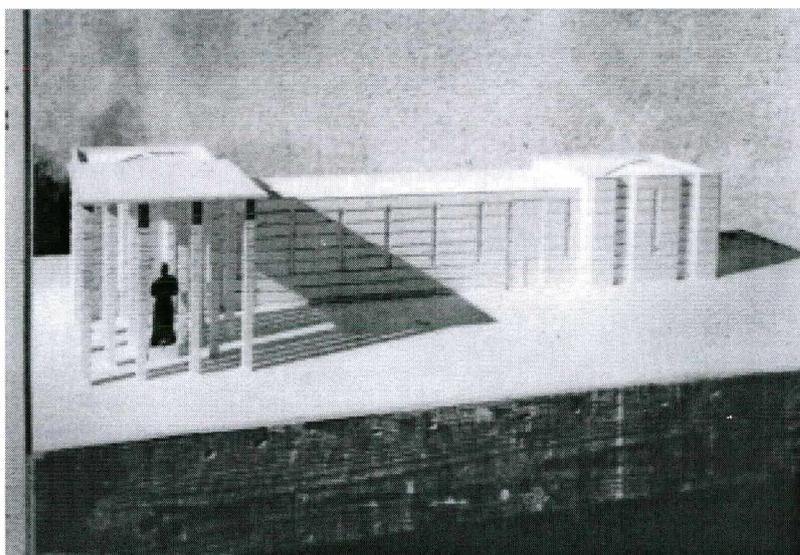


Fig. 25- Maquete inicial do Pavilhão do Brasil.

A escultura colocada naquele espaço não seguiu as indicações do arquiteto. Suas idéias de “força contida” e de “virilidade em expansão” foram substituídas por uma imagem menos simbólica e mais próxima à natureza da floresta recriada. Uma fonte no estilo marajoara, ocupou o centro do átrio das palmeiras. Raul Lino, no entanto, já havia feito sua crítica ao estilo marajoara que conheceu no Brasil, como uma nova proposta da mocidade brasileira para a elaboração de um estilo nacional na arquitetura e decoração. O arquiteto via como manifestação tendenciosa o interesse em “se querer buscar as origens étnicas da nação, de preferência, à nebulosa distância das imigrações indianas. Escusado será demonstrar a absoluta inconsistência de tal procedimento na pretensão de criar um estilo brasileiro para a arquitetura. Isto é apenas diletantismo”<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Ibidem, p.151.

O vaso, transformado em fonte, nas dimensões de 4,90 x 2,12 metros, de autoria de Roberto Lacombe, foi confeccionado por Homero da Silva, segundo a descrição feita no recibo por ele assinado, utilizando-se de “formas em gesso (tacelo) e a fundição em cimento metalizado, armável e desmontável, com as respectivas tubulações para água e luz, entregue devidamente embalado para embarque”<sup>121</sup>.

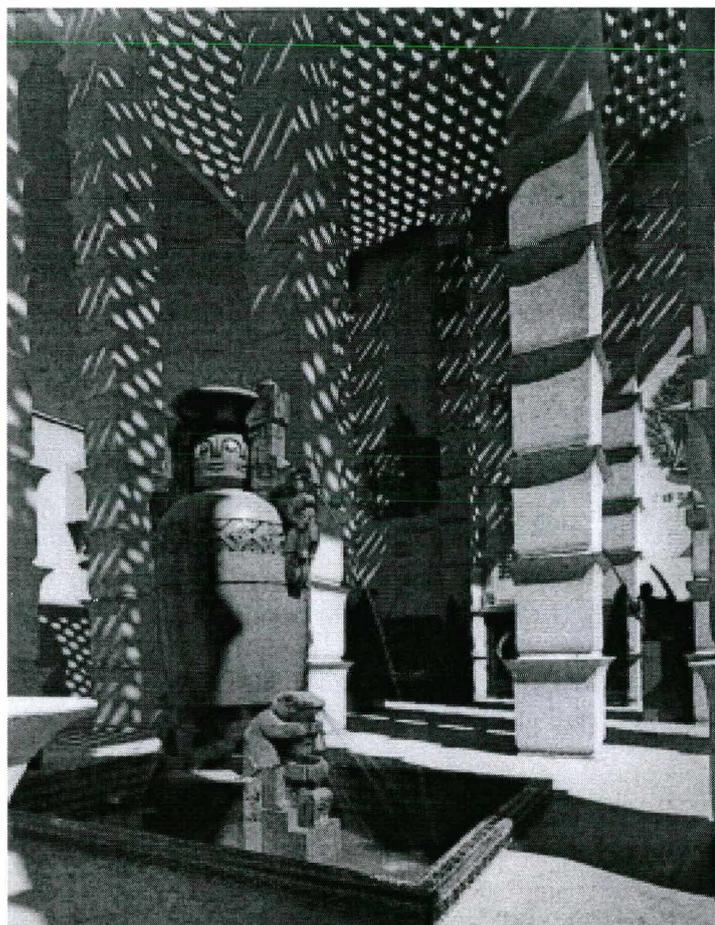


Fig. 26- Fonte marajoara na entrada principal do Pavilhão do Brasil.

A opção pelo estilo marajoara, inserido na decoração do Pavilhão, tanto na Fonte quanto no bar onde se servia café brasileiro, apontava para a questão central que naquele momento perpassava a intelectualidade brasileira, concernente à construção da identidade nacional. A referência a um passado indígena trazia à tona as discussões travadas no seio do poder decisório das políticas culturais, quando da escolha do projeto para a

---

<sup>121</sup> SILVA, Homero da. **Recibo**. Rio de Janeiro, 15 mar. 1940. Arquivo do Itamaraty.

construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde. Episódio no qual o projeto de Arquimedes Memória, decorado em estilo marajoara, apesar de vencedor não foi encampado pelo ministro Capanema, que conseguiu “levar adiante sua idéia de dotar o país de um edifício - símbolo da modernidade *tout-court* e não apenas arquitetônica”<sup>122</sup>.

Para o Pavilhão do Brasil em Lisboa, no entanto, o ministro não pareceu estar interessado em interceder a favor do modernismo/funcionalismo. Adotou-se o estilo marajoara em pontos estratégicos da decoração, fazendo alusão ao passado indígena brasileiro, demonstrando a interferência de uma corrente nacionalista que “insatisfeita com o neocolonial passou a pesquisar fontes puramente decorativas, numa das raras manifestações de arte local, anteriores ao estabelecimento dos portugueses”<sup>123</sup>. Daryle Williams, ao analisar a decoração marajoara da fonte e do café-bar, presentes no Pavilhão do Brasil, aponta para o fato de que estas amostras expunham questões centrais relativas à cultura brasileira, como saber se o modernismo havia ou não vencido a batalha para ser a língua oficial da renovação cultural brasileira e se o Brasil moderno poderia sustentar uma ficção fundacional baseada no passado indígena<sup>124</sup>.

O esgotamento da voga neocolonial, termo cunhado por José Mariano Filho para designar o movimento de incentivo ao uso de uma “arte tradicional”, voltada às origens coloniais portuguesas, como manifestação de nacionalidade e elemento de constituição de uma arte e arquitetura brasileiras, levou à adoção, nos anos 30, do marajoara na decoração de interiores, cujo geometrismo combinava com o gosto Déco, “suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos 30”<sup>125</sup>, como cinemas, teatros, sedes de emissoras de rádio, estações ferroviárias e prédios públicos e, também, nos pavilhões de exposições como a VII Feira Internacional de Amostras de 1934 no Rio de Janeiro e a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935 em Porto Alegre. O Pavilhão do Brasil em Lisboa se caracterizou pela adoção de linhas arquitetônicas e decorativas situadas num lugar equidistante entre o “neocolonial” e o “modernismo”, fazendo uso de traçados apoiados no Art Déco de Raul Lino e no marajoara de Roberto Lacombe.

Raul Lino parece não ter acompanhado de perto as obras do Pavilhão do Brasil. Sua construção foi dirigida pelo arquiteto brasileiro Flávio Guimarães Barbosa e assistida pelo construtor Eduardo Lopes e Silva, enquanto que o interior do Pavilhão foi executado

<sup>122</sup> FABRIS, Annateresa. **Fragmentos Urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. (Coleção Cidade Aberta), p.154.

<sup>123</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.81.

<sup>124</sup> WILLIAMS, Daryle. **Towards a Cultural Genealogy of Lusotropicalism: A Exposição do Mundo Português**. September 1996. Inédito.

<sup>125</sup> SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1999. (Acadêmica; 21), p.61.

a partir do projeto do arquiteto brasileiro Roberto Lacombe, com as peças confeccionadas no Brasil e montadas em Lisboa. Através de duas cartas que Lino remeteu ao artista Pinto do Couto, incumbido de executar a ornamentação por ele projetada para o exterior do Pavilhão, é possível perceber o distanciamento que mantém com relação à execução do seu próprio projeto. Na correspondência de 3 de maio expressa sua preocupação com o acabamento que o artista podia estar dando às ornamentações. Diz que elas ocupariam um lugar bastante alto e longe dos olhos, por isso deveriam ser tratadas com “extraordinário vigor e exagerado relevo, sem nenhuma lisura de acabamento”<sup>126</sup>. Esta manifestação da preocupação de Lino faz perceber que ele não estava completamente envolvido com as obras do Pavilhão brasileiro, sobretudo quando se lê a carta de 16 de maio, na qual respondeu à carta que recebeu do artista. Nela manifestou sua desinformação acerca do andamento do trabalho realizado pelo artista ao escrever: “É para mim novidade o que explica acerca dos trabalhos de que fora incumbido para o Pavilhão. Directamente – eu nada sei... conquanto isto parece estranho! No entanto tem muita importância o tipo de letra adotado para as tais legendas. Qual será ele?”<sup>127</sup>. Estas palavras demonstram o quanto o arquiteto perdeu o controle decisório sobre o projeto por ele criado, sobre os detalhes e ornamentos que devem ter sido acrescentados, outros retirados ou modificados, como o caso da Fonte Marajoara.

Enquanto os trabalhos referentes ao exterior do Pavilhão estavam sendo realizados em Lisboa, no Rio de Janeiro dava-se andamento às obras de confecção e organização do “recheio” do Pavilhão. A Comissão preparou material para os dois espaços destinados ao Brasil. Um no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, que abordou o Brasil Colônia, e outro no Pavilhão do Brasil, que apresentou o Brasil independente. Os trabalhos se concentraram entre os meses de janeiro e abril de 1940. São deste período as folhas de pagamento de gratificação ao pessoal que serviu à Comissão, os recibos de prestação de serviços, as notas de compras e as solicitações de crédito. O Presidente da Comissão solicitou ao Ministro das Relações Exteriores a abertura de uma linha de crédito, no valor de cinco mil contos, a título de recursos especiais para o preparo da representação brasileira. A quantia disponibilizada foi de três mil contos, que foram utilizados no decorrer dos trabalhos da representação brasileira, tanto para o espaço destinado ao Brasil no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, quanto no Pavilhão do Brasil.

Os recibos e as notas de trabalhos dão conta do andamento dos trabalhos da Comissão. São assinados por Ernesto Street, na condição de secretário, mas que também embarcou para Lisboa na condição de auxiliar na montagem do Pavilhão. No mês de

---

<sup>126</sup> LINO, Raul. Carta ao artista Pinto do Couto. Rua Feio Tenente, 3 maio 1940. Documentação Referente ao Projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Correspondência / RL – 417.2

<sup>127</sup> LINO, Raul. Carta ao artista Pinto do Couto. Rua Feio Tenente, 16 maio 1940. Ibidem.

março Roberto Lacombe recebeu sessenta e cinco contos de réis pela confecção do projeto, das plantas e dos detalhes do Pavilhão do Brasil, cujas execuções ocorreram durante os meses de março e abril de 1940. No mês de maio as peças foram embarcadas no vapor “Almirante Alexandrino”, destinados à Embaixada do Brasil em Lisboa. No mesmo vapor seguiram Gustavo Barroso, Armando Navarro da Costa, Luiz Marques Poliano e Nair de Moraes Carvalho, na categoria de auxiliares do Pavilhão do Brasil.

A organização da participação brasileira nos Centenários de Portugal proporcionou a empresas, artistas e artesãos uma excelente oportunidade de trabalho. Foi enorme o trâmite de compra e venda de materiais, a realização de trabalhos e a prestação de serviços. Aparecem referências desde a compra de madeira de jacarandá para o escultor Correia Lima realizar uma obra, a colocação de molduras em retratos pintados sobre telas, a fundição de variadas peças em bronze e o transporte de materiais e peças. A maior parte das notas são de empresas e artesãos situados na cidade do Rio de Janeiro, local onde também se encontrava a Comissão, na Capital Federal. Entre eles, Homero da Silva, pela confecção da Fonte Marajoara; Foto Studio Rembrant de Stefan Gal, pela fotomontagem; Casa Medina de Decorações, Móveis e Tapeçarias, pela coluna em jacarandá para a escultura de Correia Lima e pela confecção de estantes e vitrines expositoras; Vitor Losito Arquitetura Interior, Instalações Comerciais e Móveis, pela confecção dos balcões mostruários em sucupira projetados por Roberto Lacombe; Casa Anglo Brasileira S/A, pelo fornecimento de móveis e painéis para revestimento de colunas entalhadas em jacarandá; Casa Tavares, pelas molduras para os quadros; Fundação Artística Moderna de Vicente Lombardi, em São Paulo; Expresso Paulista, Expresso Luso-Brasileiro e Companhia Expresso Federal, pelo transporte e despacho da carga remetida a Lisboa. Os artistas prestadores de serviços eram aqueles que também estavam vinculados à Escola Nacional de Belas Artes, como Correia Lima, Armando Viana, que pintou um painel para o Pavilhão do Brasil, Hélios Seelinger, pela pintura do quadro a óleo *Descoberta do Brasil* e Jordão de Oliveira pela pintura a óleo do *Retrato do Conde de Bobadela*.

A participação do Brasil nas Comemorações dos Centenários de Portugal não se restringiu aos dois espaços destinados ao País na Exposição do Mundo Português. Marcadamente presente, desde o dia da solenidade de inauguração da Exposição, o Brasil se fez representar por uma Embaixada Especial constituída por políticos, militares e intelectuais. Puderam atuar em diversificados momentos das Comemorações, tendo, inclusive, forte participação nos Congressos do Mundo Português, nos quais os intelectuais brasileiros apresentaram seus estudos acerca do povo, da cultura e da história referentes aos dois países. Especialmente para o Congresso Luso-Brasileiro de História, iniciado em 11 de novembro de 1940, foram nomeados como delegados representantes do Brasil José Carlos de Macedo Soares, Presidente do Instituto Histórico e Geográfico

Brasileiro; Celso Vieira, Presidente da Academia Brasileira de Letras; Pedro Calmon, Diretor da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e membro da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico e da Academia de Ciências de Lisboa; Coronel Emílio Fernandes de Souza Docca, membro do Instituto Histórico e Geográfico e historiador militar; Capitão de Fragata Didio Iratim Afonso da Costa, Diretor do Arquivo da Marinha e historiador da marinha; Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico; Oswaldo Orico, membro da Academia Brasileira de Letras, e Comandante Eugênio Castro, autor de trabalhos sobre a história da navegação.

Atendendo ao convite português, publicado na Nota Oficiosa, de “fazer as honras da casa”, juntamente com Portugal, o Brasil constituiu uma Embaixada Especial nas Comemorações Centenárias, criando a figura de um Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário que, em missão especial, representava o tão esperado chefe político brasileiro. Getúlio Vargas não compareceu às Comemorações em Portugal, se fazendo representar pelo General Francisco José Pinto, chefe da Casa Militar, figura atuante no governo e de inteira confiança do Presidente, que já havia demonstrado sua desenvoltura e aceitabilidade, pelos portugueses, quando da sua atuação como Presidente da Comissão que preparou a participação brasileira.

A Embaixada Especial, composta de dezessete pessoas, partiu em 9 de maio do Rio de Janeiro no vapor italiano “Oceania”, chegando a Lisboa no dia 20 do mesmo mês. A viagem, nas palavras do Embaixador, decorreu num certo “estado de desassocego”<sup>128</sup>, devido às notícias de desencadeamento dos conflitos bélicos na Europa. A data da chegada e os dias que se seguiram, ao desembarque, em Lisboa, da Embaixada Especial do Brasil, foram enfaticamente divulgados na imprensa portuguesa. Um extenso programa de festas, solenidades e visitas foi cumprido pelo Embaixador Extraordinário e sua comitiva, sempre acompanhados pelo embaixador do Brasil em Lisboa, Araújo Jorge.

Primeiramente, a Embaixada Especial visitou Salazar, na condição de Presidente do Conselho de Ministros e de Ministro dos Negócios Estrangeiros; no dia seguinte, ocorreu a entrega das credenciais ao Presidente da República Portuguesa, General Óscar de Fragoso Carmona, a quem foi dada a mais alta insígnia das ordens honoríficas brasileiras, o número Um do Grande Colar da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, ocasião na qual foi lida uma carta autógrafa do Presidente brasileiro. Mais tarde, a 22 de junho, também Salazar seria condecorado com as insígnias das Grã-Cruzes das Ordens do Cruzeiro do Sul e do Mérito Militar, ocasião na qual foi realizada a doação dos documentos concernentes ao arquivo militar do Conde de Lippe, relativos às guerras da

---

<sup>128</sup> EMBAIXADA ESPECIAL DO BRASIL ÀS COMEMORAÇÕES DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Relatório do Embaixador General Francisco José Pinto. Lisboa, out. 1940, p. 2.

Restauração, levados para o Rio de Janeiro, por D. João VI, além de outros documentos existentes em duplicata no Arquivo Nacional do Brasil.

No dia 29 de maio visitaram Carlos Malheiro Dias, prestando-lhe homenagem com a presença de Olegário Mariano, “poeta da raça e companheiro dilecto de além Atlântico”<sup>129</sup>, nas palavras do escritor português, investigador da “História da Colonização Portuguesa no Brasil”, onde, exilado com a proclamação da República devido à sua atuação como deputado do Partido Regenerador, durante as últimas décadas de vigência do regime monárquico, colocou-se à frente da Federação das Associações Portuguesas. Em 1935 foi nomeado Embaixador de Portugal em Madri mas, por motivos de saúde, não tomou posse, retornando a Lisboa, onde faleceu em 1940<sup>130</sup>.

Em 30 de maio, membros militares da Embaixada, acompanhados por Augusto de Lima Júnior, visitaram a base aérea da OTA, sobrevoaram Lisboa num trimotor de bombardeamento, visitaram o Governo Militar de Lisboa e no dia seguinte visitaram o Núncio Apostólico e o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Cerejeira. Percebe-se, com o andamento das visitas, que a representação brasileira, procurou marcar sua presença em áreas estratégicas à ênfase dada às Comemorações, pela Comissão portuguesa. A aproximação aos setores eclesiástico, militar, político e intelectual sublinhava, naquele momento, a importância conferida ao Estado constituído por forças que procuravam reafirmar a coesão da nação portuguesa, além, é claro, de pontuar o elo cultural, lingüístico e racial entre os dois países.

O dia 2 de junho marcou a data do início oficial das Comemorações Centenárias. Naquele dia, a Embaixada Especial do Brasil participou das solenidades na condição de anfitriã. O embaixador extraordinário esteve, constantemente, presente entre as principais autoridades portuguesas, Carmona, Salazar, Cardeal Cerejeira e os demais ministros. Pela manhã foi realizado um Te Deum, na Sé de Lisboa, em ação de graças pela fundação da nacionalidade, procurando reviver imagens, cânticos e falas do Portugal do século XII. À tarde, o Presidente da República abriu o ciclo das Comemorações, em sessão solene na Câmara Municipal de Lisboa, e à noite houve sessão solene na Assembléa Nacional, na qual a Embaixada brasileira tomou lugar de destaque junto aos membros do governo português, e um dos quatro discursos proferidos naquela noite foi do representante da Embaixada brasileira, Edmundo da Luz Pinto, cuja performance foi admirada e registrada nos jornais portugueses e salientada pelo General Francisco José Pinto no seu Relatório<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Carlos Malheiros Dias foi homenageado pela embaixada brasileira às comemorações centenárias. **O Século**. Lisboa, 30 maio 1940, p.3.

<sup>130</sup> PAULO, Heloisa. Op. cit., p.611.

<sup>131</sup> EMBaixada ESPECIAL DO BRASIL ÀS COMEMORAÇÕES CENTENÁRIAS DE PORTUGAL. Relatório do Embaixador Extraordinário Francisco José Pinto. Rio de Janeiro, out.1940. p.7.

No dia seguinte, as autoridades deslocaram-se para Guimarães, para a realização dos festejos da Fundação da Nacionalidade, ocorrida há oito séculos, naquele espaço. O Embaixador Extraordinário descreveu os festejos como os “mais grandiosos, imponentes e impressionantes de quantos se realizaram no País. Durante toda a noite de 3 para 4 de junho, arderam fogueiras votivas em volta do castelo e dentro das torres, e velaram incessantemente sentinelas lançando brados contínuos. O Chefe de Estado pernitoou na torre onde nasceu D. Afonso Henriques”<sup>132</sup>. Um gesto simbólico da ligação entre o Portugal de 1940 e o Portugal evocado nas Comemorações, proporcionado ao povo que assistiu ao espetáculo, participação na encenação de um espetáculo ao ar livre, no qual cada espectador ocupou, também, um lugar na encenação do nascimento de Portugal.

“Nas ameias surgiram homens com cotas de malhas e lanças antigas. Diante do portal, um cavaleiro de porte altivo dominava a escadaria. O dia estava coberto e nevoado, e a bruma diluía os pormenores tornando o conjunto uma emocionante visão evocativa. Todo o ambiente contribuía para transportar a assistência aos tempos medievais da conquista”<sup>133</sup>. O Brasil foi convidado a participar daquela cerimônia, carregada de simbolismos e evocações a um passado longínquo, no qual não poderia ter estado presente, mas agora, como nação soberana e, sobretudo, constituída a partir daquele ato primordial, ajudava a conferir sentido ao percurso civilizatório evocado nas Comemorações. Assim, “a Embaixada especial do Brasil, o Dr. Oliveira Salazar e o General Carmona, que sucessivamente chegaram à tribuna para as autoridades, receberam extraordinários aplausos. A seguir, o Presidente da República, o Presidente do Conselho e o Chefe da Embaixada Especial do Brasil depositaram ramos de flores junto às muralhas do castelo, subindo depois para as ameias, sempre debaixo das mais atroantes aclamações”<sup>134</sup>. Os festejos em Guimarães continuaram durante todo o dia, com desfiles e festas populares, estendendo-se durante a noite, com a encenação do poema dramático “Auto da Fundação”, uma marcha luminosa e a queima de fogos de artifício.

As comemorações eram intensas, e o Embaixador Extraordinário, seguindo o exemplo de Carmona e Salazar, se fez representar nas solenidades dos dias 5, 6, 7, 8, e 9. No dia 10 de junho, quando se comemorou o dia de Camões, Augusto de Lima Júnior mandou rezar um Te Deum na igreja de S. Domingos, ao qual compareceram as autoridades portuguesas. À noite, realizou-se na Academia de Ciências uma “sessão solene de glorificação da língua portuguesa”<sup>135</sup>, na qual, entre outros, foi lido um discurso de Afrânio Peixoto e proferido um discurso por Olegário Mariano, que “obteve extraordinário triunfo”<sup>136</sup>, nas palavras do Embaixador extraordinário brasileiro. No dia

---

<sup>132</sup> Ibidem, p.8.

<sup>133</sup> Ibidem, p.8.

<sup>134</sup> Ibidem, p..9.

<sup>135</sup> Ibidem, p..12

<sup>136</sup> Ibidem, p.12.

seguinte, a inauguração da Exposição de pintura dos Primitivos Portugueses, no Museu das Janelas Verdes, reforçou a evocação dos séculos XV e XVI, momento áureo da expansão portuguesa, seguida por uma romaria ao sul do País, evocativa das batalhas de reconquista do território aos mouros, culminando com a “exaltação do Infante D. Henrique como precursor da epopéia marítima portuguesa”<sup>137</sup>.

A embaixada brasileira visitou o jornal *Diário de Notícias*, dirigido pelo Comissário-Geral das Comemorações, Augusto de Castro, e naquela mesma noite o Presidente Carmona condecorou os representantes do Brasil, no Palácio de Belém, onde foi oferecido um banquete em honra à Embaixada Especial. Neste mesmo dia, aportou em Lisboa o navio-escola brasileiro “Almirante Saldanha”, e no dia seguinte seus oficiais e demais tripulantes tomaram parte, juntamente com a Embaixada Especial e as autoridades portuguesas, da cerimônia de colocação de uma “coroa de bronze no monumento a D. Pedro IV de Portugal, como homenagem do povo brasileiro ao seu primeiro imperador”<sup>138</sup>.

A Exposição do Mundo Português só foi inaugurada no dia 23 de junho, marcando o período das Comemorações consagrado à época imperial. A cerimônia ocorreu no Pavilhão de Honra, com a presença do Embaixador Especial do Brasil entre as autoridades portuguesas, como se pode verificar nas fotografias amplamente divulgadas nos jornais portugueses. Após o pronunciamento dos discursos, o Presidente da República portuguesa hasteou a bandeira da Exposição em frente ao Pavilhão inaugurado e percorreu alguns setores do certame e, após às 20 horas, a Exposição foi “franqueada ao povo esplendidamente iluminada”<sup>139</sup>.

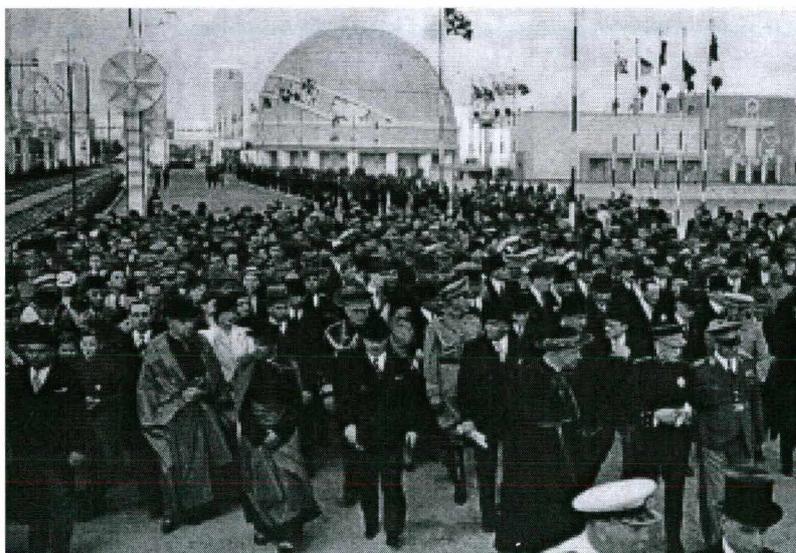


Fig. 27- Autoridades percorrendo a Exposição do Mundo Português durante a sua inauguração.

---

<sup>137</sup> Ibidem, p.14.

<sup>138</sup> Ibidem, p.16.

<sup>139</sup> Ibidem, p.18.

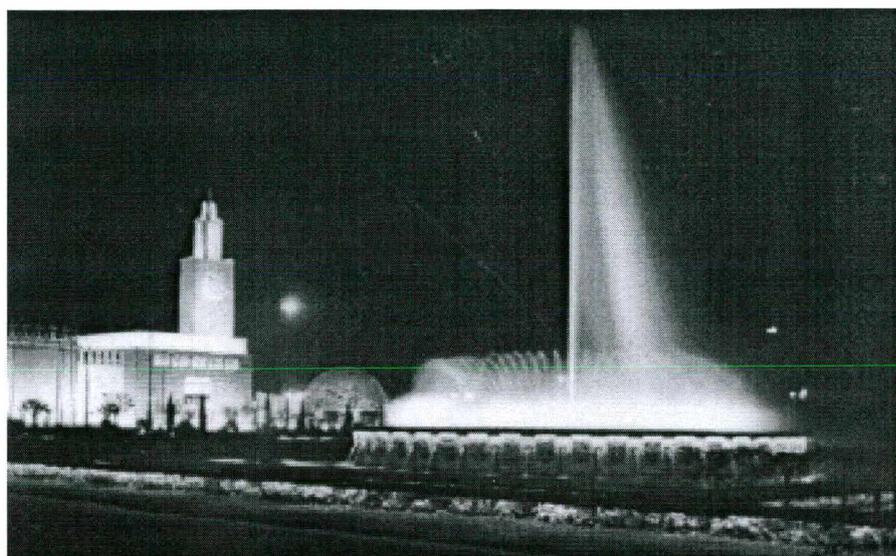


Fig. 28- Praça do Império iluminada

O mesmo papel de anfitrião coube ao Brasil no cerimonial ocorrido a 24 de junho no Palácio da Ajuda, quando da entrega ao Presidente da República das credenciais das 19 Embaixadas Extraordinárias e das 16 Missões Especiais presentes em Lisboa. Diferentemente do Brasil, estas Missões e Embaixadas participaram de um número reduzido de solenidades, pouco tempo permanecendo no país, como esclarece o Relatório: “À [Embaixada] do Brasil, deu-se situação à parte, pois ajudava o Governo português a fazer as ‘honras da casa’. Chegou muito antes das outras e continuou ainda por muito tempo depois de se haverem eles retirado, tendo tomado parte em cerimônias para as quais não foram convidados representantes de quaisquer outras nacionalidades. Nas solenidades conjuntas, os representantes do Brasil foram sempre colocados com as autoridades portuguesas, como ‘pessoas da Família’”<sup>140</sup>, como ocorreu na Missa Pontifical, realizada na Igreja dos Jerônimos, pelo Cardeal Cerejeira. Descrita pelo General como “das mais belas e impressionantes”<sup>141</sup>, assistida pelo Presidente da República, todos os membros do governo e todos os representantes diplomáticos, na qual o Embaixador Especial do Brasil teve lugar ao lado e acima do Presidente do Conselho. Lugar de grande destaque como, também, aconteceu durante o desfile do Cortejo do Mundo Português, no domingo, 30 de junho, assistido das sacadas do Mosteiro dos Jerônimos. O lugar de destaque concedido à Embaixada Especial do Brasil deixou o Embaixador Extraordinário muito entusiasmado em seu relatório assinala constantemente as importantes posições que assume junto às autoridades portuguesas.

<sup>140</sup> Ibidem, p.20.

<sup>141</sup> Ibidem, p.20.

Em 1º de julho ocorreu a sessão inaugural dos Congressos do Mundo Português, um sistema de oito Congressos que buscavam uma unidade na história de Portugal. Na solenidade falou em nome do Brasil Gustavo Barroso, enfatizando, mais uma vez, a herança brasileira da língua, da civilização, da cultura e da unidade nacional portuguesa, cuja presença naquela reunião do Mundo Português se deu porque a ele o Brasil pertencia de fato e de direito. O General registrou, no relatório, o desconforto provocado pela situação beligerante da Europa, afinal, ali estavam “lado a lado delegados de países em guerra, num dos momentos mais trágicos para a Europa, em que se assistia ao desbaratamento do exército francês e saturavam a atmosfera doutrinas opostas que se colidiam”<sup>142</sup>. Salientou os gestos fascistas e nazistas utilizados pelos representantes da Itália, da Alemanha e da Espanha. Membros da Embaixada Especial representaram o Brasil na abertura dos Congressos, especialmente no Congresso Medieval, realizado em Coimbra; Oswaldo Orico ofertou em nome do Brasil àquela universidade uma coleção de cinco mil volumes da produção bibliográfica brasileira, que estariam em exposição no Pavilhão do Brasil, declarando ser esta a “dádiva mais preciosa que o seu país lhe podia oferecer, a própria inteligência brasileira”<sup>143</sup>. Este gesto contribuía para dar forma àquilo que se esperava do Brasil, ser herdeiro da língua e da cultura portuguesas.

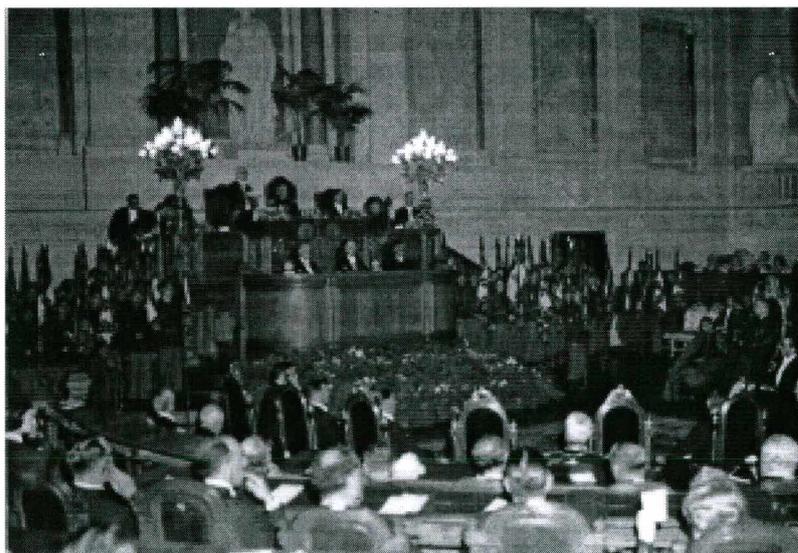


Fig. 29- Sessão inaugural do Congresso do Mundo Português na Assembléia Nacional.

---

<sup>142</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>143</sup> Ibidem, p.25.



Fig. 30- Chá oferecido pela esposa do Presidente Carmona às senhoras brasileiras.

Outros eventos estiveram revestidos de um caráter mais descontraído, como o Baile oferecido nos salões da Embaixada do Brasil, na noite de 6 de julho e que, segundo o general, “foi tão apreciado que durou até as 7 horas da manhã seguinte”<sup>144</sup>, o chá oferecido pela esposa de Carmona à esposa de Francisco José Pinto e demais senhoras da Embaixada, uma “garden party”, oferecida por António Ferro, na Quinta de Monserrate, em Sintra, “ambiente de rara beleza e grande elegância”<sup>145</sup>, um almoço no Castelo de São Felipe, em Setúbal, um banquete, em homenagem a Olegário Mariano, oferecido por escritores, artistas, poetas e jornalistas portugueses. Momentos de confraternização nos quais afirmam-se laços de amizade e, sobretudo, aprofunda-se o conhecimento do outro, através do conhecimento do seus hábitos, suas relações pessoais e sociais, contribuindo para amenizar o desconhecimento recíproco vivido pelas duas “pátrias irmãs”, como concluiu o Embaixador Extraordinário ao final do seu relatório, aproveitando-se desta constatação para sugerir ao governo brasileiro um “intercâmbio mais estreito, tanto cultural como comercial [através de] uma propaganda orientada com inteligência e habilidade”<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Ibidem, p.26.

<sup>145</sup> Ibidem, p.29.

<sup>146</sup> Ibidem, p.44.

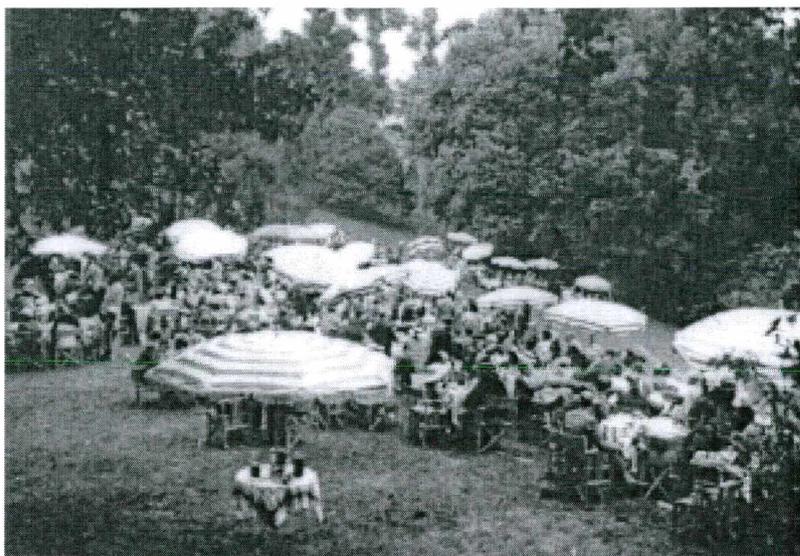


Fig. 31- Garden Party na Quinta de Monserrate.

Outras cerimônias apresentavam um caráter mais político e diplomático, de reverência às figuras importantes e passagens marcantes da história dos dois países, como a entrega do busto do Marechal Duque de Caxias à Escola do Exército Português, numa cerimônia militar luso-brasileira; a deposição de uma coroa de flores no túmulo do Soldado Desconhecido, no Mosteiro da Batalha; o descerramento de uma lápide comemorativa à visita da Embaixada à Casa das Beiras, em homenagem à vila de



Fig. 32- Banquete oferecido a Olegário Mariano.



Fig. 33- General Francisco José Pinto, Olegário Mariano e Edmundo da Luz Pinto, entre outros, na Cerimônia de entrega da efígie de Olavo Bilac.

Belmonte, onde nasceu Pedro Álvares Cabral; a entrega ao Ministro dos Negócios Estrangeiros de um busto em bronze do estadista e diplomata Alexandre de Gusmão; a entrega à Câmara de Lisboa de uma placa de bronze com a efígie de Olavo Bilac; a inauguração da “Sala do Brasil” no Museu Militar, sendo descerrados e oferecidos ao Exército Português uma cópia a óleo do quadro *A Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles, uma placa de bronze alusiva à mesma batalha, e a doação de uma réplica do monumento em bronze, realizado por Rodolfo Bernardelli, em homenagem a Pedro Álvares Cabral, colocado no Jardim da Estrela, em Lisboa. Note-se que estas homenagens foram previamente programadas e planejadas, posto que a Comissão previu e mandou confeccionar, ainda no Brasil, cada um dos elementos ali oferecidos. Todos eles com a missão de marcar simbolicamente os laços que unem os dois países.

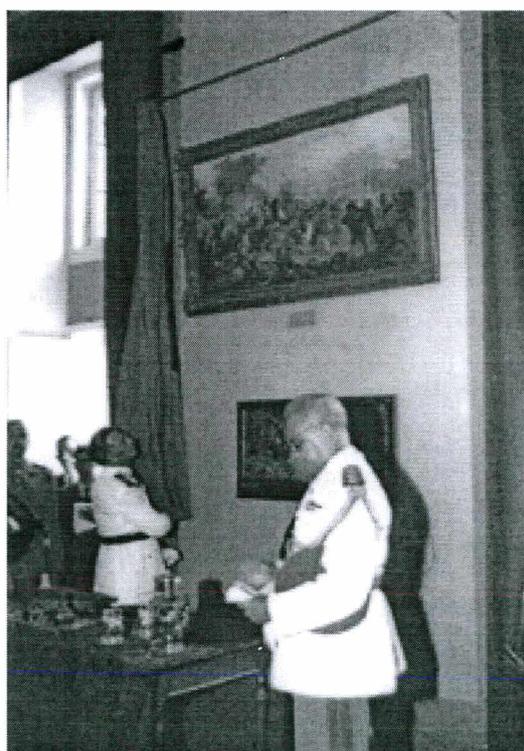


Fig. 34- General Francisco José Pinto na entrega da cópia do quadro *Batalha dos Guararapes*.

