

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

Danielle Misura Nastari

**O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945:
consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o
contexto sociocultural norte-americano**

São Paulo

2021

DANIELLE MISURA NASTARI

**O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945:
consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o
contexto sociocultural norte-americano**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: História e Historiografia da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. As imagens contidas nesse trabalho não podem ser reproduzidas sem a autorização de seus autores ou arquivos responsáveis por seus direitos autorais.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Nastari, Danielle Misura.

O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o contexto sociocultural norte-americano / Danielle Misura Nastari; orientadora Daisy Valle Machado Peccinini. -- São Paulo, 2021.

547 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2021.

1. Arte Moderna – Século 20. 2. Política Cultural. 3. Estado Novo. 4. Murais. 5. Estados Unidos. 6. Portinari, Candido, 1903-1962. I. Peccinini, Daisy Valle Machado. II. Título.

CDD 709.04

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

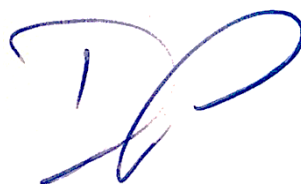
Nome da aluna: Danielle Misura Nastari

Data da defesa: 30 de agosto de 2021

Nome da Profa. orientadora: Daisy Valle Machado Peccinini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da Comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 25 de outubro de 2021



Assinatura da orientadora

Nome: NASTARI, Danielle Misura

Título: O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o contexto sociocultural norte-americano

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Pai das luzes

Agradecimentos

A realização de uma tese é um processo longo e extremamente trabalhoso, que requer a contribuição de um grande grupo de pessoas para ser concluído. Venho aqui expressar a minha gratidão àqueles que me auxiliaram ao longo dessa jornada.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini, por seu incentivo e apoio irrestrito aos meus esforços de pesquisa. Sua sabedoria, acolhimento e extrema dedicação fizeram possível a realização dessa tese. Sou grata ao Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann, meu coorientador na *Princeton University*, pelo suporte e valiosos direcionamentos que recebi durante o período em que estive sob a sua instrução nos Estados Unidos.

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe Vera Misura, por todo auxílio que recebi e pela paciência e compreensão nas muitas vezes em que precisei me ausentar das atividades familiares para me dedicar à pesquisa. Agradeço também ao meu grande amigo Robert Hagan, cujos conselhos e encorajamento me auxiliaram ao longo dessa jornada e foram fundamentais para que eu concluísse com êxito essa empreitada acadêmica.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e da *Terra Foundation for American Art*. Sem o suporte dessas duas instituições, essa tese não teria a abrangência e profundidade alcançadas.

Os esforços de pesquisa aqui realizados foram efetivos devido à colaboração de muitos, aos quais expresso minha gratidão. No Brasil, Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, Profa. Dra. Carmen Aranha, Neusa Maria Falavigna Brandão, Paulo Marquezini e a colega Renata Ferraretto, do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Profa. Dra. Annateresa Fabris, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Lauci dos Reis Bortoluci e Anderson Massao Tobita, da biblioteca Lourival Gomes Machado, MAC-USP. Léia C. Cassoni, da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Joao Candido Portinari e Noélia Courtinho, do Projeto Portinari. Profa. Maria de Fátima Fontes Piazza, da Universidade Federal de Santa Catarina. Profa. Sylvia Valdez, da

Universidad de Buenos Aires e professora visitante da Universidade de São Paulo. Agradeço também a Karen Philippov.

Nos Estados Unidos, na *Princeton University*, Profa. Dra. Irene V. Small, Dra. AnnMarie Perl, Diane J. Schulte, *Department of Art and Archeology*. Rebecca K. Friedman, *Marquand Library*. Steven A. Knowlton, *Firestone Library*. Agradeço também às colegas Larissa Guimarães e Silvia Gianolio,

Na Biblioteca do Congresso, Katherine Blood e Beverly W. Brannan, *Prints and Photographs Division*. Cheryl Fox, *Manuscript Division*. Suzanne Schadl, Talia Guzman-Gonzalez e Maria Thurber, *Hispanic Division*.

Nas demais instituições visitadas: Jay A. Levenson, Michelle Elligott, *Museum of Modern Art* (MoMA). Barbara Haskell, *Whitney Museum of American Art*. James E. Hanks, *Detroit Institute of Arts Research Library, Archives & Collections Information*. Monica Blank e Tom Rosenbaum, *Rockefeller Archive Center*. Sonja N. Woods, *Moorland-Spingarn Research Center, Howard University*. Jennifer Blancato, Victoria Singer, Eric Paff, *Architect of the Capitol Curator's Office*. April Calaham, *Special collections and College Archives, Fashion Institute of Technology*. Peter Huestis, *Office of Visual Services, National Gallery of Art, Washington D.C.* Milan Hughston, bibliotecário aposentado do MoMA.

Ademais, expresso meus sinceros agradecimentos à Juliana Oliveira, que realizou a revisão da tese e me auxiliou imensamente nos processos de ordenação das informações aqui apresentadas.

Finalmente, sou grata ao apoio dos amigos Iara Cristina Silva, Conceição Mafra de Oliveira, Juliana Lopes, Daniela Machado Rocha, Nowa Leão Duarte Ferreira e Horácio Carlos Teixeira Ferreira.

“Fine art is that in which the hand, the head and the heart of man go together.”
John Ruskin

Resumo

NASTARI, Danielle Misura. **O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o contexto sociocultural norte-americano.** 2021. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Essa tese tem por objetivo contribuir para a historiografia da arte moderna brasileira e internacional com dados até então inéditos sobre a trajetória de Candido Portinari nos Estados Unidos no período de 1935 a 1945. Foi adotado o método de Giulio Carlo Argan no discurso da tese, isto é, as obras de Portinari foram analisadas em sua aparência e ao mesmo tempo relacionadas ao contexto da época e à psique do artista. Os resultados obtidos foram extremamente ricos e bem embasados, em virtude do desenvolvimento de exaustiva pesquisa em muitos arquivos brasileiros e estadunidenses, que resultou na descoberta de grande quantidade de documentos inéditos. Estes estão referenciados em notas e na extensa bibliografia aqui apresentada. A documentação levantada, levou à conclusão de que o imenso sucesso alcançado por Portinari nos Estados Unidos no período pesquisado se deu em razão da confluência das qualidades artísticas de Portinari somadas à conjuntura política, social e cultural dos Estados Unidos e do Brasil.

Palavras-chave: Candido Portinari. Estados Unidos - Portinari. Pintura moderna brasileira - itinerância. Política da Boa Vizinhança - Portinari. Estado Novo - Portinari. Murais - Biblioteca do Congresso.

Abstract

NASTARI, Danielle Misura. **The success of Portinari in the United States, 1935-1945: consonances with the Good Neighbor Policy and the North American sociocultural context.** 2021. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation's objective is to contribute to the historiography of Brazilian and international modern art through the unveiling of unknown data about the trajectory of Candido Portinari in the United States between 1935 and 1945. The methodology employed is that of Giulio Carlo Argan; therefore, Portinari's artworks were both visually analyzed, and assessed within the context of the studied time frame and the artist's psyche. The achieved results were extremely rich and well-grounded, because of extensive research carried in numerous archives in Brazil and the United States. This research unearthed a considerable amount of previously unknown documents, which are referenced on the footnotes and broad bibliography. The documents examined lead to the conclusion that the enormous success achieved by Portinari in the United States, in the researched time frame, happened as a confluence of Portinari's artistic qualities and the conjuncture of the political, social, and cultural environments of Brazil and the United States.

Key words: Candido Portinari. United States - Portinari. Brazilian Modern Painting - circulation. Good Neighbor Policy - Portinari. Estado Novo - Portinari. Murals - Library of Congress.

