



As exposições de Arte Latino-americana no Riverside Museum de Nova York em 1939 e 1940: trâmites da organização da seção brasileira

Latin American Art exhibitions at the Riverside Museum in New York, 1939 and 1940: proceedings of the organization of the Brazilian section

Dra. Renata Gomes Cardoso

Como citar:

CARDOSO, R. As exposições de Arte Latino-americana no Riverside Museum de Nova York em 1939 e 1940: trâmites da organização da seção brasileira. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 1, p.9-24, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4114>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4114>.

Imagem: Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York de 1939 (detalhe).
Imagens do Projeto Portinari: <<http://www.portinari.org.br/>>.

As exposições de Arte Latino-americana no Riverside Museum de Nova York em 1939 e 1940: trâmites da organização da seção brasileira

Latin American Art exhibitions at the Riverside Museum in New York, 1939 and 1940: proceedings of the organization of the Brazilian section

Dra. Renata Gomes Cardoso*

Resumo

O Brasil participou de duas exposições coletivas de arte latino-americana, nos Estados Unidos, nos anos de 1939 e 1940. Tais exposições foram realizadas no Museu Riverside, de Nova York, e estavam vinculadas ao grande evento desses anos, a “Feira de Nova York”, organizada pelo governo dos Estados Unidos, com a participação de diversas nações. Este artigo apresenta e analisa a dinâmica da organização da seção brasileira nas duas mostras, observando os resultados em sua configuração final, em uma perspectiva ainda inicial de pesquisa, que parte dos catálogos e dos relatórios publicados pelo governo brasileiro, sobre os eventos.

Palavras chave

Exposição; arte brasileira; arte latino-americana; Feira de Nova York; Museu Riverside.

Abstract

In 1939 and 1940, Brazilian Art was presented in two collective exhibitions of Latin American Art in the United States. These exhibitions were held at the Riverside Museum in New York and were linked to a great event of those years, the “New York World's Fair”, organized by the government of the United States, with the participation of several nations. The purpose of this article is to discuss how the Brazilian government organized the two exhibitions, by analyzing two different sources: the catalog and the reports published by the Brazilian government after the events.

Keywords

Exhibition; Brazilian Art; Latin American Art; New York World's Fair; Riverside Museum.

Um dos documentos mais relevantes para o estudo do grupo que ficou conhecido como Família Artística Paulista é um artigo de Mário de Andrade, publicado em 1939, no jornal *O Estado de São Paulo*. Nele, o autor indica e analisa os artistas que faziam parte de um novo cenário artístico, dando continuidade à questão modernista iniciada na década de 1920. Antes de entrar propriamente na abordagem da exposição deste grupo, então realizada em São Paulo, Mário de Andrade comenta a participação brasileira em uma exposição de arte latino-americana realizada no mesmo ano nos Estados Unidos, lamentando toda a seleção de artistas e obras escolhidas para representarem o Brasil. Mário de Andrade indica em seu texto que se negou a participar da organização da representação brasileira por divergências de opinião com outros membros da comissão organizadora, e confirma o seu descontentamento apresentando uma crítica de arte de um jornal norte-americano, cujo autor menosprezou a representação brasileira, em comparação com os demais países:

Numa referência eu mesmo li, a do *New York Herald*, em que depois de salientar a vitalidade e o valor das pinturas do México, do Peru, do Chile, da Argentina e do Uruguai, vinha este açúcar para a nossa boca: 'Faz violento contraste com toda esta arte cheia de vigor, a pintura especialmente convencional dos artistas brasileiros. Semelhante contraste as deve, está claro, não a (sic) dos artistas brasileiros, mas a atitude dos que, oficialmente, se incumbiram de fazer esta escolha. Em outras palavras: quando está em jogo uma orientação verdadeiramente democrática, a expressão 'arte oficial' perde o seu sentido mortífero'. E mais não diz sobre a pintura brasileira apresentada, o crítico do *New York Herald* (Andrade, 1939a: 4).

Com o termo “convencional”, o crítico propõe que o grupo de artistas brasileiros apresentava uma arte do passado, em descompasso com certa visão norte-americana sobre quais seriam, ou deveriam ser, as características de uma *arte moderna latino-americana*: obras que apresentassem um diálogo entre renovação formal e a escolha dos temas, privilegiando sempre aspectos da cultura nacional ou regional, ali enquadrados no termo “vitalidade”. Mário de Andrade é breve no comentário sobre a mostra, dedicando seu texto ao grupo de artistas que, para ele, teria herdado os princípios de um modernismo projetado para São Paulo e para o Brasil. A avaliação de Mário de Andrade, somada à crítica que reproduziu, conduz ao questionamento do que foi de fato a representação brasileira nesta mostra que se apresenta como primeira grande exposição coletiva de arte latino-americana nos Estados Unidos. Por outro lado, a exposição foi realizada ao final de uma década marcada justamente pelo desenvolvimento de uma nova relação entre Arte e Estado, quando os modelos da arte moderna no Brasil ganharam espaços oficiais para atuação e divulgação, com a participação direta de artistas e intelectuais modernistas em projetos oficiais, cujo principal exemplo, naquele momento, era Candido Portinari.

Considerando o tema geral “exposições de arte brasileira no exterior”, do que trataram, afinal, as exposições “Latin American Exhibition of Fine and Applied Art” e “Latin American Exhibition of Fine Arts”, realizadas no Museu Riverside, de Nova York, em 1939 e 1940, respectivamente? No caso da primeira mostra, como se deu sua organização para ser condenada por Mário de Andrade? A primeira documentação encontrada para esclarecer a natureza destas exposições – o catálogo publicado pelo governo norte-americano (Rowe, 1939; 1940) – demonstra que foram realizadas como parte ou no

contexto da tão conhecida *Feira Mundial de Nova York*, evento organizado pelo governo norte-americano, em 1939, com continuidade no ano de 1940.