A inauguração do Pavilhão do Brasil foi o auge da participação da representação brasileira. Durante todo o dia, a Embaixada esteve envolvida com os festejos e as inaugurações já descritos anteriormente. No dia seguinte, parte dos membros da Embaixada brasileira regressaram ao Brasil, e no relatório está registrado que, apesar de a viagem ter decorrido calmamente, apresentou-se “pouco confortável, por vir o navio com excesso de passageiros, entre os quais muitos refugiados de guerra”<sup>147</sup>.

Aqueles que ficaram em Portugal deram continuidade aos compromissos de participação das comemorações do Centenário. O Embaixador Extraordinário partiu em 26 de julho em visita oficial à Espanha, a convite do governo espanhol. Durante os oito dias da visita estiveram em Madri, Toledo e Sevilha, visitaram o Museu do Prado, o Escorial, o Alcázar de Toledo guiados pelo General Moscardó, herói da resistência aos vermelhos durante a campanha nacionalista, que foi agraciado, pelo governo brasileiro, com a elevada distinção da Grã-Cruz da Ordem do Mérito Militar. Foram recebidos pelo embaixador brasileiro em Madri em jantar de honra na embaixada, e pelo Generalíssimo Franco, a quem visitaram no dia 30 pela manhã cumprindo um “rigoroso protocolo”, no qual ofereceram ao General uma espada de general do Exército Brasileiro. Ao final do cerimonial protocolar, Francisco Franco referiu-se “à gratidão da Espanha nacionalista pelo auxílio brasileiro durante a Campanha, auxílio este traduzido na remessa de sacas de café e de assucar; falou ainda da semelhança de nosso idioma ao dialeto da Galiza, sua província natal”<sup>148</sup>.

Retornando a Lisboa, de 4 a 14 de julho o Embaixador Extraordinário ainda cumpriu uma extensa programação em Portugal, incluindo uma viagem à cidade do Porto, onde visitou monumentos e instituições comerciais, recebeu autoridades, assistiu a conferências e inaugurou o Parque Infantil Darcy Vargas, obra de assistência à infância, batizada com o nome da esposa do Presidente da República do Brasil, em homenagem à “amizade luso-brasileira”. Em Lisboa, para formalizar as despedidas, ofereceu dois banquetes, nos dias 9 e 10 de agosto, o primeiro às autoridades militares que estiveram em maior contato com a Embaixada Extraordinária, o segundo aos membros do governo diretamente responsáveis pela organização das Comemorações Centenárias, como António Ferro, Júlio Dantas e Augusto de Castro. As despedidas oficiais ao Presidente do Conselho e da República foram feitas, também, no dia 9, em audiências previamente marcadas. Na ocasião Salazar fez com que se retardasse a partida da Embaixada para que pudesse ser oferecido um almoço de despedida no Palácio Real de Sintra, seguido de visita ao Paço de Queluz.

---

<sup>147</sup> Ibidem, p.31.

<sup>148</sup> Ibidem, p.34.

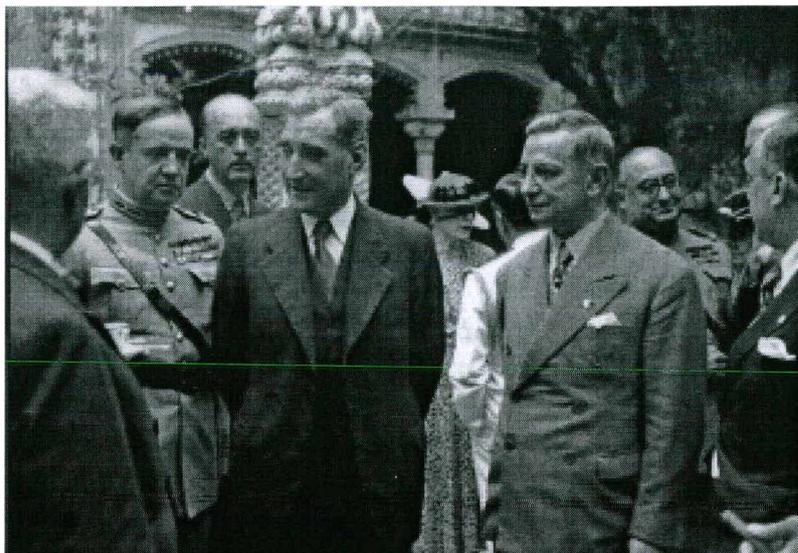


Fig. 35- General Francisco José Pinto e Salazar no Palácio de Sintra.



Fig. 36- A Embaixada Especial do Brasil com Salazar em visita ao Palácio de Queluz.

Finalmente, a 14 de agosto, às 22 horas, realizou-se o embarque da Embaixada, “verdadeira apoteose ao Brasil, à qual não faltaram sequer as aclamações entusiásticas de 80.000 pessoas, gente do povo de Lisboa, que acorreu ao recinto da Exposição para aclamar os brasileiros que partiam”<sup>149</sup>. Militares e autoridades se juntavam a Salazar

---

<sup>149</sup> Ibidem, p.42.

formando um “cortejo” de despedida que conduziu os brasileiros para bordo sob uma chuva de pétalas de flores e fogos de artifícios. Já a bordo do “Serpa Pinto”, avistaram um clarão “em letras escritas na amurada do cais com fogo de artifício”<sup>150</sup> e surgiu a palavra “saudades”. E foi com esta palavra impressa na memória que desembarcou, no dia 29 de agosto, a Embaixada Especial, na capital brasileira, sob aclamações da Colônia Portuguesa no Brasil.



Fig. 37- General Francisco José Pinto e Salazar em meio à chuva de pétalas de rosas na despedida da Embaixada.



Fig. 38- General Francisco José Pinto e Salazar se despedem.

---

<sup>150</sup> Ibidem, p.43.

## O STAND DE ARTE

### Obras e Artistas do Brasil de 1940

No Pavilhão do Brasil, o visitante, após passar por uma pequena rotunda, na qual estavam os bustos dos presidentes Carmona e Vargas, como que a afirmar o poder de organização e de condução que exerciam perante suas nações, adentrava a Sala de Honra, na qual estava a exposição de arte brasileira contemporânea. Também designado de Stand de Arte, este espaço, além de acolher as autoridades e convidados durante os atos solenes, abrigou a coleção de obras de arte escolhidas para representar a produção plástica do Brasil da época. O álbum do Pavilhão do Brasil anunciava que a maioria das obras ali expostas pertenciam ao Museu Nacional de Belas Artes, e outras pertenciam a galerias, coleções particulares ou foram apresentadas pelos próprios autores. Enfim, o que foi dado ao público apreciar, naquela sala? Que obras compuseram aquele espaço expositivo? Quais artistas representaram o Brasil de 1940?

Uma das fotografias que mostra a sala num plano geral possibilita perceber a configuração do amplo salão, cujas paredes laterais abrigam nichos entre colunas, nos quais as pinturas foram expostas em pequenos grupos, compondo ambientes de estar, juntamente com jogos de sofás, poltronas, mesinhas e outras peças de mobiliário. O centro do grande salão foi ocupado por peças escultóricas. Três delas aparecem, na fotografia, alinhadas no grande eixo que define o centro da sala; em primeiríssimo plano uma *Bailarina* do escultor Leão Veloso; um *Nu* em mármore de Humberto Cozzo, ao centro e ao fundo, uma *Fonte* em bronze de Correia Lima. Pergunta-se o que há em comum entre estas três peças, apresentadas em destaque, ocupando o espaço central da sala? Realizadas com temáticas, técnicas, materiais e estilos diversificados, apresentam em comum o fato de seus realizadores terem trabalhado em encomendas oficiais e, ainda, serem incluídos no rol de artistas cujas obras podem ser situadas entre uma produção acadêmica/tradicional e uma produção de tendência modernizante. Correia, Lima além de professor na Escola Nacional de Belas Artes, realizou inúmeros monumentos públicos. Humberto Cozzo, vindo de São Paulo, fixou-se no Rio de Janeiro, quando obteve o primeiro lugar em concurso para execução do monumento a José de Alencar, passando, a partir desta época, a realizar diversos monumentos públicos. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, fundador e diretor da Associação dos Artistas Brasileiros, passando já nos anos 60 a integrar a Comissão Nacional de Belas

Artes<sup>1</sup>. Hildegardo Leão Veloso também, possui obras públicas como o monumento a Tamandaré, no Rio de Janeiro, e é apontado como oscilante entre o “conservadorismo e certa tendência modernizante que não chegou a assumir integralmente”<sup>2</sup>.



Fig. 39- Vista geral do Stand de Arte.

A mesma fotografia também permite perceber outras esculturas compondo diversos nichos da sala, entre elas estão os bronzes *A Nona Sinfonia* e outras pequenas peças de Samuel Martins Ribeiro, *Arpoador* de Celita Vaccani, um vaso no estilo marajoara de Camila Alves de Azevedo; o grupo em gesso *Primeiras Uniões Luso-Brasileiras* de Alfredo Oliani; o busto de *Oswaldo Cruz* feito por Martins Ribeiro, a peça *Catequese* de J. P. Guerra, os baixos relevos no móvel de Dante Croce; *Mulher Nua* de Martins Ribeiro, um busto do *Padre Antônio Vieira*, em bronze, do mesmo autor; *Cabeça de Índio*, também em bronze, de Zacco Paraná, uma pequena estatueta em madeira de Cassio Boy, e de César Dória a estatueta *Bernardelli*. Estas peças, em bronze, madeira, mármore ou gesso, novamente apresentavam em comum a situação de seus autores, professores ou alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Nas vitrines uma coleção de *Cerâmicas de Itaipava*, medalhas de Leopoldo Campos e pedras gravadas de Lucília Ferreira, um esboço da *Fuga para o Egito* de Almeida Júnior, vasos em bronze de Maria Francelina e Camila Alves de Azevedo.

<sup>1</sup> PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.150.

<sup>2</sup> ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.604.

Além das esculturas e das peças decorativas, 27 pinturas, todas realizadas na técnica óleo sobre tela, emolduradas e em dimensões que variam de 70 X 60 cm a 213 X 178 cm, ocuparam as paredes dos nichos entre as colunas. Foram apresentadas obras e artistas nas legendas das fotografias que compõem o Álbum. Logo à entrada, ao lado esquerdo, no nicho central aparecia *Sol de Verão* de Navarro da Costa, ladeado pela pintura *Baiana* de Leopoldo Gotuzzo e por *Mangueiras* de Renée Lefevre, nas paredes laterais *Marinha* de Heitor de Pinho e *Paisagem Carioca* de Dakir Parreiras.

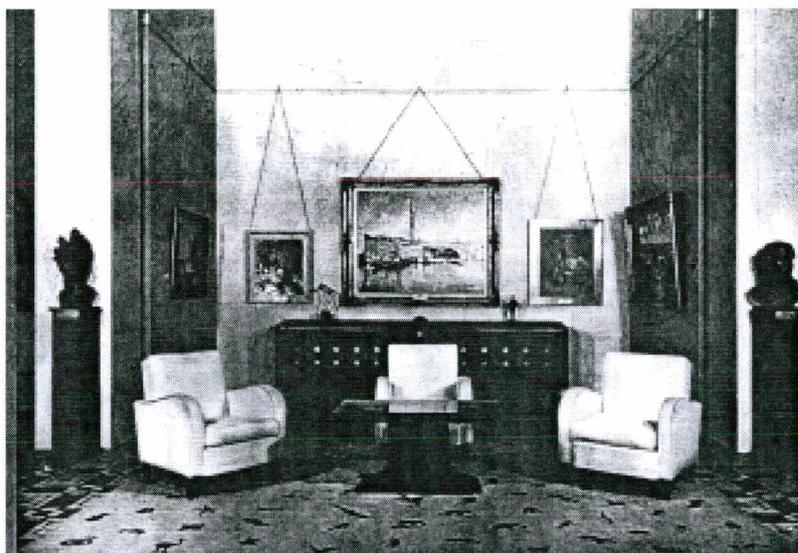


Fig. 40- Stand de Arte.

Ao fundo da sala, no nicho esquerdo, *O Rodeio* de Cadmo Fausto, *Paisagem* de Gastão Formente, *Penacova* de Manoel Faria e *Fim de Romance* de Oswaldo Teixeira.

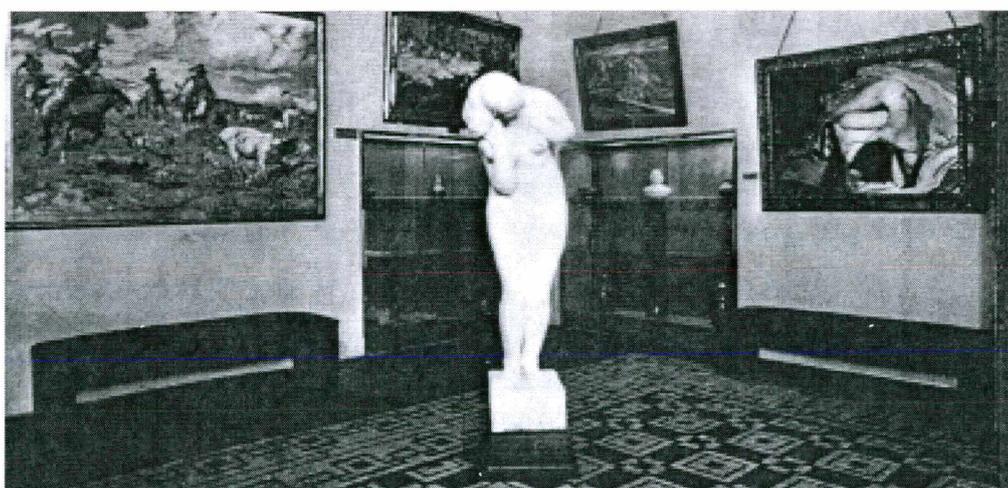


Fig. 41- Stand de Arte.

No nicho central, a pintura *Chegada de Estácio de Sá ao Rio de Janeiro* de Antônio Parreiras, oferecida ao governo português pelo interventor do Estado do Rio de Janeiro, ladeada por *No Espelho* de Marques Júnior e *A Feira dos Arcos* de Georgina de Albuquerque.

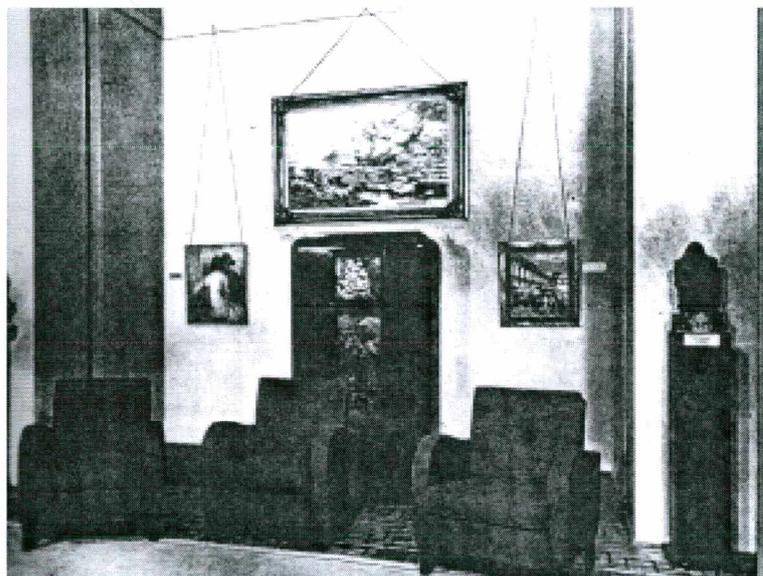


Fig. 42- Stand de Arte.

Na mesma parede, no nicho direito, *Poesia das Praias* de Pedro Bruno, *Paisagem de Andaraí* de J. B. de Paula Fonseca, *Paisagem do Paraná* de Vicente Leite e *Quietude* de Levino Fanzeres.



Fig. 43- Stand de Arte.

Na entrada, à direita no nicho central, *Retrato de A. Correia Lima* de Rodolfo Chambelland, *Cabral* de Eliseu D'Angelo Visconti, *Retrato da Pintora Silvia Meyer* de Artur Timóteo, *Pequena Italiana (Amuada)* de Rodolfo Amoedo e *Sansão e Dalila* de Oscar Pereira da Silva.

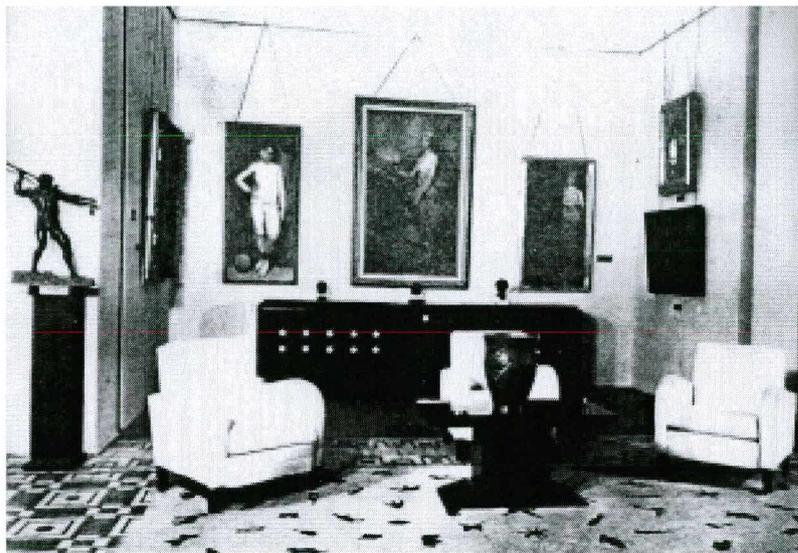


Fig. 44- Stand de Arte.

No nicho à entrada, *Despertar de Ícaro* de Lucílio de Albuquerque, *Paisagem* de Jordão de Oliveira e *Café* de Cândido Portinari. Estas são as imagens que se consegue identificar nas fotografias publicadas no Álbum do Pavilhão do Brasil e comentadas nas legendas.



Fig. 45- Stand de Arte.

Em fotografias publicadas na imprensa e também em outras localizadas nos arquivos portugueses aparecem *Vestido Rosa* de Carlos Chambelan, *A Copa* de Pedro Alexandrino e um outro quadro não identificado; provavelmente estas obras compunham o primeiro nicho à esquerda, em frente ao qual foram proferidos os discursos no dia da inauguração do Pavilhão. Era este, também, um espaço de passagem, no qual se localizava a entrada da sala onde se colocavam os fotógrafos que queriam registrar aquele ambiente; por este motivo, as fotografias existentes, encontradas, não mostram a sala integralmente. Pela identificação possível, um total de 27 pinturas foram expostas nesta sala, 11 peças escultóricas e quatro a cinco vitrines contendo peças de cerâmica e bronze.



Fig. 46- Stand de Arte no momento do discurso do General Francisco José Pinto

As obras que aparecem nas fotografias do Álbum e na imprensa não são coincidentes com a relação das obras selecionadas pelo júri e enviadas a Lisboa. Algumas foram incluídas, outras descartadas, ainda é possível que muitas não apareçam nas fotografias, simplesmente por uma questão de enquadramento. No total, nove das 27 pinturas relacionadas pelo júri não aparecem no catálogo, nem mesmo são mencionadas nos documentos. É muito remota a possibilidade de se identificar todas as peças expostas, ou o lugar ocupado por cada uma delas, além do mais, não é esta a intenção primeira deste trabalho, torna-se muito mais relevante aqui utilizar os dois conjuntos de obras, aquelas que aparecem nas fotografias do Álbum e aquelas presentes na relação das obras escolhidas pelo júri. Uma aproximação entre estes dois conjuntos possibilita perceber que eles não se opõem entre si, ao contrário, complementam-se. Entre os dois conjuntos, somente o *Café* parece destoar.

A pesquisa realizada possibilitou identificar as obras que integraram cada um dos conjuntos. As expostas no Stand de Arte aparecem no Álbum do Pavilhão do Brasil, e as selecionadas pelo júri aparecem na documentação oficial trocada entre o Museu Nacional de Belas Artes, a Comissão organizadora da representação brasileira e o Ministério da Educação e Saúde. Uma consulta à Seção de Pintura Brasileira do Museu Nacional de Belas Artes permitiu localizar cada uma das obras no acervo do Museu; foram, então, deslocadas e fotografadas para que fosse possível análise posterior.

Foi possível, então, perceber que o conjunto estudado é composto por obras que podem ser inseridas numa vertente tradicional/acadêmica da arte brasileira, envolta em ares modernizantes. Não se trata mais daquela geração da academia preocupada em transpor para o Brasil os cânones das academias francesa e italiana na composição de uma pintura que ajudasse a afirmar a história do Brasil independente e devedor de toda uma tradição artística/cultural europeia, um Brasil que ainda não havia feito sua entrada na modernidade inaugurada no agitado século XIX. O conjunto estudado compreende obras realizadas durante as três primeiras décadas do século XX, contando apenas três exceções, Amoedo, Batista da Costa e Oscar Pereira da Silva.

São apresentadas a seguir as obras levadas a Lisboa, expostas no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, bem como as obras escolhidas pelo júri pertencentes ao acervo do museu. São representações de paisagens, retratos, nus, naturezas-mortas e alegorias que tentam conjugar a relação entre as tradições acadêmicas e uma visualidade que se entende como moderna capaz de compor a imagem do Brasil da época. Apenas duas das obras relacionadas nos dois conjuntos podem ser incluídas na vertente estética acadêmica que seguiu os passos da geração de Victor Meirelles e Pedro Américo: *A Copa* de Pedro Alexandrino e *Sansão e Dalila* de Oscar Pereira da Silva.

**Pedro Alexandrino** (1864–1942) obteve sua formação artística em São Paulo, dedicando-se à decoração de interiores, aprendendo com os pintores mestres naquele ofício. Passou pela Academia Imperial de Belas Artes em 1887, mas logo retornou a São Paulo. Seu grande mestre, no entanto, foi Almeida Júnior, com quem estudou até obter uma bolsa do governo paulista para permanecer na Europa, onde ficou por nove anos, fixado em Paris, participando de salões e exposições com seu gênero de pintura favorito, a natureza-morta. Mesmo estando em Paris nos últimos anos do século XIX e durante a primeira década do século XX, não se deixa contaminar pelos ideais impressionistas, nem pelas idéias de Cézanne, responsável por uma nova abordagem ao gênero natureza-morta. Manteve-se fiel aos princípios da academia, trabalhando nos ateliês de pintores acadêmicos e recebendo títulos acadêmicos na França e na Itália. No Brasil, é premiado no Salão Paulista de Belas Artes e no Salão Nacional de Belas Artes, no qual recebe medalha de ouro em 1922 e medalha de honra em 1939. A presença de uma pintura de Pedro Alexandrino na Exposição de 1940 parece justificada pela



Fig. 47- Pedro Alexandrino. *A Copa*. Circa 1905.



Fig. 48- Oscar Pereira da Silva. *Sansão e Dalila*. 1893.

importância conferida à sua obra, como marco definidor de oposição ao modernismo. Pedro Alexandrino, neste contexto, não é apenas um acadêmico. É um acadêmico que, em meio à efervescência modernista do início do século XX, opta por se manter fiel aos cânones da academia, conseguindo demonstrar sua virtuosidade no gênero de pintura que pratica.

**Oscar Pereira da Silva** (1867–1939) também caracterizou um marco nas artes plásticas brasileiras. Foi o último artista detentor do Prêmio de Viagem concedido pelo Império, estando na Europa entre 1890 e 1896, onde atuou nos ateliês de pintores conservadores, não se deixando influenciar pelo realismo, pelo romantismo, nem pelo impressionismo, dedicando-se aos temas históricos e também de gênero. No regresso ao Brasil, deslocou-se para São Paulo, onde desenvolveu sua produção plástica e lecionou no Liceu de Artes e Ofícios, filiou-se a linha de Almeida Júnior, dedicando-se a temas locais, mas, também históricos ou de gênero. Sua pintura escolhida para a Exposição de Lisboa, *Sansão e Dalila*, foi realizada ainda no tempo em que esteve em Paris, e em nada se aproxima do mundo brasileiro; talvez atue como um marco do potencial virtuoso acadêmico dos artistas brasileiros, pertencentes à geração daqueles formados pela Academia Imperial de Belas Artes. No entanto, Oscar Pereira não era um dos maiores nomes, daquele momento, ainda muito visados e atacados pelos novos rumos da arte; o pintor havia falecido no ano de 1939, e a inclusão de sua pintura na Exposição pode ser vista como uma homenagem.



Fig. 49- Stand de Arte no desenho de Roberto Lacombe.

Um detalhe importante é perceber que os desenhos de Roberto Lacombe para o interior do Pavilhão do Brasil, o Stand de Arte, apresentavam entre outras obras, um esboço da grande pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*. A indicação de Lacombe não recebeu a aquiescência do júri, que pareceu estar menos interessado na representação histórica do País do que numa visualidade que registrasse a paisagem e a atmosfera de um Brasil renovado pelos ventos republicanos, sem, no entanto, esquecer o papel fundamental daquela geração de artistas formados, ainda durante o Império, representantes do mais forte elo da atual Escola de Belas Artes com o seu passado acadêmico trazido pela Missão de Lebreton. Assim, o júri pareceu escapar do embate com a crítica moderna, ao evitar a inclusão de obras e nomes dos mais atacados representantes daquela geração, fazendo uso de dois artistas, Oscar Pereira e Pedro Alexandrino, perpetuadores dos cânones da academia, sem, no entanto, carregarem a pecha de pintores “oficiais do Império”. É possível falar das obras escolhidas como representantes de uma vertente acadêmica atualizada, inseridas num conjunto de obras destacado pela luminosidade da paleta, pela preponderância da temática paisagística, do ar livre, dos temas cotidianos, das alegorias e dos retratos.

**Artur Timóteo da Costa** (1882–1923), com o *Retrato de Silvia Meyer*, exposto em Lisboa, permite perceber a diversidade de caminhos trilhados pelos artistas inseridos nesta vertente acadêmica atualizada. O artista ingressou em 1894 na Escola Nacional de Belas Artes, e no Salão de 1907 conquistou o Prêmio de Viagem e instalou-se em Paris, onde fez parte do grupo de pintores, escultores e arquitetos responsáveis pela decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim em 1911. Teve formação artística junto ao cenógrafo italiano Oreste Colliva, com quem desenvolveu a pintura cenográfica, fator apontado por Teixeira Leite<sup>3</sup> como responsável por características bastante peculiares de dramaticidade, contrastes de luz e sombras, improvisações e agilidade técnica, aspectos que talvez tenham sido responsáveis pelo desagrado das críticas que faziam referência à deficiência no desenho, à imperfeição no modelado e falhas na volumetria, mas que acabaram por confirmar sua desobediência aos rígidos cânones acadêmicos.

A participação de Artur Timóteo na decoração do Pavilhão brasileiro em Turim inscreve-o no rol dos artistas que tomavam sua atividade como um ofício voltado mais a uma prática de artífice do que a um procedimento intelectual. Esta prática de artífice, também, pode ser percebida na atuação do artista, bem como de seu irmão João Timóteo da Costa, como aprendizes na Casa da Moeda, espaço no qual muitos dos artistas daquela geração encontraram apoio e incentivo, por parte do seu diretor Enes de Souza, que contratava jovens com talento para realizarem desenhos de moedas, selos e máquinas, enquanto eram incentivados a freqüentar, no horário de expediente, os cursos da Escola

---

<sup>3</sup> TEIXEIRA LEITE, José R. **Dicionário Crítico de Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p.508.

Nacional de Belas Artes. João também esteve em Turim, às custas do governo brasileiro; aquela foi sua oportunidade de conhecer a arte exposta em grandes museus europeus.

Ali entrou em contato com a obra de Puvis de Chavannes, cujas pinturas murais muito haviam impressionado seu colega de ofício em Turim, Carlos Oswald, que comenta, na sua autobiografia, o quanto o contato com a obras de Puvis o alertou para a importância de Giotto em relação à pintura mural, já que se inspirava nos pintores da Renascença e procurava “imitar a pátina do tempo que tudo harmoniza com tintas quentes esbatidas, misteriosas”<sup>4</sup>. Com as encomendas dos murais para a Exposição de Turim, Carlos Oswald encontrou a possibilidade de experimentar os caminhos apontados por Puvis, de uma pintura mural clara que desprezasse os contrastes de claro/escuro e, conseqüentemente, a profundidade, ficando “na parede”. “As pinturas murais, diziam, deviam ficar no muro, fazer parte das paredes, não salientar para fora nem fazer buraco para dentro. Essa técnica, que é dos primitivos e dos orientais, entusiasmava os moços cansados das pinturas acadêmicas (...). Eu também fiquei eletrizado”<sup>5</sup>. Confessa ter retomado as tentativas de anos anteriores quando se entusiasmou pelos pintores pré-rafaelitas.

**João Timóteo da Costa** (1879-1930) também se deixou influenciar por Puvis de Chavannes, talvez atraído pela paleta clara do muralista; no entanto, incorpora em suas pinturas de paisagens características técnicas trazidas dos impressionistas, como na pintura *Paisagem*, que foi selecionada pelo júri para figurar em Lisboa, realizada com a técnica do divisionismo, mas com emprego de cores claras para registrar uma luminosidade suave da paisagem, na qual os contornos dos elementos são mantidos. Parece deliberadamente rebaixar os tons das cores da paisagem, já que, num depoimento à *Ilustração Brasileira*, aponta a dificuldade em lidar com a exuberância da natureza no Brasil, devido ao excesso de luz. “Ao passo que a luz atenuada realça os planos, o excesso de luz confunde-os, tornando a pintura mais difícil. O nosso sol perenemente glorioso torna as paisagens quase irreproduzíveis, porque lhes prejudica os contrastes, tornando-os deficientes. E o contraste é tudo. Na Europa pode-se pintar o próprio sol. Aqui isso não passa de um mito. Há horas em que o excesso de luz é tal, que não se pode ver; e o que não se pode ver, não se pode pintar”<sup>6</sup>.

Esta parece ter sido a tônica das pinturas de paisagens selecionadas pelo júri. Mostraram a natureza idealizada, o campo em detrimento da cidade, o azul, o verde e os amarelos transpassados por uma luminosidade apreendida nas academias européias, mas a espreitar as técnicas dos impressionistas. Entre elas, *Penacova* de Manuel Faria, *Luz e Sombra* de Gastão Formenti, *Pinheiros do Paraná* de Vicente Leite, *Quietude* de Levino Fanzeres, *Mané Preto* de Jordão de Oliveira, *Paisagem de Grajaú* de João Batista

<sup>4</sup> OSWALD, Carlos. **Como me tornei pintor**. Rio de Janeiro: Vozes, 1957, p.29.

<sup>5</sup> Ibidem, p.29.

<sup>6</sup> Apud. TEIXEIRA LEITE. Op.cit., p.508.

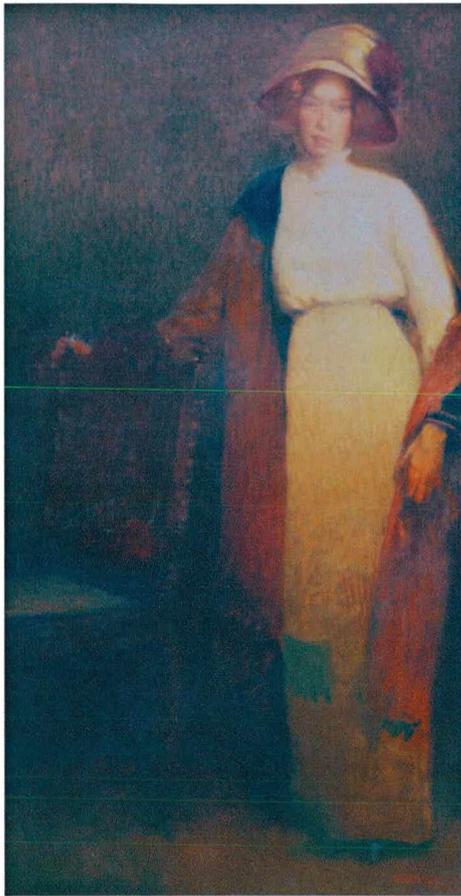


Fig. 50- Artur Timóteo da Costa. *Retrato de Silvia Meyer*. 1912.



Fig. 51- João Timóteo da Costa. *Paisagem*. 1926.

de Paula Fonseca, *Abril ou Poesia da Tarde* de João Batista da Costa, *Lagoa Rodrigo de Freitas* de Luís Fernandes de Almeida Júnior e *Casebres e Arranha-céus* de Manuel Santiago. É possível perceber nelas o olhar de paisagista do jurado e também pintor Carlos Oswald.

Quando regressou definitivamente ao Brasil, Carlos Oswald passou alguns anos no Rio de Janeiro, casou e constituiu numerosa família; resolveu, então, instalar-se em Petrópolis, para melhor educar os filhos. De lá deslocava-se diariamente para trabalhar no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Afirma ter, neste período, produzido muitas pinturas de paisagens e que todas as paisagens de sua autoria foram inspiradas na natureza de Petrópolis, tendo assim se tornado “um sucessor de Batista da Costa que, como todos sabem, foi o pintor de Petrópolis”<sup>7</sup>. Os dois paisagistas seguiam rotineiramente juntos de trem ao Rio de Janeiro e, sentados um ao lado do outro, mal trocavam palavra, embebidos que estavam pelo cenário que se via da janela: “...quando o trem começava a descer, o Batista virava a cabeça, atraído pela paisagem, e ficava parado, olhando o suceder-se maravilhoso do panorama. Eu calado, ele caladíssimo. Que havíamos de dizer? Ambos paisagistas, embebidos no milagre visual que presenciávamos, absorvidos e distraídos pela contínua mudança das formas, das cores, das distâncias, dos tons... Primeiro as montanhas, depois, na Baixada, as planícies, os rios, o horizonte infinito... Chegando ao Rio era só dizer: Até logo...”<sup>8</sup>. É possível compreender, desta maneira, o grande número de paisagens incluídas na seleção, 13 do conjunto total de 35 pinturas.

Para Teixeira Leite, os rumos tomados pela pintura brasileira a partir da segunda década do século XX levaram os paisagistas a uma posição marginal no meio artístico, com relação ao modernismo. “Alguns desses paisagistas foram individualistas ferrenhos, trabalhando em isolamento; outros pertenceram a grupamentos, como o Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, ou o Grupo Santa Helena, em São Paulo”<sup>9</sup>. O gênero paisagem, já na primeira metade do século, vinha gradualmente se tornando um assunto marginal, de pouco interesse àqueles empenhados em discutir os problemas internos da obra, como cor, forma, composição, texturas, ou seja, a materialidade da obra, antes do assunto abordado, como problemática da arte. Mas esta margem se deslocava e confundia seus limites o tempo todo. Artistas modernos e tradicionais/acadêmicos transitavam nos mesmos espaços, conviviam em torno de um mesmo público consumidor e disputavam um mesmo mercado diminuto. Seus patrocinadores eram os mesmos e deveriam ser disputados com estratégias de poder que iriam além da realização de obras e envolviam boas relações com a esfera política. Um bom exemplo desta disputa de

---

<sup>7</sup> OSWALD, Carlos. Op.cit., p.70.

<sup>8</sup> Ibidem, p.71.

<sup>9</sup> TEIXEIRA LEITE. Op.cit., p.376.

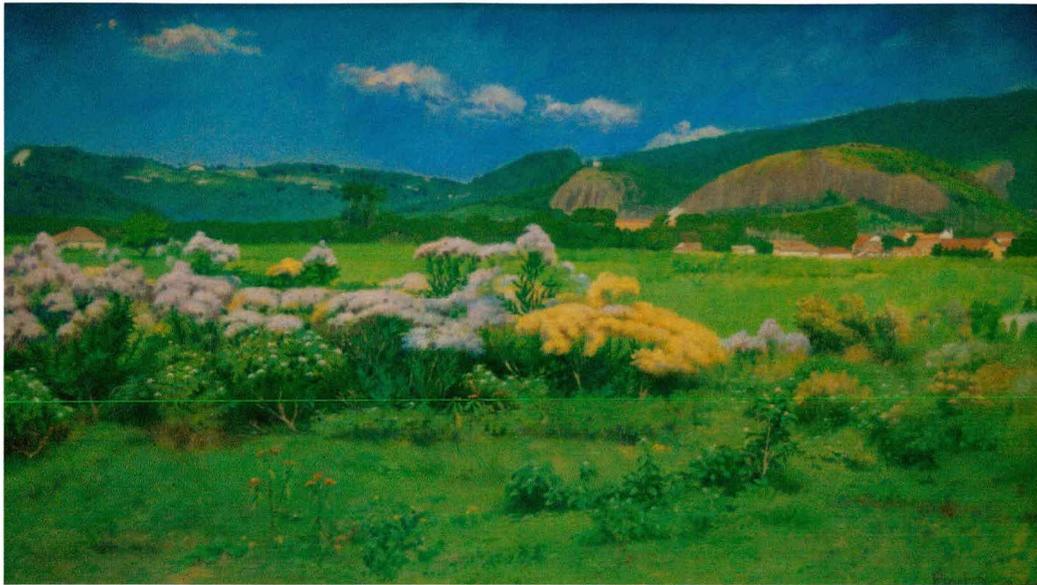


Fig. 52- Batista da Costa. *Abril ou Poesia da Tarde*. 1895.

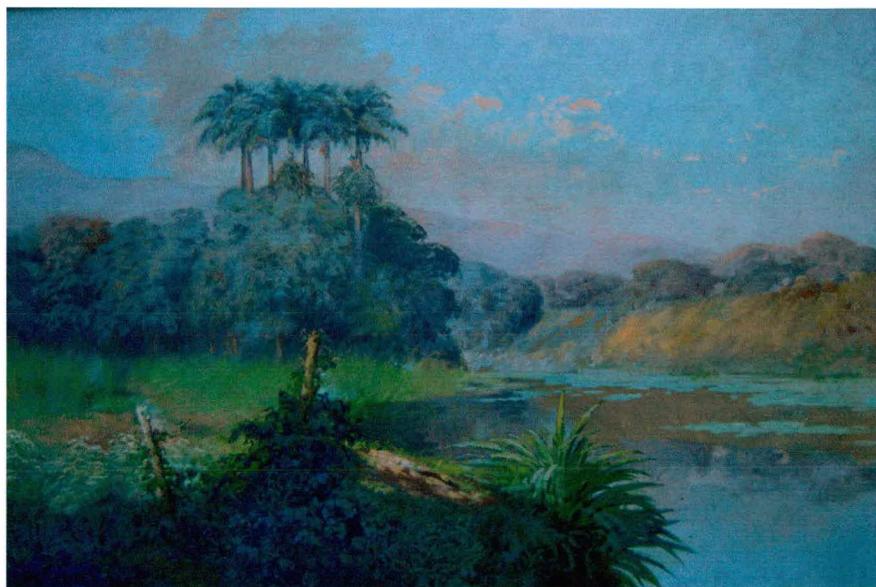


Fig. 53- Levino Fanzeres. *Quietude*. 1921.

espaço está presente no conflito entre os integrantes (diretor, professores e alunos) da Escola Nacional de Belas Artes e os integrantes do Núcleo Bernardelli, quando da depredação das instalações da Sociedade Brasileira de Belas Artes e da tentativa de invasão das instalações do Núcleo, no ano de 1935. Estes acontecimentos “escondiam, na verdade, ressentimentos pessoais e a luta pelo poder acadêmico, pois o avanço dos modernos e dos jovens significava uma ameaça”<sup>10</sup> para aqueles que detinham o poder no espaço de restritas oportunidades do meio artístico.

