

Brasil: Uma Imagem em Exposição

..... Luciene Lebmkuhl *

R e s u m o

Em 1940, o Brasil apresenta, na Exposição do Mundo Português – em Lisboa, aspectos da cultura, da política e da sociedade brasileira, na tentativa de compor uma imagem de nação forte, independente e bem sucedida a partir da herança colonial portuguesa.

Palavras-Chave: Brasilidade - modernismo - arte - política.

A b s t r a c t

In 1940, Brazil presents in the Exposition of The Portuguese World, in Lisbon, aspects of the Brazilian Culture, politic and society, in the attempt of composing an image of a strong, independent and successful nation from a Portuguese colonial inheritance.

Key words: Brazilianness - modernism - art - politic.

Uma Embaixada Extraordinária do Brasil, composta por políticos, artistas e intelectuais, juntamente com Carmona e Salazar, inaugura em Lisboa, no dia 20 de julho de 1940, o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. Esta exposição comemorativa dos centenários portugueses; oitocentos anos da fundação da Nação e trezentos anos da sua restauração; pretendeu ser, ao menos nas palavras de Antônio Ferro, então Diretor do Secretariado de Propaganda Nacional – SPN, secretário da Comissão Nacional dos Centenários e responsável por toda a propaganda das Comemorações, “ a admirável oportunidade de mostrar, aos inimigos e aos amigos, o eterno desenho das linhas das nossas fronteiras e a ocasião excepcional de ensinar a terra convulsa, agitada, revolucionada, a firmeza do solo que pisamos, o mesmo nos seus limites e configuração que os nossos reis sonharam e traçaram”! No contexto da II Guerra Mundial, frente às intenções expansionistas alemãs, Portugal procura reafirmar os limites de suas fronteiras. Para Antônio Ferro, são as comemorações dos três anos sagrados da história do País: o ano do nascimento, com a fundação da Nação em 1140; o ano do renascimento, com a definitiva recuperação da independência temporariamente perdida, 1640; e o ano apoteótico do ressurgimento, 1940. O que se iria festejar não seria “ apenas o Portugal de ontem, mas o de hoje, não apenas o Portugal de D. Afonso Henriques e o de D. João IV,

* Doutoranda em História, linha de pesquisa – História e Linguagens, sob a orientação da Profª Drª Maria Bernardete Ramos flores.

mas o de Carmona e Salazar”.¹ O Estado incorporou, então, estas datas, na construção da imagem da heroicidade, edificando uma cidade simbólica que pretendeu ser o “documento da consciência nacional”.²

No relatório do Embaixador Extraordinário, General Francisco José Pinto, a Embaixada Brasileira tinha como “missão representar de modo muito particular o Brasil, que assim se reunia a Portugal para juntos celebrarem oito séculos de glória”³, não medindo esforços no sentido de apresentar o Brasil como o exemplo bem sucedido do empreendimento colonizador português, apontando este como a base indestrutível da unidade nacional brasileira⁴. Assim, a Embaixada cumpriu um extenso programa de visitas, solenidades e pronunciamentos na Exposição do Mundo Português.

A presença brasileira nas Comemorações Centenárias é percebida no estudo de Omar Ribeiro Tomaz como a oportunidade do império português reafirmar sua criação bem sucedida. O Brasil aparece com uma “imagem forte, a partir da qual Portugal poderá mostrar ao mundo a sua força, aquilo que está ainda em fase de criação, sobretudo nos territórios africanos”⁵

O Pavilhão do Brasil, que a crítica portuguesa viu como um “cartaz bem proporcionado com riquezas e progressos...”⁶, foi projetado pelo arquiteto português Raul Lino e teve os espaços e a decoração interna projetados pelo arquiteto brasileiro Roberto Lacombe, no Rio de Janeiro. No conjunto dos Stands que integraram o Pavilhão, foram mostrados extratos da vida cultural, social, política e econômica brasileira. Literatura, Direito, Pedagogia, Vias de Comunicação, Artigos Indígenas, Obras de Arte.