Lista de figuras

Figura 1	“Café” em exposição na ala da representação brasileira na <i>Carnegie International</i> de 1935	40
Figura 2	Hipólito Hidalgo de Caviedes: “Elvira e Tibério”, óleo sobre tela	46
Figura 3	Charles Burchfield: “A cabana no charco”, aquarela sobre papel	48
Figura 4	Henry E. Mattson: “Água profunda”, óleo sobre tela	49
Figura 5	Albert Saverys: “Natureza morta”, óleo sobre tela	50
Figura 6	Per Deberitz: “Sol e mar”, óleo sobre tela	51
Figura 7	Sergius Pauser: “Paisagem austríaca”, óleo sobre tela	52
Figura 8	Portinari e Lucio Costa (sentados, respectivamente o segundo e o terceiro a partir da direita) com arquitetos, em almoço oferecido a Gregori Warchavchik no Morro da Urca em novembro de 1931	63
Figura 9	Candido Portinari: “Café”, 1935, óleo sobre tela	64
Figura 10	Linhas estruturais primárias de “Café”	66
Figura 11	Linhas estruturais horizontais e verticais de “Café” de importância primária e secundária	67
Figura 12	Linhas estruturais horizontais e verticais de “Café” de importância primária, secundária e terciária	68
Figura 13	Organização estrutural da perspectiva geométrica de “Café”	69
Figura 14	Linhas estruturais diagonais de “Café” de importância primária e secundária	70
Figura 15	Linhas estruturais diagonais de “Café” de importância primária, secundária e terciária	71
Figura 16	Mapa geral de linhas estruturais primárias, secundárias e terciárias de “Café”	71
Figura 17	Candido Portinari: esboço de “Café”, 1935, grafite e caneta-tinteiro sobre papel	72
Figura 18	Jacopo Tintoretto: “A coleta do maná”, 1590-1592, óleo sobre tela	76
Figura 19	Candido Portinari: “Café”, 1934; óleo sobre tela	78
Figura 20	Candido Portinari: “Colheita de café”, 1933, aquarela sobre papel	78
Figura 21	Candido Portinari: “Sorveteiro”, 1934, óleo sobre tela	78
Figura 22	Candido Portinari: “Estivador”, 1934, óleo sobre madeira	78

Figura 23	Candido Portinari: “Lavrador de café”, 1934, óleo sobre tela	80
Figura 24	Candido Portinari: “Mestiço”, 1934, óleo sobre tela	80
Figura 25	Charge sobre “Café” publicada em Pittsburgh: “Me pergunto se café realmente faz isso com as suas mãos e pés”	81
Figura 26	Elipse que sintetiza as principais etapas da colheita de café	82
Figura 27	Um automóvel DeSoto Airflow de 1934 ao lado da locomotiva Union Pacific M-10000	84
Figura 28	Lasar Segall: “ <i>Mendicant</i> ”, óleo sobre tela	88
Figura 29	Voucher com o pagamento do prêmio da segunda menção honrosa a Portinari	89
Figura 30	José Clemente Orozco: “Prometeu”, 1930, afresco	106
Figura 31	José Clemente Orozco: “Mesa da irmandade universal”, 1930-1931, afresco	107
Figura 32	José Clemente Orozco “Luta no oriente”, 1930-1931, afresco	108
Figura 33	José Clemente Orozco: painel 11, “Cortez e a cruz”; painel 12, “A máquina”; painel 13, “Anglo-América”; painel 14, “Hispano-América”, parte do ciclo de murais “Épico da civilização americana”, 1932-1934, afresco	108
Figura 34	Diego Rivera: “Alegoria da Califórnia”, 1930-1931, afresco	111
Figura 35	Diego Rivera: “Natureza morta e amendoeiras em flor”, 1931, afresco	112
Figura 36	Diego Rivera: “Execução de um afresco mostrando a construção de uma cidade”, 1931, afresco	113
Figura 37	Diego Rivera: O ciclo de murais “Indústria de Detroit”, com a parede oeste à frente, 1932-1933, afresco	115
Figura 38	Diego Rivera: “Indústria de Detroit”, mural principal da parede sul, 1932-1933, afresco	116
Figura 39	Diego Rivera: “Indústria de Detroit”, mural principal da parede norte, 1932-1933, afresco	116
Figura 40	David Alfaro Siqueiros: “Assembleia de rua”, 1932, afresco sobre cimento	119
Figura 41	David Alfaro Siqueiros: “América tropical”, 1932, afresco sobre cimento	121
Figura 42	David Alfaro Siqueiros: painel central de “Retrato do México atual”, 1932, afresco sobre cimento	122

Figura 43	Diego Rivera: o afresco “Homem na encruzilhada”, em 1933, logo após a suspensão de seus trabalhos de execução	123
Figura 44	Desenho de Lucio Costa que mostra a fachada sul da sede do MES	139
Figura 45	O edifício-sede do MES concluído, em vista noturna	139
Figura 46	Vista parcial dos murais de Portinari no Salão de Audiências do MES	144
Figura 47	Vista parcial dos murais de Portinari no Salão de Audiências do MES	144
Figura 48	Candido Portinari: “Pau-brasil”, 1938, afresco	145
Figura 49	Candido Portinari: “Cana”, 1938, afresco	145
Figura 50	Candido Portinari: “Gado”, 1938, afresco	145
Figura 51	Candido Portinari: “Garimpo”, 1938, afresco	145
Figura 52	Candido Portinari: “Fumo”, 1938, afresco	146
Figura 53	Candido Portinari: “Algodão”, 1938, afresco	146
Figura 54	Candido Portinari: “Erva mate”, 1938, afresco	147
Figura 55	Candido Portinari: “Café”, 1938, afresco	147
Figura 56	Candido Portinari: “Cacau”, 1938, afresco	148
Figura 57	Candido Portinari: “Ferro”, 1938, afresco	148
Figura 58	Candido Portinari: “Borracha”, 1938, afresco	148
Figura 59	Candido Portinari: “Carnaúba”, 1944, afresco	148
Figura 60	Almoço oferecido a Le Corbusier em 1936. À esquerda, Carlos Leão, Burle Marx (ao fundo). À direita, Portinari (de óculos), Luiz Martins, Tarsila do Amaral, Le Corbusier e Celso Antônio	150
Figura 61	Candido Portinari apresenta suas obras a Getúlio Vargas (de terno branco), na mostra que exibiu no MNBA em 1939	156
Figura 62	Mapa publicado na edição de novembro de 1942 da revista <i>Fortune</i> , que explica a importância estratégica do saliente nordestino para os esforços de guerra dos aliados	181
Figura 63	Oswaldo Aranha na capa da revista <i>Time</i> , edição de 18 de janeiro de 1942. Na legenda abaixo do retrato se lê “O Brasil de Aranha: ele crê em decisões rápidas, capital estrangeiro, trabalho duro”	184
Figura 64	No desfile de Sete de Setembro de 1942, a partir da esquerda, o general Dutra, o ministro Gustavo Capanema, o presidente Getúlio Vargas (sentado), a primeira dama Alzira Vargas e o enviado americano Nelson Rockefeller, segurando uma criança	187

Figura 65	O chefe do Estado Maior brasileiro, general Góes Monteiro (ajoelhado) explica a estratégia de defesa brasileira a Nelson Rockefeller, sentado ao lado do ministro da guerra, general Eurico Gaspar Dutra	188
Figura 66	Candido Portinari: “Retrato de Getúlio Vargas”, 1938, óleo sobre tela	192
Figura 67	Fotografia de Getúlio Vargas, por Max Rosenfeld, que serviu de referência ao pintor	192
Figura 68	Candido Portinari: “Retrato de Maria Capanema”, 1938, óleo sobre tela	194
Figura 69	Candido Portinari e Maria Capanema na abertura da mostra individual do pintor no MNBA, em 1939	194
Figura 70	Candido Portinari: “Retrato de Alzira Vargas”, 1941, óleo sobre tela	196
Figura 71	Candido Portinari: “Retrato de Jefferson Caffery”, 1941, óleo sobre tela	198
Figura 72	Fotografia utilizada por Portinari como referência para realizar o retrato de Caffery	198
Figura 73	O embaixador americano Jefferson Caffery posando para Portinari em 1941	198
Figura 74	O embaixador americano Jefferson Caffery posando para Portinari em 1941	199
Figura 75	No dia de suas bodas de prata, Oswaldo Aranha observa o quintal de sua casa na ladeira do Ascurra na companhia de Candido Portinari e de seu filho Euclides Aranha, 1942	201
Figura 76	Candido Portinari: “Retrato de Oswaldo Aranha”, 1942, óleo sobre tela	202
Figura 77	Portinari dando os últimos retoques no retrato de Aranha em fotografia de Thomas D. McAvoy	202
Figura 78	Candido Portinari: “Retrato de Carlos Drummond de Andrade”, 1936, óleo sobre tela	203
Figura 79	Candido Portinari: “Retrato de Lourival Fontes”, 1940, óleo sobre tela	203
Figura 80	Fotografia aérea das instalações da Feira Mundial de Nova York em 1939, em <i>Flushing Meadows</i> , com os arranha-céus de Manhattan ao fundo	207
Figura 81	O presidente Franklin D. Roosevelt proferindo o discurso de abertura da Feira Mundial de Nova York na Corte da Paz, em 30 de abril de 1939	209