Dentre os paisagistas levados a Lisboa, **João Batista da Costa** (1865–1926) era o grande mestre. Estudante da mesma geração de Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, falecido em 1926, sua pintura deve ter sido escolhida como uma homenagem póstuma, prestada pelo amigo de viagens Carlos Oswald, que bem reconhecia a importância de Batista da Costa ao pensar em pintura de paisagem do Brasil. Antes de se tornar professor da cadeira de pintura e posteriormente ser diretor da Escola Nacional de Belas Artes, foi aluno livre da Academia de Belas Artes e obteve o prêmio de viagem em 1894 e esteve em Paris freqüentando as aulas livres da *Academie Julien*. Vivenciou a agitação impressionista que, em 1896, ainda influenciava os pintores que passavam por Paris, mas parece não ter se deixado levar pelos atrativos das pesquisas de luz e muito menos pela dissolução das formas, ao contrário, manteve-se fiel às formas encontradas na natureza brasileira com soluções realistas de representação<sup>11</sup>. Buscava os detalhes e a exatidão, trazendo para as telas que pintava a diversidade do meio natural brasileiro sem “impor à natureza artificios cenográficos, (procurando) fazer valer apenas seus encantos mais singelos”<sup>12</sup>. Reconhecido por tratar os verdes em gamas variadas sem os radicalismos dos estudos científicos dos impressionistas, recebeu a alcunha de *poeta do verde*. Batista da Costa, como professor de pintura na E.N.B.A., influenciou profundamente os rumos da pintura de paisagem no País; seus ex-alunos, na Exposição de Lisboa, acompanharam o mestre lado a lado. Esta geração de alunos dos mestres que voltavam da Europa sabiam que o impressionismo era fato consumado mas, conscientemente, não o praticaram no Brasil, legando aos seus discípulos o conhecimento dos cânones impressionistas que, no entanto, nunca foram fielmente seguidos.

**Levino Fanzeres** (1884–1956), capixaba, estudou no Liceu de Artes e Ofícios e posteriormente na E.N.B.A., onde foi aluno de João Batista da Costa e de Zeferino da Costa. Esteve em Paris entre os anos de 1912 e 1916 com a obtenção do Prêmio de

---

<sup>10</sup>MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**; arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p.36.

<sup>11</sup>FRANCISCO, Nagib. **João Batista da Costa, 1865 – 1926**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984, p.26-30.

<sup>12</sup>CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. V.5. p.23.

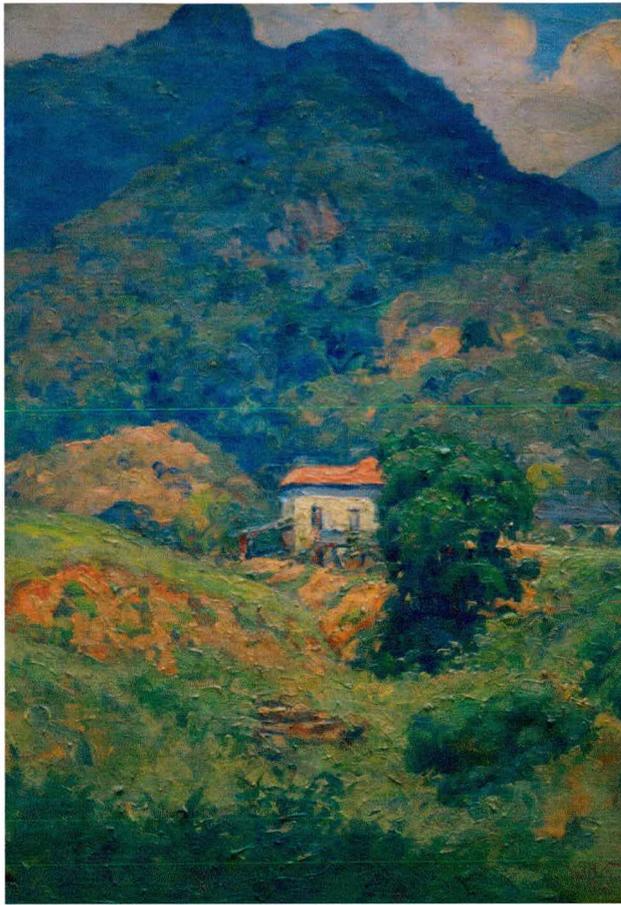


Fig. 54- João Batista de Paula Fonseca. *Paisagem do Grajaú*. 1928.

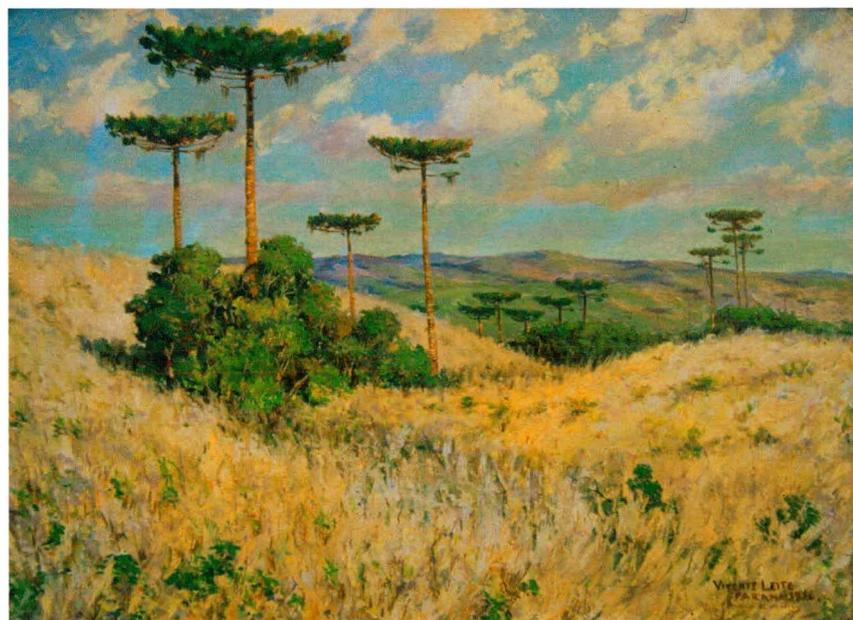


Fig. 55- Vicente Leite. *Pinheiros do Paraná*. 1936.

Viagem. De volta ao Brasil, iniciou uma longa viagem de norte a sul do País, estudou a natureza, os homens e os costumes. Fundou a Colméia dos Pintores do Brasil, na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, onde ministrou aulas de pintura de paisagem ao ar livre. Para Teixeira Leite, o artista foi um paisagista à maneira de Batista da Costa, mas sob a influência dos impressionistas, “afastou-se da execução minuciosa e realista do antigo mestre”<sup>13</sup>. Na pintura levada a Lisboa, ao contrário do mestre, abusa dos azuis na paisagem, conseguindo com este recurso, salientar os diferentes planos da composição.

**João Batista de Paula Fonseca** (1889–1960) seguiu os caminhos propostos pelo mestre Batista da Costa, de quem foi aluno na Escola N. B. A., dedicando-se à interpretação da natureza dos arredores do Rio de Janeiro de maneira bastante convencional. Em 1923 obteve o Prêmio de Viagem, que o possibilitou estar em Paris.

**Vicente Leite** (1900–1941) também realizou um percurso de viagens pelo País, tornando-se um paisagista da diversificada natureza brasileira, como confirmou Carlos Rubens, numa crítica à Exposição do artista no ano de 1938, ao abordar a necessidade de fixar “aspectos variados da terra brasileira, mostrando a sua diferenciação do ambiente físico”<sup>14</sup>, como a finalidade do Prêmio de Viagem ao País, do qual havia gozado Vicente Leite. Uma de suas pinturas representando os pinhais paranaenses vai ser mostrada em Lisboa. Também teve como mestres Batista da Costa, Rodolfo Chambelland e Lucílio de Albuquerque. Foi contemplado com o Prêmio de Viagem ao estrangeiro em 1940, o qual não desfrutou devido à situação bélica europeia.

**Jordão de Oliveira** (1900–1980), segundo Campofiorito, “apesar de discípulo de Batista da Costa, não ficou, como tantos outros, nas chaves convencionais das interpretações puramente naturalistas da paisagem que o mestre usava”<sup>15</sup>, fez uso dos ensinamentos impressionistas, também marcantes na sua formação. Recebeu o Prêmio de Viagem ao estrangeiro em 1933, foi docente livre da cadeira de pintura da E.N.B.A. e ainda membro da Comissão Nacional de Belas Artes.

**Manuel Faria** (1895–1980) também teve como professores João Batista da Costa, Rodolfo Chambelland e Lucílio de Albuquerque, na E.N.B.A., como muitos da sua geração. No ano de 1934 obteve duas grandes vitórias, o Prêmio de Viagem, que o levou à Europa, e o triunfo do Clube Fenianos – ou Gatos – com o carro alegórico por ele preparado para aquele carnaval. É interessante notar o quanto este trabalho de criação artesanal para os clubes e blocos no carnaval fazia parte das atividades criadoras dos artistas brasileiros, apresentando-se como mais uma possibilidade para a obtenção de

---

<sup>13</sup> TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário Crítico de Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: Artilivre, 1988, p.190.

<sup>14</sup> RUBENS, Carlos. Pintura Brasileira. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 6 fev. 1938.

<sup>15</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. **Mestre Jordão de Oliveira**. 12 ago. 1966. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, p.91.

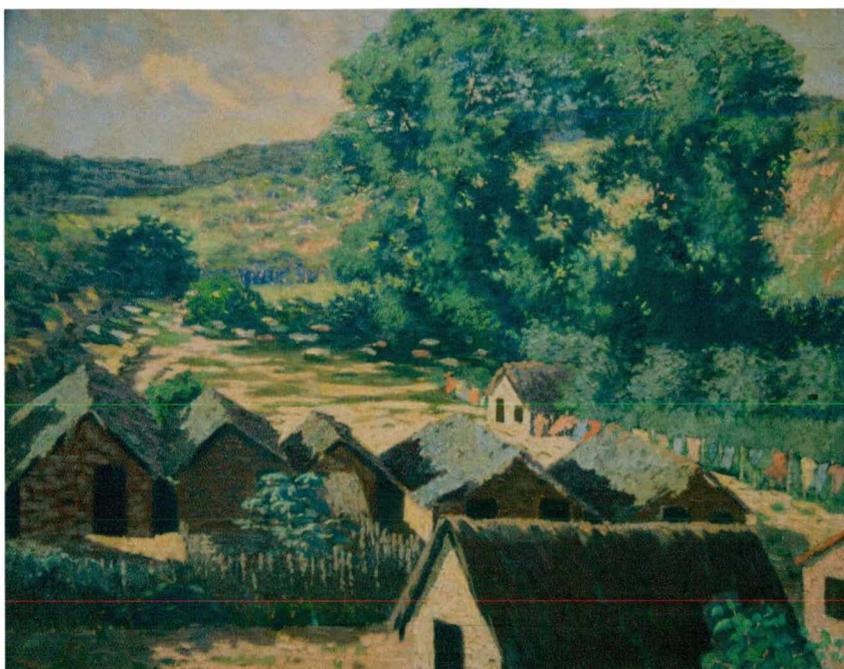


Fig. 56- Jordão de Oliveira. *Mané Preto*. 1930.

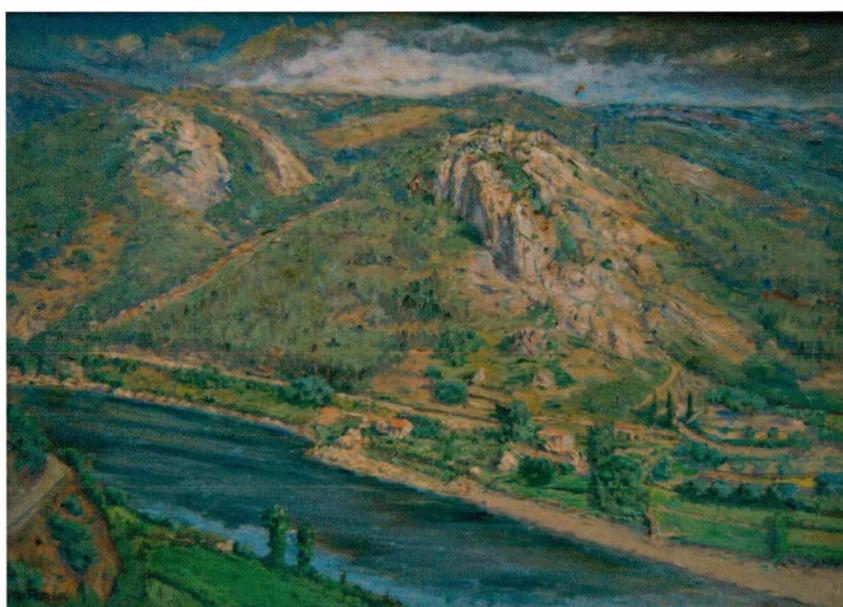


Fig. 57- Manuel Faria. *Penacova*. 1937.

recursos financeiros através do ofício que bem sabiam realizar. A pintura do artista, apresentada em Lisboa, provavelmente não retrata uma paisagem brasileira, mas sim uma paisagem portuguesa, pintada durante sua estada na Europa. *Penacova*, representa uma aldeia portuguesa e esteve presente na exposição realizada pelo pintor, no Rio de Janeiro, em 1938, entre outros “vinte e quatro quadros trazidos de Portugal”<sup>16</sup>. Percebe-se que o interesse nas obras apresentadas não recaiu, exclusivamente, sobre uma visualidade estritamente brasileira, antes procuraram mostrar o virtuosismo dos pintores, suas habilidades técnicas no manejo dos materiais e no domínio do desenho e da pintura. Também a inserção de uma paisagem portuguesa vem pontuar a passagem dos artistas brasileiros por Portugal.

**Luís Fernandes de Almeida Júnior** (1894–1970), também incluído entre os paisagistas com obras expostas em Lisboa, apresentou uma visão do Rio de Janeiro, local que retratou em suas paisagens e pinturas de gênero. Como os outros paisagistas da relação, foi aluno de Batista da Costa após ter sido aprendiz de gravador na Casa da Moeda e, também, conquistou o Prêmio de Viagem, com o qual passou dois anos em Roma, Florença e Paris.

**Manuel Santiago** (1897–1987), na E. N. B. A., foi aluno de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa, e freqüentou aulas particulares de Eliseu Visconti, talvez com quem, além de sua estada em Paris, possibilitada pelo Prêmio de Viagem recebido em 1927, tenha aprendido a dar vazão às características impressionistas apontadas, em sua obra, pela crítica. Integrou o Núcleo Bernardelli, como presidente e professor, tendo participação atuante nos anos iniciais do Núcleo, assumindo a responsabilidade pelo ensino da pintura e as experiências de pintar ao ar livre. É apontado pelo crítico Agyone Costa como o melhor intérprete “da luz de certos dias grises da terra carioca”<sup>17</sup>, além de Visconti. Sua pintura levada a Lisboa é uma vista do Rio de Janeiro, mostrando as pequenas casas incrustadas nos morros e os grandes edifícios que começavam a surgir na cidade. Única paisagem apresentada na Exposição a inserir um aspecto urbano, delineando os contornos das edificações em contraste com os contornos da natureza.

**Gastão Formenti** (1894–1974) é o único paisagista da lista que não recebeu o Prêmio de Viagem, mesmo sendo expositor freqüente do Salão. Campofiorito, fazendo uma reflexão sobre a obra de Formenti, quando da sua morte, ressalta as qualidades diferenciadoras das paisagens do artista: “sua paisagem pode ser prontamente identificada, o que o torna um paisagista que difere, bem do comum de seus colegas de geração, também se aplicados ao gênero, porém fazendo predominar as influências do mestre Batista da Costa que então exercia domínio sobre os paisagistas que se

<sup>16</sup> M. Bellas Artes – Exposição de Manuel Faria. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 7 abr. 1938.

<sup>17</sup> Apud. MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**; arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p.79.

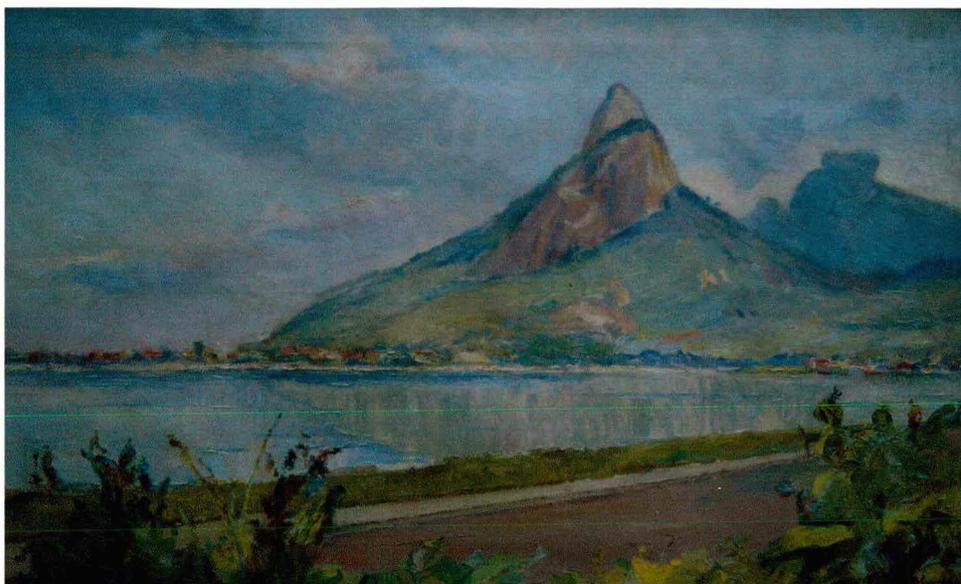


Fig. 58-Luís Fernandes de Almeida Júnior. *Lagoa Rodrigo de Freitas*. 1931.

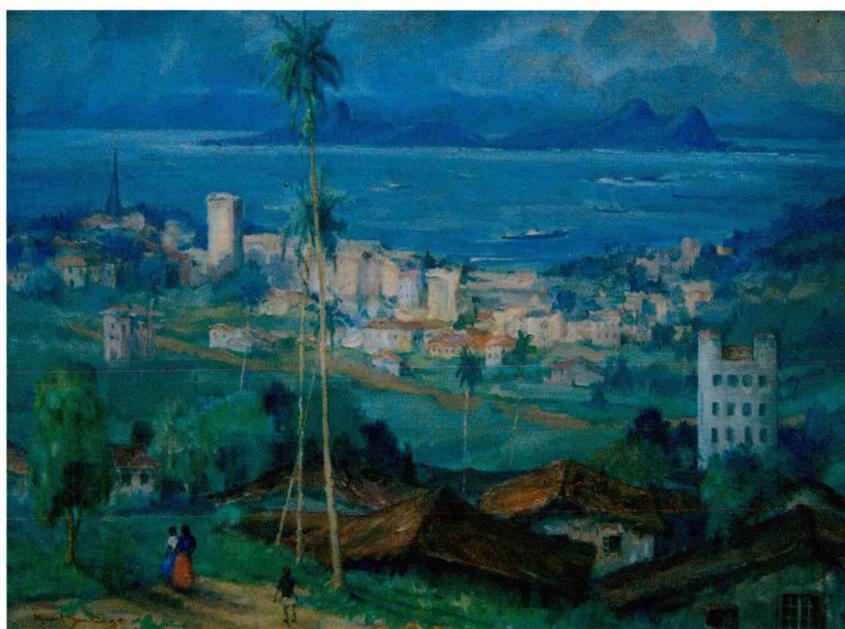


Fig.59- Manuel Santiago. *Casebres e Arranha-céus*. 1937.

formavam”<sup>18</sup>. Sua pintura exacerba os contrastes de luz e sombra, borra os contornos fazendo desaparecer a linha definidora das figuras, exatamente aquelas características tão caras ao grande mestre e presentes nas obras de seus seguidores. Mesmo assim, sua paisagem é escolhida pelos jurados e mostrada entre aquelas que possibilitam a visibilidade dos seguidores de Batista da Costa.

Além da paisagem, a pintura de gênero com cenas do cotidiano e o nu feminino foram temas de predileção na escolha do júri. Neste rol, os mestres Eliseu Visconti e Rodolfo Amoedo foram homenageados, tanto com obras suas incluídas, quanto com obras de muitos pintores que passaram por seus cursos. Mesmo tendo certa distância cronológica e, também, certa distância estilística, os dois pintores podem ser vistos como responsáveis pela condução de muitos artistas na busca que efetuaram por uma formação no meio artístico europeu. Os premiados nos Salões seguiam para a Europa levando na bagagem as recomendações dos dois mestres. Ao dar preferência para os artistas que haviam desfrutado do Prêmio de Viagem, o júri demonstra sua crença no poder das instituições como condutoras dos rumos da arte nacional.

**Rodolfo Amoedo** (1857–1941), mais velho do que Visconti quase uma década, chegou a ser seu professor. Vivenciou o período de transição da Academia Imperial para a Escola Nacional de Belas Artes, onde ingressou, como aluno, no ano de 1874, depois de ter estudado, também, no Liceu de Artes e Ofícios. Entre outros, teve como professores, Victor Meirelles, Zeferino da Costa e Agostinho José da Mota. Em 1879 seguiu para Paris, tendo recebido o Prêmio de Viagem, freqüentou a *Academie Julien* e a *École des Beaux Arts*, teve como mestres Cabanel e Puvis de Chavannes, que muitas marcas deixaram na sua produção pictórica, sobretudo quanto ao tratamento cromático; “tanto Cabanel como Puvis eram porém coloristas discretos, e isso explica, ao menos em parte, o papel secundário que desempenha a cor na pintura de Amoedo”<sup>19</sup>. Como pintor e como professor manteve-se fiel aos ensinamentos dos mestres parisienses, “mesmo quando, nas primeiras décadas do século XX, terá (teria) percebido que sua obra se desajustava das correntes que começavam a proporcionar à nossa pintura a aceitação das novas proposições até então abominadas pelo academismo”<sup>20</sup>. Sua pintura escolhida para figurar em Lisboa, *Amuada*, foi realizada durante o tempo em que permaneceu em Paris, inscrevendo-se entre suas obras elaboradas com grande preciosismo técnico, demonstrando pleno domínio do desenho e do modelado, escolhendo seus temas entre aqueles passíveis de apreciação no meio acadêmico como os temas bíblicos, literários e históricos, os retratos e os interiores, as cenas de gênero e as paisagens, tendo predileção pela figura humana, tema recorrente em sua obra.

---

<sup>18</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. Contando de Gastão. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12 jun. 1974.

<sup>19</sup> TEIXEIRA LEITE. Op. cit., p.26.

<sup>20</sup> CAMPOFIORITO. Op. cit., p.41.



Fig.60- Gastão Formenti. *Luz e Sombra*. 1935.

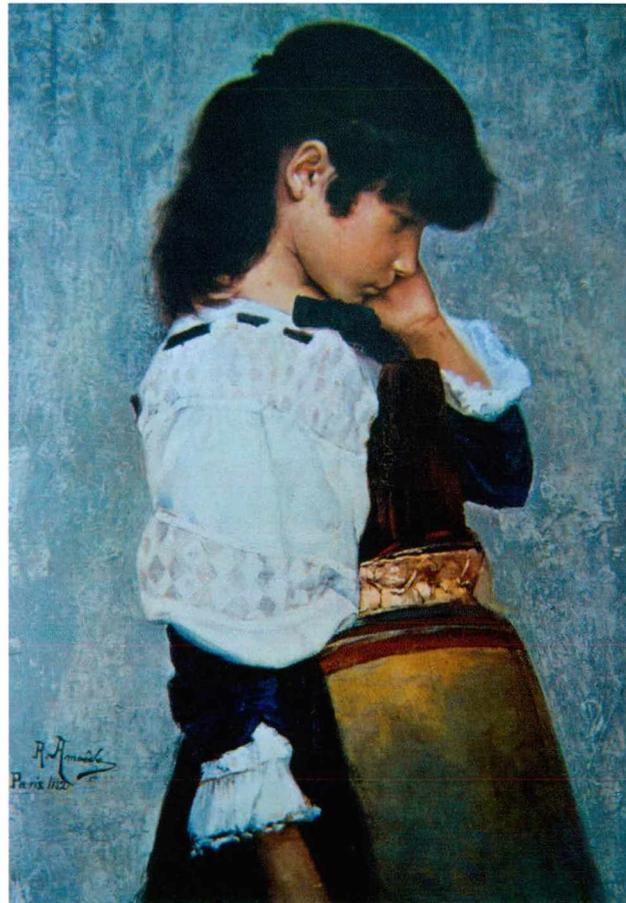


Fig. 61- Rodolfo Amoedo. *Amuada*. 1882.

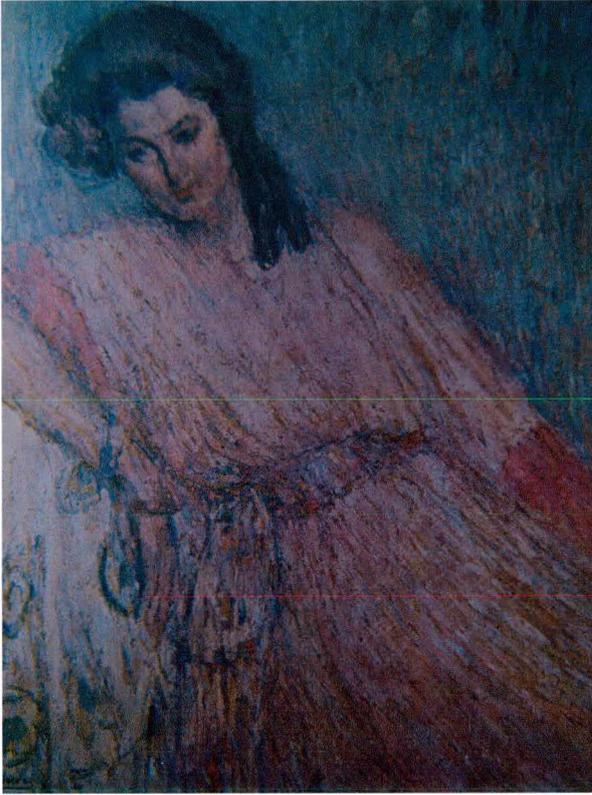


Fig. 62- Henrique Cavalleiro. *Vestido Rosa*. 1921.

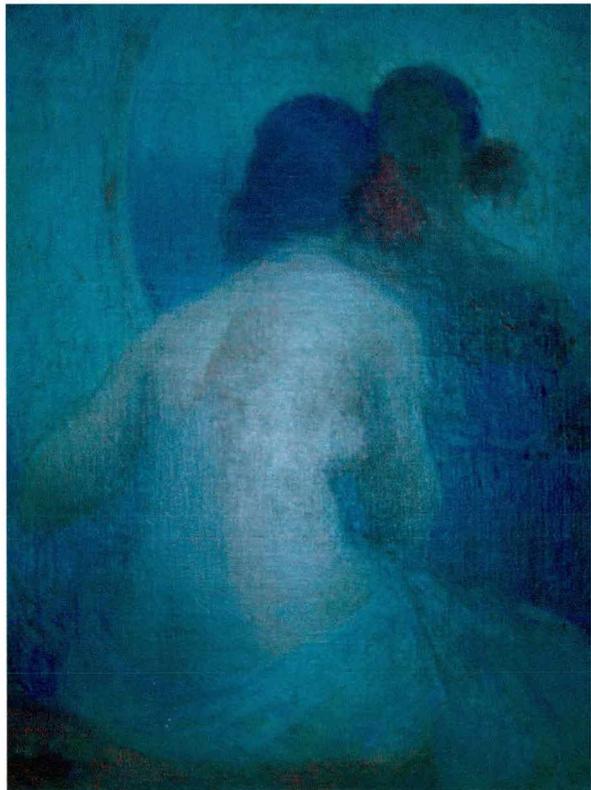


Fig. 63- Marques Júnior. *No Espelho*. 1926..

**Eliseu D'Angelo Visconti** (1866–1944) nasceu na Itália e veio para o Brasil ainda pequeno juntamente com os pais. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes e foi professor na Escola Nacional de Belas Artes. Sua pintura *Cabral*, uma alegoria sobre o descobrimento do Brasil, foi incluída na exposição sem constar da relação de obras escolhidas pelos jurados. Visconti fez parte do júri que selecionou as obras, por este motivo seu percurso artístico será abordado no próximo item desta parte da tese.

Dos pintores que passaram por Amoedo e/ou Visconti, duas obras se destacam do conjunto, aparecendo em par: a pintura de **Henrique Cavalleiro** (1892 ?–1975) e a pintura de **Marques Júnior** (1887–1960). As duas debruçam-se sobre temas similares, o cotidiano, a intimidade, o feminino. Os dois pintores escolhem a mulher como objeto pictórico. Os dois fazem uso de princípios tomados dos impressionistas para o tratamento dos seus temas. Borram contornos, mergulham na imaterialidade das formas e na delicadeza das cores, aparecem os rosas e os azuis para um, aparecem os azuis e os verdes para o outro. No entanto, Marques Júnior se mantém fiel ao desenho, enquanto Cavalleiro faz uso quase abusivo do emplastamento de tintas. Os dois pintores foram alunos e mais tarde professores na E. N. B. A., tiveram como mestres Zeferino da Costa e Eliseu Visconti, os dois estiveram em Paris com o Prêmio de Viagem. Marques Júnior lá esteve entre 1917 e 1922, frequentou a *Academie Julien* e a *Grand Chaumièr*. Henrique Cavalleiro permaneceu em Paris entre os anos de 1918 e 1925, matriculou-se na *Academie Julien*, mas não conseguiu permanecer mais do que seis meses; trabalhou, então, sozinho em seu ateliê. Afastou-se cada vez mais do impressionismo, deixando-se influenciar pela obra de Cézanne, compondo suas figuras com solidez e geometrização nos volumes. No entanto, sua pintura escolhida para a Exposição de Lisboa mostra um pintor ainda preso à diluição das formas sob o imperativo da luz e da cor.

A demonstração do virtuosismo dos pintores brasileiros na representação das formas femininas e dos nus, além dos artistas já citados, foi confiada também a Pedro Bruno, Armando Viana, Augusto Bracet e Carlos Chambelland, cada qual explorando um universo bastante singular.

**Pedro Bruno** (1888–1949), filho de italianos, teve a oportunidade de estudar canto e pintura na Itália, trazendo de lá suas maiores influências. No Brasil, foi aluno de Batista da Costa na E. N. B. A. e recebeu o Prêmio de Viagem em 1919, com o qual pode retornar à Itália e reafirmar suas influências acadêmicas, bem como marcar sua recusa da arte moderna.

**Armando Viana** (1897- ?) estudou no Liceu de Artes e Ofícios e frequentou a E. N. B. A. como aluno livre, tendo como mestres Rodolfo Amoedo e Rodolfo Chambelland, e recebeu o Prêmio de Viagem que o levou à Europa em 1926. De volta ao Brasil, continuou recebendo prêmios em salões, mantendo-se fiel ao academicismo. Também realizou decorações em prédios públicos e igrejas. Sua pintura escolhida pelo



Fig. 64- Pedro Bruno. *Símbolo das Praias*. 1923.



Fig. 65- Armando Viana. *Nu Deitado*. 1929.

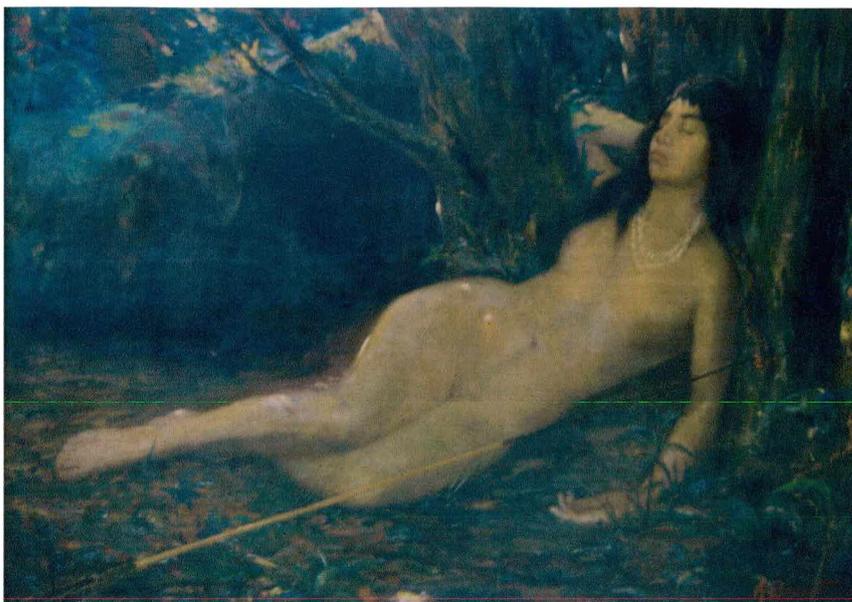


Fig. 66- Augusto Bracet. *Lindóia*. 1916.

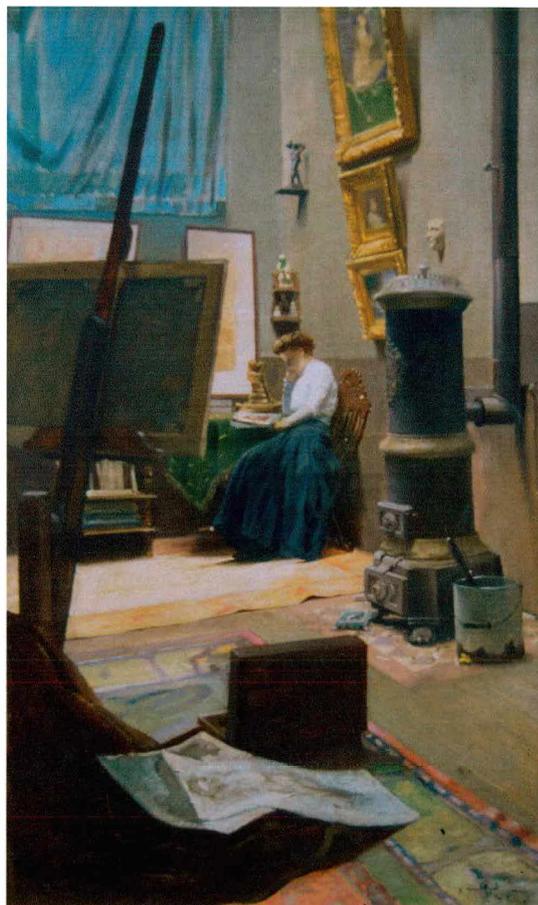


Fig. 67- Carlos Chambelland. *Interior do Ateliê*. 1909

júri explora o já consagrado assunto de Ticiano, Monet e até Cézanne, no entanto, seu nu é impregnado de realidade, apenas os lençóis, as almofadas e a parede parecem cenográficas, o corpo, ao contrário, mostra-se totalmente, encara o espectador e revela os pêlos pubianos, a sola dos pés, a pele e a carne, o cabelo cortado à moda dos anos 20, a pose displicente. Viana se mantém fiel ao assunto, à representação, ao vivido.

**Augusto Bracet** (1881–1960) foi aluno de Daniel Berard, Amoedo, Zeferino da Costa e Batista da Costa na E. N. B. A., onde também foi professor, após uma estada na Itália e em Paris, ao conquistar, no ano de 1911, o Prêmio de Viagem, tendo sido também diretor da Escola em 1938. Sua pintura escolhida para figurar no Pavilhão do Brasil inscreve-se nas obras de sua predileção, os nus femininos e os temas marcadamente literários.

**Carlos Chambelland** (1884–1950) foi aluno livre na E.N.B.A., onde estudou com Zeferino da Costa, sendo lá, mais tarde, também, professor em substituição ao seu irmão Rodolfo. Em 1907 recebeu o Prêmio de Viagem e seguiu para Paris, onde se deixou envolver pela obra de Puvis de Chavannes. Participou da decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim, em 1911. Sua pintura selecionada representa um ateliê europeu, provavelmente parisiense, podendo ser o seu próprio; não aborda, portanto, nenhum aspecto da vida brasileira, apenas salienta o percurso de um artista e seu contato com a arte de um centro irradiador de cultura.

**Manuel Constantino** (1899–1976), estudou arquitetura na E. N. B. A., mas também freqüentou as aulas de desenho e pintura de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa. Conquistou o Prêmio de Viagem em 1938, tendo, no entanto, sua viagem abreviada pela Guerra. Para Teixeira Leite, Constantino foi entre os pintores de “orientação conservadora e que não sentiram o sopro de renovação trazido à arte brasileira pelo modernismo (...) o de sensibilidade mais aguçada”<sup>21</sup>.

**Lucílio de Albuquerque** (1877–1939) em 1906 conquista o Prêmio de Viagem e parte para a Europa, instala-se em Paris, onde freqüenta a *Academie Julien* e também o ateliê do decorador Grasset. Na Europa pintou o quadro *Despertar de Ícaro*, apresentado no Salão de Bruxelas, como uma homenagem ao primeiro vôo de Santos Dumont, presenciado pelo artista quando esteve em Paris, no ano de 1906. Esta pintura foi escolhida para a Exposição de Lisboa em 1940, nela Ícaro “recém-despertado de seu sono, observa ao longe, contra a linha do horizonte, o esbelto perfil do *Démoiselle*”<sup>22</sup>, pouco nítido, numa aparição atmosférica, e vem marcar o poder humano sobre a natureza. Antes de retornar ao Brasil, executa um projeto em vitral para o Pavilhão brasileiro em Turim. Torna-se professor na E.N.B.A., em 1916. Campofiorito ressalta que, mesmo

---

<sup>21</sup> TEIXEIRA LEITE. Op. cit., p.307.

<sup>22</sup> TEIXEIRA LEITE. Op. cit., p.154.



Fig.68-Lucílio de Albuquerque. *Despertar de Ícaro*. 1910.



Fig.69- Manuel Constantino. *Peixes do Mar*. 1937.

permanecendo cinco anos como pensionista na Europa, Lucílio “não procurou, como era comum aos pensionistas da Escola, comprometer-se demais com os ensinamentos dos famosos pintores exaltados pelo apoio oficial”<sup>23</sup>.

**Rodolfo Chambelland** (1879–1967) não constava na lista escolhida pelo júri, mas sua pintura figurou na Exposição. Iniciou seu percurso artístico como aprendiz na Casa da Moeda, foi aluno no Liceu de Artes e Ofícios e, também, na E.N.B.A., onde foi aluno de Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli. Recebeu o Prêmio de Viagem em 1905, permanecendo em Paris até 1908, onde frequentou as aulas da *Academie Julien*. Também participou da decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim, em 1911. Foi professor na Escola de Belas Artes ocupando a cadeira deixada pelo seu antigo mestre Zeferino da Costa. Sua pintura levada a Lisboa é um retrato do filho do escultor Correia Lima, cujas peças também estiveram presentes em Lisboa. Rodolfo se interessa pelo impressionismo e faz uso das “harmonias cromáticas (...) claras e de grande efeito de espaço”<sup>24</sup>.

**Oswaldo Teixeira** (1905–1974) também se faz presente com uma pintura que ao fim da Exposição foi doada para o Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa. O nu feminino que representa, como o conjunto das suas pinturas, recusa um diálogo com a problemática modernista, não discutindo questões formais de construção plástica, discutindo questões técnicas relativas à representação dos motivos e ao tratamento pictórico.



Fig. 70- Oswaldo Teixeira. *Fim de Romance*. 1940.