No Stand de Arte, objeto central desta pesquisa, foram apresentadas obras de artistas brasileiros, na quase totalidade vinculados à arte tradicional acadêmica, como: Rodolfo Amoedo, Pedro Alexandrino, Lucílio de Albuquerque, João e Artur Timóteo da Costa, Henrique Cavalleiro, Carlos Chamberland, Pedro Bruno, Navarro da Costa, Oswaldo Teixeira e outros, ligados à Escola Nacional de Belas Artes (E.N.B.A.), cujas obras fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (M.N.B.A.), dois órgãos diretamente vinculados ao Ministério da Educação e Saúde. A única nota dissonante nesse conjunto foi o pintor Cândido Portinari com a obra *Caçá*, que acabou por se tornar assunto na imprensa portuguesa da época que noticiava a oportunidade de se ver, pela primeira vez, um quadro neo-realista em Portugal, sem ser através de reproduções⁷.

¹ - Apud. BRITO, Margarida Acciaiuolli de. *A Exposição de 1940. Idéias, críticas e vivências. Revista Colóquio / Artes*. Lisboa: n.87, dez. 1990, pp. 18 – 25.

² - MARTINS, Maria João. *O Paraíso Triste. O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra*. Lisboa: Veja, 1994, p. 97.

³ - Relatório – General Francisco José Pinto – Embaixada Especial do Brasil às Comemorações dos Centenários de Portugal. – Out. 1940, p. 3.

⁴ - Idem, anexo 4, p. 3.

⁵ - 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, pp. 85-106.

⁶ - Apud. BRITO, Margarida Acciaiuolli de. *Os Anos 40 em Portugal. O País, o regime e as artes. “Restauração e Celebração”*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991. (Tese de doutorado), p. 236.

⁷ - GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e Escultura em Portugal – 1940 – 1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980, p. 26.

Fazia parte das aspirações de Antônio Ferro confirmar, com a participação dos artistas - arquitetos, pintores, escultores e decoradores, os elogios e êxitos obtidos nas exposições internacionais das quais Portugal havia participado, bem como, reafirmar a “realidade das opções estéticas que fundamentaram” a imagem exibida no exterior,⁸ para, quem sabe, conseguir por fim à polémica que vinha acontecendo entre acadêmicos e modernos e que ganha maior visibilidade no decorrer da organização da E.M.P. Portinari e o *Café* acabaram por fazer parte da discussão que perpassava o meio artístico português e que envolveu, além do artista de maior ascensão naquele momento no Brasil, questões prementes e centrais nas discussões em torno da arte moderna, no Brasil e em Portugal, como os nacionalismos e internacionalismo, arte pura e arte social, aproximação arte e vida e arte e política.

Se em Portugal os modernos venceram, ao menos parcialmente, a batalha contra os acadêmicos, tornando-se os responsáveis pela elaboração da imagem da nacionalidade portuguesa na E.M.P., no Brasil as duas facções parecem ter compartilhado o campo de batalha e tornado, assim, as linhas divisórias dos espaços conquistados, bastante difusas e borradas. Estas discussões são polarizadas, e grupos antagônicos são encontrados nas diversas instituições artísticas. Mesmo que os “modernistas” tenham conquistado espaço em torno do Ministro da Educação, não foi sem disputa que se estabeleceram neste posto privilegiado de poder decisório sobre a cultura brasileira. Com os avanços obtidos pelos “modernos”, junto ao Ministro Capanema, uma verdadeira disputa pela conquista de espaço na esfera das políticas culturais toma lugar. Acirram-se discussões na imprensa entre os “modernos”, os passadistas “neocoloniais” e, também, os “acadêmicos”, sobretudo quando da construção do prédio do Ministério da Saúde e Educação - MES.

O embricamento entre os ideais de brasilidade do Estado getulista e os ideais de brasilidade dos modernistas é percebido, neste trabalho, a partir da inclusão da obra *Café*, de Portinari, no conjunto de obras de arte enviadas a Lisboa para compor o Stand de Arte do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. Esta obra torna-se um ponto de cruzamento dos interesses e dos ideais que perpassam as esferas da política, da cultura e da arte. Logo, é preciso tomar as obras componentes daquele conjunto, analisar suas construções, buscar suas historicidades para perceber na visualidade delas o olhar que as reuniu. Processar um ir e vir entre as diversas fontes de pesquisa, tanto as imagéticas quanto as escritas, na busca da apreensão destes ideais de brasilidade, é constituir um corpus documental específico a este estudo, fundamentado nas suas próprias relações internas, não dependendo de pressupostos canônicos já estabelecidos.