Figura 82	Vista noturna de uma das lagoas da Feira Mundial de Nova York, rodeada por esculturas, com a Perisfera e o Trilon ao fundo. No centro, a estátua de George Washington	212
Figura 83	Mapa da Feira Mundial de 1939, com o pavilhão do Brasil circulado em negro	215
Figura 84	Vista externa da frente do pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939	217
Figura 85	Vista de parte do primeiro andar do pavilhão do Brasil, tomada da escada do mezanino	219
Figura 86	O pavilhão visto do lago, com destaque para as vitórias-régias e nenúfares e parte do restaurante ao ar livre	219
Figura 87	Vista da esplanada que enfatiza as linhas curvas do pavilhão do Brasil	219
Figura 88	Pavilhão do Brasil: mostruários de algodão, seus produtos e subprodutos	221
Figura 89	Pavilhão do Brasil: mostruários de fibras têxteis	223
Figura 90	Pavilhão do Brasil: mostruário com sementes de arroz e arroz em casca	223
Figura 91	Pavilhão do Brasil: mostruário de madeiras	224
Figura 92	Pavilhão do Brasil: mostruário dos mais finos tecidos fabricados com seda animal	224
Figura 93	Os painéis de Portinari expostos no Salão da Boa Vizinhaça do pavilhão do Brasil	225
Figura 94	Candido Portinari: “Noite de São João”, 1939, têmpera sobre tela, obra que integrava a coleção do MoMA e foi destruída no incêndio que atingiu o museu em 1958	226
Figura 95	Cândido Portinari: estudo final para “Noite de São João”, 1939, guache sobre papel. Registro existente mais próximo do esquema cromático do painel finalizado	226
Figura 96	Candido Portinari: “Jangadas do nordeste”, 1939, têmpera sobre tela	227
Figura 97	Candido Portinari: “Cena gaúcha”, 1939, têmpera sobre tela	229
Figura 98	Grupo de visitantes do pavilhão brasileiro recebe ensinamentos a respeito dos painéis de Portinari	237
Figura 99	Rockwell Kent com a pintura “The wreck”, 1929	242
Figura 100	Candido Portinari: “Retrato de Rockwell Kent”, 1937, óleo sobre tela	242

Figura 101	Retrato fotográfico de Florence Horn	248
Figura 102	Candido Portinari: “Retrato de Florence Horn”, 1940, óleo sobre tela	248
Figura 103	As duas obras de Portinari publicadas na revista <i>Fortune</i> em junho de 1939	251
Figura 104	Capa do catálogo da mostra <i>Art in Our Time</i> , publicado em 1939	256
Figura 105	“Morro” inserida no catálogo de <i>Art in Our Time</i> , listada como a pintura 152a	256
Figura 106	Candido Portinari: “Morro”, 1933, óleo sobre tela	257
Figura 107	Miguel Covarrubias: “Tipo da 7ª Avenida”, caricatura publicada no livro <i>Negro Drawings</i>	258
Figura 108	Miguel Covarrubias: “Louise”, caricatura publicada no livro <i>Negro Drawings</i>	258
Figura 109	Miguel Covarrubias: “Moça na mesa”, caricatura publicada no livro <i>Negro Drawings</i>	258
Figura 110	O álbum <i>Portinari, His Life and Art</i> , publicado pela <i>Chicago University Press</i> em dezembro de 1940	260
Figura 111	Vista da seção do Brasil na <i>Latin American Exhibition of Fine and Applied Art</i> , no <i>Riverside Museum</i> , em 1939	279
Figura 112	Vista da seção do Brasil na <i>Latin American Exhibition of Fine and Applied Art</i> , no <i>Riverside Museum</i> , em 1939	280
Figura 113	Helios Seelinger: “Dança do fogo”	281
Figura 114	Manoel Constantino: “No estúdio de um pintor”	281
Figura 115	Jordão de Oliveira: “Palmeiras”	281
Figura 116	Ado Malagoli: “Retrato de camponês”	281
Figura 117	Oswaldo Teixeira: “Mater”, óleo sobre tela	282
Figura 118	“Retrato de Mario de Andrade”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da <i>Latin American Exhibition of Fine Arts</i> , apresentada no <i>Riverside Museum</i> em 1940	284
Figura 119	“Flautista”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da <i>Latin American Exhibition of Fine Arts</i> , apresentada no <i>Riverside Museum</i> em 1940	284
Figura 120	“Espantalhos”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da <i>Latin American Exhibition of Fine Arts</i> , apresentada no <i>Riverside Museum</i> em 1940	285

Figura 121	Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do <i>Riverside Museum</i> em 1940	287
Figura 122	Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do <i>Riverside Museum</i> em 1940	287
Figura 123	Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do <i>Riverside Museum</i> em 1940	288
Figura 124	Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do <i>Riverside Museum</i> em 1940	288
Figura 125	Uma das cabeças de índio presenteada por Portinari ao Departamento de Estado dos Estados Unidos	294
Figura 126	Detalhe da dedicatória feita por Portinari na obra “Cabeça de índio”	294
Figura 127	Planta do <i>Detroit Institute of Arts</i> com a área ocupada pela mostra de Portinari em amarelo	298
Figura 128	Vista da galeria principal da exposição de Portinari no <i>Detroit Institute of Arts</i>	299
Figura 129	Vista da galeria principal da exposição de Portinari no <i>Detroit Institute of Arts</i>	299
Figura 130	Vista da galeria mediana da exposição de Portinari no <i>Detroit Institute of Arts</i>	300
Figura 131	Vista da galeria mediana da exposição de Portinari no <i>Detroit Institute of Arts</i>	300
Figura 132	Vista da galeria menor da exposição de Portinari no <i>Detroit Institute of Arts</i>	301
Figura 133	Candido Portinari: “Gado”, 1939, óleo sobre tela	308
Figura 134	Candido Portinari e seu filho João Cândido, em sua chegada aos Estados Unidos. A fotografia foi feita por encomenda do departamento de publicidade do comissariado geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York	311
Figura 135	Candido Portinari, entre Gustavo Capanema e Lourival Fontes, no jantar oferecido em sua homenagem no Cassino da Urca em 2 de setembro de 1940, por ocasião de sua partida aos Estados Unidos	311
Figura 136	Fotografia do vernissage de <i>Portinari of Brazil</i> , com o painel “Noite de São João” ao fundo	313
Figura 137	Convite para a abertura da exposição de Portinari no MoMA ocorrida em 8 de outubro de 1940	313

Figura 138	Candido Portinari: “Retrato de Maria Sermolino”, 1940, óleo sobre tela	315
Figura 139	Vista da entrada da exposição de Portinari no MoMA	318
Figura 140	Vista de <i>Portinari of Brazil</i> apresentada nas galerias do MoMA	318
Figura 141	Vista de <i>Portinari of Brazil</i> apresentada nas galerias do MoMA	319
Figura 142	Vista de <i>Portinari of Brazil</i> apresentada nas galerias do MoMA	319
Figura 143	Vista de <i>Portinari of Brazil</i> apresentada nas galerias do MoMA	320
Figura 144	Vista de <i>Portinari of Brazil</i> apresentada nas galerias do MoMA	320
Figura 145	A soprano Elsie Houston, Candido Portinari e o maestro Walter Burle Marx na abertura da mostra do pintor no MoMA, junto ao retrato do pianista Arthur Rubinstein	321
Figura 146	Candido Portinari organizando seus quadros em uma das galerias do MoMA	324
Figura 147	Candido Portinari e Monroe Wheeler, diretor do departamento editorial do MoMA, responsável pelo libreto de <i>Portinari of Brazil</i>	324
Figura 148	Candido Portinari: “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela	332
Figura 149	Candido Portinari: “Retrato de Helena Rubinstein”, 1939, óleo sobre tela	338
Figura 150	Helena Rubinstein e a galeria dos seus retratos, na frente do trabalho elaborado por Portinari	338
Figura 151	Candido Portinari: “Duas mulheres”, 1938, têmpera com areia sobre tela	341
Figura 152	Candido Portinari: “Grupo de meninas”, 1940, óleo sobre tela	341
Figura 153	Candido Portinari: “Moça penteando o cabelo”, c. 1940, óleo sobre tela	341
Figura 154	Candido Portinari: “Cabeça”, 1935, óleo sobre tela	341
Figura 155	Candido Portinari e Helena Rubinstein na exposição individual do pintor no MNBA em 1943	342
Figura 156	Candido Portinari: “Retrato de Michael Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela	346
Figura 157	Candido Portinari: “Retrato de Mary C. Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela	346
Figura 158	Candido Portinari: “Retrato de Mary C. Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela	346