<sup>23</sup> CAMPOFIORITO. Op. cit., p.31.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 37.b

**Antônio Parreiras** (1860–1937), mais um dos mestres da Escola, aparece na Exposição sem, no entanto, figurar na seleção do júri. Teve sua pintura, cujo tema versava sobre a chegada de Estácio de Sá ao Rio de Janeiro, apresentada em destaque, ocupando o nicho central da sala. Esta pintura, ao término da Exposição, foi doada ao Presidente da Câmara de Lisboa. Significativamente, sua pintura apresentada aborda tema histórico desenvolvido pelo artista em período posterior ao seu grande interesse pela paisagem, quando despontou como seguidor do mestre alemão George Grimm, dissidente da Academia Imperial de Belas Artes e fundador do Grupo Grimm. Percebe-se, portanto, que o foco lançado sobre os paisagistas excluiu aqueles que não fizeram parte do núcleo da Academia/Escola, já que nem mesmo o nome do artista figurou na lista selecionada pelo júri. Parreiras seguiu para a Europa, com recursos próprios, depois de ter sido aluno na Academia e também ter experienciado os ensinamentos de Grimm, passou por Paris e fixou-se em Veneza, onde aprendeu a dar vazão ao cromatismo exuberante de suas pinturas. Foi indicado para reger a cadeira de pintura na academia mas, com as reformas republicanas, acabou criando uma Escola do Ar Livre.

Outros artistas tiveram obras incluídas na Exposição de Lisboa, sem terem sido selecionados pelo júri. Provavelmente, estas obras não pertenciam ao acervo do Museu, motivo pelo qual não foram fotografadas.

**Georgina de Albuquerque** (1885–1962) era aluna da E.N.B.A., quando seguiu para Paris em 1906, acompanhando seu marido Lucílio. Estuda na *École Nationale des Beaux Arts* e também frequenta a *Academie Julien*. Deixa-se influenciar pela pintura impressionista, com a qual se identifica no tratamento da luz e da cor. “As figuras vestidas e os retratos sempre ao ar livre registram a riqueza de sua paleta, que chega ao modelado do volume sem tonalizações apagadas, precisamente com as gamas iluminadas e exaltadas pelo acerto das complementares...”<sup>25</sup>. Georgina foi professora de pintura em seu ateliê, onde fundou um curso infantil e assumiu a cadeira de Desenho na Escola Nacional de Belas Artes, que fora ocupada por Lucílio, assumindo a direção da Escola entre 1952 e 1954.

Apenas mais uma pintora teve uma de suas pinturas, intitulada *Mangueiras*, incluída na Exposição de Lisboa, ainda que não constasse na relação do júri. **Rennée Lefevre**, não fazia parte do núcleo de artistas radicados no Rio de Janeiro, como a grande maioria dos escolhidos. Iniciou seus estudos em São Paulo com Pedro Alexandrino, seguindo posteriormente para Paris, onde frequentou a *Academie Julien* e a *Academie de la Grande Chaumière*. Quando retornou ao Brasil, integrou-se no meio artístico paulista nas décadas de 30 e 40, expondo nos Salões de Maio, no Salão Paulista de Belas Artes e nas exposições da Família Artística Paulista. Atuou, também, como ilustradora em livros sobre a arquitetura colonial brasileira.

---

<sup>25</sup> Ibidem, p.33.

**Cadmo Fausto**, estudou na E. N. B. A. com Amoedo, Rodolfo Chambelland e Lucílio de Albuquerque, recebeu o Prêmio de Viagem em 1930 e seguiu para a França no ano seguinte, onde frequentou a *Academie de la Grand Chaumière*. Uma pintura sua, de grandes dimensões, representando uma movimentada cena de rodeio, foi incluída na Exposição de 1940 sem, no entanto, aparecer na relação de obras escolhidas pelo júri. **Dakir Parreiras** (1893–1967), seguidor do pai, Antônio, estudou nas Academias Livres de Paris. **Heitor de Pinho** (1897–1968), estudou na E. N. B. A. e foi aluno de Rodolfo Chambelland, Batista da Costa, Lucílio de Albuquerque e Modesto Brocos, participou sucessivamente do Salão, recebeu medalhas e o Prêmio de Viagem pelo País, tendo se destacado como marinhista. Uma *Marinha* de sua autoria foi incluída na exposição de 1940, sem constar na relação de obras selecionadas pelo júri. **Leopoldo Gotuzzo** (1887–1983) fez sua formação na Europa, entre Roma, Madri e Paris, participou regularmente do Salão Nacional de Belas Artes e também de diversas exposições na Europa. Sua pintura apresentada em Lisboa, no ano de 1940, pertence à série *Baianas*, enquadrada em vasta obra, cujos temas de predileção “destacam-se a figura humana – e o nu feminino em particular – as paisagens (...) as naturezas mortas e as flores”<sup>26</sup>.

Poucos destes nomes e obras sobreviveram às transformações ocorridas na arte no decorrer da segunda metade do século XX, mesmo tendo atingido certo reconhecimento ou, ainda, certa popularidade, no meio artístico e fora dele; ainda que alguns destes artistas tenham assumido postos importantes no ensino e cargos públicos, ou a realização de trabalhos sob encomenda do Estado, pouco espaço receberam nos textos de História da Arte brasileira. As histórias escritas sobre o modernismo contribuíram para ocultar tudo aquilo que não representava o surgimento de um Brasil moderno, atualizado com os acontecimentos mundiais. O foco de interesse foi dirigido àqueles artistas que de alguma maneira expressavam os ideais modernistas, nas suas obras ou nas suas condutas, na abordagem temática ou nas questões construtivas das obras. Todos aqueles que não compactuavam com os cânones modernistas e que de alguma maneira ainda se aproximavam de uma visualidade que encontrava ecos na academia deixaram de ser objeto de estudo da História da Arte. Seus nomes costumam aparecer, apenas, em dicionários de arte, livros de memórias e grandes sínteses cronológicas da arte brasileira.

A história do Brasil parece ser composta de negações, embates e lutas contra o outro, o antecessor, o Colonizador, o Império. Particularmente, a história do Modernismo se fez negando o seu oposto. A academia e as instituições que representavam um passado não modernizado eram o outro a ser combatido para que o modernismo pudesse conquistar um espaço e se estabelecer. Tudo aquilo que parecia não alinhado ao moderno, e um moderno que queria se espelhar nas vanguardas européias, foi correntemente tratado

---

<sup>26</sup> MARGS/LIMA, Nicola Caringi. **Leopoldo Gotuzzo**. Porto Alegre, 2001, p.27. Catálogo de exposição.

sob um mesmo rótulo; “acadêmico”. Sob esta nomenclatura se perderam diferenças, perderam-se a percepção dos indivíduos e de suas histórias particulares, de suas vivências e atuações, suas interferências e participações na construção daquilo que a história do Modernismo chamou de Academicismo.

Entre os anos 30 e 40, ao mesmo tempo em que os modernistas conquistavam espaço no campo da arte, da cultura e da política, as diferenças ainda eram evidentes. Estas ainda não haviam sido apagadas. Ainda se citavam nomes e obras. O outro, o qual se combatia, possuía existência concreta, estava vivo e presente, atuava junto ao poder. Tomava decisões, fazia escolhas, tentava manter o espaço que possuía, não acreditando no seu fim. As representações brasileiras na Feira de Nova Iorque e na Exposição do Mundo Português, ocorridas, respectivamente, nos anos de 1939 e 1940, possibilitam a percepção desta convivência e disputa. Se para a Feira de Nova Iorque o empenho e a mobilização dos modernistas foram contundentes na organização da representação de um Brasil modernizado, capaz de estabelecer uma nova representação para a nacionalidade, atualizada tecnológica, científica e culturalmente, para a Exposição do Mundo Português os modernistas ficaram excluídos da representação de um Brasil herdeiro da cultura portuguesa e alinhado às atitudes imperialistas da ex-metrópole.

## O júri faz sua escolha no acervo do Museu

A maior parte das obras de arte apresentadas no Stand de Arte pertenciam ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A correspondência existente nos arquivos do Museu atesta a composição do júri e a seleção das obras, a liberação para a exposição em Portugal e a posterior devolução ao Museu. São cartas, ofícios e listas com relação de obras, distribuídas em pastas organizadas temática e cronologicamente que dão conta do andamento dos trabalhos do júri no âmbito do Museu.

Apesar de a Comissão estar formada desde junho de 1939 e, ao que tudo indica, seus trabalhos terem iniciado, pelo menos, em janeiro de 1940, apenas em 30 de março de 1940 o General Francisco José Pinto, presidente da Comissão Brasileira para os Centenários de Portugal, convida, através de um ofício, o diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, para fazer parte do júri encarregado de estabelecer as obras que deveriam figurar na Exposição de Arte Contemporânea Brasileira, nos Centenários de Portugal. O convite foi aceito, e o júri composto, além de Oswaldo Teixeira, pelo escultor e professor Correia Lima, pelo pintor, gravador e professor Carlos Oswald, pelo pintor e professor Eliseu Visconti e por Armando Navarro da Costa, filho do pintor e diplomata, já falecido.

O material a ser exposto em Lisboa embarcou, juntamente com os responsáveis pela organização e montagem das exposições, entre eles, Armando Navarro da Costa e Gustavo Barroso, a 1º de maio, no navio Almirante Alexandrino. Assim, o júri dispôs de pouco tempo para selecionar, agrupar e deixar em condições de exposição as obras que deveriam representar a produção de “arte contemporânea brasileira”. Os trabalhos do júri decorreram com imensa rapidez, e o trâmite dos ofícios demonstra a intrincada rede burocrática existente entre as instituições relacionadas com a Exposição, o Museu, o Ministério das Relações Exteriores – órgão ao qual a Comissão estava subordinada, e o Ministério da Educação e Saúde. A 8 de abril, o júri assina um ofício ao presidente da Comissão, no qual consta uma relação dos quadros selecionados. No mesmo dia, o presidente da Comissão envia um ofício ao Diretor do Museu solicitando a disponibilidade dos quadros para a referida Exposição, e o Diretor do Museu, ainda no mesmo dia, remete ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, um ofício informando e submetendo o pedido à aprovação daquele Ministério. Assim, uma relação de 20 quadros, pertencentes ao acervo do Museu, foi inicialmente liberada, em ofício datado de 10 de abril, assinado pelo chefe de gabinete do Ministro, Carlos Drummond de Andrade.

As obras indicadas e liberadas foram: *Café*, de Cândido Portinari; *Paisagem*, de Gastão Formenti; *Figura*, de Henrique Cavalleiro; *Paisagem*, de Paula Fonseca; *Paisagem*, de Jordão de Oliveira; *Paisagem*, de Manoel Santiago; *Figura*, de Pedro Bruno; *Natureza Morta*, de Pedro Alexandrino; *Nu*, de Augusto Bracet; *Figura*, de Rodolfo Amoedo; *Ícaro*, de Lucílio de Albuquerque; *Figura*, de Marques Júnior; *Sansão e Dalila*, de Oscar Pereira da Silva; *Paisagem*, de Batista da Costa; *Interior de Atelier*, de Carlos Chambelland; *Marinha*, de Navarro da Costa; *Nu*, de Armando Viana; *Paisagem*, de Manoel Faria; *Paisagem*, de Luiz Fernandes de Almeida Júnior; *Natureza Morta*, de Manoel Constantino.

Cinco dias depois, outros ofícios solicitaram e liberaram mais quatro quadros requeridos pela Comissão. Desta vez, não apareceu nenhuma indicação do júri, o que leva a pensar que as quatro obras adicionais podem ter sido solicitadas fora do âmbito dos jurados. São elas: *Quietude*, de Levino Fanzeres; *Paisagem*, de Vicente Leite; *Entardecer*, de João Timóteo; *Retrato*, de Artur Timóteo. Possivelmente, Oswaldo Teixeira, como membro do júri e diretor do Museu, aglutinou poder suficiente para escolher, ou indicar obras, como atesta o pedido, prontamente aceito, do presidente da Comissão, General Francisco José Pinto, enviado ao próprio Oswaldo Teixeira, na condição de diretor do Museu, solicitando uma obra de sua autoria para figurar na Exposição. Quem poderia ter realmente solicitado tal obra? Algum membro da Comissão? Algum membro do júri? Ou o próprio Oswaldo Teixeira? Quanto às outras quatro obras, a dúvida permanece a mesma, quem as teria escolhido? Mesmo sem conseguir responder estas questões, é possível identificar a sintonia de diálogo entre a Comissão e o júri, afinal, todas as obras incluídas após a primeira listagem integram-se perfeitamente ao conjunto.

Além destas inclusões, outras obras foram posteriormente integradas ao conjunto, figurando na Exposição, no entanto, nenhum registro da escolha ou envio das obras foi encontrado. São as fotografias do Stand de Arte, incluídas no Álbum do Pavilhão do Brasil, que indicam a inclusão de obras que não constavam da seleção do júri. Nas oito fotos ali publicadas vêem-se doze pinturas que não constavam das listas de obras escolhidas e enviadas a Lisboa. Além, é claro, das esculturas e peças cerâmicas ali expostas. Esta situação vem mostrar a autonomia da Comissão, que fez constituir um júri para respaldar institucionalmente a representação nacional, mas ao mesmo tempo, interferiu nessa escolha. Estas inclusões vêm corroborar a idéia de que a escolha das obras e a organização do Stand de Arte, foram efetuadas no âmbito de um grupo cujos ideais artísticos perpassavam a esfera da arte tradicional/acadêmica, já que nenhuma das obras posteriormente incluídas fugia do padrão escolhido pelo júri. Se houve possibilidade de inclusão de obras a posteriori, bem poderiam outros grupos, também, incluírem obras de seu interesse; no entanto, isto, parece, não ocorreu.

As obras expostas em Lisboa, compõem um conjunto bastante coeso, com exceção do *Café*; dialogam perfeitamente entre si, denunciando um olhar interessado num percurso artístico vinculado à academia que se moderniza. Artistas que não romperam definitivamente com os cânones acadêmicos preestabelecidos, simplesmente incorporaram modernizações trazidas para o seio da academia brasileira quando das viagens que empreenderam pela Europa, no período entre a última década do século XIX e a segunda década do século XX. Assim, as obras expostas em Lisboa ganham importância no seu conjunto, porque o conjunto oferece o olhar que o delineou, é o registro material deste olhar, possibilitando uma aproximação à expressão plástica dos ideais de um Brasil de 1940. Vejamos, portanto, as especificidades deste júri para entendermos as escolhas por ele realizadas. Quem participou da sua composição? Quais eram suas buscas, seus interesses e suas afinidades plásticas?

Armando Navarro da Costa pode ter tido uma atuação bastante decisiva neste júri e nas escolhas feitas, afinal, esteve desde o princípio ligado à Comissão, constava da folha de funcionários, viajou para Portugal para a montagem e fez parte da Embaixada Especial. Além do mais, Armando é filho de Mário Navarro da Costa (1883-1931), pintor que estudou com Rodolfo Amoedo, sem, no entanto, ter sido aluno na Escola de Belas Artes, participou dos Salões nas duas primeiras décadas do século XX, chegando a receber menções honrosas e medalhas de bronze e prata. Exerceu a função de auxiliar no Consulado Brasileiro em Nápoles, tendo sido transferido para Lisboa durante a Primeira Guerra Mundial, onde desenvolveu relações com pintores portugueses como Columbano, Malhoa e Souza Pinto<sup>27</sup>. Armando parece ter atuado como uma espécie de mestre-de-cerimônias na Embaixada Especial. Aparece constantemente, nas fotografias, entre diversas personalidades, convidados e situações variadas durante a estada da Embaixada em Lisboa. Esteve presente durante todo o período em que o Brasil se fez representar na Exposição do Mundo Português. Pode ter atuado como elo entre a Comissão e o júri, pois esteve presente nos dois grupos.

José Octávio Corrêa Lima (1878–1974), escultor e professor na Escola Nacional de Belas Artes, obteve formação acadêmica ao ingressar em 1892 na Escola, onde estudou estatuária com Rodolfo Bernardelli e desenho com Modesto Brocos e Zeferino da Costa. Em 1899 obteve o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro e, aconselhado por seu mestre (Bernardelli), fixou-se em Roma, onde montou atelier, como pensionista por quase três anos. No entanto, antes de chegar a Roma demorou-se por dois meses em Paris e confessa ter recebido “inolvidável impressão da estatuária francesa, principalmente de Carpeaux e Dalou, [ainda admitindo que] desorientou-me bastante Rodin, [mas que seu] detestável bom senso que sempre me acompanhou, segredou-me logo, que como tantos outros, eu

---

<sup>27</sup> CAMPOFIORITO. Op. cit., p.43.

só poderia alcançar as extravagâncias do gênio e nunca seu vigoroso poder de expressão”<sup>28</sup>. Na Itália seu ídolo confesso foi Donatello, cujas obras conheceu nas viagens de estudo que empreendeu pelo país e nas visitas dominicais aos museus. Retornando ao Brasil, realizou numerosos retratos em bronze de personalidades da cultura, da política e das ciências brasileiras para diversas cidades do País e do exterior. Registrou em sua biografia que o regresso ao Rio de Janeiro foi bastante difícil, fez “toda espécie de decoração e alguns prestitos carnavalescos”<sup>29</sup>. Em 1910 foi nomeado professor da E. N. B. A., assumindo a cadeira de escultura até a sua aposentadoria em 1946. Participou das Comissões Organizadoras das Exposições Gerais e também de júris de escultura até 1930. Foi diretor da Escola de Belas Artes de 1927 a 1930.

Carlos Oswald (1882–1971) teve sua formação acadêmica efetuada em Florença, onde vivia com seus pais. De volta ao Brasil acompanhando a família, participou dos Salões de Belas Artes, obtendo medalha de prata em 1907, mas procurou retornar rapidamente a Florença em busca do sonho de se tornar pintor. Em 1910 foi convidado a integrar a equipe de decoradores do Pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim, a ocorrer em 1911. A equipe, composta pelos pintores Rodolfo e Carlos Chambelland, os irmãos João e Artur Timóteo da Costa, Eugênio Latour, Humberto Gottuzzo, Madruga, o escultor Eduardo de Sá e o arquiteto Lima, obteve do governo brasileiro uma espécie de “prêmio de viagem”, segundo a expressão de Carlos Oswald, que lhes possibilitou não apenas realizar os trabalhos para o Pavilhão, como também visitar Paris em boas condições, pois toda a decoração seria feita naquela cidade. Ao comentar a estranheza do fato de pintarem murais em Paris destinados a Turim, esclareceu que, naquela época, “todos se puseram de acordo argumentando que o centro francês, sendo muito mais adiantado, os trabalhos seriam executados melhor e com maior facilidade. O fato é que todo o Comissariado – arquitetos, pintores, administradores, encarregados das sessões comerciais e industriais – todos se instalaram em Paris em boas acomodações, não só escritórios e atelieres, mas também apartamentos de moradia que foram mobiliados com largueza e comodidade”<sup>30</sup>.

De volta ao Brasil em março de 1913 e impedido de retornar à Europa devido à eclosão da Guerra, lecionou desenho e gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde conseguiu impulsionar a gravura em metal com a constituição de uma oficina de água-forte por ele dirigida. Carlos Oswald atuou como pintor e gravador, e na sua autobiografia afirma jamais ter-se inscrito em “concurso para qualquer emprego público, nunca experimentei obter lucros senão com o exercício da arte, [mesmo tendo

---

<sup>28</sup> LIMA, José O. Corrêa. *Carta a Oswald Teixeira*. Pasta do artista – Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, p.2.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>30</sup> OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Rio de Janeiro: Vozes, 1957, p. 27.

sido obrigado a] transigir com a ‘pureza artística’ ... isto é, a cometer ‘pecados’ contra arte; por exemplo: copiar fotografias, modificar composições a pedido dos compradores, cair no ‘chique’, o que significa fazer o ‘bonitinho’ para agradar a pessoas que não entendem de arte... e outros semelhantes”<sup>31</sup>.

Mesmo não sendo funcionário público, não estando desta maneira à mercê das encomendas oficiais, teve sua oportunidade de participar do circuito oficial da arte como membro da Comissão Nacional de Belas Artes, instituída em dezembro de 1951. Seu relato revela o quanto a década de 50 ainda estava permeada pela discussão polarizada entre “acadêmicos” e “modernos”. A constituição da Comissão já denuncia esta polarização, posto que ela deveria ser formada por dois membros perpétuos, o diretor do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional e o diretor do Museu Nacional de Belas Artes. As duas instituições eram redutos dos “modernos” e “acadêmicos”, representados pela proeminência de seus dirigentes, respectivamente, Rodrigo de Mello Franco de Andrade e Oswaldo Teixeira. Mais oito membros eram escolhidos pelo Ministério de Educação e Cultura a partir de uma lista apresentada pelas Associações de Classe, sendo quatro membros “tradicionalistas” (ou acadêmicos) e quatro membros “modernos”, eleitos por quatro anos. Deveriam “estudar, planejar, resolver e aplicar diretrizes atinentes ao campo das artes plásticas, especificamente ao Salão Nacional de Belas Artes e ao Salão Nacional de Arte Moderna”, mas, segundo Carlos Oswald, na gestão da qual participou, “tudo foi decretado a portas fechadas dentro dos Ministérios”<sup>32</sup>.

É interessante perceber a opinião emitida por Carlos Oswald sobre as relações entre os artistas membros da Comissão. Segundo ele, mesmo sendo representantes de correntes opostas, “as relações entre os próprios artistas são, por um fenômeno incrível, as melhores possíveis”<sup>33</sup>. As reuniões da Comissão, segundo ele, ocorriam na maior paz, e as divergências que surgiam eram “diplomaticamente” resolvidas por Rodrigo de Mello Franco.

Eliseu Visconti (1866–1944), foi aluno no Liceu de Artes e Ofícios e depois continuou seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1885. Juntamente com os ventos republicanos, o meio artístico também se viu dividido entre “conservadores” e “modernistas”, e Visconti é visto como o primeiro a rebelar-se contra o academicismo francês trazido pela Missão. Juntamente com outros artistas, funda o “Atelier Livre”, cujos professores eram Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e os irmãos Bernardelli; realizaram também o “Salão dos Independentes”. Em 1892 obtém o restabelecido Prêmio de Viagem da então Escola Nacional de Belas Artes, agora na sua fase republicana, seguindo para Paris em fevereiro de 1893, onde frequentou a *École*

---

<sup>31</sup> Ibidem, p.50.

<sup>32</sup> Ibidem, p.142.

<sup>33</sup> Ibidem, p.143.

*Nationale des Beaux Arts* e também, aulas de artes decorativas. Passou a incorporar as artes decorativas, a cerâmica, as artes gráficas e a produção industrial, procurando “ao retornar ao Brasil, aqui difundi-las em suas condições mais atualizadas, assim ampliando o campo brasileiro das artes plásticas”<sup>34</sup>.

Visconti interessou-se pela pintura quatrocentista italiana, os pré-rafaelitas e, posteriormente, incorporou as cores da pintura ao ar livre quando, entre 1905 e 1920, permaneceu em Paris com rápidas chegadas ao Rio de Janeiro. Foram as modificações incorporadas a sua pintura neste período as responsáveis pela percepção de Visconti, pela crítica, como o pioneiro do Modernismo no Brasil. Visconti passa a ser considerado como precursor do Modernismo, como o “primeiro pintor a libertar-se dos cânones acadêmicos, semeando o nosso campo artístico de novas concepções. Decretou a abolição de normas dogmáticas, impôs o desprezo pelas formas convencionais, criou um novo estado de espírito, uma nova mentalidade. E impôs a si mesmo, como exemplo às futuras gerações, uma tomada de consciência da arte moderna que causou a fratura de toda uma tradição secular”<sup>35</sup>.

Visconti incorpora à sua pintura as pesquisas dos impressionistas franceses, mas, àquela altura, já revistas por Cézanne e, segundo a crítica, desenvolve um impressionismo muito “seu” que surgiu “do seu poder de criação”<sup>36</sup>, aliado à peculiaridade de Visconti ter se tornado pintor “sob o calor dos nossos trópicos”<sup>37</sup>. Manteve-se fiel, até o fim da sua vida, a um impressionismo aliado a um neo-realismo, na conquista de “perfeição técnica, artística e sensorial, de luminosidade e de atmosfera, obtida através da cor em todas as suas múltiplas decomposições”<sup>38</sup>. Segundo o crítico, Visconti, situando-se num período de transição no plano da percepção pictórica, “soube fazer uma revisão dos antigos valores estéticos e promover uma renovação da pintura nacional, então estagnada no academismo decadente e no neoclassicismo residual”<sup>39</sup>. Lecionou na Escola Nacional de Belas Artes de 1907 até 1914, quando se afastou do cargo de professor.

Oswaldo Teixeira (1905–1974) fez seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes. Expositor constante do Salão, recebeu o Prêmio de Viagem em 1924, visitando, então diversos países europeus. Esteve bastante vinculado ao regime de Vargas. Foi Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, desde sua fundação em 1937 até o ano de 1961, e presidente do Salão Nacional de Belas Artes durante nove anos, função responsável,

<sup>34</sup> CAMPOFIORITO. Op. cit., p.24.

<sup>35</sup> AULER, Hugo. *Elyseu Visconti – Precursor do Modernismo no Brasil*. 1967. Pasta do artista – Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, p.3. (texto datilografado).

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.10.

segundo seu biógrafo<sup>40</sup>, por torná-lo figura controversa no meio artístico. As falas de e sobre Oswaldo Teixeira permitem perceber o intrincado debate existente no meio artístico. A posição por ele ocupada de defensor da arte acadêmica ou “tradicional”, como preferia nomear, foi forjada numa conjuntura de disputa pela manutenção do espaço de constituição da identidade visual do Brasil moderno, até então ocupado pelos acadêmicos e neocolonialistas, agora reivindicado pelos modernos.

Ao questionar o título de “acadêmico” e pretender se auto-intitular “moderno”, Oswaldo Teixeira nos proporciona uma chave para o entendimento do debate entre acadêmicos e modernos. A geração de pintores e escultores inaugurada por Eliseu Visconti, usufruidora dos Prêmios de Viagem restabelecidos após a Proclamação da República e desfrutados entre a última década do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, encontrou na Europa o meio artístico em ebulição. Em 1892, quando Visconti chegou a Paris, os cânones da arte tradicional já haviam sido abalados pelos ventos trazidos pelos impressionistas. Aqueles que lá estiveram nas duas décadas seguintes vivenciaram o coroamento das transformações modernas do final do século XIX e o concomitante surgimento de inovadores caminhos nas artes. As vanguardas davam seus primeiros passos, e muitos dos pensionistas brasileiros na Europa, tiveram contato com as propostas da vanguarda, apesar de se manterem suficientemente distanciados daquilo que parecia mais inovador e se aproximarem daquilo que já se tornara assimilado e aceito.

De qualquer maneira, o já aceito ainda era inovador. Os movimentos artísticos do final de século XIX, na Europa, como o Impressionismo e o Art Nouveau, receberam a designação de movimentos modernos. Foram concebidos dentro da modernidade, aquela época nomeada por Baudelaire, por comportar o circunstancial e opor-se ao belo absoluto, por perceber o eterno no transitório e lidar com a vida e com o presente. Assim, os brasileiros chegados a Paris deslumbravam-se com a possibilidade de a arte lidar com a mesma matéria que compunha a vida, o cotidiano, podendo realizar uma pintura de costumes. Estes artistas percebiam claramente o lugar diferenciado que passaram a ocupar com relação aos seus mestres brasileiros. Sabiam-se portadores das inovações estabelecidas pela modernidade e consideravam-se por isso “modernos”.

Quando Oswaldo Teixeira e Carlos Oswald expressam suas indignações por serem tachados de acadêmicos e por verem artistas seus coetâneos incluídos no grupo dos acadêmicos, estão, evidentemente, querendo relembrar suas filiações àqueles cânones que inauguraram a arte moderna na Europa. Mas, no Brasil, os caminhos da arte moderna foram atropelados, sobretudo pela crítica, que precisou estabelecer limites rígidos para conseguir fazer existir uma história do Modernismo.

---

<sup>40</sup>SILVA, H. Pereira. *Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão – vida, obra e época*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

O depoimento de Oswaldo Teixeira lista nomes organizados em grupos distintos, mas enfatiza que a separação dos grupos não era tão rígida quanto se poderia pensar, o que fica evidente pela “disparidade de tendências reinantes”<sup>41</sup> e ainda pelo fato de alguns artistas transitarem de um grupo a outro sem, no entanto, modificarem suas obras. Como o Grupo da Casa Cavallier, que contava com a “simpatia dos expoentes modernistas pela arte intermediária de seus componentes”<sup>42</sup>. Entre outros artistas, Oswaldo cita a participação de Pancetti, Ado Malagoli, Milton Da Costa, Rui Campello, Iberê Camargo, Geraldo de Castro, Edson Mota, Augusto Rodrigues, Ozório Belém, Camargo Freire, Heitor de Pinho, Francisco Séa, Maria Matos, Sílvio Pinto, Jaime Aguiar, Honório Peçanha, Modestino Kanto, Eugênio Sigaud, Bustamente Sá, Raul Deveza, Hugo Adami, Orlando Brito, Chlau Deveza, Naval, Takaoka, e ainda artistas que tiveram suas obras enviadas a Lisboa, Armando Vianna, João Batista Paula Fonseca, Jordão de Oliveira, Luiz Almeida Júnior e Paula Fonseca Júnior.

Este grupo supostamente se diferenciava e se opunha ao grupo que se reunia no Museu Nacional de Belas Artes, e o próprio autor concorda que os nomes que ali aparecem são de fato mais conservadores. Entre eles: Flory Gama, Walter Feder, Aurélio D’Alincourt, Edgar Walter, Manuel Madruga, Renato Silva, Schefell, Sara Vilela de Figueiredo, Acelio Mello, Jerônimo Ribeiro, Hernani de Irajá, Euclides Santos, Armando Pacheco, Sobragil Gomes Carollo, Pereira Barreto, Heitor Uzai, Edi Carollo, Marmura, Segisnando Martins, Luly de Carvalho, Paulo Mazzuquelli, Eduardo MacDowel, Lidio Bandeira de Mello, Presciliano Silva, A. Seabra, Arlindo Castellano, Ubirajara Campos, Alcides Cruz, Azamor, Odete Barcelos, Geraldo Noce, Moacyr Alves, Turak, Luiz Katembach, Aloisio Vale, Francisco de Paulo, Trinaz Fox, De Vicenzi, Antonio Cunha, Plínio Catanheda, Martins de Oliveira, Paulo Gagarin, Helios Seelinger, Eduardo Duvivier e ainda artistas que tiveram obras expostas em Lisboa, Gastão Formenti, Manoel Constantino, Leopoldo Gotuzzo, Manoel Santiago e Cadmo Fausto.

Para Oswaldo Teixeira eram “grupos parecidos que se digladiavam para parecerem antagônicos ... , misturados e ao mesmo tempo separados por falsas convicções, tanto o do Museu como o da Casa Cavallier, eram compostos, salvo uma ou outra exceção, de artistas pobres, sem recursos, pintando ou esculpindo para sobreviver”<sup>43</sup>. Na análise de Oswaldo Teixeira, todos estes nomes são listados para possibilitar uma visão dos descaminhos destes artistas. Aponta as dificuldades enfrentadas por muitos deles e a impossibilidade de se manterem no meio artístico. Alguns encontraram saída em atividades paralelas à arte, como o restauro e a odontologia plástica, outros acabavam

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>42</sup> Ibidem, p.96.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 99.

por negociar suas obras a preços ínfimos, com o intuito de assegurar suas sobrevivências cotidianas, assim é que, para Teixeira, muitos “marcaram passo (e de outros) não se tem notícia”<sup>44</sup>.

Este relato de Oswaldo Teixeira auxilia a compreensão do cenário artístico e do papel desempenhado pelos artistas naquele período. Percebe-se uma característica que perpassa grande parte dos artistas brasileiros, que é o fato de possuírem uma formação muito mais técnica do que teórico-filosófica. Fator que aproximava estes artistas muito mais do perfil de artesãos ou profissionais técnicos altamente qualificados do que do perfil de artistas como indivíduos criadores. Eram, em sua maioria, homens pobres que aprenderam um ofício, do qual tiravam o seu sustento. Não estavam interessados em modificar o mundo com sua “arte”, pretendiam, ao contrário, conquistar um lugar no mundo que se lhes apresentava, agora, após terem adquirido uma formação acadêmica, passível de desfrute. Para estes artistas, obter a possibilidade de participar dos Salões de Belas Artes, galgar o Prêmio de Viagem, receber encomendas de estatuetas, bustos, retratos e murais para serem instalados em praças, jardins, museus ou feiras internacionais significava uma grande conquista na carreira e na vida pessoal, portanto, lá chegando, não desperdiçariam a conquista com ousadias que não apresentavam certezas de um futuro estável.

Eliseu Visconti, Corrêa Lima, Carlos Oswald, Armando Navarro da Costa e Oswaldo Teixeira foram os responsáveis pela escolha das obras mostradas em Lisboa. É deles o olhar que agrupou aquelas paisagens, naturezas-mortas, retratos e alegorias. Será, no entanto, deles o olhar que percebia a necessidade de incluir o *Café* neste conjunto?

Mesmo estando o *Café* incluído na primeira lista das vinte obras escolhidas pelo júri, a sua presença parece marcar um disparate em relação às outras obras, causando hoje estranheza ao olhar do pesquisador, tanto quanto deve ter causado no momento em que foi exposta. Para compreender esta inclusão e tentar perceber o impacto causado pela pintura de Portinari no meio artístico português, é preciso lembrar da polêmica instaurada no final dos anos 30 em torno de Portinari.

Aquilo que a crítica passou a designar como “portinarismo” e “antiportinarismo” constituiu-se no debate sobre os caminhos da arte brasileira. O que se percebe nas discussões travadas entre defensores e detratores de Portinari, nos artigos publicados na imprensa especializada, é menos o debate em torno da obra pictórica do artista do que em torno da importância exclusiva conferida pelo Estado à figura de Portinari como representante da arte nacional, como bem identificou Paulo Mendes de Almeida, no seu livro memorialístico *De Anita ao Museu*.

---

<sup>44</sup> Ibidem, p.100.

Não pretendo discutir neste momento o papel de Portinari como pintor “oficial” ou “social”, este assunto foi amplamente analisado pela historiadora da arte Annateresa Fabris<sup>45</sup>, que situa Portinari como um pintor social, cuja obra tanto foi incorporada ao discurso estadonovista quanto dele se serviu, para que o artista alcançasse suas metas de conquistas pessoais. Também Sérgio Miceli situa a produção pictórica de Portinari e mais especificamente os retratos que o artista realizou da elite intelectual brasileira, no âmbito das relações entre arte e política, demonstrando como o pintor “foi firmando sua reputação artística ancorado na produção concomitante de dois gêneros pictóricos distintos, as cenas populares e os retratos de integrantes das elites social, intelectual e política”<sup>46</sup>, trazendo os retratos para dentro de seu universo pictórico e obtendo, com esta peculiaridade, sucesso por ter “sabido atender às expectativas de representação simbólica nutridas pelos setores de elite que acabaram convertendo a encomenda dessas obras numa marca excepcional de requinte e prestígio”<sup>47</sup>. Tem-se, em Portinari, o pintor da sociedade brasileira incorporado pelo circuito oficial da arte e, mais do que isto, alçado à condição de representante oficial da arte contemporânea do Brasil.

Interessa pensar os rumos tomados pelo debate em torno dos caminhos da arte nacional. Em pauta, na imprensa desde agosto de 1939 até meados de 1940<sup>48</sup>, suscitada pela visibilidade conferida a Portinari, estavam as discussões sobre a impropriedade de alçar um único artista à condição de representante daquilo que se pretendia denominar como arte nacional. Oswald de Andrade, o mais exaltado, falava do “amolecimento” do modernismo, que inexoravelmente teria de ultrapassar sua “fase heróica”, cabendo a Portinari esse “destino”. Acabou por inserir no mesmo âmbito Portinari e a Escola Nacional de Belas Artes, ao conferir-lhes a vitória no campo de batalha da arte nacional. Os defensores de Portinari, por outro lado, diziam-se abertos para, também, apoiarem outros artistas de igual importância no campo das artes plásticas. O fato é que, mesmo com algumas homenagens sendo prestadas a outros artistas na imprensa e com a participação em exposições no exterior, era Portinari o epicentro dos interesses governamentais, sobretudo daquela elite cultural formada por intelectuais vinculados às transformações modernistas que transitavam na esfera do poder.

---

<sup>45</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990. (Coleção Estudos; 112).

<sup>46</sup> MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 – 40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 118.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>48</sup> A polêmica portinarismo/anti-portinarismo aparece com bastante frequência nos textos de história da arte brasileira, entre eles: ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 141-160. AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ed. São Paulo: Nobel, 1987, p. 58-104. FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990, p.25-40. ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil – a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari /1922-1945**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p.90-113.

Com uma atenção às palavras de Oswald e às imagens do Stand de Arte do Pavilhão do Brasil de 1940, tem-se a sensação da assertiva do discurso de Oswald. Portinari, em meio aos “acadêmicos”, representando a arte contemporânea brasileira, parecia exercer o papel de contemporizador do modernismo. As ausências, ali sentidas, eram as mesmas reivindicadas por Oswald; os modernistas heróicos, Segal, Tarsila, Anita, Di, fazem pensar, inicialmente, numa aceitação de Portinari pelos “acadêmicos”. No entanto, mais do que inserir o *Café* no debate sobre o portinarismo, é preciso compreender sua posição no campo da arte nacional, bem como a predisposição dos intelectuais no poder em eleger Portinari à condição de representante ímpar da arte nacional.

O *Café* desde o ano de 1935 vinha sendo alçado à categoria de obra-símbolo do Brasil. Recebeu a segunda menção honrosa na Exposição Internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh e foi especialmente elogiado pela crítica norte-americana, acontecimentos que obtiveram grande repercussão no Brasil, gerando expectativa em torno da possibilidade de se ver a obra exposta. A exaltação da crítica norte-americana à pintura de Portinari pôde ser percebida como uma afirmação de um certo gosto norte-americano. Chegaram a referir-se à pintura de Portinari como “um esforço satisfatório para realizar alguma coisa de sabor vivo e distinto, fora dos moldes de Paris”<sup>49</sup>. Claro que o “sabor distinto”, percebido pelo crítico, coadunava-se com o “gosto”, então em formação, deste lado do Atlântico. Naquele momento, premiar uma obra brasileira que marcasse algo diferenciado do padrão estético parisiense, ainda presente nas exposições e salões que se realizavam nos dois continentes, vinha a corroborar a intenção estadunidense de encampar uma nova vertente estética, surgida entre aquele padrão do modernismo europeu de fins do século XIX e os padrões estabelecidos pelas vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século XX.

O *Café* encaixava-se perfeitamente neste molde. Trazia, embutido em si, uma estrutura e uma estética situadas entre o clássico e o realista. Sua temática aborda a realidade social, trazendo à cena antigos símbolos rurais, a terra, o trabalhador, a paisagem, o produto do trabalho. Suas figuras não são a mera transposição do real, situam-se além disso, e simbolizam o real através da expressão, adquirem carga semântica, tornando-se signos iconográficos na narrativa; no entanto, as soluções encontradas para a composição, a rigidez das figuras, o uso da cor e da luz, a criação dos volumes, remetem a um padrão estético coadunado com o rigor clássico de rigidez, monumentalidade e sobriedade.