Assim, é operado um deslocamento dos documentos de suas coleções originais, ocorrendo uma desnaturalização da localização dos documentos e, conseqüentemente, a constituição de uma nova coleção. Documentos / monumentos, tal qual nos ensina Jacques Le Goff, os quais tentamos isolar e reagrupar, fazer relações e construir um novo conjunto. Os documentos, vistos como monumentos, ou seja, como algo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação, são “o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que os produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuaram a viver, talvez esquecidos, ainda

⁸- ACCIAIUOLI, Margarida. p. 120.

que pelo silêncio. O documento é uma coisa que permanece, que dura, e o testemunho e o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”.⁹ Definir o que será documento, numa história, depende da maneira como o historiador usa e cruza os dados das suas questões. Por isso, é preciso lidar com a idéia de corpus documental e não apenas com o documento isolado.

Pensar a construção da brasilidade no período do Estado Novo é pensar esta brasilidade sendo instituída, sendo nomeada. Não se trata apenas de descrever esta brasilidade, mostrando aquilo que foi nomeado, consagrado e instituído, mas sim, mostrar os atos de nomear. Portanto, o que está em jogo, aqui, não é apenas exibir a coleção das obras enviadas a Lisboa e nem discorrer sobre elas ou sobre a noção de brasilidade que elas comportam, mas, pensar como aquela coleção foi construída, quais pressupostos nortearam tal escolha, quais grupos de pessoas e instituições foram responsáveis pela reunião das obras e escolha dos participantes, enfim, pela organização de todo o aparato levado à Exposição do Mundo Português.

Especificamente o Stand de Arte foi organizado com obras de arte integrantes do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, sendo que a documentação oficial que solicita e libera as obras foi trocada entre o então Diretor do Museu, o também pintor e professor Oswaldo Teixeira, o Chefe de Gabinete do Ministério da Educação, o escritor Carlos Drummond de Andrade e o General Francisco José Pinto, Presidente da Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal. As solicitações da Comissão eram enviadas ao Diretor do Museu, que, por sua vez, solicitava ao Ministério a autorização para a liberação do pedido. Demonstrando, assim, a burocratização e a centralização do poder decisório.

O Presidente da Comissão nomeia um júri encarregado de estabelecer as obras que deverão figurar na Exposição. Participam deste júri os pintores e professores Oswaldo Teixeira, Correia de Lima, Carlos Oswald, Eliseu Visconti e Navarro da Costa. Todos eles vinculados à Escola Nacional de Belas Artes e, também, ao próprio Museu

Neste contexto percebe-se um projeto de constituição da Nação brasileira moderna que passa pela busca da unidade nacional. Tal projeto pretendia mobilizar os mais recônditos espaços da vida no País, buscando representações que pudessem fazer parte da imagem do Brasil que se desejava construir. É no aspecto da busca e constituição da brasilidade que os projetos estadonovista e modernista parecem se encontrar, suscitando, portanto, interesse pelos meandros das relações estabelecidas entre seus representantes. No meio artístico brasileiro acirram-se as discussões entre modernos e acadêmicos na luta pela conquista de espaço nas instituições ligadas à arte e à cultura. O Museu Nacional de Belas Artes e a Academia Nacional de Belas Artes constituíam o reduto por excelência da arte acadêmica, enquanto os representantes da arte moderna se disseminavam em grupos diversos entre o Rio de Janeiro e São Paulo, já fazendo seus prolongamentos por outros Estados do País.

⁹- LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. V.1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 103.

É justamente no Museu Nacional de Belas Artes e na Escola que vão ser selecionados artistas e obras integrantes do Stand de Arte. Evidencia-se, portanto, o caráter tradicional / acadêmico da referida exposição, ao mesmo tempo que suscita questionamento ao pensarmos nos conflitos existentes entre modernos e acadêmicos e no papel que estavam desempenhando intelectuais e artistas vinculados aos movimentos de arte moderna que apoiavam ou colaboravam com o ministro da Educação, Gustavo Capanema. Por que, então, esta exposição não se revestiu de um caráter moderno? Ou pelo menos com maior representatividade desta vertente?