Figura 159	Candido Portinari: “Retrato de Abby Greene Rockefeller”, 1942-1949, óleo sobre tela	346
Figura 160	Candido Portinari: “Retrato de João Candido”, 1941, óleo sobre tela	347
Figura 161	Candido Portinari: “Mulher com galo”, 1941, óleo sobre tela	347
Figura 162	Candido Portinari: “Espantalho”, 1941, óleo sobre cartão	347
Figura 163	Candido Portinari: “Palhaço”, 1941, óleo sobre cartão	348
Figura 164	Mary Lee Fairbanks posando para Portinari no Rio de Janeiro	350
Figura 165	Candido Portinari: “Retrato de Mary Lee Fairbanks”, 1941, óleo sobre tela	350
Figura 166	André Derain: “Retrato de Marie Harriman”, 1935, óleo sobre tela	351
Figura 167	A fachada da <i>Marie Harriman Gallery</i> na 61E 57th St. em Manhattan, em 1940	351
Figura 168	Candido Portinari: “Meninos soltando pipas”, 1941, têmpera sobre papelão	356
Figura 169	Alexander Brook: “Selva da Geórgia”, 1939, óleo sobre tela. A obra recebeu o Primeiro Prêmio na Carnegie Internacional de 1939	363
Figura 170	Candido Portinari: “As moças de Arcozelo”, 1940, óleo sobre tela	364
Figura 171	Thomas Hart Benton: “Colhedores de algodão”, 1928-1929, têmpera a ovo sobre tela	369
Figura 172	Candido Portinari: “Cena gaúcha”, 1939, têmpera sobre tela	370
Figura 173	Thomas Hart Benton: “Romance”, 1931-1932, têmpera sobre gesso e madeira	370
Figura 174	Candido Portinari: “Mexerico”, 1936, óleo sobre suporte não identificado	370
Figura 175	Arthur Rothstein: “Fazendeiro e seus filhos andando na tempestade de areia”, 1936	373
Figura 176	Candido Portinari: “Enterro”, 1936, óleo sobre tela	373
Figura 177	Arthur Rothstein: “Terra ressecada e erodida em Dacota do Sul”, 1936	373
Figura 178	Candido Portinari: “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela	373
Figura 179	Candido Portinari “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela	374
Figura 180	Candido Portinari: “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela	374

Figura 181	Nelson Rockefeller em 1940, em seu posto como coordenador das relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas	378
Figura 182	Mapa que apresenta a complexa estrutura gerencial regional da OCIAA na América Latina em abril de 1944	380
Figura 183	Vista do grande átrio do edifício Thomas Jefferson, sede principal da Biblioteca do Congresso	385
Figura 184	Detalhe do teto e de parte das abóbadas do grande átrio do edifício Thomas Jefferson, sede principal da Biblioteca do Congresso	385
Figura 185	Estudo em perspectiva para a sala de leitura da Fundação Hispânica	387
Figura 186	Vista da sala de leitura da <i>Hispanic Division</i> da <i>Library of Congress</i> antes de receber os murais de Portinari, imagem inédita que encontramos nos arquivos da biblioteca em 2019	388
Figura 187	Vista da sala de leitura da <i>Hispanic Division</i> da <i>Library of Congress</i> após a sua inauguração em 1939	388
Figura 188	Almoço em homenagem a Portinari, em agosto de 1941 no Jóquei Club do Rio de Janeiro, por ocasião de sua partida para os Estados Unidos	398
Figura 189	Planta baixa do recinto nos quais Portinari pintou os quatro murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso	411
Figura 190	Portinari na frente do mural “Descoberta” em 1941	412
Figura 191	Portinari dando retoques no mural “Descoberta” em 1941	413
Figura 192	O pintor trabalhando no mural “Catequese”	413
Figura 193	O diretor da Fundação Hispânica Lewis Hanke, o embaixador brasileiro Carlos Martins e Nelson Rockefeller posam em frente a “Descoberta do ouro” na inauguração dos murais na Biblioteca do Congresso	418
Figura 194	Portinari encontra Getúlio Vargas no palácio do Catete, em 20 de janeiro de 1942	421
Figura 195	O pintor caminha com Getúlio Vargas em Petrópolis, em 27 de janeiro de 1942	422
Figura 196	Estudos para os murais do MES, mural “Desbravamento da mata” e a tela “Gado” ilustram a matéria “Brasil: o novo aliado”, publicada na <i>Fortune</i> em novembro de 1942	423
Figura 197	Candido Portinari: “Caravelas”, 1941, grafite sobre papel	425
Figura 198	Candido Portinari: “Descoberta da terra”, 1941, têmpera sobre cartolina	425

Figura 199	Candido Portinari: “Descobrimento”, 1941, têmpera sobre gesso	426
Figura 200	Detalhe do mural “Descoberta”	428
Figura 201	Detalhe do mural “Descoberta”	428
Figura 202	Detalhe do mural “Descoberta”	429
Figura 203	Detalhe do mural “Descoberta”	429
Figura 204	Candido Portinari: “Entrada na floresta II”, 1941, desenho a óleo e pincel seco sobre cartolina	429
Figura 205	Candido Portinari: “Entrada na floresta I”, 1941, têmpera sobre cartolina	429
Figura 206	Candido Portinari: “Desbravamento da mata”, têmpera sobre gesso	430
Figura 207	Candido Portinari: “Floresta I”, 1938, óleo sobre tela	432
Figura 208	Candido Portinari: “Floresta”, 1938, óleo sobre tela	432
Figura 209	Candido Portinari, “Gado”, 1938, afresco	432
Figura 210	Detalhe do mural “Desbravamento da mata”	433
Figura 211	Detalhe do mural “Desbravamento da mata”	433
Figura 212	Detalhe do mural “Desbravamento da mata”	433
Figura 213	Detalhe do mural “Desbravamento da mata”	433
Figura 214	Candido Portinari: “Catequese II”, 1941, óleo sobre cartolina	434
Figura 215	Candido Portinari: “Catequese IV”, 1941, grafite sobre cartolina	435
Figura 216	Candido Portinari: “Catequese I”, 1941, têmpera e óleo sobre cartolina	436
Figura 217	Candido Portinari: “Catequese”, 1941, têmpera sobre gesso	437
Figura 218	Detalhe do mural “Catequese”	438
Figura 219	Detalhe do mural “Catequese”	438
Figura 220	Detalhe do mural “Catequese”	439
Figura 221	Detalhe do mural “Catequese”	439
Figura 222	Candido Portinari: “Mineração do ouro”, 1941, desenho a óleo sobre cartolina, coleção da <i>Library of Congress</i>	439
Figura 223	Candido Portinari: “Descoberta do outro”, 1941, têmpera e óleo sobre cartolina	440
Figura 224	Candido Portinari: “Descoberta do ouro”, 1941, têmpera sobre gesso	441