Mário Pedrosa, na sua lucidez crítica, parece ter percebido a emergência desse novo “gosto”, mesmo sem nomeá-lo, mas apontando características diferenciais na obra de Portinari que o eclipsavam do debate entre acadêmico e moderno, alçando-o a um

---

<sup>49</sup> DE MEYRIC, Rogers. Pittsburgh Post – Gazette, 16 e 17 outubro de 1935. Apud. **Opiniões Críticas**. CEPDOC – GcC 38.11.01 / 1 - A

patamar de inovações estruturais nas artes plásticas sem precedentes na história da arte brasileira. Para o crítico, Portinari encontrou no *Café* o ponto máximo de sua prática artística como pintor de cavalete. Aparecem ali aglutinadas todas as experiências anteriores que o levaram a encontrar a passagem para a pintura mural. Salienta que o percurso dessa transição pode ser percebido nas soluções plásticas, na composição e na temática abordadas pelo pintor, como ocorre com “aqueles homenzinhos indistintos (que) continuam no entanto a crescer, individualizarem-se. Tomando-se adultos, isolam-se pouco a pouco uns dos outros, exigindo atenção, e vão chegando para a frente, até tomarem como hoje o quadro todo, como querendo pular para fora”<sup>50</sup> Continuando sua reflexão acerca do percurso da obra de Portinari em direção à pintura mural, assinala o ponto estratégico de uma nova contradição presente nas obras anteriores ao *Café*, o “rigorismo formal construtivo se opõe à representação do conteúdo. À força de procurar a essência interior da forma, a unidade estrutural da composição, o conteúdo material (e social) se perdeu. Falta agora a realidade ponderável, concreta, da matéria. É o novo problema que surge, como um problema técnico correspondente a resolver. O modelado, como novo instrumento de expressão, e as exigências da plástica”<sup>51</sup>.

Para Pedrosa, o problema ainda a resolver, e que levará o pintor a ultrapassar os limites técnicos e dimensionais do quadro de cavalete, concentra-se na expressão concreta da matéria, na busca de uma unidade estrutural entre matéria e composição. “Unir os corpos e os objetos, o homem e a natureza, na mesma trama material. Quer agora descobrir a passagem de um corpo a outro, de um objeto ao outro. Revelar a misteriosa zona de atração entre os corpos e as coisas”<sup>52</sup>. Aponta o *Café* como o momento culminante do encontro desta solução, no qual “a matéria e a composição aí se fundem numa unidade artística satisfeita de si”<sup>53</sup>. Parte para uma análise formal da estrutura da composição associada às figuras representadas, demonstrando como a trama de linhas que se cruzam perpendicularmente nas figuras inseridas no plano de fundo do quadro que configuram a malha do cafezal são definidoras de toda a estrutura da composição. Os pés de café alinhados em carreiras constituem “uma trama de comunicabilidade de antenas, ligando as figuras e os céus entre si, e os integrando na mesma materialidade luminosa. Suprima-se este plano com seus suplementares e seu traçado luminoso, e as figuras se apagarão, paradas, isoladas umas das outras, reduzidas nas suas proporções de encontro aos objetos do primeiro plano, perdido aquele ritmo sutil debaixo do qual vivem e regulam o seu trabalho”<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos – Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p.156.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.157.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.157.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.157.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.158.

No olhar do crítico, Portinari chegou, naquele momento, a um impasse que também poderia significar o futuro. “A volta à grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista, anuncia-se”<sup>55</sup>. Em outro texto, escrito quando os murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso de Washington já estavam prontos, Pedrosa retoma a questão da arte sintética, ao propor uma leitura do percurso plástico do pintor. Nele consegue demonstrar, através da análise dos murais de Washington, aquilo que havia sido, simplesmente, sugerido no texto de 1934, quando o *Café* se apresentava como o marco inaugural daquilo que estava por vir.

A obra de Portinari é vinculada à experiência dos muralistas mexicanos no que concerne ao alargamento do campo pictórico, ao abandonarem a pintura a óleo e se dedicarem à técnica do afresco. Enfatiza, assim, a experiência norte-americana diferenciada da experiência europeia; “neste continente a pintura moderna não atingiu a profundidade ou a transcendência puramente estética da pintura moderna europeia, centralizada em Paris, tem sido no entanto aqui, nos países americanos (México, Estados Unidos, Brasil, etc.), onde se tem feito a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído”<sup>56</sup>. Aponta o caminho seguido por Portinari como aquele traçado por Picasso de “procurar na Antigüidade clássica a corporeidade maciça, pesada mas modelada por um processo antinaturalista”<sup>57</sup>. Diferentemente dos muralistas mexicanos, que se interessam pelos “elementos de deformação caricatural” que os leva às experiências no campo da “expressividade social”, Portinari faz uso da “deformação plástica, maciça, do modelado picassiano”<sup>58</sup>.

O esquema clássico/realista/moderno foi a tônica do “clima internacional que concedia primazia ao classicismo, por simbolizar os valores permanentes da Nação, sem, contudo, deixar de lado os aspectos tecnológicos da modernidade”<sup>59</sup>. Annateresa Fabris aponta a articulação entre clássico/realista e moderno como característica presente no “programa arquitetônico do primeiro governo Vargas”<sup>60</sup>, ao debruçar-se sobre os casos da construção dos edifícios-sede dos Ministérios da Fazenda, do Trabalho e da Educação e Saúde. Portinari, sendo o artista convidado a realizar os painéis de azulejos da decoração externa e as pinturas murais internas para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, inscreve-se neste programa.

<sup>55</sup> Ibidem, p.161.

<sup>56</sup> PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. (org.) Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 14.

<sup>57</sup> Ibidem, p.14.

<sup>58</sup> Ibidem, p.14.

<sup>59</sup> FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos – Representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 174.

<sup>60</sup> Ibidem, p.174.

Em 1939, no momento da escolha das obras para a Exposição de Lisboa, Portinari já era o pintor brasileiro “de exportação”<sup>61</sup>, já havia sido premiado em Pittsburgh, no ano de 1935, recebendo elogios da crítica norte-americana, que viu no *Café* o sucedâneo de uma arte genuinamente americana, seguidora dos caminhos apontados pelo muralismo mexicano; e tinha realizados os murais para a decoração do também premiado Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, apontados pela crítica como a possibilidade de se conhecer uma arte nativa florescente no Brasil. Sua exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1939, havia movimentado o meio artístico no País, por trazer à imprensa discussões sobre o papel do Estado na condução das políticas culturais e revelar, com o debate, que “o caldeirão estava fervendo”<sup>62</sup>. Em 1936 havia realizado os murais para o monumento rodoviário e dedicava-se, desde então, à preparação dos projetos para os murais internos e os azulejos externos do Ministério da Educação, somente concluídos em 1943. Tinha como clientes e encomendadores o Estado brasileiro, a elite intelectual e econômica, que pretendia se fazer retratar ou possuir um Portinari, em casa. A imprensa comentava seus trabalhos, e a crítica, tanto nacional quanto internacional, dele se ocupava. Portinari soube tirar proveito destes acontecimentos e, naquele ano de 1939, não poderia deixar de ser incluído numa exposição de arte contemporânea brasileira no exterior.

---

<sup>61</sup> AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil, 2ed. São Paulo: Nobel, 1987, p. 63.

<sup>62</sup> Expressão utilizada por: ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.153, para referir-se ao debate caloroso que estava acontecendo em torno da questão portinarianismo/ antiportinarianismo.

## **A Escola, o Museu, o Ministério e os intelectuais**

Em tempos de disputa por espaço dentro das instituições ligadas ao campo artístico, como nos anos de implantação da Nova República e do Estado Novo, percebe-se artistas, escritores e arquitetos tentando ocupar cargos e trazer para si e para aqueles com quem compartilhavam sua visão estética e de mundo a possibilidade de interferir e até mesmo de formular novas políticas culturais para o País. Assim é que instituições como a Escola Nacional de Belas Artes (E.N.B.A.), o Museu Nacional de Belas Artes (M.N.B.A.) e o Ministério da Educação e Saúde (M.E.S.) tornaram-se espaços privilegiados de interesse para o exercício do poder sobre o campo da cultura em geral e das artes em particular.

A Escola Nacional de Belas Artes se configurava, nos anos 30, como o reduto de resistência acadêmica no ensino da arte, tanto da pintura, da escultura, das artes decorativas e, também, após as tentativas de reformulação em 1931, da arquitetura. Sucessora da Academia Imperial de Belas Artes, que havia sido criada em 1826 sob os auspícios do rei português então instalado no Rio de Janeiro, cujos interesses recaíam sobre a tentativa de tornar a cidade adequada à vida da corte, seus gostos, seus interesses e sua dignidade. No projeto inicial de constituição de uma instituição de ensino na então sede do Império, estava presente a idéia de criação de uma escola que fosse capaz de ensinar, além das belas artes, também os ofícios e as ciências. Esta intenção é percebida na oscilação do nome dado à instituição e também na diversificada e heterogênea lista de artistas, arquitetos e artífices que compuseram a chamada Missão Artística Francesa, trazida pela corte portuguesa para iniciar a implantação do ensino e das instituições culturais no Brasil.

O início da Escola foi marcado por conflitos e disputas entre os franceses vindos com a Missão e os portugueses já instalados no país, que reivindicavam, junto ao rei, a primazia na condução da instituição. Mesmo tendo sido um francês, Joachin Lebreton, o primeiro diretor da Academia, após sua morte o cargo foi ocupado pelo pintor português Henrique José da Silva, de 1820 a 1834, quando então voltou a ser ocupado por um representante do grupo francês, Félix-Emile Taunay. Foi na gestão de Taunay que se implantou a premiação aos alunos participantes das Exposições Gerais de Belas Artes e o início da constituição de uma pinacoteca.

A Academia, com trocas sucessivas de diretores, seguiu o percurso do Império, que de 1880 até a Proclamação da República viu-se em processo de decadência. Ao mesmo tempo em que acompanhava as transformações ocorridas na esfera política, passou por uma reformulação no seu programa de ensino e nas suas políticas artísticas, tendo como primeiras reformulações, constantes do decreto assinado por Benjamin Constant, Ministro do Interior, a troca de nome da instituição para Escola Nacional de

Belas Artes; o afastamento de professores vinculados à monarquia, como Victor Meirelles e Pedro Américo, e a nomeação de Rodolfo Bernardelli como diretor e Rodolfo Amoedo como vice-diretor.

Estas transformações surgiram de disputas recorrentes no âmbito da Academia, desde o ano de 1888, quando ganhou publicidade o conflito entre os alunos denominados Positivistas e os alunos denominados Modernos. Os dois grupos pretendiam reformas no ensino artístico, mas os Positivistas, entre eles Décio Vilares e Aurélio de Figueiredo<sup>63</sup>, mais radicais, chegavam a defender a extinção da Academia, enquanto Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa, entre os Modernos, propunham uma atualização no próprio ensino da Academia. A disputa levou os modernos a deixarem a Academia e fundarem o Ateliê Livre, nos moldes da *Academie Julien* que, na França, havia se tornado um importante núcleo produtor e difusor de arte fora da esfera oficial. Com a República, o projeto dos Modernos encontrou respaldo no meio político, possibilitando a seus defensores tornarem-se professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes; no entanto, as transformações republicanas trouxeram vagas de descontentamento, como era de se esperar.

Com o advento da Revolução de 30 e as expectativas de novas possibilidades na conduta da política educacional e cultural do País, ocorre, com a nomeação de Lúcio Costa para o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, uma tentativa de modernização da instituição, mesmo estando estas reivindicações vinculadas às lutas dos estudantes de arquitetura da E.N.B.A., entre 1928 e 1929, cujo clima de intranqüilidade “ensejou uma greve e acabou oferecendo a base de apoio necessária para, uma vez alterada a ordem política do País com a Revolução de 1930, o jovem arquiteto Lúcio Costa ser nomeado seu diretor”<sup>64</sup>. O lugar privilegiado que o curso de arquitetura passou a ocupar na Escola, durante as décadas de 20 e 30, trouxe para os seus quadros “uma nova categoria - os arquitetos – de condição social privilegiada e com investimentos de carreira mais pesados, visto que voltados para a direção de um processo industrial que mobiliza grandes somas de recursos: a construção civil”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Décio Vilares foi discípulo de Pedro Américo, a quem seguiu fervorosamente. Em Paris estudou com Cabanel e, durante os dez anos de sua estada na França, converteu-se ao dogma Positivista, abandonando, então, a pintura histórica que praticava, passando a interessar-se mais pelos retratos, representações da figura feminina e os temas religiosos ligados à igreja positivista. Como republicano histórico, assumiu a tarefa de reformular o pavilhão nacional, acrescentando-lhe o lema positivista “Ordem e Progresso” e a constelação do Cruzeiro do Sul. Aurélio de Figueiredo, irmão mais moço de Pedro Américo, seguiu os passos do irmão e estudou na Academia e também na Europa. Dedicou-se à pintura histórica, sendo o autor do quadro *A Ilusão do Terceiro Reinado*, que ilustra o último baile da ilha fiscal. Pintou, também, paisagens, naturezas-mortas e retratos. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artilivre, 1988, p.193, 194, 526 e 527.

<sup>64</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855 / 1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.73.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.73.

Segundo a análise feita por Durand, o afluxo de estudantes oriundos de camadas privilegiadas da sociedade, com vivências e conhecimentos acerca dos movimentos artísticos de vanguarda nos países europeus, muitas vezes filhos de funcionários do Estado ou de profissionais liberais, tornava-os capazes de uma melhor circulação nos meandros do poder, podendo “mais facilmente influenciar encomendas de governo e outros dispêndios governamentais transformando-os em amparo direto ou indireto ao campo das artes e da arquitetura”<sup>66</sup>. Ou seja, profissionais com alguma formação no campo das artes plásticas, dotados de potencial político e capazes de interferir nas políticas culturais do Estado brasileiro. Lúcio Costa é caso exemplar, nascido e educado na Europa, por força das funções de engenheiro naval exercidas por seu pai, como almirante, regressa ao Brasil, estuda pintura e posteriormente arquitetura, na E.N.B.A, onde foi discípulo de José Mariano Filho. .

Esteve ligado à defesa da arquitetura “neocolonial” ou “tradicionalista”, antes de perceber que um estilo “verdadeiramente brasileiro” independia das referências a um passado colonial. Em artigo publicado em *O Jornal*, apresenta a defesa de seus ideais, às vésperas da abertura do Salão de 1931, enfrentando explicitamente José Mariano Filho. “Estudando a nossa antiga arquitetura, não do ponto de vista amador e diletante mais ou menos expansivo do Sr. Mariano, mas como profissional, analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente aquilo que parece ser, compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que, com uma grande dose de ridículo e romantismo, tendia a se popularizar. Compreendi o absurdo em que estávamos, todos, arquitetos, engenheiros, construtores”<sup>67</sup>. Lúcio Costa assume claramente uma posição adversa àquela defendida por José Mariano, elaborando um discurso capaz de respaldar os rumos que pretendia imprimir ao ensino de arte e arquitetura praticado na Escola.

Seguindo as transformações implantadas com a Nova República, a Escola passou a integrar a Universidade do Brasil, a partir de 1931, com transformações institucionais e no sistema de ensino. Mesmo assim, as transformações ocorridas não foram suficientes para contentar a todos, levando alguns artistas a buscar novos espaços de estudo, desencantados com os rumos estritamente acadêmicos da Escola, que ainda, em plena década de 30, propunha um ensino artístico nos moldes das desatualizadas academias européias, como por exemplo, estudar o desenho do corpo humano através de reproduções de esculturas vinculadas ao classicismo artístico e copiar obras importantes de pintura para estudar os efeitos de claro/escuro e as soluções pictóricas encontradas pelos grandes mestres.

---

<sup>66</sup> Ibidem, p.73.

<sup>67</sup> COSTA, Lúcio. Uma Escola Viva de Belas Artes. *O Jornal*. 31 jul. 1931. Apud. VIEIRA. Lúcia Gouvêa. **Salão de 31** – marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p.88.

Para fugir a estas obrigações e demonstrar uma atitude de descontentamento com soluções e alternativas viáveis, um grupo de estudantes/pintores reuniu-se para desenhar e pintar em busca de liberdade de pesquisa. Criaram, em 1931, um grupo ao qual deram o nome de Núcleo Bernardelli, em homenagem a Rodolfo Bernardelli e suas lutas pela reformulação do ensino acadêmico, no final do século XIX. Faziam aulas de desenho e pintura com modelo vivo nos ateliês e também ao ar livre; mantinham-se, no entanto, mais interessados nas questões técnicas da pintura do que nas especulações em torno da estética. Frederico Morais constata que os integrantes do Núcleo Bernardelli “fizeram do próprio aprendizado técnico ou do domínio artesanal seu projeto estético e cultural”<sup>68</sup>, já que as pretensões dos seus participantes estavam menos voltadas à instauração de polêmicas intelectuais do que em investimentos na profissionalização.

Os integrantes do Núcleo conquistaram, gradualmente, seus objetivos iniciais de democratização e renovação no ensino de arte e introdução de modificações no regulamento do Salão Nacional de Belas Artes, bem como possibilitar novos espaços de visibilidade e atuação aos artistas iniciantes<sup>69</sup>. É fácil constatar e aceitar que o Núcleo se caracterizava pela “moderação”, conforme percebeu Morais, ao identificar que os integrantes do núcleo eram provenientes “de uma classe média pobre”. Não dispendo de poder, necessitavam dialogar com aqueles que o detinham, tendo, portanto, que demonstrar diplomacia e habilidade com as autoridades, para conquistar apoio aos seus projetos<sup>70</sup>.

Esta mesma moderação é percebida por Durand como característica de “boa parte dos pintores e escultores que começaram nos anos trinta e que não provinham de famílias de posses. Para eles a experiência parisiense de Tarsila do Amaral, a provocação cultural simbolizada na Semana de Arte de 1922, a formação européia e a fortuna da família de um Lasar Segall, ou ainda as destacadas encomendas que o governo fazia a Portinari, pareciam raras expressões de glória e eram, por isso, objeto de intensa admiração e inveja. Assim não é de estranhar que a senda ‘modernista’ para vários deles se apresentasse como via perigosa e insegura, autorizando um recuo mais precavido à arte de feitiço acadêmico”<sup>71</sup>. Logo, com a “moderação” como tônica do meio artístico brasileiro, é possível compreender as lutas que empreendiam, naqueles anos 30, os artistas que, agrupados em associações ou organizados nas instituições artísticas oficiais, procuravam se proteger, conquistar e marcar um espaço profissional e assegurar a posição alcançada com imensa dificuldade.

---

<sup>68</sup> MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p.47.

<sup>69</sup> Ibidem, p.32.

<sup>70</sup> Ibidem, p.32.

<sup>71</sup> DURAND. Op. cit., p.102.

No fervilhante ano de 1931, ocorreram dissensos em torno da Escola; de um lado a criação do Núcleo Bernardelli, e de outro, a nomeação de Lúcio Costa e a realização do Salão Revolucionário demonstram claramente a disputa empreendida por pintores, escultores e arquitetos na tentativa de dominar o espaço da mais importante instituição oficial de arte do País. Lúcio Costa propôs reformulações ao Salão de 1931, que ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão dos Tenentes. Foi apenas mais uma edição das Exposições Gerais de Belas Artes, empreendidas pela Escola desde o ano de 1840, durante a gestão de Taunay, e reformuladas com o advento da República, passando, após 1894, a receber o título de Salão Nacional de Belas Artes. Para o ano de 1931, Lúcio Costa, como diretor da Escola e organizador do Salão, não seguiu as normas definidas pelo Conselho de Belas Artes e compôs uma Comissão Organizadora formada por artistas e intelectuais não pertencentes aos quadros da Escola, como Anita Malfatti e Celso Antônio, que atuavam em São Paulo. Portinari, recém-chegado da Europa e ainda um nome mais polêmico, Manuel Bandeira, que provocou nos professores tradicionalistas da Escola manifestações de protestos contra a presença de um poeta na Comissão<sup>72</sup>.

O Salão foi inaugurado em 1º de setembro, apresentando as obras em sessões distintas, conforme a filiação de cada autor, “Moderno” ou “Acadêmico”, aos quais Manuel Bandeira, respondendo a uma crítica oposicionista, nomeou respectivamente, de “Tenentes” e “Generais”<sup>73</sup>, em alusão à Revolução do ano anterior. A partir deste acontecimento, o Salão de 31 passou a ser conhecido como Salão dos Tenentes. Ficou evidente o interesse dos organizadores em dar visibilidade aos artistas “Modernos”, sobretudo quando elaboraram um projeto de montagem da Exposição com concepções diferenciadas para os dois grupos, evidenciando as obras modernas através da redução de número de obras expostas por parede, enquanto que as obras acadêmicas foram expostas seguindo a maneira expositiva tradicional que preenchia as paredes com diversos quadros. Mais uma vez, Manuel Bandeira se defendeu, dizendo que a ênfase não foi dada aos modernos mas, simplesmente, em meio ao grande número de obras inscritas, e não havendo seleção, coube ao júri, “uma vez adotado o ponto de vista de inteira liberdade, em separar e distribuir aquela massa de algumas centenas de trabalhos tão díspares, de modo a não sacrificar o bom do mau”<sup>74</sup>. Mesmo aceitando o argumento de Bandeira, ficou evidente o interesse do júri em dar visibilidade às obras modernas, ou pelo menos, garantir a presença destas no Salão, já que vinham sendo discriminadas com muita veemência nos anos anteriores.

---

<sup>72</sup> VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Op. cit., p.27.

<sup>73</sup> BANDEIRA, Manuel. O “Salão dos Tenentes”. Diário Nacional. São Paulo, 5 set. 1931. Apud. VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Op. cit., p.93.

<sup>74</sup> Ibidem, p.93.

De qualquer forma, o Salão de 1931 conseguiu romper a corrente estabelecida na Escola Nacional de Belas Artes, trazendo inovações e mostrando uma nova face das artes visuais que se praticavam no País. Manuel Bandeira, no entanto, fez em sua crítica uma lúcida previsão dos acontecimentos futuros; disse não acreditar que “a arte dos Tenentes vingue na Escola. A retirada do Ministro [Francisco] Campos arrastará provavelmente a saída de Lúcio Costa. Os Generais voltarão ao trambolho da Avenida Rio Branco. Não faz mal: Lúcio deixa um ponto luminoso na história daquela casa: reformou em bases decentes o curso de arquitetura e deu o exemplo de uma verdadeira exposição de artes plásticas”<sup>75</sup>. Estava certo. Os representantes da corrente tradicionalista retomaram o poder na Escola, e durante toda a década de 1930 as regras de organização do Salão e das premiações se mantiveram como previstas pelo Conselho, sendo divididas entre aqueles artistas que se encontravam na “vez” de recebê-las.

A partir de 1939, os prêmios foram arrebatados por artistas que freqüentavam o Núcleo Bernardelli, numa demonstração de que os organizadores do Salão estavam percebendo a necessidade de efetuar algumas mudanças na conduta do rumo das artes plásticas no Brasil. Alguma modernização passou a acontecer nos salões, mesmo que fosse de caráter moderado, como já foi mencionado anteriormente. Também no âmbito do Núcleo foram realizados quatro Salões, em 1932, 1933, 1934 e 1935; e os dois últimos aconteceram nas dependências da Escola Nacional de Belas Artes e contaram com a participação de artistas que eram ali professores ou alunos, como Henrique Bernardelli, Vicente Leite e Henrique Cavalleiro<sup>76</sup>. Quando o Núcleo perdeu o espaço que ocupava nas dependências da Escola, em 1935, após o incidente da depredação das instalações da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que também funcionava nos porões da Escola, pintores e orientadores passaram a utilizar salas em diferentes sobrados, entre eles o espaço da Casa Cavalier e, posteriormente, o espaço do Café Gaúcho, que se tornaram pontos de referência no meio artístico. Foram os freqüentadores destes espaços os mesmos apontados por Oswaldo Teixeira, em passagem citada anteriormente, como “modernos” em oposição aos “tradicionalistas” que freqüentavam a Escola Nacional de Belas Artes.

Este breve panorama do meio artístico nos anos 30, no Rio de Janeiro, conjugado à polêmica crescente em torno do apoio oficial dado a Portinari, vem demonstrar que o campo das artes não se resignou diante da força institucional da Escola Nacional de Belas Artes, ao contrário, havia disputas pela ocupação do espaço institucional e pela condução das políticas culturais. Assim, é preciso ter claro que a escolha das obras enviadas a Lisboa para representar a arte contemporânea brasileira foi realizada nesse

---

<sup>75</sup> Ibidem, p.94.

<sup>76</sup> TEIXEIRA LEITE, Op. cit., p.360.

cenário de disputas. Assinala esta questão uma nota divulgada na imprensa, encontrada nos arquivos do Projeto Portinari, datada do ano de 1940<sup>77</sup>, infelizmente sem a referência de nome, dia e mês do jornal, divulgando os nomes dos artistas convidados pela Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal a apresentarem trabalhos para serem selecionados para aquele certame. Entre os nomes indicados já aparecem, entre outros, todos aqueles que efetivamente estiveram em Lisboa, indicando a existência de um circuito fechado de interesse em torno dos escolhidos, impedindo, através da limitação do convite, a participação de outros artistas.

Os anos 30 foram marcados por investimentos sucessivos do Estado no campo da cultura, tendo sido criados o Ministério da Educação e Saúde (M.E.S) em 1930, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (S.P.H.A.N) em 1937 e o Museu Nacional de Belas Artes (M.N.B.A), também em 1937. Estes órgãos passaram a comportar parcelas diferenciadas da intelectualidade brasileira, que encontravam nas novas propostas políticas do Estado uma oportunidade de atuação e de intervenção na reformulação das políticas culturais, bem como a garantia de uma colocação profissional neste novo modelo de Estado que estava se desenhando.

A criação do Ministério da Educação e Saúde inscreveu-se na constituição de um “aparato burocrático” de apoio ao poder, integrado por ministérios, autarquias, institutos, conselhos, departamentos e comissões especiais, o que engendrou a existência de uma “nova categoria social, o pessoal burocrático civil e militar”<sup>78</sup>, constituída por técnicos e intelectuais que passaram a assumir papéis preponderantes junto à administração pública. Destaca-se aqui o caso de Francisco Campos, responsável pelos dois primeiros anos de existência do Ministério da Educação e Saúde. Advogado, oriundo de Minas Gerais, onde havia feito sua formação e onde foi professor, secretário do interior, deputado estadual e federal, pode ser visto como integrante daquele grupo “seleto” de intelectuais que “foi convocado para assumir cargos de cúpula do Executivo ou para ocupar as principais trincheiras de poder central [que] conferiam a seus ocupantes acesso direto aos núcleos de poder em que tinham participação efetiva no processo decisório em matérias de sua alçada”<sup>79</sup>.

Francisco Campos, que era um intelectual atuante nas bases mineiras, colaborador no governo estadual, com a Revolução de 30 foi para o Rio de Janeiro como “fiador da aliança entre Vargas e Olegário”<sup>80</sup>, o governador de Minas Gerais, deixando em seu lugar Gustavo Capanema, que exerceu papel preponderante na conduta das relações

---

<sup>77</sup> Recorte de jornal encontrado nos arquivos do Projeto Portinari com a numeração PR-484. A Arte Brasileira na Exposição de Lisboa. 1940.

<sup>78</sup> MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p.209.

<sup>80</sup> SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EUSP, 1984, p.36.

entre o poder central e o Estado mineiro. Responsáveis pelo Manifesto aos Mineiros, “redigido presumivelmente por Carlos Drummond, com emendas e correções feitas pelo punho de Capanema”<sup>81</sup> e assinado por Francisco Campos, por Amaro Lanari, Secretário das Finanças de Minas Gerais, e pelo próprio Capanema, é um documento que “descreve os males do Brasil antes de 1930, a participação de Minas na Revolução e a necessidade de consolidá-la”<sup>82</sup>. Propunham ações na área política como apoio ao governo e a mobilização da opinião pública e, também, na área educativa como o fortalecimento do espírito de unidade nacional, para consolidar a realização da Revolução. O projeto mineiro era revestido de fortes características fascistas e declaradamente inspirado em documentos vindos da Itália de Mussolini<sup>83</sup>.

A partir de 1932, Francisco Campos e Capanema romperam relações por força das contingências políticas que vinham se delineando e exigindo de Capanema uma “estratégia de conciliação, de conservação e acúmulo de poder que, no final, se mostraria bastante realista e efetiva, ainda que acarretasse uma perda de autonomia e independência”<sup>84</sup>. Tomou posse, então, em julho de 1934, no Ministério da Educação e Saúde em substituição a Washington Pires, sucessor de Francisco Campos desde 1932, possivelmente, favorecido pelos resultados das negociações entre a igreja e o Estado, presentes na aprovação de emendas religiosas na Constituição de 1934 e também pelo papel de mentor e conselheiro, desempenhado por Alceu Amoroso Lima, intelectual ligado à igreja, durante os onze anos em que Capanema esteve à frente do Ministério<sup>85</sup>.

O Ministério estaria incumbido da implementação do Plano Nacional de Educação, previsto na Constituição de 1934, que abrangeria todos os graus e ramos de ensino, tarefa nada pacífica, posto que “a questão educacional era, naqueles anos, tema altamente politizado, que atraía os melhores talentos e provocava os maiores conflitos [como crença] no seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação”<sup>86</sup>. Logo, o Ministério da Educação tornou-se um espaço de disputas ideológicas e políticas, contando com a circulação de nomes como o de Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Manuel Lourenço Filho, Alceu Amoroso Lima, Oliveira Viana, representantes de facções por vezes distintas, mas igualmente participantes daquele momento de reformulação do ideário nacionalista.

---

<sup>81</sup> Ibidem, p.38.

<sup>82</sup> Ibidem, p.38.

<sup>83</sup> Ver SCHWARTZMAN. Ibidem, p.38 e 39, que trabalha sobre a documentação proveniente do Arquivo Capanema referente ao Manifesto da Legião de Outubro Mineira e Carta de um representante italiano no Rio de Janeiro que envia a Capanema documentos acerca da Legislação fascista.

<sup>84</sup> Ibidem, p.44.

<sup>85</sup> Ver em **Tempos de Capanema** as análises da documentação e das negociações político-religiosas, apontadas pelos autores como possíveis fatores que possibilitaram a chegada de Capanema ao cargo de Ministro. p. 47 a 50.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 50 e 51.

Estando no Ministério, Capanema confiou a chefia de seu gabinete a Carlos Drummond de Andrade, cuja participação no governo pode ser incluída naquela parcela de intelectuais nomeados, segundo Sérgio Miceli, “escritores-funcionários”, que atuam como “homens de confiança” assumindo a “autoridade para fazer valer a orientação ministerial nas instâncias pelas quais o Poder Executivo multiplica seus ‘braços’ de controle sob a vida funcional no âmbito de cada ministério”<sup>87</sup>. As participações destes “escritores-funcionários” estavam vinculadas à preservação dos laços de interesses entre ambas as partes, incluindo-se o interesse dos escritores em não vincular suas produções literárias às “servidões do mundo temporal”<sup>88</sup>, mantendo assim o respeito e o prestígio de que gozavam no meio intelectual. Drummond, no Ministério, ocupava-se em manter e realimentar os vínculos existentes entre Capanema e a intelectualidade mineira, sobretudo os modernistas, servindo de “ponte e filtro nos contatos entre a cultura brasileira e o ministério”<sup>89</sup>.

Schwartzman aponta a amplitude e a ambigüidade do modernismo brasileiro como favorável no processo de aproximação dos modernistas ao programa político e ideológico do Ministério<sup>90</sup> e salienta que é no folclore, na poesia e nas artes plásticas que se encontrava o ponto de interesse entre ambas as partes, “para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer”<sup>91</sup>. É, possivelmente, vislumbrando estas possibilidades que Mário de Andrade encampou o pedido feito pelo Ministro para elaborar um projeto de lei de proteção às artes, que seria o embrião do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Tanto Campos quanto Capanema, e também outros intelectuais que estiveram ligados ao projeto de constituição do Estado Nacional Brasileiro, “acabaram se tornando modelos de excelência social da classe dirigente da época à medida que suas obras se converteram em paradigmas do pensamento político do País”<sup>92</sup>. Conforme a análise de Miceli, formava-se uma rede de empenhos pessoais e retribuições envolvendo esta elite intelectual e burocrática e o poder central, na qual os ganhos pecuniários eram considerados desprezíveis se comparados com “os lucros materiais e simbólicos”, presentes nas nomeações para a Academia Brasileira de Letras, para o Instituto Histórico e Geográfico, para as representações oficiais no exterior e ainda outras posições de destaque.

---

<sup>87</sup> MICELI. Op. cit., p.212.

<sup>88</sup> Ibidem, p.212.

<sup>89</sup> SCHWARTZMAN. Op. cit., p.84.

<sup>90</sup> Ibidem, p.80.

<sup>91</sup> Ibidem, p.81.

<sup>92</sup> MICELI. Op. cit., p.210.

Este parece ter sido o caso do General Francisco José Pinto, representante do Brasil em Lisboa como Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário, após longa carreira próxima à esfera do poder. Em 1933, foi Chefe de Gabinete do Ministro da Guerra, e em 1935 tornou-se Chefe do Gabinete Militar da Presidência da República, cargo acumulado com a Chefia da Secretaria-Geral da Conselho de Segurança Nacional. Em 1937 esteve envolvido com os acontecimentos em torno do Plano Cohen, “ordenando a transmissão de noticiário sobre o assunto pelo programa radiofônico *A Hora do Brasil*”<sup>93</sup>. Em 1938, logo após a instauração do Estado Novo, com o golpe de novembro de 1937, é promovido a General de Divisão e assume a Chefia do Estado-Maior do Exército, acumulando funções junto ao Gabinete Militar da Presidência da República, até a sua morte em 1942. Assim, parece que sua nomeação como Embaixador Extraordinário, em 1940, veio coroar uma carreira de serviços prestados junto ao poder.

Em 13 de janeiro de 1937, um Decreto-Lei, criou o Museu Nacional de Belas Artes, para o qual foram transferidas as obras pertencentes à pinacoteca instalada na Escola Nacional de Belas Artes, que vinha sendo constituída desde a vinda da Missão Francesa e conheceu grande ampliação com os esforços empreendidos por Taunay, quando da criação dos Prêmios de Viagem nas Exposições Gerais e a obrigatoriedade do envio de obras dos pensionistas que estudavam fora do País. Durante algum tempo, Museu e Escola dividiram o mesmo espaço físico, fator que permite olhar com maior clareza as entrelaçadas relações entre dirigentes, alunos e professores das duas instituições.

Oswaldo Teixeira, pintor e professor, foi nomeado para o cargo de diretor do Museu no ano de sua criação, em 1937, lá permanecendo até o ano de 1961. Representava o vínculo da instituição aos ideais conservadores tanto na esfera política quanto na artística, devido à sua filiação a grupos interessados na manutenção dos ideais artísticos praticados na Escola e das verdadeiras batalhas travadas contra os artistas que demonstravam algum vínculo com os ideais de renovação na arte e no ensino artístico. Além do mais, Oswaldo Teixeira, como diretor do Museu, foi, também, por nove anos, o Presidente do Salão Nacional de Belas Artes, período no qual aumentou em muito o número de seus detratores que o viam como responsável pelas decisões e escolhas realizadas no âmbito da cobiçada seleção para o Prêmio de Viagem. Como afirma seu biógrafo, “supunham os concorrentes que ele mandava ditatorialmente nas premiações. Associavam sua posição ao regime de Getúlio Vargas [sem perceberem que] o Presidente do Salão, porém, só poderia intervir nas premiações, em caso de empate”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> PINTO, Francisco José. In: **Dicionário Histórico-biográfico brasileiro: 1930 – 2983**. Rio de Janeiro: Forense Universitária / FGV / CPDOC, 1984, p. 2752 e 2753.

<sup>94</sup> SILVA, H. Pereira da. **Oswaldo Teixeira em 3ª Dimensão – vida, obra e época**. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975, p. 96.

Muitas polêmicas existem em torno da figura de Oswaldo Teixeira, sua longa permanência no cargo de diretor do Museu deve ter colaborado para com as insatisfações dos variados grupos que conviviam no campo das artes plásticas e que reconheciam a importância do apoio estatal naqueles tempos em que o Estado era visto como o único mecenas com o qual se poderia contar. Entre outros ataques à figura de Oswaldo Teixeira, estavam os boatos em torno da sua nomeação para o cargo de diretor do recém-criado MNBA. Seus detratores atribuíam sua nomeação a um pedido formulado pela sogra de Oswaldo, que era chapeleira de Darcy Vargas, esposa do Presidente da República. Seu biógrafo o defende, dizendo que a sogra de Oswaldo não foi chapeleira da senhora Darcy Vargas<sup>95</sup>. Com ou sem a interferência da sogra, é possível incluir Oswaldo Teixeira no rol daqueles “homens de confiança” que assumiram postos na administração da cultura brasileira. Miceli se refere a uma categoria de “funcionários-escritores” que, inversamente aos “escritores-funcionários”, “eram, muitos deles, escritores apagados, cronistas da vida intelectual, ou então praticantes em gêneros da chamada subliteratura, polígrafos que dispensaram seus investimentos em função de modismos e das encomendas difusas com que procuravam retribuir os favores de seus protetores no serviço público”<sup>96</sup>.

Neste caso, cabe uma analogia com uma figura que poderíamos nomear de “funcionários-pintores”, aqueles que, destituídos de grande capacidade de intervenção artística, mantiveram-se fazendo uma arte tradicional que, em momento algum, se propôs romper com os cânones acadêmicos e que, por conseguinte, se adequava perfeitamente às solicitações do gosto estético mediano vigente no País. Vimos anteriormente a posição intelectual, social e econômica dos pintores e escultores brasileiros que, advindos de setores pouco privilegiados da sociedade, procuravam uma formação técnica que possibilitasse a eles alguma colocação profissional. Assim, conquistar, seja como for, um cargo junto ao executivo, e ainda deter o poder de intervir diretamente nas escolhas e decisões dos rumos da arte e da cultura no País, constituía-se num privilégio neste meio de tão escassas possibilidades de inserção profissional. Se Oswaldo Teixeira barganhou ou não sua posição de diretor do Museu, utilizando-se de subterfúgios da vida privada, talvez não seja possível assegurar, mas esta não se constituía, de modo algum, numa prática impossível, ou mesmo inaceitável naqueles tempos de imensa disputa por uma colocação profissional junto ao único possível empregador na área da cultura, o Estado getulista com seu plano de construção da Nação Brasileira.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>96</sup> MICELI. *Op. cit.*, p.212.



Fig. 71- Cândido Portinari. *Café*. 1935

## O IMPACTO DO *CAFÉ*

### A Crítica em Lisboa

A partir do dia 20 de julho, além do público comum que ocorreu às solenidades e inaugurações da Exposição do Mundo Português, atendendo prontamente ao chamado de integração à grande festa da nacionalidade promovida pelo Estado Novo, outro público menos interessado nas exaltações nacionalistas do regime passou a frequentar o recinto da Exposição para visitar a Sala de Arte do Pavilhão do Brasil, afinal, lá estava exposto o quadro *Café* de Cândido Portinari.

O semanário de literatura e crítica *O Diabo*, dirigido por Manuel Campos Lima publicou em 17 de agosto de 1940 um artigo sobre Portinari acompanhado da reprodução do *Café*, com uma legenda dizendo que se poderia “admirar” o quadro no Pavilhão do Brasil, da Exposição do Mundo Português. O autor do artigo, Afonso Ribeiro, não economizou espaço para fazer brilhar a figura de Portinari trabalhador das artes plásticas, exaltou sua origem humilde e sua árdua trajetória na busca de uma formação adequada aos seus sonhos, finalmente coroada pela obtenção do maior prêmio da academia brasileira e pelo reconhecimento da crítica internacional, obtido nos Estados Unidos a partir da Exposição no Instituto Carnegie. Salientou o fato de Portinari servir-se de “motivos marcadamente nacionais e realizar uma obra de caráter universal”<sup>1</sup>, características estas inéditas em pintura no Brasil mas, segundo o autor, já presentes na literatura de um Jorge Amado e um José Lins do Rego.