De acordo com os respectivos catálogos, a primeira mostra, de 1939, contou com a participação de nove países: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Equador, Guatemala, México e Paraguai. Em 1940, porém, apenas cinco, repetindo Brasil, República Dominicana, Equador e México, e entrando, desta vez, a Venezuela. Esta primeira publicação sobre o tema – em uma etapa estrutural de pesquisa – concentra-se apenas no detalhamento e análise da organização das duas edições pela comissão brasileira, partindo de dois documentos principais: os catálogos e os relatórios publicados sobre os eventos de 1939 e 1940, respectivamente, por Armando Viana, Comissário Geral do Brasil na Feira de Nova York¹.

No caso da Feira, o governo brasileiro encomendou a Candido Portinari três painéis para a decoração do Pavilhão do país, com projeto arquitetônico realizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer², os primeiros colocados em concurso realizado para definir a execução do pavilhão. Os dois arquitetos formaram uma parceria para efetivamente realizar o projeto, que é lido e interpretado pela historiografia como uma expressão da arquitetura moderna do Brasil, apresentada então no cenário norte-americano. Considerando, portanto, o caráter do Pavilhão, com presença de destacados modernistas, quais disputas no campo artístico e político determinaram uma mostra de artes visuais, paralela, que seria rechaçada pelo principal interlocutor do modernismo no país? Quais diferenças da representação brasileira na mostra de 1940?

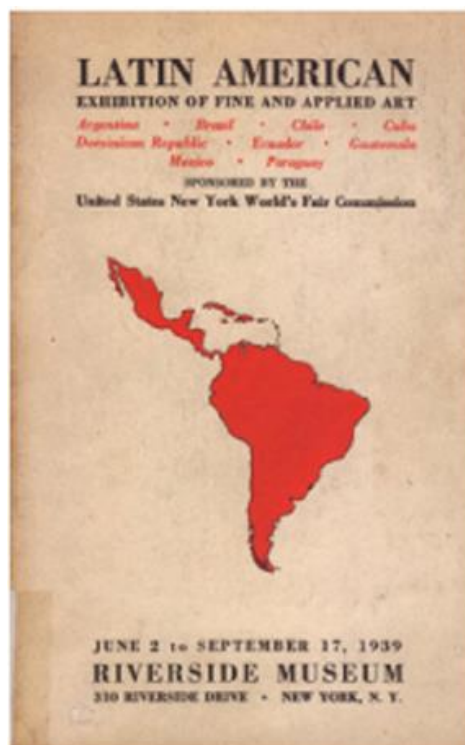
O Brasil já havia participado de outros projetos de apresentação de arte latino-americana, na Europa e nos Estados Unidos. Nos anos de 1920, em que Paris era reconhecida como capital internacional das artes, a arte brasileira esteve presente em algumas iniciativas para apresentação de um conjunto “latino-americano” para o público francês. Em 1923 foi criada em Paris a Maison de L’Amérique Latine, dentro de um projeto ambicioso de estabelecimento de uma Académie Internationale des Beaux-Arts³, auxiliados por “um comitê de patrocínio francês” (Batista, 2012: 166-167). Para a inauguração da Maison foi organizada uma primeira pequena mostra, em 1923, com obras de artistas latino-americanos então em atuação na Europa. Seguindo o programa cultural proposto pela Maison, em março de 1924 foi inaugurada outra exposição, dessa vez maior, no museu Galliera, cedido para o evento pelo governo francês. A mostra recebeu o título de “Exposição de Arte Latino-americana”, contando com sessões de pintura, escultura, arquitetura e artes decorativas, sendo também divulgada na imprensa francesa, com análise dos artistas e das obras expostas, como é o caso de um artigo de Raymond Cogniat, publicado na *Revue de l’Amérique Latine* de n. 29, de maio de 1924⁴.

Walter Zanini foi o primeiro a fazer um levantamento e uma listagem das exposições de arte brasileira no exterior, sem pormenorizar, no entanto, a organização ou a posterior recepção destas mostras (Zanini, 1991)⁵. A primeira grande exposição de arte brasileira nos Estados Unidos foi realizada em 1930, organizada pelo Museu Roerich, em parceria com o Brasil (Cardoso, 2014). A realização desta primeira exposição de 1930 fazia parte de um projeto mais amplo deste museu, cujo objetivo era apresentar a arte latino-americana nos Estados Unidos, porém em grandes mostras específicas, de cada país. A organizadora destas mostras, Frances Grant, viajou no período para diversos países do

continente, estabelecendo contato com agentes culturais para realização das exposições nos Estados Unidos. A exposição de arte brasileira de 1930 fazia parte de uma ideia mais geral de apresentação de arte e cultura latino-americana no cenário norte-americano. Essa ideia se efetivaria com a exposição de 1939, porém em um novo aspecto político-cultural, considerando a questão da “Política da boa vizinhança”, lançada em 1933 pelo presidente Franklin Roosevelt, contexto político no qual se insere a própria Feira de Nova York (Comas, 2010: 57). O Museu Riverside, coincidentemente, foi estabelecido no mesmo prédio em que funcionava o Museu Roerich, tendo este mudado de sede em 1937. As três exposições ocorreram, portanto, no mesmo espaço, em 1930, 1939 e 1940.