Cheguemos mais perto da esfera do poder. Em 1934, Carlos Drummond de Andrade assume o cargo de Chefe de Gabinete do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. A partir desse momento, ocorreram mudanças na orientação das políticas culturais do Estado. O Ministério da Educação e Saúde (MES) torna-se um polo irradiador das reformas culturais implementadas no País. Já no ano de 1936 Capanema decide não construir o projeto vencedor do concurso público para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde e convida Lúcio Costa que, com a consultoria de Le Corbusier, o arquiteto funcionalista francês, dá andamento à construção da nova sede do MES, com a participação de arquitetos e artistas ligados à arte moderna. Capanema encomenda, na mesma época, ao escritor Mário de Andrade o anteprojeto de criação de um serviço que determinasse, organizasse, conservasse, defendesse e propagasse o patrimônio artístico nacional.¹⁰

É o grupo dos “modernistas” que vai integrar a equipe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, criado em 1937, tendo Rodrigo Melo Franco de Andrade, como diretor, e um leque de arquitetos, entre eles Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, empenhados em encampar a principal proposta do órgão: priorizar os bens de pedra e cal, com ênfase na arquitetura setecentista mineira. Outros intelectuais, como, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Afonso Arinos de Mello Franco, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira e o próprio Carlos Drummond de Andrade, participaram como funcionários ou apenas colaboradores, fazendo parte nas reuniões de final de tarde no gabinete do Dr. Rodrigo. Estes intelectuais passaram a deter o poder de seleção daquilo que deveria ser conservado como monumento nacional.¹¹

No entanto, não foi sem disputa que se estabeleceram nesse posto privilegiado de poder decisório sobre a cultura brasileira. Com os avanços obtidos pelos “modernos”, junto ao ministro Capanema, uma verdadeira disputa pela conquista de espaço na esfera das políticas culturais toma lugar. Acirram-se discussões na imprensa entre os “modernos”, os passadistas “neocoloniais” e também os “acadêmicos”.

A corrente “neocolonial” foi a principal competidora dos “modernistas” pela primazia da condução oficial da renovação arquitetônica nacional e pelo estudo do passado nacional. Ganhou vulto durante as comemorações do Centenário da Independência quando, então, vários pavilhões foram erguidos, inspirados nas construções sacras e

¹⁰- SCHWARTZMAN, Simon. A Ação Cultural. In: **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da USP, 1984. (Coleção Estudos Brasileiros ; v.81). p. 9.

¹¹- CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993. Pp.19, 20, 21 e 22.

civis feitas no Brasil durante o período colonial, para abrigar a Exposição Internacional comemorativa ao Centenário, podendo contar, a partir desse momento, com o apoio oficial do governo. Este grupo, liderado por José Mariano, será o maior adversário dos "modernistas" na polêmica instaurada em torno da construção do prédio do MES e na criação do SPHAN.

Quanto aos "acadêmicos", são aqueles ligados à Escola Nacional de Belas Artes e ao seu diretor o, também, pintor Oswaldo Teixeira que, como vimos, integrou o júri responsável pela seleção das obras que compuseram o Pavilhão do Brasil na EMP.

Já o "modernismo" era suficientemente amplo para permitir interpretações variadas e não se opor frontalmente ao programa político e ideológico do MES. O ponto de contato entre os "modernistas" e o ministério situava-se no interesse mútuo pelas artes, poesia e folclore. "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".¹²

Assim, entre estes antagonistas estava sendo disputada a "oportunidade de influenciar ou mesmo forjar políticas públicas de um Estado que pretendia "fundar" um novo país".¹³

Alcir Lenharo aponta a política de burocratização da intelectualidade como uma das estratégias para efetivar a centralização do poder simbólico, assim, "o Estado abriu ditatorialmente espaço para esta camada burocrática nos meios de comunicação (...). Transmitiu-lhe poder para breca outros discursos, assim como tratou de criar uma redoma ao redor dos seus eleitos e torná-los impermeáveis à pressão crítica dos adversários".¹⁴