Relacionando a pintura de Portinari com a literatura brasileira da década de trinta, caracterizou-a como realista sem, no entanto, julgá-la fotográfica, conseguiu ver na “deformação consciente” um certo “sabor do caricatura”, cujo processo para o pintor caracterizava a “ânsia de tornar mais viva, mais poderosa, mais ‘real’ a própria realidade”<sup>2</sup>. Na sua opinião, Portinari atingiu plenamente seu objetivo, “inicialmente, há talvez surpresa, um choque. Cedo, porém, aqueles trabalhadores de mãos e pés enormes, quase monstruosos, aqueles trabalhadores de braços grossos como pernas, terrivelmente musculados, se nos fixam na retina, se apossam de nós”<sup>3</sup> Para o crítico, as distorções propostas pelo artista se faziam necessárias para que as figuras que representavam as pessoas humildes não parecessem “amaneiradas, falsas ou retóricas”. Salientava existir

---

<sup>1</sup> RIBEIRO, Afonso. Portinari. *O Diabo*. Lisboa, 17 ago. 1940, p.1.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.1.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.1.

nas pinturas de Portinari “algo mais que a cor, a luz, o desenho, os volumes e toda uma poderosa técnica, algo mais que faz ultrapassar a sua pintura do quadro puramente estético e lhe confere, em parte pelo menos, um alto significado de obra social, o sentido humano”<sup>4</sup>. Exaltou a obra e o artista, inundando-os de elogios sem deixar de criticar o caráter passivo impregnado aos trabalhadores, que se transformam em “animais de carga [e] inferiorizam, um tanto, socialmente, a obra de Portinari. Com um pouco, um nadinha mais, a sua arte seria uma arte humana, vigorosa e progressiva”<sup>5</sup>.

Outro artigo publicado em *O Diabo* debruçava-se sobre Portinari. Desta vez, Adriano de Gusmão procurou identificar a arte moderna presente na Exposição do Mundo Português. Após uma introdução, na qual vinculava a arte e a arquitetura modernas à experiência europeia da horizontalidade das grandes superfícies em detrimento da experiência americana da verticalidade dos volumes, relacionando a maneira como o espaço de Belém foi ocupado, para a Exposição do Mundo Português com “uma visão moderna de boa qualidade”<sup>6</sup>, exaltou as soluções arquitetônicas encontradas pelos arquitetos portugueses responsáveis pelos diversos pavilhões da exposição, como Pardal Monteiro, Cristino da Silva, Cottinelli Telmo, Rodrigues Lima, que, segundo o crítico, configuravam uma “pleiade de arquitetos que acompanham de forma muito inteligente as correntes europeias da nova estética arquitetônica”<sup>7</sup>.

Para o crítico a Exposição de Belém, além de diversão, ofereceu o “testemunho da expressão da nossa época que se imprime nos alçados, na decoração, no traçado geral desta larga composição artística”<sup>8</sup>. Para ele, essa época se caracterizava por uma expressão moderna em arte e arquitetura que os arquitetos e artistas portugueses conseguiram fazer valer com o apoio do Estado. “Esta arte moderna sobre a qual se estabeleceram opiniões tão equivocadas e tolas, consagra-se oficialmente, sem que jamais se possam levantar suspeitas acerca da sua ortodoxia”<sup>9</sup>. Fica claro que Adriano de Gusmão identificava a arte e a arquitetura que se estava praticando naquela época, em Portugal, como modernas; apresentava, no entanto, a consciência da especificidade deste moderno ao qual atribuía a capacidade inventiva dos próprios artistas e arquitetos que, além de acompanharem as novas correntes arquitetônicas, “vão à frente do progresso construtivo. É que há espírito moço, sabe-se o que se quer apesar de ainda poucas tentativas, e dentre as mais sérias realizações, entrevê-se o futuro, equilibrado, sóbrio, harmônico e

---

<sup>4</sup> Ibidem, p.2.

<sup>5</sup> Ibidem, p.2.

<sup>6</sup> GUSMÃO, Adriano. A Arte na Exposição de Belém. *O Diabo*. Lisboa, 9 nov. 1940, p.1.

<sup>7</sup> Ibidem, p.5.

<sup>8</sup> Ibidem, p.5.

<sup>9</sup> Ibidem, p.5.

rico de experiências”<sup>10</sup>. Exaltava o êxito obtido nos diversos pavilhões pela feliz “associação da expressão moderna da sua arquitetura com o espírito do nosso meio tradicional”<sup>11</sup>.

Ao analisar o Pavilhão do Brasil, no entanto, sua crítica mudou de tom. Elogiou a estilização da floresta anunciada à entrada, que se espalhava por todo o Pavilhão, e as soluções encontradas para a arquitetura dos interiores, mas proferiu crítica severa ao “recheio” do Pavilhão, dizendo: “Se, arquitetonicamente, os interiores são bem compostos, já não podemos dizer, para sermos francos, que o recheio tenha alcançado grande significado artístico, como apresentação das coisas e propósitos de propaganda. O espírito de síntese não se sublimou ainda”<sup>12</sup>. Para o crítico, o único material exposto no interior do Pavilhão do Brasil merecedor de elogios foi a Exposição de Arte Contemporânea, à qual fez referência como a oportunidade de ver de maneira rápida e cômoda reunidas obras de pintores e escultores brasileiros. Elogiou a escultura de Oliani, *Primeiras Uniões*, ao mesmo tempo em que apontou problemas no *Nu*, de Umberto Cozzo, afirmando ser ela a “peça que mais impressiona o público, mas não é isenta de senões. É uma escultura superficial, não se pode tornear que não se encontre algo de incompleto e irreal naquela marmórea carne. A matéria é boa, o desenho é que é imperfeito”<sup>13</sup>.

É à pintura que ele direcionou sua maior atenção, salientando os representantes da vertente impressionista como Vicente Leite, Paula Fonseca, Batista da Costa e Gastão Formenti, os quais, segundo o crítico, “fixaram tão bem e com tanto sentido plástico a paisagem brasileira”<sup>14</sup>. Citou Navarro da Costa com sua cena veneziana e afirmou existir uma “nota curiosa” no fato de “pintores de educação mais ou menos impressionista tentarem a pintura histórica”<sup>15</sup>, como o caso de Visconti, Seelinger e Parreiras. Depois de fazer alusão aos trabalhos de Cadmo Fausto e Washt Rodrigues, segundo ele, expostos no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, afirmou ser “notável este esforço dos artistas a darem expressão aos fatos do passado do seu país com uma técnica difusa, imprecisa e ingrata para tal gênero de composição. A linguagem é portanto ainda jovem. Há neles, contudo, a limpidez dos sonhos dos que são moços e querem colher ao solo pátrio a inspiração fugindo a temas como os de um Oscar Pereira da Silva, em *Sanção e Dalila*, ou dum Pedro Alexandrino, em *Copa*”<sup>16</sup>. Gusmão procurou valorizar a paisagem brasileira e o esforço dos artistas em mostrar o Brasil com temas nacionais, mesmo que não tenham encontrado uma linguagem adequada.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p.5.

<sup>11</sup> Ibidem, p.5.

<sup>12</sup> Ibidem, p.5.

<sup>13</sup> Ibidem, p.5.

<sup>14</sup> Ibidem, p.5.

<sup>15</sup> Ibidem, p.5.

<sup>16</sup> Ibidem, p.5.

Os comentários mais entusiásticos dirigia-se ao *Café*, apreciado como uma síntese da arte moderna brasileira. Segundo ele, “a mais pessoal composição exibida nesta galeria, a que oferece a nota mais moderna e característica da arte que do Brasil podia vir até nós. Quadro de difícil conquista, vai ganhando volume e sonoridade à medida que o vemos, como se a sua melodia fosse tocada em surdina, dando-lhe tom o mais severo da cor castanho-avermelhada do café. Este grão subjuga o homem, animaliza o trabalhador, torna-o monstruoso. Os rostos desvanecem-se, ficam somente os membros para a carga. E, como um símbolo, o capataz aponta autoritariamente”<sup>17</sup>. Ficava evidente que Gusmão já ouvira falar, ou já lera a respeito do *Café*, pois dizia estar sendo possível ver o quadro mais cedo do que supunham. Uma reprodução do quadro havia sido publicada em 15 de abril de 1940 na capa da revista *Sol Nascente*, ajudando a criar expectativas para a apreciação do quadro no original. Possivelmente, Gusmão havia lido as críticas escritas nos Estados Unidos, quando da premiação em Pittsburgh, afinal o artigo de Ribeiro, publicado em agosto, citava diversas passagens daquelas críticas. Além do que, Portugal, também esteve presente na Feira de Nova Iorque em 1939, tendo António Ferro como Comissário-Geral e muitos dos artistas “modernos” portugueses envolvidos naquela representação. Ainda é preciso lembrar que o contato entre brasileiros e portugueses não era raro naqueles tempos, havia um certo intercâmbio entre artistas brasileiros que freqüentavam as rodas portuguesas, quando se encontravam na Europa desfrutando seus prêmios de viagem ou estavam em serviço, como Navarro da Costa, e alguns portugueses que visitavam ou até migravam para o Brasil, como o caso de Raul Lino, António Ferro e António Pedro. Assim, a fama e a polêmica que no Brasil já se instaurara em torno do nome de Portinari não se apresentava como novidade em Portugal.

Ao mesmo tempo em que a crítica se voltava para o quadro de Portinari como sendo a melhor peça da mostra brasileira, durante a visita as pessoas eram agraciadas com a prova do café brasileiro, o produto nacional de maior projeção desde os tempos do Império. Sabemos que o café estava na pauta de discussão do acordo comercial que se delineou dois anos antes; juntamente com o algodão, constituía-se num dos produtos exportados para Portugal que sentia gravemente a política portuguesa de incremento da produção agrícola nas suas colônias. Tanto o algodão quanto o café brasileiros dependiam, para entrar no mercado português, de taxas alfandegárias que podiam chegar a 80% do valor do produto, enquanto que os produtos originários das colônias portuguesas gozavam de “redução de 60% sobre os direitos alfandegários cobrados nas Alfândegas portuguesas, o que lhes assegurava uma posição privilegiada nesses mercados”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p.5.

<sup>18</sup> GOSLING, Walter James. **Intercâmbio Mercantil do Brasil com Portugal**. Rio de Janeiro, 22 out. 1938. (Relatório). AOS-CO-NE-4D/PT.5.p. 30 e 31.

Percebendo que as diretrizes em Portugal estavam voltadas para o incremento do consumo dos produtos advindos das suas colônias, ao Brasil restaria adotar estratégias de incentivo ao consumo do café brasileiro, junto ao consumidor de ponta, a própria população. Assim, a presença do Departamento Nacional do Café na Exposição do Mundo Português se fez de maneira ostensiva, com a organização de um estande do Café, no qual era possível apreciar a variedade de grãos e todo o processo de produção, do plantio à embalagem. Ao final do passeio no Pavilhão brasileiro, o visitante encontrava um bar especialmente preparado para servir o café brasileiro, no qual todos poderiam sair com uma xícara nas mãos, degustando o tão falado café do Brasil.

As estratégias de divulgação do café brasileiro junto à população parecem ter obtido sucesso, tanto que é possível encontrar referências ao café e ao aroma do café brasileiro em manifestações que vão das charges e caricaturas, publicadas na imprensa, à literatura. Ainda hoje, passados mais de sessenta anos da Exposição, o café brasileiro é produto de destaque no mercado português, fazendo parte do imaginário da população, como produto possuidor de um gosto “especial”, talvez por guardar a memória das relações familiares com os parentes que se dirigiram para terras distantes, sonhadas por todos como lugar de prosperidade, fazendo recordar um passado aventureiro, com o qual cada português foi estimulado a sonhar e aprendeu a cultivar.

A pintura de Portinari foi apresentada em Lisboa num ambiente que propiciou o interesse e as atenções do público, pelo menos na temática ali apresentada. A nenhum outro produto nacional foi dada tanta ênfase na Exposição quanto ao café, afinal a intenção das Comemorações era mostrar o passado histórico e não a capacidade técnico-científica e industrial do Brasil. O café brasileiro foi apresentado como produto agrícola de importante contribuição para a formação da nação, capaz de representar a força e o trabalho do povo brasileiro. Enquanto a maior parte dos quadros mostrava paisagens quase idílicas do Brasil, somente o *Café* mostrava a paisagem alterada pelo trabalho e o trabalhador na sua atividade diária. Para a população em geral representava a oportunidade de ver de perto a colheita daquele produto que todos apreciavam e, mesmo apresentando distorções e exageros formais nos corpos dos trabalhadores, mostrava os pés de café e os grãos sendo colhidos, tendo a ênfase dada à cor marrom-avermelhada ajudado a constituir o imaginário da população acerca do café brasileiro.

Para um outro grupo de espectadores, aquele formado por intelectuais e artistas que estavam interessados em apreciar as questões de construção plástica da obra, Portinari era a oportunidade mais plausível de apreciação do novo. Como foi possível perceber na crítica de Adriano de Gusmão, todas as outras obras, pinturas ou esculturas, trouxeram o já visto, aquilo que mesmo os olhares mais atentos e experimentados já conheciam,

paisagens, retratos, naturezas-mortas, temas históricos e mitológicos com tratamentos realistas e experimentos impressionistas. Tudo aquilo que em Portugal também já se havia feito seguindo o mesmo percurso de qualquer artista ligado às Escolas e Academias de Belas Artes que quisesse conquistar um espaço profissional, estudar em Paris, conhecer os movimentos e as técnicas praticadas na capital das artes e transportá-las para os seus países, para as suas realidades.

Em Portugal, na primeira década do século XX, artistas, escritores e arquitetos de tendências opostas disputaram um mesmo espaço de atuação. Em 1911, um grupo de artistas propôs uma Exposição Livre que se caracterizou pela presença de obras naturalistas e simbolistas, bem como por um impressionismo incipiente que buscava marcar uma posição anti-acadêmica<sup>19</sup>, enquanto outros atuavam a par com os movimentos da vanguarda européia. Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Amadeu de Souza Cardoso, Santa Rita Pintor, José de Almada Negreiros eram nomes que estavam vinculados as primeiras conquistas modernistas em Portugal, realizando obras que buscaram questionamentos formais e construtivos muito mais do que representações e perpetuações dos cânones tradicionais ou mesmo registros da vida cotidiana. Este primeiro tempo do modernismo português configurou-se segundo influências cubistas e futuristas, de inspiração provinda de Marinetti e do casal Delaunay, assumida por artistas portugueses que vivenciaram o fervilhar das vanguardas européias ao redor da Primeira Guerra Mundial. Estes artistas, como seus pares na França, na Itália, na Espanha, na Alemanha e na Rússia, lançaram-se em propostas transformadoras e radicais que pretendiam engendrar mudanças, também radicais, na sociedade.

Já nos anos 20, o panorama das artes portuguesas se configurava de maneira um tanto quanto diferente, os modernistas conseguiam aos poucos ocupar espaços não convencionais no campo das artes e cada vez mais buscavam uma fusão de áreas como a arquitetura, as artes decorativas e as artes gráficas. Vitrines de lojas, cafés e bares, bem como, as novas publicações surgidas na área editorial, tornaram-se espaços de exposição e de articulação destes artistas, que continuaram marcando posição contrária aos salões oficiais da Sociedade Nacional de Belas Artes. Empenharam-se na organização dos Salões de Outono em 1925 e 1926 e, também, na proliferação das exposições individuais de artistas como Eduardo Viana, Mário Eloy, Abel Manta, Diogo de Macedo e do arquiteto Cristino da Silva<sup>20</sup>. Esta geração realizou, em 1930, um Salão dos Independentes constituído por mais de trezentas obras de arquitetos, pintores, escultores, desenhistas, decoradores, cartazistas e fotógrafos, demonstrando a maturidade atingida pelos modernistas.

---

<sup>19</sup> FRANÇA, José Augusto. **O Modernismo na Arte Portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. p.75.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.81.

Mas foi justamente nos anos 30 que o modernismo português tomou um caminho menos ousado, quando o Estado salazarista tomou a frente no atendimento às reivindicações dos artistas, proporcionando, no seu projeto nacionalista, espaço de atuação, garantia de trabalho e visibilidade àqueles que, desde a década de 10, disputavam espaço público junto aos artistas ligados à arte tradicional. Foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, que mais tarde, em 1944, passaria a se chamar Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo (SNI), tendo Antônio Ferro, antigo colaborador junto aos “futuristas” da revista *Orfeu*, como o elo entre os artistas modernos e o Estado Novo, tentando integrar os projetos das duas partes. Assim é que a geração atuante nos anos 30 cada vez mais se conformou à “ordem” proposta pelo Estado, na busca dos prêmios e dos favores por ele proporcionados, e chegou ao “apoteótico” ano de 1940, revestida de uma atualização “moderna” e não mais “modernista”. Na tentativa de criar um estilo português de 1940, Ferro, “tocando diretamente no brio profissional dos artistas, vai conseguir a adesão necessária ao desenvolvimento da sua idéia. A sincera militância dos arquitectos, pintores, escultores e decoradores, torna-se decisiva e depressa se confunde essa acção com a aspiração de que as celebrações eram o providencial pretexto”<sup>21</sup>. A influência de Antônio Ferro e de sua “política do espírito”, durante a Exposição do Mundo Português, acabou subjugada à influência do Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, o grande responsável pelos empreendimentos arquitetônicos da Exposição do Mundo Português, e pela construção de uma “nova ordem”, que se pretendia calcada num “estilo moderno, forte e saudável”, um verdadeiro “estilo português de 1940”<sup>22</sup>, o qual subordinava a pintura, a escultura e as artes decorativas às exigências arquitetônicas.

Os anos 40 foram marcados por ações de descontentamento com os rumos tomados pela arte portuguesa. Artistas e intelectuais, descontentes com o apoio estatal e com a opção por uma atualização moderna em detrimento do modernismo, organizaram exposições e fizeram manifestações na imprensa, marcando posição contrária aos artistas modernos apoiados pelo Estado salazarista. A partir da cidade do Porto, passando por cidades periféricas e abrangendo Lisboa, promoveram as Exposições Independentes em 1943 e 1944, nas quais artistas consagrados como Dórdio Gomes, Joaquim Lopes e Abel Salazar dividiram espaço com jovens em início de carreira como Júlio Resende, Nadir Afonso e Fernando Lanhas, que apresentavam obras cujas problemáticas se concentravam em questões formais e não mais temáticas. Lanhas foi o primeiro artista

---

<sup>21</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo – 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.125.

<sup>22</sup> FRANÇA. *Op. cit.*, p.93.

português a assumir uma poética pessoal baseada na abstração, causando a ruptura radical com a tradição que os “modernistas” não haviam realizado até então<sup>23</sup>.

Nem todos se conformaram com a alternativa formalista. Intelectuais ligados ao Partido Comunista Português, com o final da Guerra, empenharam-se no confronto com o regime estabelecido passando, a acatar as propostas do Congresso de Escritores, realizado em Moscou, de uma prática artística que visava à transformação do social, baseada nos cânones do “realismo socialista” como expressão plástica e literária. Rechaçavam o formalismo dos Independentes, ao mesmo tempo em que confrontavam a política do regime e a aparência “moderada” que assumiu a arte moderna. Inspiravam-se nos modelos vindos dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Alves Redol, dos murais de Siqueiros, Orozco e Rivera e da pintura de Portinari.

Com a realização de duas exposições, denominadas Gerais de Artes Plásticas, em 1946 e 1947, incluíram a arte dos portugueses na corrente ideológica de esquerda em voga na Europa e na América daquele tempo, o realismo socialista. Em Portugal foi adotada, por questões de censura do regime salazarista, a nomenclatura de “neo-realismo”, buscava-se com a apresentação de obras de características figurativas representar o cotidiano do trabalhador, assumindo uma politização da prática artística em oposição ao formalismo dos Independentes, considerado não comprometido com o social. Nomes como Abel Salazar, Júlio Resende e Júlio Pomar foram os responsáveis pela afirmação da nova tendência no meio artístico português, dos anos 40.

Outra ruptura se processou com a cisão dos surrealistas que, recusando a censura prévia à III Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1948, resolveram retirar-se da mostra, e no início do ano de 1949 realizam a primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, com trabalhos de Antônio Pedro, Antônio Dacosta, Fernando Azevedo e Vespeira, cujo caráter de enfrentamento ao salazarismo ficou evidente na capa do catálogo da exposição que, “não autorizada pela censura, era um manifesto de apoio à candidatura à Presidência da República do General Norton de Matos: ‘O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ depois de 22 anos de/medo/ainda seremos capazes de um acto de/Liberdade?/ É absolutamente/indispensável/votar contra/o fascismo’”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Uma tentativa de atravessar a ordem estabelecida nas artes plásticas portuguesas, durante o período áureo da Exposição do Mundo Português foi a exposição de pinturas surrealistas de Antônio Pedro e Antônio Dacosta, em conjunto com a escultora inglesa Pamela Boden, ainda em 1940. Esta exposição é percebida por Raquel Henriques da Silva como “uma manifestação intencional de distanciamento, e uma crítica implícita ao envolvimento de todos os modernistas na glorificação do regime, mas não se tratava ainda de ruptura”, pois nos anos seguintes, tanto Pedro quanto Dacosta continuaram expondo nas exposições do SPN/SNI. SILVA, Raquel Henriques. Sinais de ruptura: “livres” e humoristas. in: PEREIRA, Paulo (org.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1999. V.3. p. 393.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 402.

Se os surrealistas não aceitaram a censura do regime, os neo-realistas acabaram se sujeitando a ela em prol do seu projeto de transformação social. Já em 1938 o jornal *O Diabo* publicou artigos em defesa de uma arte revestida de “realismo moderno”. Uma arte que “não fotografa nem decalca. Não copia. Emana da vida sim, mas é diferente dela porque tem, em relação à própria vida, uma missão a cumprir. (...) Hoje, a Arte cria beleza combatendo. Porque vem da vida e dirige-se para a vida. A beleza transporta-se nesse reflexo. E a vida sofre a influência da obra de arte que não só é portadora do belo como também de idéias e realizações. É essa a missão do realismo moderno”<sup>25</sup>.

Esta defesa veio apoiar a divulgação das pinturas murais mexicanas, que também receberam críticas elogiosas em diversos artigos, sendo Orozco e Rivera elevados à condição de sumos representantes do realismo moderno, “aquilo a que podemos chamar *arte moderna* culminou, verdadeiramente, em toda essa excitação pictórica dos mexicanos. Rivera e Orozco são as duas luzes mais belas desse fogo renovador. Nele marcaram a sua presença o homem-luta, o homem-dor, o homem-alegria, o homem-membro-de-uma-classe, o homem – irmão – de – outros – homens. Saltaram por cima da arte envelhecida e apareceram em tela e em fresco. Eles são a arte moderna”<sup>26</sup>.

Também os romancistas brasileiros foram agraciados com críticas enaltecedoras do caráter realista de suas obras: “hoje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego, e tantos outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil; a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros”<sup>27</sup>. O autor do artigo citava os brasileiros para relacioná-los com o movimento “neo-realista” (entenda-se realismo-socialista) iniciado, segundo sua análise, na Rússia, com Gorki e ligado ao realismo e naturalismo francês, dizendo que “o romance brasileiro enquadra-se na sua melhor parte, dentro deste movimento, respondendo por isso às necessidades orgânicas (espirituais também) da mais jovem geração portuguesa. Eis o ponto de encontro nesta relação simpática que se estabelece entre os dois países, o pela primeira vez realizado, intercâmbio luso-brasileiro”<sup>28</sup>.

Foi no contexto de comunhão com um socialismo internacional que Portinari foi apreciado na Exposição do Mundo Português por aqueles que buscavam alternativas ao regime fascista de Salazar. As especulações em torno de uma nova arte ligada ao realismo-socialista se tornavam extremamente exacerbadas. O ambiente já em ebulição, devido às disputas entre “modernos” e “tradicionalistas” pela participação nos trabalhos da Exposição do Mundo Português, levou o semanário *O Diabo* a publicar em 1939 uma

<sup>25</sup> A Querela do Realismo. *O Diabo*. Lisboa, 30 jan. 1938, p.5.

<sup>26</sup> DOMINGUES, Jorge. Rivera e Orozco. *O Diabo*. Lisboa, 13 fev. 1938, p.3.

<sup>27</sup> NAMORADO, Joaquim. Do Neo-realismo – Amando Fontes. *O Diabo*. Lisboa, 31 dez. 1938, p.3.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.3.

série de depoimentos de críticos, artistas e intelectuais portugueses, a partir de perguntas formuladas pelo próprio jornal, acerca do discurso do Coronel Ressano Garcia, pronunciado na Sociedade Nacional de Belas Artes, questionando a participação dos “modernos”, com sua arte de expressão internacional, naquele que deveria ser o evento mais importante da nacionalidade portuguesa<sup>29</sup>.

Enquanto alguns defendiam a arte moderna simplesmente em oposição a uma arte tradicionalista e academicista, outros procuravam dar visibilidade às diferentes facetas da arte moderna. O depoimento de Álvaro Cunhal apontava claramente para um interesse pela fórmula proposta pelo realismo-socialista. “As velhas formas estão ligadas às preocupações duma outra época. Por isso se cria um antagonismo de formas que é no fundo um antagonismo de mundos e de concepções. (...) A voz dos artistas interessa na medida que é um eco talentoso da voz das coisas. O que é novo não vale só porque é novo. A arte moderna quando é só moderna na forma, é uma arte incompleta. Num mundo de preocupações e angústias prementes, as obras de arte valem enquanto exprimem essa vida de preocupações e angústias ou a ânsia de soluções”<sup>30</sup>.

Claro está que havia um ambiente favorável à apreciação do quadro de Portinari, tanto pelos críticos do regime, que buscavam uma arte engajada às questões sociais, das quais o *Café* se apresentava como portador, quanto por aqueles que compactuando com o regime na missão de dar corpo ao Império Português, buscavam nas narrativas e simbolizações a possibilidade de construir uma visualidade do Portugal de 1940. Finalmente, lá estava o *Café*, para ser apreciado, ainda antes que os portugueses supusessem, como lembrou Adriano de Gusmão.

---

<sup>29</sup> A opção feita pelo Estado Novo, com António Ferro à frente do SPN, de incluir os artistas “modernos” nas representações portuguesas em Exposições anteriores, como a do Ano X da Revolução Nacional em 1936, a de Paris em 1937 e a de Nova Iorque em 1939, conjugada ao rumo que estava tomando a organização das Comemorações Centenárias, incitou a investida de Ressano Garcia, caricaturista e presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, em duas conferências que realizou na instituição, em abril de 1939, dando visibilidade às disputas existentes entre “acadêmicos” e “modernos”, alinhados com o Coronel ou com Ferro. Ver: ACCIAIUOLI, Margarida. Op. cit, p. 120-124.

<sup>30</sup> Depõem Críticos e Artistas Acerca da Gênese e da Universalidade da Arte Moderna. **O Diabo**. Lisboa, 29 abr. 1939, p. 4.

### Uma nova arte americana?

Alguns críticos dos Estados Unidos, logo após a premiação da pintura *Café*, de Portinari, na exposição de Pittsburgh, passaram a se referir ao artista e à sua forma de expressão como novidade na arte brasileira e, também, como novidade em toda a América. O pintor é apontado como o “mais cosmopolita de todos os premiados”, sua pintura é considerada como algo de “sabor vivo, fora dos moldes de Paris”, “impressionante”, de um “desenho vigoroso”, o efeito das deformações “aumenta a força e avigora a pintura”, de um “forte sentimento de pintura mural”. Igualmente, seus murais expostos no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, receberam da crítica palavras enaltecedoras: “prestam-se especialmente para a execução de trabalhos monumentais”, é considerado o “mais notável pintor das Américas”, “uma arte nativa, de vigor considerável está florescendo” no Brasil.

O que exatamente chamou a atenção da crítica, na obra de Portinari? Por que esta crítica salientou as características de monumentalidade, ordem compositiva, caráter nacional, deformações conscientes, temática do trabalho? Será possível estabelecer relação entre a crítica feita a Portinari e a arte que entre os anos 30 e 40 empolgou os portugueses que vislumbraram novos rumos para a expressão da nacionalidade, serviu de alento aos brasileiros na ampliação dos limites do modernismo, registrou os sonhos dos mexicanos e acabou servindo simbolicamente aos próprios norte-americanos? Afinal, qual é a peculiaridade desta forma de arte e como cada país fez uso dos seus atributos em meio às situações políticas nas quais cada um se encontrava?

As primeiras décadas do século XX, em relação à arte, foram marcadas por movimentos de vanguarda que, sem exceção, almejavam reintegrar arte e vida, numa esfera desprezada pelas correntes artísticas provenientes da época das transformações industriais. A mecanização da indústria, as novas tecnologias e a nova organização do trabalho foram responsáveis pelo distanciamento entre arte/artesanato e produtos industriais. A partir da possibilidade de fabricação em série e reprodução de objetos e imagens, a arte passou a ocupar um espaço até então desconhecido nas sociedades industrializadas, deixou de possuir funções como as ornamentais, de registro do passado e de feitos históricos, para se tornar expressão de individualidades e da personalidade do artista, que passou a ser admirado pelo seu potencial criador de gerar o novo, e não mais pelo virtuosismo técnico que conseguia imprimir ao seu trabalho. A produção em série e o crescente consumo possibilitaram a distinção de uma elite cultural e econômica capaz de detectar e apreciar o abismo existente entre os produtos industriais, feitos para o consumo em massa e os produtos, industriais ou não, que continuavam a fazer uso do trabalho de artistas e artesãos na linha de produção, atingindo um grau de refinamento

e uma elaboração compatíveis com os anseios dessa elite ilustrada que estaria disposta a pagar pela qualidade dos produtos que consumia.

Neste campo, o exemplo das empresas de William Morris, escritor e designer inglês, expoente do movimento *Arts and Crafts*, permite confirmar o distanciamento mantido entre arte e fabricação em série. A partir da segunda metade do século XIX, suas empresas, *Morris & Co.* e *Kelmscott Press*, produziram e comercializaram produtos nas mais diversificadas áreas, tendo como estratégia mercadológica a ênfase na alta qualidade e no bom gosto, apostando na “idéia de que o consumidor pagaria mais para ter o melhor, confirmando uma filosofia empresarial que, embora ainda comum no século 19, foi perdendo muito da sua força com a expansão da produção em massa no século 20”<sup>31</sup>. Assim, os rumos tomados pelas sociedades que se industrializaram desagradavam artistas e intelectuais, que buscaram imprimir às sociedades nas quais viviam uma nova atitude artística que pudesse estar disseminada por toda a esfera social, ou que pelo menos expressasse a vida que se vivia naquelas sociedades.

Propostas variadas pulularam na Europa do início do século XX, desde o expressionismo nas suas vertentes figurativas ou abstratas, de Munch ou Kandinsky, passando pelo cubismo de Picasso e Braque, pelo niilismo dadaísta, pelo deslumbre com a velocidade do futurismo, pelo mergulho no abismo suprematista de Malevitch, chegando aos novos mundos criados pelas experiências construtivistas dos russos, todas elas dando passos significativos em direção ao tão almejado entrelaçamento arte e vida. Eric Hobsbawm formula uma reflexão bastante elucidativa do papel assumido pelas vanguardas no período entre guerras: “A vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada, talvez mais que as grandes artes em qualquer período desde a era das Revoluções. E, no entanto, jamais devemos esquecer que, durante todo esse período, continuou isolada dos gostos e preocupações das massas do próprio público ocidental, embora agora o invadisse mais do que esse público em geral admitia. A não ser por uma minoria um tanto maior que antes de 14, não era do que a maioria das pessoas real e conscientemente gostavam”<sup>32</sup>.

O cenário do campo artístico estabelecido, no Ocidente, revelava uma separação drástica entre a “tradição” e o “modernismo”, como se tudo o que representasse o velho e o passado estivesse impregnado na arte tradicional, em contrapartida, tudo o que representasse o novo e a atualidade, por sua vez, estivesse impregnado na arte das vanguardas, levando aqueles que transitavam nas esferas artística e cultural a incorporarem suas linguagens como emblema de atualização. As vanguardas, no entanto,

---

<sup>31</sup> DENIS, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000, p. 73.

<sup>32</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914 / 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.181.

caracterizaram-se pela diversidade de propostas, aparente nas variadas cidades e culturas que originaram movimentos vinculados às suas histórias locais e às suas constituições sociais e, de uma maneira, ou de outra, acabaram por espriar suas raízes, percebidas muito claramente no cinema, na música, nas artes gráficas, na publicidade e no desenho industrial.

Mais uma vez, Hobsbawm, utilizando-se das idéias de Walter Benjamin e da imagem do “anjo da história” encaminha a reflexão para a condição pouco esperançosa das vanguardas centro-européias, “embora seus membros politicamente revolucionários estivessem comprometidos com uma visão positiva do futuro, por convicções ideológicas. Suas mais vigorosas realizações, (...) brotaram do apocalipse e da tragédia”<sup>33</sup>, como aquela que Benjamin percebeu no *Angelus* de Klee, também um artista de vanguarda, e que expressa o inexorável caminho da humanidade em direção ao almejado progresso, idealizado pelo cientificismo e pela industrialização do século XIX.

Em reação à visão caótica de mundo estabelecida pelas vanguardas, os novos regimes autoritários, tanto de direita quanto de esquerda, que se instalaram a partir dos anos 20 na Europa e na União Soviética, rejeitaram as propostas das vanguardas, ou seja, rejeitaram o “modernismo” em nome de uma proposta meramente “moderna”. Para Hobsbawm, estes novos regimes “preferiram prédios e vistas monumentais anacrônicos e gigantescos, representações edificantes na pintura e na escultura, elaboradas interpretações dos clássicos no palco e ideologia aceitável em literatura”<sup>34</sup>.

Os anos 30 representaram uma lenta escalada em direção à guerra, na qual a ascensão e o estabelecimento de cânones artísticos bastante distanciados das propostas vanguardistas foram concomitante ao fortalecimento dos regimes. A Itália talvez seja a única situação em que um movimento de vanguarda esteve em consonância com o regime autoritário, uma ruptura somente ocorreu após a aproximação ao regime de Hitler, claramente expressa quando o jornal *Il Popolo d'Italia*, órgão oficial do regime fascista, apóia a exposição de “arte degenerada”<sup>35</sup>, em 1937, ano em que, na Alemanha, o próprio Hitler inaugura no mês de julho a Grande Exposição de Arte Alemã que representa a arte oficial, e em seguida visita a exposição de “arte degenerada” que desqualificava os artistas modernos em nome da glorificação de uma arte figurativa, cujos representantes demonstravam interesses pró-nazistas. Desde o fechamento da Bauhaus, em abril de 1933, da crescente condenação da arte modernista e da demissão e substituição de professores de arte em todo o país, os artistas começaram um processo de emigração em busca das suas utopias<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibidem, p.188.

<sup>34</sup> Ibidem, p.187.

<sup>35</sup> BELLET, Harry. *Années 30 – la décennie terrible. Beaux Arts*. Paris, 153, p.42-51, fev. 1997, p.44.

<sup>36</sup> Ibidem, p.44.

É a mesma Alemanha quem intervém nos conflitos da Guerra Civil na Espanha, com o bombardeio à cidade basca de Guernica, no mês de abril de 1937, em apoio ao franquismo. Esta ação parece ter servido de alerta aos artistas que passaram a perceber o rumo que poderia tomar a escalada da violência que se processava na Europa em nome da “ordem”. O palco privilegiado da pintura de Picasso foi o Pavilhão da Espanha na Exposição Universal de Paris, em 1937, para o qual foi encomendada, tendo sua divulgação trazido à tona questões em torno da eficiência da utilização da arte abstrata para a comunicação com as massas. Naquela exposição o posicionamento frente a frente dos pavilhões da Alemanha e da União Soviética representaram simbolicamente um enfrentamento político, numa demonstração do potencial industrial que cada nação possuía, respaldado pelas escolhas ideológicas que estruturavam cada regime político. Uma águia moldada em bronze encimava o pavilhão da Alemanha, enquanto um operário e uma camponesa, em aço inoxidável, de Vera Mukhina, empunhavam a foice e o martelo no alto do pavilhão da União Soviética.

Um ano antes, a França viveu a sua “querela do realismo”, no qual artistas, escritores, arquitetos e intelectuais discutiram se preservariam as conquistas do modernismo ou se adotariam o “realismo socialista”, único gênero autorizado na União Soviética. O regime stalinista suprimiu, em abril de 1937, todas as organizações de artistas e criou a sua União Artística, que controlava os materiais e comandava os ateliês, taxando as vanguardas suprematistas e construtivistas de “formalismo burguês”<sup>37</sup> e colocando artistas, escritores e intelectuais a serviço do poder, através da adoção compulsória do realismo socialista. Os parâmetros soviéticos estabelecidos pelo Partido Comunista foram seguidos, ou pelo menos discutidos, passando a permear o meio artístico, em diversos países europeus, como o já citado caso de Portugal que, em 1938, discute amplamente na imprensa os limites da arte moderna, encontrando no “neo-realismo”, a partir de meados da década de 40, uma forma peculiar de expressão entre os artistas portugueses.

Na América a disputa, nos anos 30, parece se processar entre a manutenção de uma arte “moderna” com raízes entre o naturalismo/realismo e a adoção de variantes do modernismo das vanguardas. Neste contexto se inscreve o já citado caso brasileiro, no qual grupos disputavam espaço no campo artístico, transitando entre uma expressão artística baseada na manutenção dos cânones tradicionais do naturalismo/realismo adotando e ao mesmo tempo, características modernizantes emprestadas do impressionismo e uma expressão modernista que bebia nas fontes das vanguardas européias.

Também nos Estados Unidos o naturalismo/realismo estava em pauta nas práticas de representação artística, tanto na esfera da arte tradicional quanto na esfera da arte praticada por artistas que “estavam comprometidos com a política socialista e com uma

---

<sup>37</sup> Ibidem, p.43.

visão dos Estados Unidos como país não capitalista”<sup>38</sup>, ou seja, lá, como aqui, no Brasil, a questão parecia estar situada na modernidade e não exatamente no modernismo. Importava mais trazer à tona um mundo vivido, registrar e imortalizar o cotidiano, inserindo a vida do homem comum na esfera da arte do que romper definitivamente com uma tradição representacional em nome da construção de um novo mundo.

O naturalismo/realismo era o estilo predominante e incentivado nos trabalhos dos artistas vinculados ao Projeto de Arte Federal, adotado nos Estados Unidos entre 1935 e 1943, como estratégia do *New Deal* no governo Roosevelt para aliviar os problemas sociais acarretados pelo colapso da economia norte-americana com a queda do preço das ações em 1929. “Os artistas se viram engajados coletivamente – contratados pelo Estado – como produtores para clientes do setor público (escolas, hospitais, prisões e outras instituições que desejassem receber obras de arte para expor)”<sup>39</sup>.