Observando os catálogos [figs. 1-2], o grande contraste na representação brasileira de um ano a outro é uma evidência das disputas mencionadas, no campo artístico e político. A primeira, de 1939, contou com a participação de 40 artistas, sendo a maioria do Rio de Janeiro. Muitos foram alunos da Escola Nacional de Belas Artes e obtiveram medalhas ou prêmios de viagem em suas carreiras. O catálogo da mostra traz a indicação da filiação ou dos prêmios de cada um. Nenhum modernista dos anos de 1920 ou de São Paulo faz parte da lista. Portinari, presente no pavilhão da Feira de Nova York com painéis encomendados pelo governo e oriundo do sistema das artes do Rio de Janeiro, também não está nesta mostra de 1939. O catálogo apresenta nomes consagrados do cenário carioca, como Georgina de Albuquerque, Guttman Bicho e Helios Seelinger. Em meio a eles, novos nomes como os de José Pancetti, Ado Malagoli e Eugênio Sigaud, completam a lista⁶.

O catálogo traz no início uma “introdução”, de um parágrafo, assinado por Henry A. Wallace, Secretário de Agricultura dos Estados Unidos e que se tornaria Vice-Presidente do país com a reeleição de Roosevelt em 1940. Wallace foi também o Presidente da Comissão de Organização da Feira de Nova York. O curto texto no catálogo é formal, agradecendo a presença e esforço dos países no envio dos trabalhos que fizeram parte da exposição. Na sequência, o catálogo traz um prefácio assinado por L.S. Rowe, diretor-geral da Pan American Union, em que destaca a importância do “intercâmbio de exposições de arte” como meio eficaz de “cooperação intelectual”, que deveriam ser também incentivadas, além das relações econômicas entre os países. Rowe destaca ainda a tendência dos países em apresentar temas nacionais – cenas da infância, do trabalho, da pobreza, misturadas às incertezas da vida moderna e paisagens típicas – que contribuíam para promover internacionalmente suas especificidades culturais, tornando-as universais (Rowe, 1939: 13). É de Rowe também os textos introdutórios de cada país no catálogo. No caso do Brasil, o autor faz um resumo da história da arte no país, em uma única página, falando do Barroco e a relação com a Igreja, de Aleijadinho e a posterior fundação da Academia por D. João VI, pontuando as transformações que ocorreriam ao longo do século XIX, com o destaque para determinados artistas e suas contribuições. Ao final, após afirmar a centralidade do Rio de Janeiro na arte do país, por suas instituições – a Academia de Belas Artes, o Museu Nacional de Belas Artes, a “Sociedade Brasileira de Artes”⁷ e os Salões – Rowe acrescenta que “São Paulo é o ponto focal da arte moderna, promovida pelos esforços de Tarsila e seu marido-poeta, Oswald de Andrade” (*Idem*: 31). Interessante a citação de Tarsila, que não está na lista de expositores e a ausência de Portinari como referência para o modernismo dos anos de 1930, nome em circulação nos Estados Unidos naquele momento, como veremos adiante.



Figs.1-2. Capas dos Catálogos das exposições de 1939 e 1940. Fonte: 1. HathiTrust Digital Library/ Google-digitized/ Univ. of Michigan; 2. ICAA-Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art

Documentos anexados ao Relatório Geral da Feira de Nova York contribuem para esclarecer os trâmites de organização da mostra de arte de 1939 e para entender a versão final da exposição, aberta no Museu Riverside. Uma Circular enviada aos “Srs. Interventores Federais”, datada de 28 de dezembro de 1938, especifica quais seriam os membros organizadores, no Brasil, indicando seus cargos, mas não exatamente seus nomes:

Tenho a honra de levar ao conhecimento de Vossa Excelência que, na qualidade de Comissário Geral do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939, fui incumbido de organizar também a representação brasileira na Exposição Pan Americana de Artes e Ofícios, a inaugurar-se naquela cidade a 31 de março próximo. Nesse sentido organizei uma comissão composta do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes e Presidentes de várias Sociedades de Belas Artes, os quais me pedem solicitar de Vossa Excelência favor divulgar [no] Diário Oficial e [nos] órgãos [de] imprensa local seguinte comunicação para conhecimento (sic) interessados: Ficou resolvido convidar todos os artistas brasileiros para enviarem um trabalho de pintura, escultura ou gravura. (gravura de todos os gêneros gráficos e em metais e pedras preciosas). Os trabalhos deverão ter sido executados dentro do período de 1933 e 1938, devendo os mesmos ser enviados ao Museu Nacional de Belas Artes, sito à Avenida Rio Branco n. 199, nesta capital, até o dia 16 de janeiro de 1939 o mais tardar. Haverá uma seleção de trabalhos por um júri que será composto de 12 artistas brasileiros, residentes

no Rio de Janeiro e mais o Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes e Diretor do Instituto de Artes do Distrito Federal. Para a escolha dos 12 artistas que farão parte do júri, cada expositor enviará uma lista contendo 12 nomes [de] artistas residentes no Rio (pintores, escultores, gravadores). Contados votos os 12 artistas que recebem maior número serão considerados eleitos. Fica entendido que o governo tomará seu cargo em todas as despesas decorrentes seguros e fretes ida e volta, comprometendo-se entregar trabalhos (sic) retorno Rio de Janeiro. Com trabalhos artistas enviarão respectivos preços, preferivelmente em dólares, dados biográficos e quaisquer indicações [que] julguem úteis (Vidal, 1941: 77).