Figura 225	Candido Portinari: “A barca”, 1941	442
Figura 226	Detalhe do mural “Descoberta do ouro”	443
Figura 227	Detalhe do mural “Descoberta do ouro”	443
Figura 228	Detalhe do mural “Descoberta do ouro”	443
Figura 229	Detalhe do mural “Descoberta do ouro”	443
Figura 230	Detalhe da figura do bandeirante de “Desbravamento da mata”, que olha para quem adentra a sala de leitura da Fundação Hispânica	444
Figura 231	Vista de “Desbravamento da mata” no ambiente do vestíbulo da sala de leitura da Fundação Hispânica	444
Figura 232	Vista de “Descoberta do ouro” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica	445
Figura 233	Vista de “Catequese” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica	445
Figura 234	Vista de “Catequese” e “Descobrimto do ouro” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica	446
Figura 235	Complementaridade formal entre “Descoberta” e “Desbravamento da mata”	446
Figura 236	Ecos formais entre “Descoberta” e “Catequese”	447
Figura 237	Ecos formais entre “Desbravamento da mata” e “Descoberta do ouro”	447
Figura 238	Figuras de “Desbravamento da mata”, “Catequese” e “Descoberta do ouro” com trajes similares	448
Figura 239	Recorte de jornal que reporta que o artista Antimo Beneduce expunha na <i>Howard University Gallery of Art</i> em abril de 1941	455
Figura 240	Eleanor Roosevelt assina o livro de visitantes na exposição individual de Portinari na <i>Barnett-Aden Gallery</i> . À sua esquerda, Alonso J. Aden e à direita, o professor James V. Herring, sócios da galeria	456
Figura 241	Eleanor Roosevelt visita a exposição individual de Portinari na <i>Barnett-Aden Gallery</i> em outubro de 1944 e observa tela que representa uma noiva negra com Alonso Aden	457

Lista de tabelas

Tabela 1	Premiados na <i>Carnegie International</i> de 1935	45
Tabela 2	Exposições itinerantes de Portinari promovidas pelo Riverside Museum	289
Tabela 3	Itinerâncias da exposição <i>Portinari of Brazil</i> , promovidas pelo <i>Detroit Institute of Arts</i>	309
Tabela 4	Obras participantes da exposição circulante “Murals of Portinari”, promovida pelo MoMA	333
Tabela 5	Itinerâncias da exposição <i>Murals of Portinari</i> , promovida pelo MoMA em 1941	334
Tabela 6	Pinturas de Portinari comercializadas no MoMA e que não integraram <i>Portinari of Brazil</i> em Chicago, Pittsburgh e St. Louis	335
Tabela 7	Lista das obras de Portinari vendidas na exposição individual no MoMA, em 1940	343
Tabela 8	Obras de Candido Portinari em coleções nos Estados Unidos em 1943, segundo Robert Smith	352
Tabela 9	Indivíduos recipientes das fotografias dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso	420

Lista de abreviações

ANL	Aliança Nacional Libertadora
CIAM	Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna
DIA	Detroit Institute of Arts
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DNC	Departamento Nacional do Café
DNP	Departamento Nacional de Propaganda
DPDC	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAP	Federal Art Project
FEB	Força Expedicionária Brasileira
FSA	Farm Security Administration
IBM	International Business Machines
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
MES	Ministério da Educação e Saúde
MET	Metropolitan Museum of Art
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MRE	Ministério das Relações Exteriores
NIRA	National Industrial Recovery Act
NRA	National Recovery Administration
OCIAA	Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PWAP	Public Works of Art Project
RTAA	Reciprocal Trade Agreements Act
SNT	Serviço Nacional do Teatro
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TRAP	Treasury Relief Art Project
UDF	Universidade do Distrito Federal
WPA	Work Progress Administration

Sumário

26	Introdução
33	Capítulo 1 – A premiação de “Café” na Carnegie International em 1935: o início do sucesso da pintura de Portinari nos Estados Unidos
33	1.1. O prêmio de segunda menção honrosa na Carnegie International em 1935
58	1.2. Análise histórico-estético-formal de “Café” à luz de comentários críticos estadunidenses
92	Capítulo 2 – “Café”, a pintura mural nos Estados Unidos de 1930 a 1935 e os desdobramentos do prêmio norte-americano no Brasil entre 1936 e 1939
92	2.1. Os muralistas mexicanos nos Estados Unidos
127	2.2. O fomento da pintura mural pelos programas de assistência a artistas do New Deal
135	2.3. Desdobramentos da premiação de “Café” no Brasil: os murais do Ministério da Educação e Saúde e o apoio do governo federal
157	Capítulo 3 – O contexto político-econômico da década de 1930: Estados Unidos, América Latina, Brasil, e os retratos da elite política feitos por Portinari
157	3.1. A Política da Boa Vizinhança e as relações entre os Estados Unidos e a América Latina
167	3.2. O contexto interno estadunidense na década de 1930
172	3.3. O relacionamento Brasil-Estados Unidos no período de 1930 a 1945
190	3.4. Os retratos da elite política
206	Capítulo 4 – A promoção de Portinari pelo governo brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 e os amigos norte-americanos do pintor
206	4.1. A Feira Mundial de Nova York, a arquitetura moderna do pavilhão brasileiro e os painéis de Portinari
240	4.2. Rockewell Kent, Florence Horn e a promoção de Portinari nos Estados Unidos
260	4.3. A publicação do livro Portinari his life and art em 1940
275	4.4. As exposições de arte latino-americana no Riverside Museum em 1939 e 1940

295	Capítulo 5 – Voos solo de Portinari: exposições individuais, diretores de museus e principais colecionadores norte-americanos
295	5.1. A exposição no Detroit Institute of Arts em agosto de 1940 e o papel de William R. Valentiner na promoção de Portinari
309	5.2. Itinerâncias da mostra de Detroit: Alfred H. Barr e o MoMA, Carnegie Institute, Art Institute of Chicago e Art Museum of St. Louis
337	5.3. Principais colecionadores e o mercado de arte norte-americano: Helena Rubinstein, Nelson Rockefeller e Marie Harriman Gallery
357	5.4. Consonâncias da pintura de Portinari e suas figuras afro-brasileiras com o ambiente sociocultural e artístico estadunidense: a pintura regionalista e o realismo social na fotografia
375	Capítulo 6 – O ápice da carreira de Portinari nos Estados Unidos: os murais da Biblioteca do Congresso, o OCIAA e a recepção da obra do pintor pela comunidade afro-americana
375	6.1. Nelson Rockefeller, o Office of Interamerican Affairs, e a diplomacia cultural junto à América Latina
383	6.2. A Biblioteca do Congresso, a Fundação Hispânica, o convite e a execução dos murais e o retorno de Portinari ao Brasil
424	6.3. Análise histórico-estético-formal dos murais da Biblioteca do Congresso
451	6.4. Reverberações do sucesso de Portinari: a frustrada mostra na Howard University Gallery of Art e a exposição na Barnett-Aden Gallery em 1944
461	Considerações finais
468	Bibliografia
524	Anexos

Introdução

Essa tese é o resultado do grande interesse que a obra de Candido Portinari (1903-1962) me despertou. Quando realizei a pesquisa de mestrado *A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*, entrei em contato com uma grande quantidade de fontes primárias que tratavam da trajetória do pintor de Brodowski nos Estados Unidos. Durante a realização dessa dissertação, pude consultar acervos de arquivos norte-americanos devido ao recebimento de uma bolsa de pesquisa de mobilidade internacional e retornei ao Brasil com mais de quinhentos documentos inéditos. Nas instituições estrangeiras, encontrei registros que revelam, de maneira contundente, o grande reconhecimento que o pintor brasileiro alcançou nos Estados Unidos no início da década de 1940. Ao longo do levantamento do material analisado no referido trabalho, dois pontos tornaram-se cada vez mais evidentes. O primeiro, a grande quantidade de registros encontrados, muitos deles abrigados no exterior, que expunham quão rica e complexa foi a trajetória estadunidense de Portinari. O segundo, a inexistência de uma pesquisa que investigasse, em detalhe, esse percurso norte-americano do artista que, de acordo com as fontes primárias consultadas, foi muito mais intrincado do que o que havia sido publicado até então a seu respeito.

Desse modo, esta tese investiga a trajetória de Candido Portinari nos Estados Unidos entre 1935 e 1945. O pintor, um dos artistas mais importantes do modernismo brasileiro, foi premiado na mostra *Carnegie International* em 1935, e alcançou sucesso colossal na América do Norte após a Feira Mundial de Nova York de 1939. A partir deste ano até 1945, o pintor participou de 44 exposições no país, entre mostras individuais e coletivas. O ápice de seu reconhecimento foi a realização de quatro murais na sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso americano, inaugurados em 12 de janeiro de 1942. As obras de Portinari expuseram o público norte-americano a características marcantes da cultura brasileira, servindo como ponto de conexão entre o Brasil e os Estados Unidos em um período vital da construção da aliança entre as duas nações, impulsionada pela Política da Boa Vizinhaça. Somando-se a isso, havia consonâncias entre a produção do artista brasileiro e o contexto sociocultural estadunidense. Seus trabalhos dialogaram principalmente com a influência dos muralistas mexicanos no país, que estimulou abundante produção mural local,

e também com a pintura regionalista e o realismo social na fotografia. Ademais, as figuras afro-brasileiras e mestiças de Portinari, robustas e dignificadas, apresentavam aos afro-americanos um modo de vida mais esperançoso e positivo do que aquele que vivenciavam em sua nação segregada.