Harris aponta em seu estudo a utilização dos mesmos cânones do realismo socialista, tanto pelos artistas engajados no projeto de criação do Estado socialista na União Soviética, quanto por aqueles engajados no projeto de reorganização do capitalismo nos Estados Unidos, como as “convenções da “monumentalidade” para transmitir a grandeza do “trabalhador do Estado” como símbolo da missão da nação de reconstruir-se”<sup>40</sup>. Fazia parte do programa do Projeto de Arte Federal uma “intervenção do Estado na cultura nacional em prol da causa da conservação e da promoção de uma arte americana nativa”<sup>41</sup>, em muito baseada num “retorno a um passado mítico pré-industrial, pré-urbano e pré-capitalista”, no qual foram recuperados “artefatos comunitários e culturais dos *Shakers*, por exemplo (...), vistos como representantes da cultura e sociedade ‘orgânicas’ e autênticas anteriores aos efeitos do industrialismo, que trouxe consigo uma visão do trabalho alienante e os sistemas de produção em massa”<sup>42</sup>. Para que se processasse, em solo norte-americano, uma arte nacional, era preciso, segundo as propostas do Projeto de Arte Federal, “minar as tradições acadêmicas importadas da Europa do século XIX, bem como, as recém-chegadas convenções da arte Modernista”<sup>43</sup>.

Este processo de nacionalização da cultura norte-americana e da construção de uma identidade nacional que se diferenciava do passado colonial europeu precisou estabelecer reação contra o afluxo de imigrantes provenientes dos Estados europeus que, também, fechavam suas portas ao modernismo. Desde o fechamento da Bauhaus,

---

<sup>38</sup> HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930 – 1960. In: WOOD, Paul et alii. **Modernismo em Disputa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.9. Entre eles Jackson Pollock, Mark Rothko e Barnett Newman que, posteriormente, aderiram a uma prática artística baseada na abstração mas, naqueles anos 30, envolveram-se nas lutas sociais e na defesa de uma arte politicamente engajada.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.16.

em 1933, expoentes das vanguardas européias, de diferentes nacionalidades, acorreram aos Estados Unidos na esperança de darem continuidade aos seus projetos de construção de uma nova sociedade. Ao contrário do que se imagina, a recepção no “novo mundo” não deve ter sido muito entusiástica naqueles anos que precederam o estabelecimento do conflito mundial, a partir do qual o papel de cada nação foi, então, definido, e a situação hegemônica atribuída aos Estados Unidos, nos anos 40, exigiu mudanças nas políticas econômicas, sociais e culturais do país, que possibilitaram a absorção do contingente de imigrantes oriundos do “velho mundo”, carregados de memórias de um passado interrompido pela Guerra.

A atuação dos intelectuais de vanguarda pressupunha a integração das expressões artísticas, artesanais e industriais, sobretudo aqueles que haviam passado pela Bauhaus e experienciado os resultados práticos de uma proposta de integração da arte e da indústria na tentativa de aprimoramento dos produtos industriais e da concomitante reintegração arte e vida. Em solo norte-americano, as idéias defendidas por estes imigrantes encontraram barreiras em setores variados da sociedade, tanto no campo da arte, quanto no campo da arquitetura e, também, da produção industrial. No caso da indústria, as influências funcionalistas foram pouco apreciadas num contexto mercadológico que precisava aquecer o consumo e fazer girar o capital. Giulio Carlo Argan cita o caso de Walter Gropius e Marcel Breuer que, emigrados nos Estados Unidos, voltam suas ações de arquitetos e designers para o atendimento do gosto de uma elite, afastando-se das utopias sociais defendidas na Bauhaus<sup>44</sup>.

No contexto da Grande Depressão norte-americana da década de 30 surge uma nova geração de designers que “vinham de diversas formações, e seus métodos e realizações eram muito variados, mas o resultado de seu trabalho, o design, seria reconhecido como característica essencial da atividade comercial e industrial, um elemento de especialização dentro da divisão de trabalho implícita na produção e nas vendas em massa”<sup>45</sup>. Este fator refletiu na perpetuação de duas correntes distintas na área do design nos Estados Unidos. Uma delas influenciada pelos imigrantes que se dedicaram ao ensino, retomando os ideais da Bauhaus na Escola de Chicago, buscava imprimir aos produtos industriais os ideais de racionalidade e funcionalidade defendidos, nas primeiras décadas do século, no mercado europeu. A outra, desenvolvida pelos designers norte-americanos já estabelecidos na indústria, cujas alternativas para a recessão agregaram experiências bem-sucedidas, trazidas dos estudos e aplicações da aerodinâmica aos mais variados produtos industriais - da geladeira aos automóveis -, dotando-os de características atrativas para um consumo em larga escala. Aquilo que

---

<sup>44</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 277-279.

<sup>45</sup> HESKETT, John. *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.107.

foi designado como o *styling* norte-americano foi exportado para boa parte do mundo durante os anos da Guerra e depois, como componente importante do *american way of life*, consumido através dos modernos meios de comunicação de massa, o rádio, os discos de vinil e principalmente o cinema.

Claro que a Feira Mundial de Nova Iorque se tornou um palco para o novo *styling* norte-americano, no entanto, a crítica especializada internacional, na área de arquitetura, elegeu os pavilhões da Suécia, da Finlândia e do Brasil como as melhores representações de toda a Feira. Estes pavilhões se caracterizaram pela proximidade à vertente modernista da arte, arquitetura e design, sendo seus criadores herdeiros dos movimentos de vanguarda nos seus respectivos países. O texto de Lúcio Costa, apresentado no catálogo do Pavilhão do Brasil da Feira de Nova Iorque, definia claramente a posição adotada pelos arquitetos na criação do pavilhão, marcando, também, um distanciamento da arquitetura praticada nos Estados Unidos: “Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional, nem tão pouco fazer cenografia ‘pseudo-moderna’, dessa tão em voga aí nos E.U.A.”<sup>46</sup>. Afirma estarem ele e Oscar Niemeyer em acordo com as propostas dos CIAM, que naqueles anos reuniram arquitetos de “espírito verdadeiramente moderno” que procuravam ajustar a forma aos processos atuais de construção, abandonando os estilos históricos. Fazendo uso da arte, não como mero ornamento para o espaço arquitetônico, mas como elemento que ajudava a compor o espaço mantendo a autonomia de seu valor artístico.

Assim é que são incluídos no espaço do Pavilhão os murais de Portinari e uma escultura de Celso Antônio, entre os elementos arquitetônicos, o mesmo Portinari que alguns anos antes havia sido consagrado na Exposição de Pittsburgh, num momento em que as atenções, nos Estados Unidos, se voltavam para as formas de representação do mundo cotidiano com consciência social. A pintura mural foi definida como o meio de expressão privilegiado, que melhor se enquadrava nas propostas do *New Deal*, justamente porque, exposta em locais públicos de grande circulação, conseguia a comunicação com a massa. Seus admiradores defendiam a criação de uma arte de expressão nacional, nos Estados Unidos, que ganharia corpo através das pinturas murais, da mesma maneira que os pintores mexicanos conseguiram perpetuar os ideais da Revolução Mexicana nos seus murais.

Os investimentos do Estado concretizaram-se no Projeto de Arte Federal, que oportunizou trabalho a artistas norte-americanos e incentivou a utilização da linguagem das pinturas murais, em obras cujos temas privilegiados eram o trabalho e o dinamismo tecnológico. “Fosse qual fosse a posição política dos muralistas mexicanos no México

---

<sup>46</sup> PAVILHÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA IORQUE, 1939, p.3.

ou nos Estados Unidos, a apropriação de suas técnicas e convenções monumentalistas pelo governo americano resultou num expurgo efetivo de toda e qualquer convicção ideológica específica, (...), os painéis [dos artistas americanos] pretendiam reviver as tradições da pintura italiana renascentista de afrescos em espaços onde ocorriam concentrações de pessoas, longe das galerias de arte e do *éthos* da ‘arte-pela-arte’ do Modernismo europeu<sup>47</sup>. Estes painéis, as narrativas neles contidas e os próprios edifícios nos quais se encontravam representaram “uma síntese material da visão que o *New Deal* tinha do futuro da sociedade americana. Os edifícios e murais serviam como sinais da fidelidade do Estado ao conceito de uma nação planejada, ordenada e controlada”<sup>48</sup>.

O estudo de Harris identifica na arte patrocinada pelo Estado, sobretudo nos murais, características por ele definidas como “realistas”, sendo este termo utilizado pelo autor para “denotar algum aspecto da realidade social ou histórica, e não para aludir ao emprego de determinado estilo ou convenção formal. Tampouco deve o termo ser entendido como referência a uma única posição política”<sup>49</sup>. Para ele, este “realismo” recapitulava “as variadas formas de representação vernácula herdadas do século XIX”<sup>50</sup>. Mas, na pintura mural norte-americana, outras características também foram por ele percebidas, como a utilização de convenções herdadas da pintura mural mexicana, a monumentalidade expressa através de figuras que pareciam “infladas, sólidas, abauladas”<sup>51</sup>. Em conjunto, estes aspectos imprimiam aos murais realizados pelos artistas norte-americanos características que os qualificavam como “‘modernos’ em termos de tema, mas muito pouco modernos no sentido de serem pouco influenciados pelas convenções da arte modernista europeia”<sup>52</sup>.

Neste sentido, é bastante compreensível a boa receptividade encontrada pelas pinturas de Portinari na década de 30 nos Estados Unidos. A premiação em Pittsburgh e os elogios na imprensa certamente permitiam incluir a obra de Portinari no padrão estético adotado no país, afinal, suas figuras arredondadas e monumentais estavam em consonância formal com as figuras “infladas, sólidas e abauladas” das pinturas murais mexicanas e também daquelas que começavam a ser produzidas, nos Estados Unidos naqueles mesmos anos 30.

Aliás, as características formais arredondadas não foram privilégio, apenas, das pinturas, fizeram parte de todo um conjunto de produtos industriais, incluídos naquilo que se chamou de *styling* norte-americano, ou seja, um estilo que fazia largo uso das formas aerodinâmicas, trazendo as formas arredondadas da gota e das fuselagens dos

---

<sup>47</sup> HARRIS. Op. cit., p.26.

<sup>48</sup> Ibidem, p.29.

<sup>49</sup> Ibidem, p.18.

<sup>50</sup> Ibidem, p.30.

<sup>51</sup> Ibidem, p.30.

<sup>52</sup> Ibidem, p.30.

aviões, para o design de variados produtos. Estes produtos ganharam, também, aspectos “robustos”, “inflados”, “sólidos”, “abaulados” e até mesmo “monumentais”, ganharam, também, ares de algo “moderno”, por conta da inovação formal que adotaram, caracterizando-se por uma solução exclusivamente norte-americana, adotada pela indústria, em oposição à solução funcionalista/racionalista europeia, proveniente do “modernismo”. Parece, portanto, que tanto na arte quanto no design, os padrões estéticos adotados nos Estados Unidos, nos anos 30, procuraram se diferenciar daquilo que as vanguardas europeias produziram. Ou seja, em nome de uma “modernização” dos seus sistemas de arte, indústria e mercado, que estivesse de acordo com os ideais políticos de construção nacional, optaram por um afastamento do “modernismo” europeu. Este afastamento parece ter ocorrido sem a “condenação que se tornou norma da crítica após a Segunda Guerra Mundial”<sup>53</sup>.

O realismo socialista, definido como um movimento ou uma estética integrante da ideologia cultural stalinista, precedido pelos movimentos da vanguarda russa - de onde bebeu aquilo que de essencial lhe servia, como o realismo pregado pelos construtivistas e a noção de finalidade prática e utilitária do objeto artístico -, constitui-se numa “arte de Estado”, segundo Giulio Carlo Argan. Crítico ferrenho da apropriação dos termos “realista” e “socialista” pelas políticas stalinistas, Argan também critica a condenação das vanguardas promovida pelo Estado soviético e o uso que faziam de uma arte “reduzida a instrumento de propaganda política e de divulgação cultural”<sup>54</sup>. Aponta a produção artística russa da década de 30 como semelhante em tudo, “exceto na temática, à pintura, à escultura e à arquitetura oficiais do fascismo italiano e do nazismo alemão”<sup>55</sup>. Em consequência, a crítica por ele promovida em seus estudos não contempla a produção “artística” soviética do período stalinista, o autor, assim como toda a crítica e a historiografia interessadas em promover o modernismo, a partir dos anos pós-Segunda Guerra Mundial excluíram de seus textos vestígios da “arte” realizada sob o patrocínio dos Estados totalitários, privilegiando aquelas que apresentavam, ainda, algum vínculo com os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX.

Jonathan Harris, no texto citado, assinala que a produção artística nos Estados Unidos durante os anos 30 e início dos 40 deliberadamente não foi incluída na crítica e na historiografia empenhadas em estabelecer o lugar do modernismo norte-americano. Cita os textos de Greenberg como influenciadores das “posteriores descrições e explicações históricas da arte feita nos Estados Unidos, [cuja] versão dominante, ou ortodoxia histórica e crítica, afirma que a arte norte-americana só ‘floresceu’ ou se

---

<sup>53</sup> Ibidem, p.30.

<sup>54</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.330.

<sup>55</sup> Ibidem, p.30.

tornou 'autêntica' de fato após 1945, ao passo que a arte da Depressão é em grande medida vista apenas como 'ilustrativa' ou 'anedótica'<sup>56</sup>.

Rafael Cardoso Denis, em artigo publicado na revista *Estudos em Design*, assinala o quanto a historiografia surgida entre as décadas de 1930 e 1960, forjou uma história para o design, cujas bases se encontravam entre a situação da industrialização inglesa no século XIX e as propostas das vanguardas, sobretudo na Alemanha e na Rússia, com as heranças da Bauhaus e do construtivismo. Conseguiram aproximar, assim, a "tradição industrial e tecnológica anglo-americana das tendências formais e ideológicas do Modernismo europeu, tornando evidente a vantagem para os anglo-americanos, dessa legitimação artística e política, principalmente face à concorrência de projetos ideológicos opostos, tais como o fascismo alemão e o comunismo soviético"<sup>57</sup>. Este posicionamento da historiografia do design levou ao apagamento de uma série de projetos e, conseqüentemente, histórias que proporcionariam uma visão mais diversificada sobre a produção industrial.

No caso da historiografia da arte brasileira, é possível constatar um movimento semelhante à tentativa de se construir uma história do modernismo, baseada numa herança das vanguardas européias. Para isso, o período heróico do modernismo brasileiro é legado a artistas que possuíam vínculos bastante perceptíveis com a Europa, sendo os dois outros períodos percebidos como momentos de absorção de características locais e difusão pelo território nacional dos parâmetros da arte moderna. Ambos comumente taxados de mais modernos do que modernistas.

No mesmo modo como ocorreu na historiografia dos Estados Unidos, e também na historiografia de Portugal, na historiografia brasileira o reconhecimento de uma vanguarda estabelecida no País só se dá plenamente no período pós-guerra, com a introdução da arte abstrata. Mesmo que a historiografia portuguesa reconheça uma profunda ligação dos primeiros modernistas portugueses com o cubismo e o futurismo e a historiografia brasileira reconheça os elos que ligam Anita aos expressionistas. Carlos Zílio afirma que "o modernismo teria sido uma espécie de ritual de passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira, o que ocorreria a partir da década de 1950 justamente como uma reação ao modernismo"<sup>58</sup>. Desta maneira, foram relegados a um espaço de pouca visibilidade artistas e obras que compuseram boa parte da história da arte destes países, cujos vínculos às políticas estatais podem proporcionar uma boa análise e compreensão do campo da arte que vai além da esfera da arte moderna.

---

<sup>56</sup> HARRIS. Op. cit., p.4.

<sup>57</sup> DENIS, Rafael Cardoso. História do Design: Uma Ergonomia do Tempo. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro, edição especial, p.17-27, jan. 2001, p.20.

<sup>58</sup> ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (org.) **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994, p. 118.

No caso brasileiro, a obra de Portinari ocupa um lugar junto à crítica e à historiografia bastante controverso. Enquanto alguns o incluem na ala moderna, exaltando suas contribuições a uma linguagem peculiarmente brasileira, outros preferem tratá-lo como um pintor que prestava seus serviços a um Estado provedor e mecenas.

## O emblemático Café

O novo Estado brasileiro estava definindo sua imagem juntamente com a ampliação de seus limites na sociedade. Os anos 30 representaram esta escalada rumo à constituição de um Estado unificado, total, que estivesse em consonância com os demais Estados nacionais que se fortaleceram no período entre guerras. Coetaneamente, o Estado brasileiro investiu na sua solidificação e projetou esta imagem ao lançar mão de uma visualidade correspondente à visualidade utilizada nos demais países. Aqui como lá se buscava a fixação de características que representassem a composição étnica, social e territorial da nação que se queria compor. A partir desta especificidade, muitos padrões se tornaram passíveis de incorporação. É preciso pensar que o Estado em construção não estava interessado em desagregações e rupturas, ao contrário, contava com a participação, com o engajamento de todos aqueles que estivessem dispostos a aparar suas próprias arestas em nome da comunhão de interesses capazes de formatar a nova nação naqueles novos tempos.

Talvez uma boa maneira de visualizar este momento seja tomar o *styling* do design norte-americano como metáfora das políticas de constituição das nações preponderantes nos anos 30. O desaparecimento dos cantos angulosos propiciado pelos arredondamentos tomados da aerodinâmica pode ser comparado ao aparar arestas, ao amoldamento de interesses e posturas político-partidárias. Procurava-se evitar os extremos, tanto da direita quanto da esquerda, buscava-se um distanciamento tanto das práticas e teorias capitalistas quanto das comunistas. Uma e outra já haviam mostrado suas fraquezas, a queda da bolsa de Nova Iorque e a grande depressão fizeram ver a face ineficaz do capitalismo, ao passo que o avanço soviético fazia crescer o temor pela perda da identidade nacional e das propriedades privadas.

O *Café*, de Portinari, enquadra-se formalmente nesta tendência de arredondamentos. As figuras sólidas, criadas pelo pintor, possuem pés e mãos agigantados, membros, ombros e tórax arredondados a partir de linhas curvas que suavizam a massa robusta e pesada dos corpos dos trabalhadores. Os volumes, extraídos dos contrastes de luz e sombra, revelam a solidez dos corpos e objetos, fazendo o espectador acreditar na tridimensionalidade da cena. Além do mais, linhas paralelas vincam os tecidos das roupas das figuras como numa alusão a/ou num compactuar com as linhas paralelas utilizadas nos produtos industriais que por sua vez, faziam alusão à velocidade, reproduzindo estilizadamente as linhas de força surgidas com o deslocamento dos corpos no espaço. Uma pilha de sacas de café é apresentada no canto esquerdo da composição, suas linhas paralelas surgidas da junção de tons claros em contraste com tons escuros do mesmo marrom amarram a robustez das sacas cheias do grão à idéia de potência evocada pelo

paralelismo das linhas. Este paralelismo aparece, também, nas fileiras de pés de café, inseridas no plano de fundo da composição que, por sua vez, também surgem da junção de dois tons distintos de verde no contraste do claro com o escuro.

A pintura de Portinari de alguma maneira se aproxima daquilo que a indústria dos Estados Unidos vinha aplicando nos anos 30 e passava a exportar para o restante do mundo consumidor de seus produtos. As idéias de força, potência e velocidade foram simbolicamente evocadas para designar a modernidade, através de imagens sólidas, robustas, infladas e abauladas empregadas em variados produtos saídos das indústrias, de aviões, automóveis e trens a rádios, geladeiras e grampeadores. Entre estes produtos, saídos da indústria para se tornarem objetos de desejo, estão os aviões Douglas *DC2* de 1934 e o *DC3* de 1935, o automóvel *Chrysler Airflow* de 1934, a geladeira *Goldspot* projetada por Raymond Loewy em 1935 e o telefone de mesa 300 criado por Henry Dreyfuss em 1937.

Também nas artes as formas foram sendo arredondadas e robustecidas - mesmo que a intenção primordial seja distinta daquela evocada pela indústria -, ajustando-se adequadamente à tentativa de narrar acontecimentos do mundo que se industrializa, das cidades que crescem, dos trabalhadores que se projetam para os Estados nacionais como a força motriz do estabelecimento das nações. Annateresa Fabris propõe que se leiam as políticas iconográficas adotadas pelo Estado Novo brasileiro em paralelo às adotadas pelo governo Roosevelt como integrantes de uma política cultural de auto-representação nacional dirigida às massas, pautadas na adoção da monumentalidade clássica e na representação das raízes agrárias, como “símbolos atemporais como a natureza, a terra e a vida agrária”<sup>59</sup>.

No início da década de 1930 os murais dos pintores mexicanos foram apreciados nos Estados Unidos como modelo de pintura mural a ser seguido; neles, também, as figuras possuem aparência robusta e agigantada, afirmadas pelo arredondamento das formas. Entre 1932 – 1933 Diego Rivera pintou murais no *Detroit Institute of Arts*, evocando a indústria, as transformações tecnológicas e a economia capitalista, tendo o trabalhador como centro da narrativa. Daí por diante, durante toda a década de 30 e também de 40, artistas norte-americanos seguirão os ensinamentos de Rivera e comporão inúmeros murais em território norte-americano, dentro do Projeto de Arte Federal. A tônica era sempre a formação da nação baseada no trabalho, com o homem representado como trabalhador no centro da narrativa. Mesmo distanciados das críticas sociais dos mexicanos, em todos eles as características do agigantamento, da robustez e, sobretudo, do arredondamento das formas era constante.

---

<sup>59</sup>FABRIS, Annateresa. **Fragmentos Urbanos** – representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. (Col. Cidade aberta), p. 172.

A estratégia adotada nos Estados Unidos não deve ser vista de maneira isolada. Fabris, apoiada nos estudos de George Mosse, afirma que “na década de 30, todo país, que deseja afirmar a própria identidade nacional e justificar o próprio regime político, lança mão do espírito clássico enquanto idéia universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo o Ocidente desde a Antiguidade”<sup>60</sup>. Para Mosse a década de trinta foi pautada por um espírito de renovação nacional, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, cujos nacionalismos se baseavam em políticas de inspiração cosmopolita, apoiadas na tradição iluminista que evocavam a terra nativa, a paisagem e as utopias agrárias como símbolos nacionais, aceitando, no entanto, o aspecto tecnológico da modernidade como parte da auto-representação nacional, apesar das evidências da falência da modernidade e da conseqüente devastação da paisagem advinda do processo industrial<sup>61</sup>.

Também na Itália fascista a pintura e a escultura adquiriam características de monumentalidade, volumes robustos e arredondamentos, sobretudo nas obras dos artistas ligados ao movimento *Novecento*<sup>62</sup> e, em especial, nas obras do pintor Mario Sironi, que propunham criar uma estética para a “revolução fascista”. Os novecentistas produziram uma arte ao mesmo tempo “tradicionalista” e “moderna”, através da releitura do futurismo e da pintura metafísica, ao mesmo tempo em que faziam uso de elementos pictóricos do Renascimento italiano<sup>63</sup>, ao passo que Sironi, de atuação destacada no movimento, não deixou de fazer uso de elementos alusivos ao seu interesse pela cultura artística romântica, realista e expressionista da Alemanha dos primeiros decênios do século<sup>64</sup>. O autor do artigo defende que se poderia considerar a obra de Sironi como o exemplo mais acabado de uma estética do *Novecento*, como representativa da ideologia fascista e síntese de “tradição” e “modernismo”<sup>65</sup>, pois apresenta o operário como modelo e expressão do povo numa representação que procura se distanciar do realismo/impressionismo herdados do século XIX, aproximando-se das distorções do real propostas pelo expressionismo.

---

<sup>60</sup> Ibidem, p.172.

<sup>61</sup> MOSSE, George L. L'Autorepresentazione Nazionale Negli Anni Trenta Negli Stati Uniti e In Europa. In: VAUDAGNA, Maurizio. **L'Estetica della Politica** – Europa e America negli anni Trenta. Roma – Bari, Laterza, 1989, p. 6 e 7.

<sup>62</sup> O *Novecento* italiano nasceu oficialmente em março de 1923 em Milão, numa exposição de sete pintores, organizada pela crítica de arte Margherita Sarfatti, contou com o apoio de parte da oficialidade fascista, tanto para os trabalhos nas oficinas como nos programas públicos. Juntamente com o Segundo Futurismo, os Abstratos e os Realistas foi uma das tendências artísticas que dominaram o debate no contexto do fascismo italiano, entre 1922 e 1944, sendo os artistas do *Novecento*, em especial Sironi, os protagonistas, os favoritos do regime fascista. Cf. JOPPOLO, Giovanni. Mário Sironi y la ilusión fascista. In: CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Memoria del Futuro** – Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra. Madrid, 1990. Catálogo, p. 135-140.

<sup>63</sup> Ibidem, p.137 e 138.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 137 e 138.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 136.

Os estudos acerca do fascismo italiano, e também do nazismo, costumam vincular a estética destes regimes aos moldes e cânones do classicismo revisitado a partir do legado iluminista, pela busca de um novo humanismo, expressos naquilo que se designou como o “retorno à ordem”. No entanto, estudos recentes procuram discutir e entender “o modo como a estética contribuiu para a formação de uma temporária adesão ao fascismo [avaliando] o movimento a partir dos seus próprios valores, investigando-se a imagem que procurou dar de si mesmo para melhor o perceber a partir de dentro”<sup>66</sup>, na relação entre estética, política e sociedade.

Emily Braun, em *O Expressionismo como Estética Fascista*, aponta a obra de Sironi como portadora de uma variante da estética até então aceita como singular dos regimes fascistas ou totalitários no período entre guerras. Apesar de o expressionismo ter sido expurgado pelos nazistas da esfera da arte oficial, em favor dos ideais populistas de Alfred Rosenberg e contra o apoio dado por Goebbels, é possível estabelecer “conexões entre o *stati d’animo* fascista e uma estética da distorção, do exagero e do paradoxo”<sup>67</sup>. No caso da Itália, o regime fascista continuou a tolerar o expressionismo, mesmo depois da aliança com a Alemanha, “por razões de pragmatismo e de credibilidade, não podia negar o legado modernista que tinha abertamente apoiado ao longo de vinte anos”<sup>68</sup>. A pintura de Sironi é apontada como portadora do discurso fascista e capaz de representar a construção do “novo homem”, possibilitando perceber de que maneira o fascismo, uma vez no poder, utilizou aspectos, também, do expressionismo para os seus próprios fins<sup>69</sup>.

Sironi não limita a sua obra aos cânones correntes no *Novecento*, incorporando “distorções anatômicas flagrantes e [um] agitado tratamento da superfície pictórica [apresentando figuras de] mulheres sentadas e vestidas de branco, pastores ou robustas figuras masculinas, pares solitários e imagens de famílias. Os corpos são monumentais e firmemente definidos, à maneira de Masaccio, havendo no que é típico de Sironi, superfícies deixadas por acabar ou grosseiramente distorcidas”<sup>70</sup>. Cada vez mais o pintor se dedicou a investigar o mítico e o popular, “representando pescadores, camponeses e operários, onde a monumentalidade e a pura corpulência parecem constrangidas pelas fronteiras da tela, (...), dota os tipos comuns de um insólito vigor, que se manifesta nos contornos vibrantes e irregulares das figuras e no arrojado exagero dos membros”<sup>71</sup>.

<sup>66</sup>MOSSE, George L. Estética Fascista e Sociedade – algumas considerações. In: **A Estética no Fascismo**. Lisboa: Edições João Sá da Costa / Público. 1999, p. 3-12, p.3.

<sup>67</sup>BRAUN, Emily. O Expressionismo como Estética Fascista. In: **A Estética no Fascismo**. Lisboa: Edições João Sá da Costa / Público. 1999, p. 03-26, p.13.

<sup>68</sup>Ibidem, p.15.

<sup>69</sup>Ibidem, p.15.

<sup>70</sup>Ibidem, p.17.

<sup>71</sup>Ibidem, p.17 e 18.

A autora assinala a singularidade da obra de Sironi, sobretudo a partir da primeira *Quadriennale d'Arte Nazionale*, em 1931, na qual as distorções, o inacabado e a paleta escura de sua obra receberam severas críticas em oposição às idéias formais de harmonia e equilíbrio surgidas com o novo naturalismo, representativo do “retorno à ordem”. “Enquanto o naturalismo impressionista se concentrava na veracidade ótica e na verdade empírica, representando o legado da razão iluminista, o estilo de Sironi evocava os aspectos instintivos e irracionais da experiência humana, mais especificamente a vida mística e coletiva da nação”<sup>72</sup>. Em seu texto, a característica fundamental da estética fascista, subjacente tanto ao classicismo quanto ao expressionismo, era o mito, presente na crença em outro tempo: “passado arcaico mais genuíno, o passado das origens míticas, apresentava-se como alternativa aos valores materialistas que Sironi e a sua geração associavam à sociedade burguesa decadente”<sup>73</sup>, ao mesmo tempo em que Mussolini nele se apoiava como meio eficaz para persuadir as massas. Deste modo, Sironi, ao utilizar o tema do operário no domínio do mito, é apontado como criador de “uma arte universal na sua capacidade de atração e elitista na sua intenção manipuladora, uma arte que combinava a sua poética pessoal e os seus princípios modernistas com a orientação fascista de impor às massas sistemas de imagens persuasivos e penetrantes”<sup>74</sup>.

No caso italiano é explícita a existência de engajamento dos intelectuais e artistas na tentativa de estabelecer uma arte de características fascistas, uma arte que contribuísse para a definição do Estado fascista e sua estética. No caso brasileiro, a percepção destes engajamentos é muito mais difusa e diluída, conforme as especificidades nacionais; no entanto, é possível perceber as aproximações e o diálogo estabelecidos pelo Estado Novo brasileiro com os demais Estados Nacionais em conformação naqueles anos 30, bem como a matriz influenciadora de boa parte destes Estados, os ideais do Estado fascista italiano. Constituído já no início da década de 20, o fascismo italiano encontrava-se, nos anos 30, em pleno exercício dos seus ideais, apresentando-se como um modelo alternativo, uma “terceira via” diante das possibilidades existentes, entre a continuidade dos sistemas tradicionais de direita e as transformações propostas pelos movimentos de esquerda, que haviam demonstrado seu potencial com as mudanças implementadas na sociedade russa.

Inclui-se neste rol o caso da Espanha que, na tentativa de estabelecer uma nova imagem para o Estado em ascensão, nos anos 30, encontrou no modelo italiano o exemplo mais bem acabado dos ajustes formais adequados aos ideais do novo Estado. Mesmo percebendo a inexistência de um programa estético e de um estilo oficial do franquismo, atribuída à ausência de uma sólida e coerente base ideológica, a historiografia espanhola

---

<sup>72</sup> Ibidem, P.25.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 25.

identifica a existência de um certo empenho por definir ou criar um estilo oficial, baseado naquilo que vinha acontecendo na Alemanha e na Itália. E, se não conseguiram estabelecer normas claramente definidas, conseguiram, ao menos, criar os meios indiretos para implantar algumas normas através dos mecanismos de propaganda e censura, que supervisionavam e controlavam a produção, a exibição, o mercado artístico e a educação, acabando por impor um modelo artístico aceito, pelo novo Estado, através de exposições, conferências, prêmios e do veículo propagador, por excelência, dos ideais a seguir, as revistas culturais<sup>75</sup>.

Nos anos 30 a maior parte dos artistas e críticos espanhóis continuavam apegados às formas artísticas consideradas tradicionais, como os procedimentos derivados do impressionismo na pintura e da figuração mais ou menos acadêmica praticada por pintores e escultores, bem como uma crítica baseada na crônica da vida artística, mantendo-se, assim, desvinculados da realidade social espanhola. Ao mesmo tempo, uma minoria, ligada tanto à esquerda quanto ao fascismo em ascensão, protagonizou uma renovação das linguagens artísticas, delineou as relações entre arte e sociedade e a responsabilidade política da arte<sup>76</sup>. Os componentes do complexo e variado programa ideológico fascista adotaram e difundiram ideais nacionalistas, uma concepção racional e humana da arte, privilegiando a razão em detrimento dos experimentos das vanguardas, mesmo tendo estado a “falange”, setor dominante no poder fascista, estreitamente vinculada às vanguardas.

Um exemplo de intelectual espanhol que precocemente adotou e difundiu idéias do fascismo italiano na Espanha, foi Ernesto Giménez Caballero, que desde 1929 vinha publicando artigos na imprensa e fomentando a necessidade da construção de uma teoria da função social da produção artística na perspectiva fascista. Em seu mais conhecido e divulgado texto, *El Arte y el Estado*, vincula as artes plásticas, a arquitetura, a literatura, o teatro e o cinema com a política e o Estado, abordando questões como o surgimento de um classicismo cristão capaz de harmonizar a bipolaridade entre idealismo e realismo; o Estado como financiador da arte em virtude da falta de mercado; o ataque ao cubismo, na figura de Picasso, como arte de minorias, e ao funcionalismo, na figura de Le Corbusier, e a conseqüente defesa da arquitetura como arte suprema do Estado; a recuperação de um sentido social de organização dos artistas em corporações; a arte unida à religião como instrumento de luta e propaganda; à substituição da concepção jurídica do Estado por uma concepção metafísica, religiosa e artística; a equiparação da

---

<sup>75</sup>GARCÍA, María Isabel Cabrera. *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español – (1939 – 1959)*. Granada: Universidad de Granada, 1998. (Col. Monográfica Arte y Arqueología) p.59 - 62.

<sup>76</sup>LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936 – 1951)*. Madrid: Visor, 1995. (Col. La Balsa de la Medusa, 73), p.19 e 20.

figura do chefe do Estado à do artista, apresentando o político como o artista que utiliza as massas como matéria de sua arte<sup>77</sup>.

Também a Alemanha nazista estruturou o seu Estado com base numa forte política cultural, tendo em conta o poder simbólico da imagem. Mais uma vez, a figura do chefe aparece mesclada à figura do artista. O *führer*, para Goebbels, Ministro da Propaganda de Hitler, praticava a arte da formação de um povo da mesma maneira que o artista, dando forma e configuração a uma matéria-prima amorfa<sup>78</sup>. Hitler, segundo Sandro Bocola, pode ser visto como um “artista fracassado”, e a sua política, como uma ação artística substituidora. O que para o pintor é a pintura e a tela, para ele foi o povo<sup>79</sup>. A nova arte proposta pelo Estado nacional-socialista, exaltada como expressão da renovação espiritual, entrosava-se perfeitamente com o classicismo acadêmico e com a pintura de história e de gênero do século XIX. Os temas privilegiados eram paisagens, animais, retratos, nus, cenas da vida cotidiana dos camponeses alemães, esporte e caça, a mãe e o filho, glorificações da guerra e das virtudes do soldado<sup>80</sup>.

Tudo o que acontecia no campo da arte estava sob o julgo do Estado, que pretendia “promover” uma vida artística/cultural protegida da influência “degeneradora” do pensamento internacional e voltada para o povo alemão, exaltando os princípios de “raça, sangue e solo”. O autor salienta que o “dócil naturalismo” da arte alemã deste período contrasta com a carência de remissão à realidade, dizendo que o país que se preparava para levar a cabo a guerra mais tecnicizada da história se representava com carro e cavalo, arado manual e rocas, mães amamentando seus filhos, bigornas, martelos e espadas, numa cena decididamente pré-industrial. Neste sentido, todo motivo recebia uma carga ideológica, todo tema era exaltado alegórica, mitológica e simbolicamente. A realidade era substituída por uma imagem ideal, por uma ilusão, recaindo sobre o naturalismo a missão de recuperar credibilidade ao representado<sup>81</sup>.

Em Portugal, a mudança de regime, o início de Estado Novo e a chegada de Salazar ao poder, marcados pelos acontecimentos de 28 de maio de 1926, apontam para a adoção nos anos 30 de uma política de obras públicas como sustentação material e da Política do Espírito como sustentação ideológica, através das quais o Estado empreendeu a elaboração de uma imagem de si. Fez uso das artes plásticas, da música, a dança, do teatro e da arquitetura, contando com a adesão de intelectuais, artistas e arquitetos ao projeto estadonovista, através dos apoios proporcionados pelo atuante SPN, dirigido por António Ferro que, ao se defender das acusações de privilégio aos artistas modernos,

<sup>77</sup> Ibidem, p.19-26.

<sup>78</sup> Apud. BOCOLA, Sandro. **El Arte de la Modernidad** – Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, p.390.

<sup>79</sup> Ibidem, p.389.

<sup>80</sup> Ibidem, p.395.

<sup>81</sup> Ibidem, p.395 e 396.

afirmava: “Nós somos pura e simplesmente um órgão animador. Não consagramos: estimulamos. Os artistas que nos procuram são os que precisam de nós, do nosso auxílio moral e material e não aqueles que poderiam até sentir-se vexados com o nosso interesse, que chegam até a estar fora do nosso orçamento. O futuro é a nossa matéria-prima, o barro com que trabalhamos. Respeitamos o passado, saberemos torná-lo presente quando for preciso, mas a nossa acção, dentro da Política do Espírito, como órgão dirigente da Propaganda Nacional, é trazer para a luz, incorporar na vida activa da Nação, todos os seus valores desconhecidos, caluniados ou combatidos. Não nos compete, meus senhores, dar o sinal de chegada, mas o da partida!...<sup>82</sup>”. Ferro defende o seu apoio aos artistas praticantes de uma arte que se pretendia inovadora com relação à linguagem adotada, abrindo espaço para os jovens artistas que reivindicavam o apoio estatal para se estabelecerem no meio artístico, sem, no entanto, perder de vista a abordagem do passado e da tradição. Sua fala tenta mostrar que os trabalhos dos jovens e novos artistas, vistos como desequilibrados, necessitam de compreensão e apoio, papel que o seu Secretariado tentou cumprir. “Poderá dizer-se – eu sei! – que a nossa preferência tem ido (...) para os mais ousados, para os mais novos dos novos, (...) aqueles cujo desequilíbrio – também às vezes aparente – pode ser uma simples estrada cheia de curvas que conduz também ao equilíbrio, mas a um equilíbrio *conseguido, sofrido*, perdem-se geralmente por falta de apoio, por falta de compreensão diante da sua ansiedade, da sua impaciência, dos seus exageros muitas vezes fecundos”<sup>83</sup>.

Mais uma vez, retornando ao *Café*, é possível identificar nele elementos que apontam para a formação do povo brasileiro, para o trabalhador braçal, para os valores da terra, para o produto agrícola de maior interesse e valor de exportação. Confrontando-o com os trabalhos de pintura, apresentados no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil em Lisboa, no ano de 1940, é possível perceber o quanto o *Café* falava numa linguagem diferenciada dos outros trabalhos. A maioria das obras selecionadas vinculavam-se temática e formalmente aos padrões estéticos de uma arte praticada na academia, mesmo que em alguns casos os artistas tenham experimentado incursões pelas descobertas e práticas dos impressionistas. As temáticas privilegiadas, nas obras apresentadas, foram a paisagem, as naturezas-mortas, os nus, os temas históricos e os retratos; formalmente estas obras constituíram-se de técnicas tradicionais de óleo sobre tela compostas numa abordagem, também, tradicional do uso do espaço pictórico, do tratamento dado ao tema e da utilização das cores. O *Café*, apesar de elaborado com a técnica da pintura a óleo sobre tela, situa-se formalmente em outro conjunto. Apresenta soluções pictóricas e de desenho bastante distintas daquelas adotadas pelos outros artistas, nas obras do

<sup>82</sup> FERRO, Antônio. A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa. In: FERRO, Antônio. *Arte Moderna – Discursos pronunciados em 23 de maio de 1935 e 6 de maio de 1949*. Lisboa: SPN, 1949, p.18.