Com esse comunicado, dois pontos sugerem razões para ausência dos artistas de São Paulo, ou de outros estados, na versão final da mostra: a data de envio do ofício (28 de dezembro de 1938) estava muito próxima da data final para envio de trabalhos (16 de janeiro de 1939), ou seja, cerca de quinze dias, considerando ainda não apenas o recesso de fim de ano, mas também o tempo gasto para que cada interventor recebesse de fato o ofício e repassasse nos trâmites oficiais até sua publicação final, em *Diário Oficial* nos estados. Em ampla pesquisa realizada nos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo, não foram encontradas quaisquer referências a esse convite para que os artistas enviassem seus trabalhos, o que revela também um problema de divulgação, ao contrário do que ocorreu na organização da Exposição de Arte Brasileira no Museu Roerich, que foi amplamente divulgada em jornais do Rio e de São Paulo (Cardoso, 2014). O segundo ponto seria a escolha exclusiva de personalidades do ambiente artístico do Rio de Janeiro para seleção dos trabalhos, à exceção do próprio Mário de Andrade, que, naquele momento, residia no Rio, tendo em vista seu cargo de diretor do Instituto de Artes na Universidade do Distrito Federal, onde atuou como professor. Como apontado anteriormente, Mário se negou a participar da comissão organizadora e de seleção das obras, o que foi reafirmado no texto sobre a Família Artística Paulista:

Eu devo ter alguma culpa nesta colaboração brasileira à Exposição Latino-Americana. Também fui convidado a participar da comissão escolhedora, mas recusei o convite. Era um tempo de intenso trabalho meu: mas o que me fez inteiramente desanimar foram os parceiros que me deram. Dar murro em faca de ponta, imagine! ... Ou melhor, empurrar muro de borracha que aparenta ceder e depois estufa outra vez, ser voto vencido em cinquenta votações, ou ir pelos jornais fazer escândalo, colecionar desafetos, tudo inutilmente. Desanimei (Andrade, 1939a: 4)⁸.

Neste caso, Mário de Andrade parecia estar satisfeito com o fato de que, pelo menos no Pavilhão da Feira, o artista de grande destaque era Portinari, um artista do Rio de Janeiro, reconhecido nacionalmente e internacionalmente, desde pelo menos 1935.

A escolha dos membros organizadores da mostra no Brasil revela, por outro lado, uma disputa de poder no âmbito do reconhecimento e da divulgação dos artistas em um contexto internacional. Se por um lado a mostra pode ser lida agora como relevante, justamente pelo destaque dado a artistas do Rio de Janeiro que hoje dificilmente são abordados em estudos sobre arte moderna no Brasil, a exclusão completa de outros modernistas do período expõe e enfatiza essas disputas, em âmbito oficial.

A crítica de Mário de Andrade no artigo sobre a “Família” sugere que a exclusão dos “modernistas” da mostra de 1939 estaria ligada a uma negação da equipe organizadora a mostrar no exterior telas que

apresentassem o negro, figura cuja presença na arte brasileira foi acentuada na atividade de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e o próprio Portinari, dentre outros:

Muito mais fecundo castigo serão porventura estes desprezos internacionais, não pelo Brasil, mas por uma orientação completamente ignara, que chega a recusar para exposições no estrangeiro quadros que representem negros. Porque isso rebaixa lá fora o Brasil! Palavra de honra que isto chega a ser "mot d'ordre" diplomático. A única exceção é quanto a futebol, em que ainda nos enfeitamos com diamantes negros. Mas quadro genialmente artístico contendo preto dentro não parece com a imagem que desejamos se tenha lá fora de nós todos. Ruim, mas alvíssimo (*Idem*).

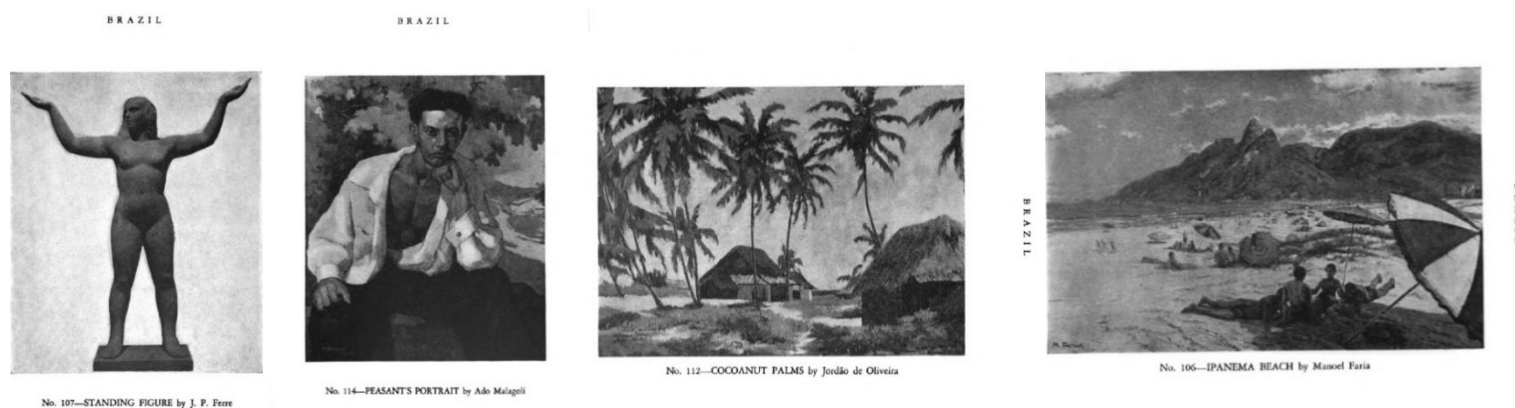


Fig. 3 (a;b;c). Página 37 da revista *O Cruzeiro*, edição de 1 de julho de 1939, com imagens da exposição: 3.a. Detalhe de uma sala com arte brasileira. 3.b. Detalhe de sala com arte brasileira, à direita a tela *Êxodo dos escravos*, de Eugênio Sigaud. A revista não publicou texto sobre a exposição, apenas as imagens. Fonte: BNDigital-Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional.

As fotos publicadas na revista *O Cruzeiro* [fig. 3] e o catálogo da mostra [figs. 4-7] indicam, porém, que havia a presença do negro, pelo menos em algumas telas. Uma delas seria o *Êxodo dos Escravos* [fig.