O desenvolvimento dessa tese revelou-se muito importante não só pela magnitude da trajetória norte-americana do pintor, mas também por sua interdisciplinaridade. O percurso do artista conecta-se intrinsecamente às questões políticas, econômicas, sociais e culturais das décadas de 1930 e 1940, em especial, às relações governamentais entre o Brasil e os Estados Unidos. Decidimos estudá-la pelas razões supracitadas, determinando o ano de 1935 como o início do recorte temporal da pesquisa, pois foi então que Portinari mostrou pela primeira vez uma obra no país – a tela “Café”, que integrou a exposição *Carnegie International*. Apesar da trajetória estadunidense de Portinari se estender até a segunda metade da década de 1950, decidimos restringir a pesquisa até o ano de 1945, pois nele há quatro marcos históricos significativos, que dividem esse percurso em duas partes. Estes são o falecimento do presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), que abriu caminho para uma mudança rápida e radical nas relações entre os Estados Unidos e o Brasil; a queda de Getúlio Vargas (1882-1954) do poder, que levou ao fim do Estado Novo; o término da Segunda Guerra Mundial, que resultou na divisão do globo nos blocos capitalista e comunista; a filiação de Portinari ao Partido Comunista Brasileiro em 1945, que colocou o pintor do lado oposto ao dos norte-americanos em um mundo dividido pela Guerra Fria. Os acontecimentos que compõem a primeira parte da trajetória estadunidense de Portinari (1935-1945) são extremamente complexos e estão intrinsicamente ligados à Política da Boa Vizinhança promovida pelo governo federal estadunidense entre 1933 e 1945 e voltada ao fomento de relações com a América Latina.

A problematização dessa tese foi estruturada a partir das seguintes questões: Qual foi o papel do governo brasileiro na promoção de Portinari nos Estados Unidos? Como se deu a promoção governamental da obra do artista na América do Norte? Qual foi o papel da Política da Boa Vizinhança no sucesso do pintor paulista? Como a obra de Portinari dialogou com a sociedade, a cultura e o ambiente artístico estadunidenses dos anos 1930 e 1940? Quais foram os principais fatores socioculturais que contribuíram para a recepção entusiasmada do trabalho do pintor nos Estados Unidos? A partir das indagações acima, propomos a seguinte

hipótese: o patrocínio fornecido pelo governo brasileiro a Portinari, conjugado à promoção da Política da Boa Vizinhança pelos Estados Unidos e a condições favoráveis no ambiente sociocultural norte-americano, foram os fatores que levaram o artista a alcançar estrondoso sucesso nos Estados Unidos.

A metodologia que empregamos é a do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992). Para ele, investigações sobre obras de arte vão além do exame da peça em si, pois o estudo descritivo e a análise plástica são apenas parte de um método de estudo muito mais abrangente, profundo e rigoroso. Argan afirmava que a obra de arte é a materialização de valores e mentalidades de uma época, aliados à psique do artista no momento da criação. Portanto, o escopo de investigação proposto por Argan é muito mais amplo do que o exame de questões formais. Requer um pensamento de ordem hermenêutica, onde não só a obra de arte é interrogada de forma insistente, mas também correspondências, memorandos institucionais, artigos de periódicos de época, textos críticos, fotografias, depoimentos do artista, de críticos de arte, de seus contemporâneos e de historiadores da arte. Todos esses referenciais trazem respostas para elucidar investigações no campo da história da arte. Os seguintes livros escritos por Argan contribuem para o melhor entendimento dessa metodologia: *Guia de história da arte*, *História da arte como história da cidade*, *Arte e crítica de arte*. Optamos por esse método investigativo extensivo em razão da amplitude e complexidade dos problemas aqui propostos.

Essa tese segue linha de pesquisa histórico-historiográfica e se limita a analisar os fatos e documentos aqui apresentados no contexto do recorte temporal selecionado, sem avaliações à luz de épocas posteriores. Termos recorrentemente empregados no Entreguerras e relevantes para essa pesquisa, como “nacionalismo,” “realismo social,” e “fascismo” serão empregados levando em consideração seu significado dentro do período estudado, não sua definição corrente. Vocábulos presentes nos documentos citados e que caíram em desuso, ou que hoje são considerados problemáticos, como o termo “mulato” por exemplo, serão tratados de acordo com o sentido que carregavam na época da produção dessas fontes, e transcritos ou traduzidos fielmente, para que seja mantida a integridade do conteúdo dos documentos apresentados.

No primeiro semestre de 2019 recebemos uma Bolsa de Doutorado Sanduíche da CAPES. Esta nos permitiu pesquisar nos Estados Unidos de agosto de 2019 a janeiro de 2020,

como aluna pesquisadora visitante da *Princeton University*, com orientação do Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann. Nesse período foi possível realizar ampla pesquisa no acervo da biblioteca da universidade. Mantivemos uma mesa de trabalho na *Marquand Library of Art and Archeology*, que detém um dos mais completos acervos de publicações sobre arte dos Estados Unidos. Pudemos também pesquisar os acervos das bibliotecas da *Columbia University*, em especial a *Avery Architectural and Fine Arts Library*. Ademais, consultamos extensivamente os arquivos norte-americanos que abrigam documentação a respeito da trajetória americana de Portinari até 1945, que listamos a seguir: *The New York Public Library Manuscript and Archives Division*, que abriga os arquivos da Feira Mundial de Nova York de 1939; *The Schomburg Center for Research in Black Culture*, onde se encontram publicações, periódicos e documentos a respeito da cultura afro-americana e de seus integrantes; *Special Collections and College Archives, Fashion Institute of Technology (SPARC FIT)*, que preserva os arquivos de Helena Rubinstein; *MoMA Archives*, que abriga documentos referentes às exposições de Portinari promovidas pelo museu, bem como correspondência de seu diretor Alfred Barr com o pintor brasileiro; *Rockefeller Archive Center (RAC)*, onde estão os arquivos pessoais de Nelson Rockefeller e os registros de sua coleção de arte; *Research Library and Archives, Detroit Institute of Art*, que preserva documentos sobre a exposição individual de Portinari promovida pela instituição e suas itinerâncias; *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, onde se encontram os arquivos de Rockwell Kent e documentação sobre a galeria que representou Portinari nos Estados Unidos; *Marie Harriman Gallery, The National Archives at College Park, Maryland (NARA College Park)*, onde estão os arquivos do *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs*; *The Architect of the Capitol Curator's Office Archives*, que preserva a documentação a respeito da encomenda e execução dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso; *Archives of the Pan-American Union, Art Museum of the Americas Archives*, onde estão documentos relacionados às ações da União Pan-Americana no campo das artes; *The Manuscript Division of the Library of Congress*, que detém fontes que registram a história da biblioteca, bem como seus livros-caixa e os relatórios anuais de todos os seus departamentos; *The Prints and Photographs Division of the Library of Congress*, onde se encontram os estudos realizados por Portinari para os murais da Fundação Hispânica e registros fotográficos históricos relevantes para esta tese; *The Archives of the Hispanic Division of the Library of Congress*, que abriga documentação a