<sup>83</sup> FERRO, Antônio. *Idem*. P.19.

conjunto de Lisboa. Mesmo aproximando-se, em alguns aspectos, das pinturas acadêmicas, como no uso do claro escuro para dar volumes e no uso da perspectiva para distribuir as figuras no espaço, aponta com inovações em duas direções distintas, formal e tematicamente.

No *Café*, Portinari aborda o tema do trabalho enfocando o povo brasileiro, aquele que seria considerado o tipo ideal para o projeto de engrandecimento, de unidade e de nacionalização. O trabalhador de Portinari lida com a terra vermelha e fértil do solo brasileiro, cultiva o produto mais importante da balança comercial brasileira durante os anos iniciais da República, o País e o trabalho são mostrados através dos trabalhadores, com seus corpos, sua raça, suas ações no cumprimento das tarefas cotidianas. Para construir sua narrativa sobre a produção do café brasileiro, o pintor exagera na representação das figuras, amplia e salienta detalhes através de uma distorção proposital do mundo visível, para trazer uma nova realidade à pintura. Muito já se falou sobre o exagero dos pés e mãos das figuras, do robustecimento dos corpos, do agigantamento dos lábios, das figuras que se repetem na composição e fora dela, em outras obras. Portinari fez uso de recursos de distorção do real para recriar um real. Ao eleger o trabalho simbolizado nas figuras dos trabalhadores como tema pictórico, o pintor realiza sua intervenção social, passando a ocupar um espaço na esfera das políticas culturais propostas pelo Estado em construção.

O *Café* foi enviado à exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, juntamente com outras pinturas de artistas brasileiros, como menciona a crítica de Mozart Firmeza publicada na *Revista Belas Artes* de out. – nov. de 1935, entre os quais o autor relaciona Lasar Segall, Vottorio Gobbis, Paulo Osir, Eliseu Visconti, Guignard, Lucílio de Albuquerque, Henrique Cavalleiro e, provavelmente, Anita Malfatti<sup>84</sup>. Com a visibilidade alcançada pela pintura de Portinari a partir dos elogios obtidos pela crítica internacional, o *Café* deixou de ser um mero quadro para se tornar uma peça representativa do potencial de criação e construção da modernidade brasileira. Foi mostrado em 1939 na exposição individual do artista no Museu Nacional de Belas Artes e, em 1941, já fazendo parte do acervo do Museu foi incluído na exposição das obras adquiridas pelo Estado no decênio Getúlio Vargas, 1931 - 1941.

A premiação de Pittsburgh em 1935 e seus desdobramentos deram a Portinari possibilidades de realização de trabalhos cada vez mais próximos à esfera do poder. Nesse mesmo ano foi convidado a dirigir a cadeira de pintura do Instituto de Artes da recém-criada Universidade do Distrito Federal, e no ano seguinte recebeu do Ministro Capanema a encomenda dos murais para o edifício do Ministério da Educação e, também, a encomenda dos murais para o Monumento Rodoviário da estrada Rio – São Paulo.

---

<sup>84</sup> Apud. FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990, p.10.

Em novembro de 1939 realizou no Museu Nacional de Belas Artes uma exposição individual, sob os auspícios do governo, na qual o *Café* foi exibido e o artista comercializou boa parte das obras expostas. No mesmo ano, pinta os painéis para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque e no ano seguinte participa de três exposições nos Estados Unidos, uma delas no Instituto de Artes de Detroit, com 150 trabalhos apresentados de 16 de agosto a 30 de setembro; outra no *Riverside Museum* de Nova Iorque, participando com 27 telas da Exposição de Arte Moderna Latino-Americana, aberta no mês de outubro e, ainda, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de 16 de outubro a 27 de novembro, expondo individualmente 186 trabalhos, obtendo grande sucesso de crítica<sup>85</sup>.

Assim, em março de 1940, quando a Comissão para os Centenários convida o Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, e mais quatro professores e artistas para comporem o júri responsável pela escolha das obras que serão mostradas na Exposição do Mundo Português, a pintura de Portinari já ocupava um espaço institucionalizado no campo da arte brasileira. O pintor estava em alta na “mídia” da época, revistas e jornais do Brasil e do exterior, era exaltado como o representante mais profícuo da arte contemporânea brasileira capaz de evocar a modernidade, colocando o Brasil em lugar de destaque diante das novas perspectivas da arte mundial. Especialmente o quadro *Café* era citado desde a premiação, em 1935, como exemplo do potencial do artista a ser seguido por aqueles que pretendessem uma arte renovadora e exemplar da nação que se constituía no espaço brasileiro e norte-americano. Tornou-se já, naquele momento, um emblema do projeto de construção do Estado brasileiro.

O júri, obviamente, não poderia negar a projeção de Portinari e muito menos desconhecer a presença do *Café*, tantas vezes citado e exaltado pela crítica e, ainda, disponível naquela ocasião. Mesmo sem acesso aos reais motivos de inclusão do *Café* na exposição de Lisboa, é possível constatar a inevitabilidade da sua inclusão. Por um motivo ou por outro, por livre escolha ou por escolha compulsória, o certo é que, naquele momento, seria impensável organizar uma exposição de arte “contemporânea” brasileira sem a presença de um quadro de Portinari. Para o júri, nada mais plausível do que lançar mão da obra que se encontrava à sua disposição e sobre a qual recaíra todo um investimento do Estado e toda uma expectativa social. O *Café* foi levado a Lisboa em meio a obras que muito se distanciavam dos seus parâmetros estéticos e sociais, dele o júri não esperava mais do que uma atuação de coadjuvante; no entanto, não foi o que aconteceu....

---

<sup>85</sup> Dados obtidos nos arquivos do Projeto Portinari em recortes de artigos dos jornais: A arte de Cândido Portinari nos Estados Unidos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 25 / 8 / 1940 e Museum Opens Big Exhibit of Portinari's Art. **Herald Tribune**, New York, 19 / 10 / 1940.

Naquele momento, a conjuntura política e social mundial parecia solicitar das nações que elaborassem imagens de si mesmas; elas, por sua vez, enfrentavam disputas de grupos, muitas vezes antagônicos, pela implementação de políticas culturais que proporcionassem o estabelecimento de visualidades convergentes ao pensamento que defendiam. No caso brasileiro, grupos distintos que defendiam pensamentos também distintos ocupavam espaços diversificados junto ao poder. Os responsáveis pela seleção das obras enviadas a Lisboa vinculavam-se ao Museu Nacional de Belas Artes e à Escola Nacional de Belas Artes, dois redutos que, na década de 30, ainda defendiam os padrões da arte tradicional. Conseguiram expor um conjunto de obras que perpetuava um pensamento e um discurso tradicionalistas, vinculados aos parâmetros estéticos da academia, mesmo sofrendo alguma modernização. Não conseguiram, no entanto, fazer com que aquele conjunto fosse lido de maneira homogênea, tanto na época em que foi exposto, quanto agora, passados 60 anos do evento e agregados a ele inúmeros acontecimentos no campo das artes, da cultura e da política.

A diferença e o estranhamento causados pelo *Café* permitem perceber a inserção do quadro de Portinari numa esfera estética que se tornou dominante naquele período. Localizações geográficas distintas, ideologias também distintas e ações políticas muitas vezes semelhantes atingiram ideais estéticos que se aproximaram. Pode-se dizer que predominou uma linha estética voltada para a representação do mundo real que permitia distorções conscientes da realidade para melhor expressar uma nova realidade que se pretendia estabelecer. Desta maneira, o *Café* tornou-se emblemático da realidade do novo Estado brasileiro a partir das conquistas angariadas e da visibilidade obtida.

## FONTES

### **Brasil**

#### **Documentação Oficial**

##### **Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes**

Pasta n.13 – abril 1940 – Exposição do Mundo Português/Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal – (Ofícios trocados entre a comissão e as autoridades governamentais envolvidas com a exposição).

Pasta n.1 – 1940/1941 – (Lista dos 24 quadros do acervo do Museu remetidos para Portugal).

Pasta Exposições 1940/1941 – (Exposição das obras adquiridas pelo Museu no decênio Getúlio Vargas – 31 – 41).

Pasta dos artistas – (Individual)

##### **Arquivo Histórico do Itamaraty**

Pasta Diversos 112/3/13 – (Ofícios de junho de 1939 a julho de 1941, recebidos e enviados pela Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, além de notas fiscais de compras de materiais a serem utilizados na confecção da decoração do Pavilhão do Brasil, notas e comprovantes de transportes e envio de obras e materiais).

Pasta Diversos 112/3/14 – (Relatório apresentado ao Ministério das Relações Exteriores pelo General Francisco José Pinto, embaixador extraordinário. Consta deste relatório, além dos discursos proferidos pelas autoridades portuguesas e brasileiras, durante as Comemorações (Anexos 1 a 30), um minucioso relato diário das atividades da Embaixada e das impressões acerca do país anfitrião, com relação a economia, política, mercado e cultura).

##### **Arquivo Nacional**

Publicações Avulsas – Elenco n. 69 – (Resenha geral dos trabalhos do Arquivo Nacional em colaboração com a Comissão Brasileira para os Centenários de Portugal – o elenco contém 800 páginas e trata de documentos históricos dos séc. XVI, XVII, XVIII e XIX).

Publicações Históricas – Volume XXXVI – (Congresso do Mundo Português – 1940 – Programa do Congresso e de todas as solenidades a serem realizadas em Portugal durante os festejos comemorativos de 1940).

## FGV - CPDOC

Pasta Gustavo Capanema  
Série MES – 1934-1945 / Educação e cultura.  
Série correspondências.

## Projeto Portinari

Consulta à cronologia biográfica de Portinari.  
Recortes de jornais 1939/1940.

## Catálogos

**Programa oficial da Exposição do Mundo Português** – Acervo da Biblioteca Nacional sob o n.II – 382, 6, 22 – (O exemplar foi uma oferta de Portugal, de uma tiragem de 5.000, este é o de número 004336).

**Álbum do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português** – Acervo da biblioteca do Itamaraty.

**Álbum da Exposição do Mundo Português** – 1139/1640/1940. Rio de Janeiro: Oficinas Pimenta de Mello, 1940. – Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

**Comemorações Centenárias** – Programa Oficial – 1940 – exemplar nº 002790 – Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

**Exposição do Mundo Português** – Secção Colonial 1940 – Lisboa: Neogravura. – Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

**Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova Iorque. 1939.** – Acervo Biblioteca Nacional/Obras Raras.

## Periódicos

**Diário de Notícias** – agosto 1939 a setembro 1940. [BN]

**Correio da Manhã** – junho – julho 1940. [BN]

**Voz de Portugal** – janeiro 1936 a 1941. [BN]

## Bibliografia

VARGAS, Getúlio. **A nova política do Brasil** – VII. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1940.

OSWALD, Carlos. **Como me tornei pintor**. Petrópolis: Vozes, 1957. 254p.

SILVA, H. Pereira. **Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão: vida, obra e época**. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

## **Portugal**

### **Documentação Oficial**

#### **Espólio do Arquiteto Raul Lino [CAM-DDP-FCG]**

Exposição do Mundo Português – Pavilhão do Brasil

- 1-Desenho arquitetônico.
- 2-Apontamentos (esboços e vistas).
- 3-Memórias Descritivas.
- 4-Revestimento de Lusalite.
- 5-Correspondência.

#### **Arquivo Oliveira Salazar [IAN-TT]**

Correspondência Oficial.

Negócios Estrangeiros - AOS/CO/NE.

- 1-Conversações com diplomatas estrangeiros (1938 – 1957).
- 2-Correspondência relativa a legação de Portugal no Rio de Janeiro (1935 – 1952).
- 3-Colônia portuguesa no Brasil – Federação das Associações Portuguesas no Brasil (1936-1944).
- 4-Emigrados políticos portugueses residentes em São Paulo (1945).
- 5-Missão Especial ao Brasil (1941).
- 6-Brasil, Presidente da República – Getúlio Vargas (1934 – 1954).

Presidência do Conselho – AOS/CO/PC.

- 1-Colaboração dos portugueses do Brasil nos Centenários (1938 – 1941).
- 2-Relatório de Antônio Ferro com as sugestões para as Comemorações Centenárias (1938).
- 3-Participação do Brasil nas Comemorações Centenárias (1938 – 1939).
- 4-Atividades do Comissariado da Exposição do Mundo Português.
- 5-Notas Oficiosas (1938).
- 6-Pedidos de anistia.

## Fotografias

### **Centro Português de Fotografia [CPF-IAN-TT]**

Núcleo - SNI

Exposição do Mundo Português – Pavilhão do Brasil.

(Fotógrafos: Mário Novais, Horácio Novais, Carvalho Henriques, R. Kahm, Dr. Elmano Costa, Marques da Costa).

### **Núcleo - Jornal O Século**

(Catálogos fotográficos de jan. a dez. 1940).

### **Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [AF-CML]**

Núcleo – Exposição do Mundo Português

(Fotógrafos: Paulo Guedes, Eduardo Portugal, Antônio Passaporte, Ferreira da Cunha, Fernando Martinez Pozal, Armando Seródio, João Brito Geraldes, Kurt Pinto – 1940).

### **Arquivo de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian [AA-FCG]**

Espólio do fotógrafo Mário Novais.

Exposição do Mundo Português – Pavilhão do Brasil – 1940.

### **Centro de Documentação e Informação do jornal Diário de Notícias [CDI-DN]**

(Exposição do Mundo Português - jun. a dez. 1940).

## Filme / Documentário [DDP-FCG]

### **A Exposição do Mundo Português**

Realização, texto e locução de Antônio Lopes Ribeiro.

Produção: SPN – Lisboa: Lisboa Filme – 1941.

Duração: 62 min. – p&b. / son.

Cópia realizada pela RTC em 1987 a partir de bobina da Cinemateca Portuguesa.

## Catálogos

**Antônio Montês – Museu de José Malhoa.** Caldas da Rainha: out. 1996.

**Festas Centenárias de Portugal –** Palavras do Senhor Albino de Souza Cruz sobre a sua missão em Lisboa. Rio de Janeiro: Secção de Turismo da Câmara Municipal, dez. 1938. 10p. [BN]

**Mário Novais – Exposição do Mundo Português – 1940.** Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1998. [AA/FCG]

**Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português** – Lisboa: Neogravura, 1941. [BN]

**Raul Lino** – Exposição Retrospectiva da sua Obra. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: out./nov. 1970. [DDP/FCG]

**Vida e Arte do Povo Português**. Lisboa: Secretariado de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Descobrimientos, 1940. 259p.

## Periódicos

### Revistas

**Arquitetura Portuguesa** – Dir. Júlio Martins e Thomaz Ribeiro Colaço. Lisboa, Sociedade e Editora FRACE, Jan. a dez. 1940, n.ºs 58 a 69. (mensal, técnica e artística). [BN]

**O Mundo Português** – Dir. Augusto Cunha. Lisboa, Edição Agência Geral das Colônias e Secretariado de Propaganda Nacional. N.º 78 jun. 1940, n.º 82 e 83 out. nov. 1940 e n.º 84 dez. 1940. (Revista de Cultura e Propaganda / de Arte e Literatura Coloniais). [BN]

**Ocidente** – Dir. Manuel Múrias e Álvaro Pinto. Lisboa, maio 1938 a out. 1940, n.ºs 01 a 30, XI v. (Revista Portuguesa). [BN]

**Revista Colóquio Letras** – Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 20, jul. 1974. [BAFCG]

**Revista dos Centenários** – Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários, 1939 – 1940. [BN]

**Sol Nascente** – Dir. Carlos F. Barroso. Porto, n.º 1 -30 jan. 1937 – n.º 45 -15 abr. 1940. (Quinzenal – Revista Cultural de Literatura e Crítica). [BN]

### Jornais

**Diário de Lisboa** – Dir. Joaquim Manso. Lisboa, abr. – ago. 1940. [BN]

**Diário de Notícias** – Dir. Augusto de Castro. Lisboa, jun. – ago. 1940. [BN]

**O Diabo** – Dir. Guilherme Morgado (1939), Manuel Campos Lima (1940), Lisboa, jan. 1938 – fev. 1940. (Semanário de Literatura e Crítica). [BN]

**O Globo** – Estudos, crítica, vulgarização cultural – Dir. Sabino Costa. Lisboa: maio 1944 – jun. 1946. (Estudos, crítica, vulgarização cultural). [BN]

**O Século** – Dir. João Pereira da Rosa. Lisboa: jun. 1939 – set. 1940. (Diário). [BN]

**O Século** – Suplemento Especial – Número Extraordinário Comemorativo ao Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal – Lisboa, jun. 1940. [BN]

## Bibliografia

ALMEIDA, António Ramos de. **A arte e a vida** (conferência para esclarecimento e compreensão da literatura moderna portuguesa e da estéril polémica arte pura e arte social). Porto: Livraria Joaquim Maria da Costa, 1941. Cadernos Azuis. 60p. [BN]

CASTRO, Augusto. **A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940. [BN]

DIONÍSIO, Mário. **Portinari – 1903-1962**. Artis, 1963. [BN]

FERRO, António. **A idade do Jazz-Band** (conferência realizada no Brasil 1922/1923). 2ed. Lisboa: Portugalia, 1924. [BN]

FERRO, António. **Arte de bem morrer** (conferência de arte realizada no Brasil em 1922). Rio de Janeiro: H. Antunes & C<sup>a</sup> Editores, 1923. 61p. [BN]

FERRO, António. **Panorama dos Centenários (1140-1640-1940)**. Lisboa: SNI, 1949. 36p. [BN]

LINO, Raul. **Auriverde Jornada – Recordações de Uma viagem ao Brasil**. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937. [BN]

NEGREIROS, José de Almada. **Nome de guerra**. Lisboa: Edições Ática.

NEGREIROS, José de Almada. **Textos de intervenção**. (intr. Luísa Coelho). Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993. *Obras Completas de Almada Negreiros*, v. VI.

NUNES, João Bastos. **Oito séculos de história – impressões de um visitante**. Separata de: **Ecos de Belém**. Lisboa. [BN]

PEDRO, António. **Introdução a uma história da arte – Génese e Características do Fenómeno Estético**. Lisboa, Horizonte, 19, 88p. [BN]

SOUZA CRUZ, Albino. **Festas Centenárias de Portugal – palavras do senhor Albino de Souza Cruz sobre a sua missão em Lisboa**. Rio de Janeiro: Secção de Turismo da Câmara Municipal, [1938?]. [BN]

## REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Fig. 01- Inauguração do Pavilhão do Brasil - entrega das chaves. 20 jul. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século, Álbum nº 76. 22360.

Fig. 02- Inauguração do Pavilhão do Brasil - entrada. 20 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 03- Inauguração do Pavilhão do Brasil - salão principal. 20 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 04- Exposição do Livro Brasileiro. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 05- Sala de Leitura. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 06- Fotomontagem no Salão Principal. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 07- Salão Principal. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 08- Estande da Saúde e Assistência. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 09- Rotunda. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 10- Café-bar. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 11- GUEDES, Paulo. **Padrão dos Descobrimentos**. 1940, fotografia, p&b. AF-CML. Núcleo Exposição do Mundo Português. A9599.

Fig. 12- **Discurso Inaugural do General Francisco José Pinto**. 20 jul. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum nº 76. 22380.

Fig. 13- **O Sr. Dr. Augusto de Lima Júnior com os jornalistas que hoje visitaram o Pavilhão do Brasil**. jul. 1940, fotografia p&b. *O Século*, Lisboa, 26/7/1940, p.4.

Fig. 14- **O ministro da Educação Nacional durante a sua visita ao Pavilhão do Brasil**. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum nº 77. 31880.

Fig. 15- **Salão de Arte**. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 16- **Mapa da Exposição do Mundo Português**. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 17- **Vista aérea da Exposição do Mundo Português**. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo SNI. 52616.

Fig. 18- **Primeiras Páginas**. *O Século*, Lisboa, 15 de agosto 1940. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de junho 1940.

Fig. 19- CORTEZ, José. **Porta da Fé e do Império**. Vista frontal. AOS/CO/PC-22 A-Pt.1, fólio 19.

Fig. 20- **Solenidade de entrega do terreno para a edificação do Pavilhão do Brasil**. 1939, fotografia, p&b. *O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português*. *Revista dos Centenários*. Lisboa, nº3, jan. 1940, p.15.

Fig. 21- GUEDES, Paulo. **Pavilhão do Brasil**. 1940, fotografia, p&b. AF-CML. A9579.

Fig. 22- GUEDES, Paulo. **Exposição do Mundo Português / Jardim**. 1940, fotografia, p&b. AF-CML. A9606.

Fig. 23- HENRIQUES, Carvalho. **Pavilhão do Brasil**. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo SNI. 54939.

Fig. 24- **Pavilhão do Brasil**. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum nº77. 30340.

Fig. 25- NOVAIS, Henrique. **Pavilhão do Brasil - maquete inicial**. s/d, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo SNI. 883.

Fig. 26- HENRIQUE, Carvalho. **Pavilhão do Brasil - fonte do átrio**. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo SNI. 188.

Fig. 27- **Inauguração da Exposição do Mundo Português**. 23 jun. 1940, fotografia, p&b. ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo - 1934/1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.

Fig. 28- PORTUGAL, Eduardo. **Fonte Luminosa**. 1940, fotografia, p&b. AF-CML. Núcleo Exposição do Mundo Português. A7091.

Fig. 29- **Sessão inaugural do Congresso do Mundo Português**. 1 jul.1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum nº 76. 21370.

Fig. 30- **Chá oferecido pela Senhora Carmona às senhoras brasileiras**. 17 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN. Exposição do Mundo Português, jun./dez.1940.

Fig. 31- **Garden Party na Quinta de Monserrate**. 18 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN. Exposição do Mundo Português, jun./dez. 1940.

Fig. 32- **Banquete a Olegário Mariano**. 16 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN. Exposição do Mundo Português, jun./dez. 1940.

Fig. 33- **Entrega da efígie de Olavo Bilac**. 18 jul. 1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum nº 76. 22500.

Fig. 34- **Entrega da cópia do quadro *Batalha dos Guararapes* ao Museu Militar**. 19 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN. Exposição do Mundo Português, jul./dez.1940.

Fig. 35- Salazar e General Francisco José Pinto no Palácio de Sintra. 13 ago.1940, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Núcleo O Século. Álbum 76. 24450.

Fig. 36- Embaixada Extraordinária do Brasil visita a Sala dos Embaixadores no Palácio de Queluz. 13 ago.1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 37- Despedida da Embaixada brasileira. 14 ago.1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 38- Despedida da Embaixada brasileira. 14 ago. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 39- Stand de Arte. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 40- Stand de Arte - nicho central à esquerda. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 41- Stand de Arte - nicho esquerdo ao fundo. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 42- Stand de Arte - nicho central ao fundo. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 43- Stand de Arte - nicho direito ao fundo. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 44- Stand de Arte - nicho central à direita. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 45- Stand de Arte - último nicho à direita. 1940, fotografia, p&b. COMISSÃO BRASILEIRA DOS CENTENÁRIOS DE PORTUGAL. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Fig. 46- **Inauguração do Pavilhão do Brasil - General Francisco José Pinto**. 20 jul. 1940, fotografia, p&b. CDI-DN.

Fig. 47- **ALEXANDRINO, Pedro. A Copa**. Óleo sobre tela, 213,8 x 178,7 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 48- **PEREIRA DA SILVA, Oscar. Sansão e Dalila**, 1893. Óleo sobre tela, 59 x 78,1 cm. Assinada. Procedência desconhecida. Galeria do séc. XIX. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.49- **Stande de Arte - desenho de Roberto Lacombe**. s/d, fotografia, p&b. CPF-IAN-TT. Cx.115 - env.10.

Fig. 50- **TIMÓTEO DA COSTA, Artur. Retrato de Sílvia Meyer**,1912. Óleo sobre tela, 142 x 72 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 61-B. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 51- **TIMÓTEO DA COSTA, João. Paisagem**, 1926. Óleo sobre tela, 94 x 163 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 01. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 52- **BATISTA DA COSTA, João. Abril ou Poesia da Tarde**, 1895. Óleo sobre tela, 73 x 126,3 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 53- **FANZERES, Levino. Quietude**, 1921. Óleo sobre tela, 155 x 196 cm. Assinada. Compra, 1942. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 54- **PAULA FONSECA, João Batista de. Paisagem do Grajaú**, 1928. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 55- **LEITE, Vicente. Pinheiros do Paraná**, 1936. Óleo sobre tela, 81 x 111,2 cm. Assinada. Procedência desconhecida. Reserva Técnica - TR. 50 A. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 56- OLIVEIRA, Jordão de. **Mané Preto**, 1930. Óleo sobre tela, 81,8 x 95,2 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 38 A. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 57- FARIA, Manuel. **Penacova**, [1937?]. Óleo sobre tela, 69,8 x 99,8 cm. Assinada. Compra, 1937. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 58- ALMEIDA JÚNIOR, Luís Fernandes de. **Lagoa Rodrigo de Freitas**, 1931. Óleo sobre tela, 61,2 x 110,7 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 68b. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 59- SANTIAGO, Manuel. **Casebres e arranha-céus**, 1937. Óleo sobre tela, 89,3 x 116,3 cm. Assinada. Compra. Reserva Técnica - TR. 28b. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 60- FORMENTI, Gastão. **Luz e Sombra**, 1935. Óleo sobre tela, 79,5 x 129,5 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 55-B. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 61- AMOEDO, Rodolfo. **Amuada**, 1882. Óleo sobre tela, (?) x 49 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Gabinete, 4º andar. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 62- CAVALLEIRO, Henrique. **Vestido Rosa**, 1921. Óleo sobre tela, 92 x 81 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Galeria Séc. XX. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 63- MARQUES JÚNIOR. **No Espelho**, 1926. Óleo sobre tela, 70,3 x 60,5 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Galeria do Séc. XX. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 64- BRUNO, Pedro. **Símbolo das Praias**, 1923. Óleo sobre tela, 136,3 x 81,5 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 65b. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 65- VIANA, Armando. **Nu Deitado**, 1929. Óleo sobre tela, 96,6 x 162 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 21-B. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 66- BRACET, Augusto. **Lindóia**, 1916. Óleo sobre tela, 116,5 x 150,7 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 64-B. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 67- CHAMBELLAND, Carlos. **Interior de Ateliê**, 1909. Óleo sobre tela, 65,2 x 102 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 59-B. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 68- ALBUQUERQUE, Lucílio de. **Despertar de Ícaro**, 1910. Óleo sobre tela, 146,5 x 201,7 cm. Assinada. Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937. Reserva Técnica - TR. 74b. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 69- CONSTANTINO, Manuel. **Peixes do Mar**, 1937. Óleo sobre tela, 67,5 x 57,6 cm. Assinada. Compra, Manuel Constantino Gomes Ribeiro, 1937. Reserva Técnica - TR. 32b. Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.70- TEIXEIRA, Oswaldo. **Fim de Romance**, 1940. Óleo sobre tela, 97 x 133 cm. Doadá ao Museu Nacional de Arte Contemporânea de Portugal, em 1940, durante as Comemorações Centenárias. Atualmente encontra-se em depósito no Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, Portugal, inventário nº 97 - painel 85B.

Fig. 71- PORTINARI, Cândido. **Café**, 1935. Óleo sobre tela, 130 x 195,4 cm. Assinada. Compra. Galeria séc. XX. Museu Nacional de Belas Artes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**História do Brasil**

CAPELATO, Maria Helena Rolin. **Multidões em cena – propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, SP: Papyrus, 1998. (Col. Textos do tempo), 311p.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993. 224p.

**Dicionário Histórico-biográfico brasileiro: 1930-1983**. Rio de Janeiro: Forense Universitária/FGV/CPDOC, 1984.

FLORES, Maria Bernardete Ramos e SERPA, Élio (org.). **O beijo através do atlântico – o lugar do Brasil no pan-lusitanismo**. Chapecó: Argos. 2001. 480p.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **A Política da Beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira**. In: **Diálogos Latinoamericanos**. Dinamarca. Centro de Estudios Latinoamericanos/ Universidad de Aarhus, 2000.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio ... modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. 115p.

GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. 220p.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero/MCT/CNPq, 1990. 175p.

**Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

LENHARO, Alcir. **A marcha para o Azul**. Anais do Museu Paulista. Tomo XXXIII. São Paulo: USP, 1984, pp. 7-16.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas, SP: Papirus, 1986. 216p.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 435p.

PAULO, Heloisa. **Aqui também é Portugal - A Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo**. Coimbra: Quarteto, 2000, 624p.

RICARDO, Cassiano. **Marcha para Oeste - A influência da "Bandeira" na formação social e política do Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: USP/José Olympio, 1970. 333p.

SCHWARTZMAN, Simon. **Estado Novo, um auto-retrato**. Brasília: CPDOC/FGV, Editora da UNB, 1983. (Coleção Temas Brasileiros; 24). 620p.

SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984 (Coleção Estudos Brasileiros; 81). 381p.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Do Saber Colonial ao Luso - Tropicalismo: "Raça" e "Nação" nas Primeiras Décadas do Salazarismo**. In: MAIO, Marcos Chor (org.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996. p.85-106.

TRINDADE, Héliogio. **Integralismo - O Fascismo Brasileiro na Década de 30**. 2ed. São Paulo: DIFEL, 1979. 377p.

VELLOSO. Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. 260p.

#### **História da Arte Brasileira**

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 241p.

AMARAL, Aracy. **Arte para qu? A preocupação social na arte brasileira: 1930 - 1970: Subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987. 435p.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22 – subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 336p.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. 355p.

ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no séc. XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5v.

DANTAS, Vinicius. Entre “A Negra” e a Mata Virgem. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP. Nº 45, julho 1996. p. 100-116.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Estudos; 108). 307p.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e Política**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. 160p.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. (Col. Cidade Aberta). 212p.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990. (Coleção Estudos; 112). 147p.

FRANCISCO, Nagib. **João Batista da Costa 1865-1926**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984. 132p.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. **Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1979. (Coleção Museus Brasileiros). 196p.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico de pintura brasileira**. Rio de Janeiro: Artilivre, 1988. 555p.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm – Paisagismo brasileiro no séc. XIX.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980. 112p.

MARGS / LIMA, Nicola Caringi. **Leopoldo Gotuzzo.** Porto Alegre, 2001, 93p. (Catálogo).

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 – 40).** São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 174p.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994.** Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli – arte brasileira nos anos 30 e 40.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. 136p.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III;** Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. 427p.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981. (Col. Debates). 421p.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTINARI, João Cândido. **O Menino de Brodósqui.** Rio de Janeiro: Livroarte, 1979. 124p.

SOUZA, Walmir Alves de et alli. **Aspectos da arte brasileira.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. 133p. 220p.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário Crítico de Pintura Brasileira.** Rio de Janeiro: Artilivre, 1988.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa. **Salão de 31** – Marco na revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984. (Série Temas e Debates, nº3). 164p.

XXIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO: Núcleo Histórico – Antropofagia e Histórias de Canibalismo, v.1. São Paulo: A fundação, 1998. 554p.

ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2v.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930 – 40: O Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1991.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil** – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 139p.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (org.) **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994, p.111-118.

### **História de Portugal**

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal** – Desde os tempos mais antigos até o governo do Sr. Pinheiro de Azevedo. 3ed. Lisboa: Palas Editores, 1976. 466p.

MARTINS, Maria João. **O Paraíso Triste** – O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra. Lisboa: Vega, 1994. 247p.

Ó, Jorge Ramos do. **Ao anos de Ferro**. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”: 1933-1949. Ideologia, instituições, agentes e práticas. Lisboa: Estampa, 1999. 262p.

Ó, Jorge Ramos do. **Dispositivo Cultural nos Anos da “Política do Espírito” – (1933-1945)**: ideologia, instituições, agentes e práticas. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1993. (Dissertação de Mestrado).

PAULO, Heloisa. **Aqui Também é Portugal – A Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo**. Coimbra: Quarteto Editora, 2000. 624p.

PAULO, Heloisa. **Aqui Também é Portugal: A colônia portuguesa no Brasil e o Salazarismo**. Tese de Doutoramento em História apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1997. 454p.

PAULO, Heloisa. **Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil – O SPN / SNI e o DIP**. Coimbra: Livraria Minerva, 1994. 181p.

RAMOS, Rui. **A Segunda Fundação (1890 – 1926)**. In: MATTOSO, José (dir.). **História de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. V.6. 683p.

RODRIGUES, António Simões (coord.). **História de Portugal em Datas**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. 480p.

ROSAS, Fernando. (coord.) **Portugal e o Estado Novo 1930-1960**. In: SERRÃO, Joel e MARQUES, Oliveira. (dir.). **Nova história de Portugal**. Lisboa: Presença, 1992. V. XII.

ROSAS, Fernando. **O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926 – 1959)**. Lisboa: Fragmentos, 1987. 2V.

ROSAS, Fernando. **O Estado Novo (1926 – 1974)**. In: MATTOSO, José (dir.). **História de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. V.7. 589p.

ROSAS, Fernando. **Portugal entre a paz e a guerra: 1939-1945**. Lisboa: Estampa, 1995. (História de Portugal; 12). 484p.

SERRÃO, Joel (Dir.). **Dicionário de História de Portugal**. Porto: Livraria Figueiras, 1981.

TORGAL, Luís Reis. MENDES, José Maria Amado. CATROGA, Fernando. **História da História em Portugal – Séculos XIX e XX**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. 719p.

### **História da Arte Portuguesa**

ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo - 1934 / 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. 237p.

BRITO, Margarida Acciaiuoli de. *A Exposição de 1940. Idéias, críticas e vivências*. *Revista Colóquio/Artes*. Lisboa: n.87, dez., 1990, p. 18 - 25.

BRITO, Margarida Acciaiuoli de. *Os Anos 40 em Portugal: O País, o regime e as artes. "Restauração e Celebração"*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991. 2v. (Tese de Doutoramento).

FRANÇA, José Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX*. Lisboa: Livros Horizonte, (Coleção Horizonte; 14). 108p.

FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1916)*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1991. 661p.

FRANÇA, José Augusto. *Estratégias de 1939. No Limiar da Exposição do Mundo Português*. *Revista Colóquio/Artes*. Lisboa: n.87, dez. 1990.

FRANÇA, José Augusto. *O Modernismo na Arte Portuguesa*. 3 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca Breve; 43). 113p.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *A Pintura Portuguesa dos Anos 40*. Lisboa: 1983. (Catálogo da exposição).

GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e Escultura em Portugal - 1940 - 1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. (Biblioteca Breve; 44). 145p.

NUNES, Eduardo. *O Sítio de Belém no seu Tempo*. *Revista Colóquio/Artes*. Lisboa: n.87, dez. 1990.

PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2 ed. (actualizada), Barcelos: Civilização, 1987.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. V.3. Do Barroco à Contemporaneidade. 695p.

PORTELA, Artur. **Salazarismo e Artes Plásticas**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. (Biblioteca Breve; 68). 180p.

RIBEIRO, Patrícia M. F. Esquivel Carrilho. **Teoria e Crítica da Arte em Portugal - 1920 / 1930**. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 1996.

### **História/Teóricos**

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. 348p.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BACSZCO, Bronislaw. **Imaginação Social**. Trad. Manuel Villaver de Cabral. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 5. p. 296-332.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, v.1, 1993. 253p.

BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. 354 p.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. 345p.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. 239 p.

GOMBRICH, E. H. **Para Uma História Cultural**. Trad. Maria Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1994. 107p.

**HISTÓRIA E CULTURA MATERIAL (1.:1993: USP)**. Anais. São Paulo: Museu Paulista, 1993.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 317p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331p.

LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 95-106.

NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 495 p.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: Política e Cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 373 p.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 390 p.

SOUZA, Nelson Mello e. **Modernidade - Desacertos de um Consenso**. Campinas, SP: UNICAMP, 1994. 124p.

VEYNE, Paul. **Como Se Escreve a História**. Lisboa: Edições 70, 1987. 321 p.

#### **Arte/Teóricos**

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1994. (Col. Teoria da Arte). 158p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. (trad. Helena Gubernatis) 2 ed. Lisboa: Estampa, 1995. (Col. Teoria da Arte). 167p.

BERGER, John et alli. **Modos de ver**. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1999. 167p.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431p.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989. (Col. Memória e Sociedade). 311p.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Trad. António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997. 125p.

COELHO NETO, José Teixeira. **Moderno pós-moderno, modos e versões**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CUNHAL, Álvaro. **A arte, o artista e a sociedade**. Lisboa: Caminho, 1996.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 86 p.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavalo de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999. 182p.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta, 1996. 316p.

NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 495p.

OCAMPO, Estela y PERAN, Martí. **Teorías del arte**. 3 ed. Barcelona: Icaria, 1998. 256p.

RICHARD, André. **A Crítica de Arte**. Trad. Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 118p.

### **Outros**

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. SP: Ática, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 709p.

BELLET, Harry. *Années 30 – la décennie terrible*. *Beaux Arts*. Paris, 153, p.42-51, fev. 1997.

BOCOLA, Sandro. *El Arte de la Modernidad – Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999. 629p.

BRAUN, Emily. *O Expressionismo como Estética Fascista*. In: *A Estética no Fascismo*. Trad. Carlos Queirós. Lisboa: Edições João Sá da Costa/Público. 1999, p. 13-27.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Memoria del Futuro – Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Madrid, 1990. Catálogo, 528p.

DENIS, Rafael Cardoso. *História do Design: Uma Ergonomia do Tempo*. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro, edição especial, p.17-27, jan. 2001.

DENIS, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000, 239p.

DRAGUET, Michel. *Chronologie de L'Art du XXe Siècle*. Paris: Flammarion, 1997. *Encyclopédie Tout L'Art*. 350p.

*Encyclopaedia Universalis*. (dir.) Claude Grégory. Paris, 1980.

FRANÇA, José Augusto. *História da Arte Ocidental – 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. 455p.

GARCÍA, María Isabel Cabrera. *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español – (1939 – 1959)*. Granada: Universidad de Granada, 1998. (Col. Monográfica Arte y Arqueología). 358p.

HARRIS, Jonathan. *Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930 – 1960*. In: WOOD, Paul et alii. *Modernismo em Disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. cap.1. p. 2-76.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, 227p.

**Histoire De L'Art Flammarion - Époque Contemporaine - XIXe / XXe Siècles**. (Dir. DAGEN, Philippe e HAMON, Françoise). Paris: Flammarion, 1995-1998. 575p.

HOBABAWN, Eric. **A questão do nacionalismo - nações e nacionalismo desde 1780**. Trad. Carlos Lains. Lisboa: Terramar, 1998. 197p.

HOBBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914/1991**. Trad. Marcos Santa Rita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 598p.

HOBBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LLORENTE, Ángel. **Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)**. Madrid: Visor, 1995. (Col. La Balsa de la Medusa, 73). 340p.

MOSSE, George L. **Estética Fascista e Sociedade - algumas considerações**. In: **A Estética no Fascismo**. Trad. Carlos Queirós. Lisboa: Edições João Sá da Costa/Público. 1999, p. 3-12.

MOSSE, George L. **L'Autorepresentazione Nazionale Negli Anni Trenta Negli Stati Uniti e In Europa**. In: VAUDAGNA, Maurizio. **L'Estetica della Politica - Europa e America negli anni Trenta**. Roma - Bari, Laterza, 1989, p. 3-23.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1999. (Acadêmica; 21), 224p.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando Séculos; 7). 140p.

WILLIAMS, Daryle. **Towards a Cultural Genealogy of Lusotropicalism: A Exposição do Mundo Português**. September 1996. Inédito.