Maria Helena Capelato, no livro *Multidões em Cena*, ao realizar um estudo comparativo entre a propaganda política no varguismo e no peronismo, afirma que no varguismo a cultura é entendida como fator de unidade nacional e harmonia social e o papel do Estado é o de defesa da intervenção estatal na cultura. A cultura é entendida como suporte da política. Os ideólogos estadonovistas, alegando que o Estado liberal separava o homem, cujo domínio é o da cultura, do cidadão, cujo domínio é o da política, defendiam a necessidade de unificar as esferas política e social, através do estabelecimento de uma "cultura política". Nessa perspectiva, a política era compreendida como elemento disciplinador, coordenador e organizador das forças sociais; as manifestações culturais só poderiam ocorrer sob a "tutela" da ordem política.¹⁵

Obviamente, esta perspectiva avalizava a intervenção estatal na esfera cultural, ao mesmo tempo, em que o descrédito nas teorias liberais, que haviam sustentado a instauração da república brasileira, propiciava a aproximação das camadas descontentes

¹²- SCHWARTZMAN. Op.cit. pp. 79 e 81.

¹³- CAVALCANTI. Op.cit.p. 18.

¹⁴- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas,SP: Papyrus, 1986. Pp. 53 e 54.

¹⁵- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papyrus, 1998. Pp. 100, 101, 102 e 103.

da sociedade com as idéias nada democráticas que permeavam o Estado em formação. Assim, variados projetos de política cultural foram implementados em áreas como a música (o canto orfeônico de Villa Lobos), o teatro (criação do Serviço Nacional do Teatro), a arquitetura e as artes plásticas (construção do prédio do MES e a realização dos painéis de Portinari).

Desta maneira, o Ministério da Educação transforma-se num espaço aglutinador da intelectualidade, propiciando a convivência com o Estado mesmo daqueles que se opunham a ele.

Pensar a participação do Brasil na Exposição do Mundo Português significa pensar o entrecruzamento entre política, cultura e arte. Sobretudo quando o mote desse processo é o estranhamento causado pela presença marcante de uma obra de arte moderna em meio a obras de arte acadêmicas. Sendo assim, o *Café* de Portinari é tomado como símbolo de todo um movimento que foi desencadeado no Brasil desde as primeiras manifestações modernistas, ainda na década de 10, antes mesmo da Semana de 22 e se estende para além dos limites do Estado Novo.

O *Café* (1934), de Portinari, além de se diferenciar das outras obras apresentadas, na Exposição, tanto no aspecto formal quanto conteudístico, já havia sido aceito e conquistado *status* de obra símbolo da arte moderna brasileira nos meios artísticos nacionais e internacionais¹⁶.

O *Café* é uma obra paradigmática do trabalho subsequente de Portinari. Soluções plásticas encontradas por ele, como a monumentalidade das figuras, a exacerbação de elementos corporais que adquirem um caráter simbólico e a repetição de gestos e figuras, são soluções que se repetem em significativas obras, como, por exemplo, os murais encomendados para o Ministério da Educação e Saúde.



¹⁶ - Em 1935, O *Café* foi premiado com a Segunda menção honrosa na Exposição Internacional no Instituto Carnegie de Pittsburgh. No mesmo ano, o governo Getúlio Vargas adquire a obra para o acervo do M.N.B.⁹

Segundo Annateresa Fabris, "talvez ninguém melhor que Portinari tenha sabido dar vida, no Brasil, a uma visão épica do homem do povo. Não uma visão épica perdida na oca teatralidade dos gestos, mas uma visão épica conseguida através do enaltecimento do trabalhador"¹⁷. Transitando no meio oficial do poder e recebendo o apoio do ministro Capanema, a "imagem de Portinari é associada a uma busca de raízes nacionais, [o artista] encarna uma linguagem e uma imagística brasileiras"¹⁸.

As obras de arte agrupadas na Exposição de 1940 tornam-se instigantes justamente por fazerem parte de um conjunto que conjuga obras que seguem os mais rígidos cânones acadêmicos, outras que fazem a mescla com resultados das experiências inovadoras do final do século XIX e ainda um único exemplar de arte moderna. Sendo assim, faz-se necessário ler atentamente esta exposição e verificar as obras selecionadas, percorrê-las enquanto construções pictóricas portadoras de historicidade, buscar na visualidade delas os motivos de tal seleção e cruzá-los com indícios recolhidos na documentação que circunda a exposição e que também a constitui, porque evidenciam as estratégias tomadas para compor o "cartaz bem proporcionado", apreciado pela crítica portuguesa.