3b], de Eugênio Sigaud. Artista nascido em Belo Horizonte, mas formado no sistema artístico do Rio de Janeiro, Sigaud representava uma nova geração, com preocupações modernistas, tendo participado do Núcleo Bernardelli. Como informa Cristina Meneguello, Sigaud incorporou os temas “proletários” em sua obra, tendo recebido uma menção honrosa nesta mostra de 1939, com essa obra (Meneguello, 2014). Neste caso, a presença de artistas do contexto do Rio de Janeiro, em uma mostra de arte internacional, desta relevância, contribui em grande medida para rever este segundo momento da arte moderna no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, em análises que procurem ler o cenário artístico brasileiro em uma concepção modernista mais ampla, como ressalta Meneguello:

(...) entender por que persistem figuras consideradas “menores” na história da arte recente brasileira, bem como compreender os processos de perpetuação da memória e de valorização da obra de certos agentes históricos em detrimento de outros. Os cânones sobre o moderno no Brasil criam seus próprios critérios de narrativa do passado, em que a economia dos discursos da qualidade artística e o uso interessado e exclusivista de acervos criam invisibilidades e omissões, processo este do qual Sigaud, cuja obra visual eloquente não é secundada por textos, entrevistas e farta documentação, é exemplar (*Idem*).



Figs.4-7. Obras de artistas brasileiros reproduzidas ao final da seção brasileira no catálogo da mostra de 1939, nas páginas 39, 40, 41 e 42. Hathitrust Digital Library/ Google-digitized/ Univ. of Michigan.

No caso da Feira de Nova York, Mário de Andrade também comentou os painéis que Portinari desenvolveu, elogiando o enfoque do artista a um “sentimento nacional” verdadeiro (Andrade, 1939b). Com temas centrados em regiões brasileiras e intitulados *Noite de São João*, *Jangadas do Nordeste* e *Cena Gaúcha* [figs. 8-10], os painéis descrevem cenas do cotidiano, dando destaque para figuras típicas do cenário sociocultural brasileiro, enfoque do artista desde o início da década de 1930. Confirmando o que afirmou Rowe em seu prefácio, os temas nacionais estavam circulando, seja no Pavilhão da Feira, seja na mostra do Riverside, apesar da resistência de Mário de Andrade a certos nomes que, em sua visão, talvez não alcançassem o requisito modernista do ponto de vista da forma. Algumas obras estão

esclarecidas pelas reproduções no catálogo e as fotografias da revista *O Cruzeiro*. Outros títulos são bastante sugestivos para o enquadramento dentro desta perspectiva de apresentar na mostra obras com temas genuinamente nacionais, seja pela paisagem ou pelas cenas de gênero, lembrando que era exigência na submissão dos trabalhos serem datados entre 1933 e 1938, mas não exatamente serem de temas nacionais: *Brazilian Cowboy*, de Orozio Belém, *Our Lady of Sebastian*, de Murillo de Souza, *Brazilian Woman*, de Guttman Bicho, *Prehistoric Amazon*, de Manoel Pestana, *Tropical Sun*, de Armando Viana, *Men and Boats of my Country*, de Oswaldo Teixeira, *Country Boy*, de Sarah Villela de Figueiredo, dentre outros. Entretanto, os títulos em inglês e a ausência de reproduções dificultam sua plena identificação, já que nem sempre correspondiam ao título em português, escolhido para a obra no Brasil. Esta pesquisa está em andamento, passando pelo longo processo de identificação destas obras.



Figs. 8-10. Na sequência: *Noite de São João*, 1939, guache s/ cartão, 35,5 x 34 cm. (Esboço para o painel); *Jangadas do Nordeste*, 1939, Painel a têmpera s/ tela, 310 x 347 cm, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF; *Cena Gaúcha*, 1939, Painel a têmpera s/ tela, 315 x 345, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF. Fonte: Imagens do Projeto Portinari.

O destaque de Portinari na produção de obras em âmbito “oficial”, cujo sucesso foi amplamente reconhecido na recepção crítica aos Painéis no Pavilhão da Feira [figs. 11-12], está na base da alteração da mostra para a segunda edição, de 1940. Se na primeira edição questões práticas, como o tempo hábil para envio de trabalhos, ou de seleção – maioria da equipe do Rio de Janeiro – circunscreveu a mostra a artistas do Rio, independente da qualidade de seus trabalhos, a característica da segunda mostra expõe uma ação direta do poder público para divulgar e consolidar internacionalmente um aspecto específico da arte brasileira, ou uma “arte brasileira”, por excelência.



Figs. 11-12. Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, 1939. Fonte: Imagens do Projeto Portinari.

A discussão sobre o destaque de Portinari na divulgação da arte brasileira, ou da arte moderna brasileira, mais especificamente e, sobretudo, em âmbito internacional, vinha acontecendo no período. Paulo Mendes de Almeida comentou essa questão, na década de 1960, de acordo com a convivência que teve com os artistas nas décadas de 1930 e 1940, analisando o que ficou conhecido como o debate entre “O Portinariismo x O AntiPortinariismo”⁹. Almeida sugeriu que a ênfase ao artista, dada não apenas por certos grupos, mas também pelas instâncias oficiais, desencadeou uma série de discussões entre artistas, escritores e intelectuais, que questionavam a exclusão de outros artistas de eventos ou publicações da época. Almeida comenta, assim, um artigo de agosto de 1939, de Luiz Martins, publicado no jornal *Dom Casmurro* (Martins, 1939: 7;11), em que faz uma crítica a Carlos Drummond de Andrade, naquele momento chefe de gabinete do Ministério da Educação, comandado por Gustavo Capanema. Segundo o texto de Luiz Martins, “um professor norte-americano” solicitara ao ministério informações sobre dois artistas brasileiros; o ministério não apenas informou sobre esses artistas, mas criou uma nova lista, “fornecendo material” para que esse professor escrevesse “um estudo sobre a pintura brasileira moderna”.