respeito da história da Fundação Hispânica da Biblioteca. Por fim, *The Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division of the Library of Congress*, que detém o arquivo de áudio da transmissão radiofônica realizada na inauguração dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso. No Brasil, pesquisamos minuciosamente os arquivos do Projeto Portinari, bem como os do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC) e os arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Devido à qualidade das fontes inéditas que levantamos, estas foram citadas abundantemente no corpo do texto, com o intuito de preservar a força dos documentos e a voz dos muitos indivíduos que compõem a trajetória norte-americana de Portinari. Ademais, compreendemos a importância de disponibilizar esses documentos pouco conhecidos ou inéditos, já que muitos deles estão arquivados no exterior. Dessa forma, optamos por inserir, junto às citações em português, notas de rodapé com o texto original em língua estrangeira. Informações provenientes de depoimentos orais, como os coletados pelo Projeto Portinari na década de 1980, foram confrontadas com fontes primárias impressas, produzidas no período estudado e, em caso de incongruência nas informações encontradas, utilizamos os dados apresentado nas fontes impressas. Pontualmente, fizemos uso de citações de documentos provenientes de fontes secundárias, quando não houve possibilidade de acessá-los diretamente. Matérias de jornais estadunidenses se mostraram fundamentais para o entendimento acertado de como Portinari foi apresentado à população norte-americana e artigos de periódicos possibilitaram a leitura de como os eventos analisados foram divulgados publicamente. Sem essas fontes, esta tese apresentaria uma visão parcial e distorcida de seu objeto de estudo. Para elucidar questões específicas, entrevistamos pesquisadoras experientes em temas fundamentais no desenvolvimento da tese: a historiadora da arte Barbara Haskell, curadora do *Whitney Museum of American Art*, Beverly Brannan, curadora de fotografia documental do século XX da Biblioteca do Congresso e a historiadora da arte Annateresa Fabris, professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Organizamos esta tese em seis capítulos. No primeiro capítulo tratamos dos primórdios do sucesso de Portinari nos Estados Unidos: sua participação na exposição *Carnegie International* de 1935, promovida pelo Instituto Carnegie, onde recebeu a segunda menção honrosa pela tela “Café.” Investigamos a estrutura da *International* em 1935, a

composição do júri de premiação, o método empregado para a seleção das obras laureadas, e os artistas premiados. Além disso, é discutida a recepção de “Café” no contexto estadunidense, estudada a partir dos comentários críticos tecidos a respeito do quadro em periódicos norte-americanos. Por fim, é realizada uma análise histórico-estético-formal de “Café” à luz desses comentários críticos.

No segundo capítulo analisamos como “Café” se relacionou com o contexto artístico e cultural estadunidense. Primeiramente, investigamos como os muralistas mexicanos operaram no país, com uma breve apresentação das obras que realizaram nos Estados Unidos. Damos ênfase a Diego Rivera (1886-1957), com quem Portinari foi recorrentemente comparado. A seguir, estudamos o fomento da pintura mural pela administração de Franklin D. Roosevelt e sua relação com os muralistas mexicanos. Por fim, exploramos algumas das consequências, no Brasil, do prêmio concedido pela *Carnegie International* a Portinari, destacando o consequente convite para a realização dos murais do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema.

No terceiro capítulo apresentamos o contexto sociopolítico-econômico dos Estados Unidos na década de 1930, iniciando com a emergência e instauração, por Franklin D. Roosevelt, da política da boa vizinhança. De acordo com essa política, foi dada grande importância às relações comerciais com a América Latina. A seguir, estudamos o contexto socioeconômico-cultural estadunidense na década de 1930 e, na sequência, as relações entre Brasil e Estados Unidos de 1930 a 1945. Completamos o capítulo, analisando os retratos realizados por Portinari de integrantes do alto escalão político do governo federal que documentam a teia de relações do pintor com personagens influentes do governo.

No capítulo quatro, primeiramente tratamos da presença de Portinari na Feira Mundial de Nova York de 1939 à luz da participação do Brasil no evento e do sucesso da arquitetura modernista de seu pavilhão. Em seguida, abordamos as agências governamentais brasileiras que realizavam propaganda do país no exterior e de como esta envolveu a área das artes visuais. A seguir, nos aprofundamos nos relacionamentos de Portinari com o artista Rockwell Kent (1882-1971) e a jornalista Florence Horn (1900-1965), bem como seus desdobramentos, como a contribuição de Kent para o livro *Portinari, his life and art*, publicado pela *University of Chicago* em dezembro de 1940. Em sequência, explicamos a participação do artista brasileiro na *Latin-American Exhibition of Fine Art*, promovida pelo *Riverside Museum* de

Nova York em conexão com a Feira Mundial de Nova York de 1939, bem como esta se converteu em uma mostra individual itinerante do artista.

No quinto capítulo, examinamos as mais significativas mostras individuais de Portinari realizadas nos Estados Unidos. Investigamos, em primeiro lugar, a exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts* e o papel de William R. Valentiner (1880-1958) na promoção de Portinari. A seguir, analisamos a circulação dessa mostra, com ênfase na exibição ocorrida no MoMA em outubro e novembro de 1940 e o papel do diretor Alfred H. Barr (1902-1981) no impulso da carreira de Portinari. Apresentamos os principais colecionadores privados de Portinari, Helena Rubinstein (1872-1965) e Nelson Rockefeller (1908-1979) e a galeria que representou o pintor, *Marie Harriman Gallery*. Finalizamos o capítulo expondo consonâncias entre a pintura de Portinari e suas figuras afro-brasileiras com o ambiente sociocultural e artístico nos Estados Unidos, especificamente a pintura regionalista e o realismo social na fotografia.

No sexto capítulo abordou-se o que julgamos ser o ápice da carreira de Portinari nos Estados Unidos: a realização de quatro murais no vestíbulo da sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso. Primeiramente tratamos da atuação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, OCIAA, na área das artes visuais e o papel de Nelson Rockefeller como comandante da agência. Em seguida, realizamos uma investigação minuciosa do processo de encomenda e execução desses murais, na qual apresentamos informações inéditas fundamentadas em documentos encontrados em arquivos e bibliotecas nos Estados Unidos. Na sequência, apresentamos uma análise histórico-estético-formal desses trabalhos, considerando também as interrelações existentes dentro desse conjunto de obras. Por fim, investigamos as reverberações do sucesso de Portinari junto aos afro-americanos: a frustrada exposição na *Howard University Gallery of Art* e o estrondoso sucesso da mostra individual na *Barnett-Aden Gallery* em 1944.

Devido ao amplo espectro de fontes consultadas, a bibliografia foi organizada em seções, de modo a facilitar a localização dos documentos. Estas são: livros, capítulos de livros, dissertações, teses e artigos acadêmicos; discursos; websites; artigos de periódicos comerciais; boletins; comunicados à imprensa; memorandos e relatórios; correspondências; diários; depoimentos; entrevistas e transmissões radiofônicas.

Capítulo 1

A premiação de “Café” na Carnegie International em 1935: o início do sucesso da pintura de Portinari nos Estados Unidos

1.1. O prêmio de segunda menção honrosa na *Carnegie International* em 1935

O êxito estrondoso de Portinari nos Estados Unidos teve seu ponto de partida em 1935, com a premiação da tela “Café” com a segunda menção honrosa na exposição *International Exhibition of Paintings* do *Carnegie Institute* – comumente conhecida como *Carnegie International* – sendo este o primeiro prêmio recebido por Portinari fora do Brasil. O *Carnegie Institute* é uma preeminente instituição artística fundada em 1895 pelo magnata Andrew Carnegie (1835-1919), na cidade de Pittsburgh, no estado da Pensilvânia. A tela do pintor paulista foi selecionada para a exposição por um Conselho Consultivo, reunido no Rio de Janeiro por um diplomata americano ligado à organização da mostra.

A *Carnegie International* é uma exposição de arte de periodicidade originalmente anual, instituída em 1896 na cidade de Pittsburgh pelo Departamento de Belas Artes do *Carnegie Institute*. A mostra opera ainda hoje, porém em novos moldes e com maior intervalo entre suas edições. Seu fundador, Andrew Carnegie¹, a idealizou como uma maneira de viabilizar seu projeto de popularizar a arte de seu tempo e lançar bases para a criação de um museu de arte moderna. Seus objetivos eram “inspirar e educar o público, promover compreensão internacional sobre arte, atrair o mundo das artes para Pittsburgh e, acima de tudo, construir uma coleção a partir da compra de peças dos ‘Grandes Mestres do Amanhã’” (CARNEGIE MUESUM OF ART, s.d.) que participariam das diversas edições da mostra, cujo foco eram pinturas executadas à óleo por artistas vivos. As obras que integravam a *International* eram enviadas por representações nacionais, com os países participantes integrando a exposição por meio de convite. Havia premiação, e o Instituto periodicamente adquiriria peças expostas nessas mostras. Inicialmente, uma quantidade relativamente pequena

¹ Andrew Carnegie foi um dos maiores industrialistas americanos do final do século XIX. De origem escocesa, encabeçou o desenvolvimento da indústria do aço nos Estados Unidos, tornando-se um dos homens mais ricos da história do país. Ao fim da vida, dedicou-se extensivamente à filantropia, defendendo que, como ele, os abastados evitassem extravagâncias e gastos irresponsáveis e vivessem austeramente, doando o excedente de suas fortunas para diminuir a desigualdade entre ricos e pobres. Em seu entendimento, as doações deveriam ser empregadas evitando o assistencialismo e criando oportunidades para o crescimento e desenvolvimento dos beneficiários. Em seus trabalhos filantrópicos, Carnegie empenhou-se em fomentar a construção de bibliotecas e a promover a educação por diversos meios, dentre eles a arte.

de trabalhos de vanguarda era exibida ali. O ponto de virada foi a premiação de Henri Matisse (1869-1954) com o primeiro prêmio em 1927, ano que marcou o reconhecimento da arte moderna por parte da *Carnegie International*.