Fazem parte do conjunto enviado a Lisboa obras como: *Vestido Rosa* (1921), de Henrique Cavalleiro, que mescla um tratamento realista dado ao rosto da figura, com uma atmosfera quase imaterial obtida pela textura que surge das pinceladas aparentes,



¹⁷- FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990, p. 138.

¹⁸- Idem., p. 136.

com nítida influência *fin-de-siècle*, tanto no tratamento pictórico quanto na temática abordada, a intimidade, a casa, a família.

Amuada (1882), de Rodolfo Amoedo, cujo realismo nos faz penetrar no ressentimento da adolescente evidenciando o virtuosismo do autor, notório professor da Academia e depois Escola Nacional de Belas Artes, conhecido por sua preocupação pela parte física da pintura, como os pigmentos e os materiais.



A Copa, de Pedro Alexandrino (1856 – 1942), exemplar especialíssimo de naturezas mortas na pintura brasileira, demonstra o virtuosismo do pintor, bem como, em conjunto com as outras duas obras anteriormente citadas, evidencia o desenvolvimento, no País, de um gosto educado muito próximo daquilo que aparece descrito por Teixeira Leite como Realismo Burguês. Estilo no qual os artistas buscavam “retomar a tradição antiga, considerando-se herdeiros e guardiões do passado”¹⁹.



¹⁹- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico de Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 431.

Portanto, partindo da insólita presença moderna em meio à maioria acadêmica, temos um ótimo ponto para observar as articulações de poder existentes nos meios artístico / cultural e político. A organização da Exposição, a seleção das obras, a escolha dos participantes nos levam a perceber o poder decisório centralizado do Estado Novo brasileiro e os ideais de Nação e de brasilidade que perpassavam as estruturas do regime getulista, bem como sua política internacional.

As obras selecionadas e o papel preponderante das mais sólidas e ao mesmo tempo contestadas instituições de arte do País, o Museu Nacional de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes, permitem vislumbrar as discussões prementes ao meio artístico brasileiro naquele momento, arte pura e arte social, forma e conteúdo, arte e vida. As temáticas abordadas e o tratamento plástico / formal dado a elas apresentam a constituição pictórica do imaginário das questões nacionais. O diálogo entre as diversas fontes de pesquisa, possibilita a apreensão desses ideais de brasilidade, talvez distintos, mas em algo semelhantes, por se atraírem e por compartilharem espaços. Espaços públicos, espaços de poder. Permitindo, assim, perceber a brasilidade que se pretendia mostrar para além das fronteiras nacionais, num momento em que esta mesma brasilidade está sendo construída.

B i b l i o g r a f i a

- AMARAL, Aracy. *Arte Para Que? A preocupação social na arte brasileira: 1930 - 1970: Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2 ed., São Paulo. Nobel, 1987. 435p.
- BRITO, Margarida Acciaiuoli de. *A Exposição de 1940. Idéias, críticas e vivências*. Revista Colóquio / Artes. Lisboa: n.87, dez., 1990. Pp. 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. (Tese de Doutorado).
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena. Propaganda política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- CAVALCANTI, Lauro. (org.) *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. 160p.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990. (Coleção Estudos; 112). 147p.

- 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. 3ed., Lisboa: Bertrand Editora, 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. 3ed., Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca Breve; 43). 113p.
- GONÇALVES, Rui Mário. Pintura e Escultura em Portugal - 1940 - 1980. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. (Biblioteca Breve; 44). 145p.
- LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. Tradução de Suzana Ferreira Borges. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 95-106.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico de Pintura Brasileira. Rio de Janeiro: Artilivre, 1988.555p.
- LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas, SP: Papirus, 1986. 21p.
- MARTINS, Maria João. O Paraíso Triste - O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra. Lisboa: Vega, 1994. 247p.
- PORTELA, Artur. Salazarismo e Artes Plásticas. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. (Biblioteca Breve; 68). 180p.
- 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. 252p.