Martins critica o fato de que vários modernistas relevantes ficaram excluídos da lista, que apresentava artistas como Portinari, do Rio de Janeiro, e Paulo Rossi Osir, de São Paulo, ligado ao Grupo Santa Helena. A resposta de Carlos Drummond de Andrade, publicada no mesmo *Dom Casmurro* alguns dias depois¹⁰, revela que o professor norte-americano mencionado é Robert C. Smith, um especialista em Arte Colonial nas Américas, responsável pela seção de cultura brasileira no destacado *Handbook of Latin American Studies*, um dos autores de diversos estudos sobre arte brasileira. Vale lembrar aqui

algumas datas: a exposição nos Estados Unidos ficou aberta de 3 de junho a 17 de setembro de 1939, com o artigo de Mário de Andrade publicado em 2 de julho, o texto de Luiz Martins em 26 de agosto. Robert C. Smith publicou, em setembro de 1939, um texto sobre a exposição do Riverside¹¹, após as informações de Drummond. Não surpreende, portanto, que Smith tenha sido um dos autores que mais divulgou a arte de Portinari nos Estados Unidos neste período, cujos textos apareciam também no conhecido *Bulletin of Pan American Union*. Sobre a exposição de 1939, Smith publicou textos nos dois periódicos citados, enfatizando a presença de artistas que não “seriam”, de fato, vinculados ao modernismo. O texto do *Bulletin of Pan American Union* destaca o enfoque da mostra em artistas da virada do século:

Na Exposição de Arte Latino-Americana, que ocorre no novo Museu Riverside e que foi organizada sob os auspícios do Secretário da Agricultura [americano], o Brasil está representado por cerca de trinta e cinco telas, que foram submetidas pelos ilustres membros da Associação Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, **homens e mulheres cujo trabalho reflete uma visão mais conservadora do que aquela dos pintores modernos de São Paulo e Pernambuco. Os artistas da mostra se vinculam à tradição do início do século XX, baseada no impressionismo e refletindo influências parisienses, de uma variedade de fontes, nas paisagens, retratos, naturezas-mortas e cenas de gênero.** Apesar do tema dessas pinturas ser amplamente brasileiro, tão forte é a qualidade internacional de seu estilo que dificulta distinguir um determinado trabalho de um resultado similar do Chile, Argentina e Uruguai (Smith, 1939: 500, grifos meus).

Por essa interpretação, os trabalhos dos artistas brasileiros pareciam carecer de um elemento que os caracterizassem como brasileiros, apesar dos temas, no sentido da diferenciação técnica que podia ser observada em uma determinada “plástica moderna”, como os próprios painéis de Portinari apresentados no Pavilhão da Feira, que Smith analisou na sequência, no mesmo texto. Portinari foi lido pelo autor como o artista que promovia uma renovação da pintura brasileira comparada à atuação dos muralistas mexicanos, ao enfatizar “as pessoas simples do país”, sendo então literalmente considerado como um “Diego Rivera brasileiro” (*Idem*: 502)¹². Smith fizera várias viagens ao Brasil e tinha contato com figuras que aos poucos ocupavam lugares relevantes em instituições brasileiras, como o próprio Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade. A relação de Robert C. Smith com a arte brasileira era mais antiga e ultrapassava o contexto das exposições em questão.

As considerações sobre a exposição de 1939 estão, de todo modo, em sintonia com uma determinada corrente moderna, repercutindo preferências. O fato de ter recebido, como informou Luiz Martins, documentação “oficial” sobre alguns artistas especificamente, contribui para compreender como funcionaram inclusões e exclusões, no momento de divulgação internacional e consequente recepção da arte brasileira. Essa relação parece ter sido fundamental e determinante para a configuração adotada para a exposição de 1940. Em sentido oposto à mostra de 1939, na segunda edição da Exposição de Arte Latino Americana, constariam apenas na seção brasileira Portinari e Maria Martins.

No Relatório Geral publicado em 1941 por Armando Vidal, que continuou como Comissário Geral do Brasil na Feira de Nova York em 1940, há um capítulo sobre a participação brasileira na Exposição do Riverside deste ano, reproduzindo críticas de arte publicadas nos jornais dos Estados Unidos. Nele, Armando Vidal afirma categoricamente que “para o período de 1940, **adotei** o critério de apresentar um

só artista, que estivesse mais de acordo com **a maioria da moderna corrente crítica norte-americana**" (Vidal, 1942: 168, grifos meus). As críticas sobre a apresentação brasileira na exposição de 1939, bem como a crítica publicada sobre a participação de Portinari no Pavilhão da Feira de 1939 constituíram, portanto, sério argumento para esta grande alteração na mostra de 1940. O grande interesse dos Estados Unidos por Portinari resultou na organização de uma grande exposição individual em Detroit, que seguiu, posteriormente, para nada menos que o MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, no mesmo ano de 1940. E esse interesse e posterior divulgação de Portinari em ambiente norte-americano, de acordo com a narrativa no relatório de Armando Vidal, foi um resultado direto do sucesso dos Painéis da Feira:

Foi graças aos três murais, cujos assuntos sugeri a Candido Portinari, e que ornaram o Salão de Honra do Pavilhão do Brasil, que Portinari teve oportunidade de receber o convite do Dr. Valentiner, diretor do Museu de Detroit, para se apresentar em uma Exposição neste Museu. O Dr. Valentiner era, na Feira, o diretor do magnífico Pavilhão "Masterpieces of Art" e nesta qualidade visitou todos os pavilhões estrangeiros para conhecer os trabalhos de arte aí apresentados. Foi nesta peregrinação que se interessou vivamente pelos três murais "Jangadeiro", "Noite de São João" e "Cena gaúcha", escrevendo espontaneamente a Portinari, que segundo este me referiu, recebeu a carta com surpresa, respondendo sem grande entusiasmo e confiança. A Exposição de Detroit provocou a do "Museum of Modern Art" em New York, e a formidável consagração recebida por Candido Portinari nos meios norte-americanos. Os três murais acima referidos figuraram na Exposição do Museu de Arte Moderna, e estão confiados a este para, com outros trabalhos de Portinari, percorrerem numerosas cidades norte-americanas em exposições locais, independentes das exposições promovidas pelo "Riverside Museum". A 17 de setembro de 1940, antes da inauguração da Exposição do Museu de Arte Moderna, officiei a V. Excia., Senhor Ministro (Ofício n. 6.407), salientando como a imprensa norte-americana aludia aos murais de Candido Portinari que figuravam no Pavilhão do Brasil ao se referir à Exposição do "Riverside Museum", então franqueada ao público (*Idem*: 174).

No ofício ao qual se refere neste trecho do relatório, Vidal acrescenta mais uma razão pela escolha do artista para figurar individualmente na nova mostra do Riverside:

Como Vossa Excelência sabe, Portinari era pouco conhecido aqui, apenas através de dois de seus quadros: "O Café" e o "Morro". Os três murais que encomendei ao mesmo e cujos assuntos sugeri despertaram para o artista a atenção do público e dos críticos. Daí minha orientação em trazer este ano apenas trabalhos seus (*Idem*. Ofício n. 6.407, 17 set. 1940: 175).

Apesar destas informações do relatório, de que a escolha teria sido feita pelo Comissário Geral, de uma forma quase arbitrária, tal decisão certamente foi discutida com outras figuras, não apenas do meio político, mas também do meio artístico, ou que estivessem fazendo, naquele momento, uma ponte entre esses dois campos, como era o caso de Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do Ministério da Educação, comandado por Gustavo Capanema, em amplo contato com os modernistas para projetos na área da cultura.

Nos documentos anexados ao relatório verifica-se que o nome de Maria Martins foi cogitado muito depois desta decisão de "expor apenas Portinari" e sua presença na mostra – independente da

qualidade artística dos trabalhos – parece ter sido negociada pelos contatos que ela e o marido, o então Embaixador Carlos Martins, estabeleceram com o Comissário Geral no âmbito dos eventos de 1939:

Relações do Comissariado com as autoridades brasileiras, A administração da Feira e os Comissários Estrangeiros. Este comissariado manteve as mais estreitas e cordiais relações com Exmo. Sr. *Embaixador do Brasil, Dr. Carlos Martins Pereira de Souza e Exma. Senhora, assim como Sr. Consul (...). S. Ex. o Sr. Embaixador do Brasil e Exma. Senhora Carlos Martins foram de excepcional gentileza para com este comissariado, extremado-se em toda sorte de apoio e prestígio à sua atuação* (Vidal, *op.cit.*, 1941: 57 [Relatório 1939]).

Sobre sua inclusão na mostra há apenas uma frase sucinta no relatório referente a 1940:

Para completar a representação brasileira, solicitei à Excelentíssima Senhora Carlos Martins Pereira de Souza, que vem granjeando justa fama como escultora, que enviasse algumas esculturas. A Senhora Carlos Martins apresentou quatro (4) esculturas sob os títulos "Em busca da luz", "São Francisco de Assis", "Samba" e "Alma do Samba". Estes trabalhos receberam elogiosas referências da crítica americana (Vidal, *op.cit.*, 1942: 168 [Relatório 1940]).

Uma das críticas reproduzidas no Relatório Geral de Armando Vidal comenta a participação de Portinari, mas sequer menciona a presença de Maria Martins:

O Brasil, por alguma razão não divulgada, escolheu ser representado [na exposição] por um homem. Como este homem é Portinari, está tudo bem para nós. Americanos conhecem Candido Portinari por seus murais no edifício brasileiro na Feira Mundial de Nova York e por sua pintura premiada na exposição internacional do Carnegie, em 1936, amplamente reproduzida ("World Telegram", New York, 17 ago. 1940. *Ibidem*: 194).

Trecho que comprova que o governo brasileiro decidiu mostrar em 1940 uma "arte brasileira" que já era bem recebida naquele cenário, o que poderia, positivamente, engrossar o coro de elogios, sem comentários negativos, como aquele destacado pelo texto de Mário de Andrade, por exemplo, sobre a mostra do ano anterior. Outras críticas no Relatório Geral mencionam Maria Martins e suas esculturas, mas com espaço maior dedicado a Portinari. Essa diferença na recepção crítica pode ser observada também na comparação entre os relatórios de Vidal sobre a Feira nos anos de 1939 e 1940, que contém os capítulos sobre as mostras de arte. A parte sobre 1939 no relatório é sucinta, reproduzindo apenas ofícios enviados e narrando os eventos, mas não apresenta críticas de arte dos jornais americanos, como é o caso do relatório referente à mostra de 1940. Sobre esta segunda edição da Exposição de Arte Latino-Americana, Vidal fez questão de reproduzir a totalidade das críticas, bastante positivas, comentando o sucesso de Portinari nos Estados Unidos, incluindo então, também as recebidas pelas exposições em Detroit e no MoMA.

Indiscriminadamente, o texto que introduz a seção brasileira nos catálogos é o mesmo, sem qualquer alteração, de uma edição à outra, apesar da grande diferença de concepção entre elas. O trecho final do texto demonstra como a questão política estava, naquele momento, intimamente ligada à projeção do modernismo no período: "A influência da revolução política de 1930 conferiu reconhecimento às escolas modernas de pensamento, através do Ministério de Educação, que controla as organizações artísticas federais" (Rowe, 1939: 31 [1940: 13], tradução livre). O catálogo de 1940 traz uma lista de 27

obras de Portinari e quatro de Maria Martins, com três reproduções em preto e branco das obras de Portinari e nenhuma de Maria Martins.

Referências

- ALMEIDA, P. M. de. O Portinarianismo. *O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário*, 10 nov. 1962, p. 42.
- _____. O Antiportinarianismo. *O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário*, 5 jan. 1963, p. 38.
- ANDRADE, M. de. Esta Paulista Família. *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. de 1939a, p.4.
- _____. Obras novas de Cândido Portinari. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, n. 134, 1939b.
- BATISTA, M.R. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris – Anos 20*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- CARDOSO, R. G. A Exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930. In: *Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Uberlândia-UFU/CBHA, 2014, p. 1027-1035.
- CARDOSO, R.G. Arte da América Latina na crítica de arte de Raymond Cogniat, 1926. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 19, jul./dez., 2015, p. 252-267.
- COMAS, C. E. Feira Mundial de Nova de York de 1939, Pavilhão Brasileiro. *ARQTEXTO* (UFRGS), v. 16, 2010, p. 56-97.
- FALBEL, Anat. Espaço e interações na historiografia da arquitetura moderna brasileira. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 18, n. 29, Jun. 2011, p. 34-52.
- GREET, M. Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art. *Journal of Curatorial Studies*, v. 3, issue 2 e 3, 2014, p. 212–236.
- MARTINS, L. Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando. *Dom Casmurro*, 26 ago. 1939, p. 7 e 11.
- MENEGUELLO, C. Sigaud, operário da pintura. *Revista História (São Paulo)*, vol. 33, n. 1, Jan.-Jun. 2014, p. 27-49.
- RIBEIRO, Cecília. Robert Smith, diálogos e pesquisas no Brasil. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo - PUCMinas*, v. 21, n. 28, 1º sem. 2014, p. 87-99.
- ROWE, L.S. *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts*. Catálogo de Exposição. New York: Riverside Museum, 1939.
- _____. *Latin American Exhibition of Fine Arts*. Catálogo de Exposição. New York: Riverside Museum, 1940.
- SQUEFF, L. Originalidade e modernidade na arte Latino-Americana: a Exposição de Arte Latino Americana [Exposition d'Art Américain-Latin] de Paris (1924). In: MAGALHÃES, A.G. *Colóquio LABEX Brasil-França – Uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias – Da história colonial ao pós-modernismo*. São Paulo: MAC USP, 2016, p. 250-268.
- SMITH, Robert C. Brazilian Painting in New York. *Bulletin of Pan American Union*, September 1939, p. 500-506.
- VIDAL, A. Circular aos Srs. Interventores Federais – Anexo 4. In: VIDAL, Armando. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939 – Relatório Geral*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941, p. 77.
- VIDAL, A. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940 – Relatório Geral*. 1.ª Parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- ZANINI, W. Exposições coletivas brasileiras no exterior. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Iclea; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: UFRGS, FAPERGS, CNPq, 1991, p. 175-180.

Notas

* Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp e Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, com Pós-doutorado pelo MAC USP, autora de *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, 2012, e de artigos sobre o modernismo brasileiro. Email: regomescardoso@gmail.com.

¹ Reservamos para um segundo artigo, a ser publicado oportunamente, uma abordagem comparativa de artistas e obras dos diferentes países latino-americanos, dentro da perspectiva de apresentação de um conjunto latino-americano, em suas implicações e especificidades na recepção crítica pelos norte-americanos.

² Sobre o Pavilhão brasileiro na Feira Mundial, desde o concurso inicial ao projeto final, ver análise detalhada em: (Comas, 2010).

³ A criação desta academia foi anunciada no *Journal officiel de la République française*. *Lois et décrets* de 26-27 de dezembro de 1922, p. 12363.

⁴ Sobre essa exposição ver: (Squeff, 2016); (Greet, 2014). Sobre a avaliação da arte latino-americana pelo crítico Raymond Cogniat ver também: (Cardoso, 2015).

⁵ O texto aí apresentado era um trecho extraído do então no prelo *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, Nobel, 1991.

⁶ Além dos citados, o catálogo apresenta ainda os nomes: Camilla Alvares de Azevedo, Francient Alves, Araujo Lima, Alfredo A. Assunção, Randolpho Barbosa, José Barreto Ribeiro Menezes, Orozio Belém, Maria Francelina de Barreto Falcão, João Batista de Paula Fonseca, Murillo de Souza, Paul Deveza, Manoel Faria, J. P. Ferre, Leopoldo Gottuzo, Candida Gusmão Cerqueira Menezes, Demetrio Ismailoitch, Jordão de Oliveira, Vicente Leite, Manoel Constantino, Maria Margarida, Porciuncula de Moraes, Edson Motta, Honório Peçanha, Manoel Pestana, Orval Schafflor Saldanha da Gama, Oswaldo Teixeira, Celita Vacani, Armando Viana e Sarah Villela de Figueiredo.

⁷ Tradução literal de “Brazilian Society of Arts”, citada pelo autor.

⁸ O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP guarda as cartas-ofícios enviadas por Armando Vidal, Comissário Geral do Brasil na Feira, com o convite para a participação na organização da mostra de 1939.

⁹ Ver: (Almeida, 1962; 1963). Os textos foram publicados no *Suplemento Literário* e acrescentados à edição de 1976 de *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁰ “Conversa com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luiz Martins-Portinari”. *Dom Casmurro*, 2 set. 1939, p. 5.

¹¹ Sobre os estudos de Robert C. Smith e sua relação com o Brasil ver, por exemplo: (Falbel, 2011); (Ribeiro, 2014).

¹² “The artist, who is at the present time completing a monumental series of frescoes involving the regional occupations of Brazil for the new building of the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro, can claim the title of the Brazilian Diego Rivera”.

Artigo recebido em novembro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.