Na década de 1930 a exposição ainda era organizada anualmente e, em 1935, ocorreu de 17 de outubro a 8 de dezembro. A inclusão de novos países nessa edição do evento ocorreu devido a uma demanda do Conselho do Instituto, ocasionada pelas comemorações do centenário de nascimento de Andrew Carnegie, e pela preservação de seus ideais referentes às relações internacionais. Homer Saint-Gaudens², diretor da instituição, recebeu o desafio de expandir o escopo da mostra e incluir, pela primeira vez na história da exposição, seleções de obras vindas de três países da América do Sul: Argentina, Brasil e Chile. Somando-se a eles, foram convidados extraordinariamente Canadá e México, acrescidos à seleção europeia que compreendia Grã-Bretanha, Suíça, Bélgica, Holanda, Checoslováquia, França, Hungria, Áustria, Rússia (com delegação composta apenas por integrantes da União Soviética), Polônia, Noruega, Suécia, Alemanha, Espanha e Itália. O orçamento disponível, porém, seria igual ao do ano anterior. Isso restringiu as ações do diretor Saint-Gaudens e interferiu no conjunto final de obras apresentado na exposição.

Essas modificações foram mais visíveis na seção estadunidense da mostra, reduzida consideravelmente para dar lugar às obras enviadas pelos novos países convidados. Isso impossibilitou que o Instituto exibisse diversos artistas americanos que mantinham boas relações com a instituição e estiveram presentes em edições anteriores da exposição³. O espaço expositivo disponível, o mesmo empregado pela mostra em suas edições anteriores, tornou-se pequeno para conter as representações de todos os países convidados, somadas a uma ampla seção estadunidense. Portanto, esta foi reduzida e compreendia 87 telas, um pouco menos de um quarto do total de 365 obras apresentadas em 1935. Limitações espaciais fizeram com que Saint-Gaudens definisse como essencial que cada pintura presente na seção americana contribuísse para seu sucesso. Por isso, o diretor convocou a ajuda de todos os pintores de excelência nos Estados Unidos. Dentre os participantes estavam Rockwell Kent (1882-1971), que se tornaria amigo de Portinari em 1937, e Thomas Hart Benton

² Homer era filho de Augustus Saint-Gaudens, o mais notável escultor estadunidense de sua geração e um dos professores mais importantes de seu tempo. Cresceu entre os maiores nomes da arte americana e conhecia intimamente as dinâmicas do ofício artístico. Após formar-se na Universidade de Harvard, trabalhar na área teatral e como jornalista, assumiu, em 1922, a direção da Divisão de Belas Artes do *Carnegie Institute*, posto que ocupou até o ano de 1950 (MORGAN, 2007, p. 428).

³ Carta de Anne K. Stolzenbach a Harvey Lever, Pittsburgh, 1º jul. 1935. Archives of American Art.

(1889-1975), artista regionalista cujas obras apresentam pontos de diálogo com a as de Portinari: negros em cenas cotidianas, em ambiente rural.

A aguda recessão econômica que vigorava na década de 1930 interferiu severamente na organização da *Carnegie International* de 1935. Com suas finanças duramente afetadas, o *Carnegie Institute* precisou extinguir, no início da década, uma série de procedimentos anteriormente adotados na organização dessas mostras. O mais tradicional deles foi o Júri de Admissão, que selecionava obras submetidas por qualquer artista que se candidatasse a participar da *International*, o que permitia que outros pintores além daqueles convidados pela organização do evento mostrassem seus trabalhos. Havia também um Conselho Consultivo, que foi abolido. Além disso, as viagens de Saint-Gaudens aos países convidados, com o intuito de selecionar obras para a exposição, foram canceladas juntamente com todas as despesas de custeio de viagens de jurados europeus para os Estados Unidos. Há referências abundantes à penúria econômica do período nas cartas trocadas entre Saint-Gaudens, os jurados da exposição e os artistas convidados, que pesquisamos nos *Archives of American Art* do *Smithsonian Institution*. De fato, estas elucidam as medidas tomadas pelo Instituto para enfrentar a superlativa crise econômica iniciada em 1929. A *International* de 1932 foi cancelada e, nos anos seguintes, apenas um número restrito de países foi convidado a participar da mostra. É possível perceber que, com o corte de custos imposto à organização do evento, as responsabilidades de Saint-Gaudens em relação à escolha das obras que participavam da exposição ampliaram-se substancialmente:

Desejo apenas que pudéssemos voltar ao tempo em que dispúnhamos de um Júri de Admissão e de um Conselho Consultivo pois, sinceramente, esse trabalho arbitrário, no qual me comprazo juntamente com Edward Balken, me preocupa severamente. Há muita responsabilidade atrelada a ele. Ainda assim, é o caso de mantermos as despesas baixas.⁴

A despeito das dificuldades financeiras, a *Carnegie International* apresentou sua edição anual em 1935 e, após seu encerramento em Pittsburgh, todas as pinturas estrangeiras que integraram a mostra foram enviadas para serem exibidas em duas outras instituições americanas no estado de Ohio. Primeiramente, seguiram para o *Cleveland Museum of Art*, apresentadas ali de 2 de janeiro a 14 de fevereiro de 1936. Depois disso, foram expostas no

⁴ Edward Balken era o curador do Departamento de Gravura do Carnegie Institute. “I only wish that we could go back to the days when we had a Jury of Admission and an Advisory Committee, because this arbitrary business which I indulge in with Edward Balken frankly worries me badly. There is too much responsibility attached to it. However, it is a case of keeping expenses down”. Carta de Homer Saint-Gaudens a William J. Glackens. Pittsburgh, 14 dez. 1934, tradução nossa. *Archives of American Art*.

Toledo Museum of Art de 7 de março até 18 de abril do mesmo ano, retornando aos seus países de origem no mês de agosto. Portinari recebeu “Café” de volta ao Brasil em setembro de 1936⁵.

A inclusão de nações sul-americanas na *Carnegie Internacional* ocorreu, segundo Saint-Gaudens, por os conselheiros do Instituto crerem que as obras provenientes desses países contribuiriam para a plenitude do escopo da exposição⁶. Em relação à estrutura da mostra, o diretor explicou que:

A exposição não é um editorial sobre arte atual, mas uma página de notícias. Desejamos obter uma seleção representativa e precisa do que estiver ocorrendo em cada país. Se uma nação se interessa primariamente por pintura acadêmica, o grupo [de obras selecionadas] deve ser acadêmico; se, como muitas vezes é o caso, há duas ou mais escolas de expressão e opinião artísticas, todas as escolas devem ser representadas por meio de alguma relação proporcional geral. As pinturas de cada país presente na exposição serão apresentadas em conjunto, em uma sala especial ou em uma parede exclusiva a elas, para que o público julgue não somente os artistas individualmente, mas também a produção de cada país.⁷

Devido às restrições orçamentárias impostas ao Instituto pela severa recessão econômica vigente, as obras que integraram as delegações nacionais foram obtidas sem que Saint-Gaudens fosse escolhê-las pessoalmente. A seleção das pinturas provenientes das nações europeias ocorreu por meio de Guillaume Lerolle (1884-1954), representante do *Carnegie Institute* naquele continente⁸. Para a escolha das pinturas enviadas pelos países novatos, o Instituto recorreu a Conselhos Consultivos locais, formados com o auxílio de diplomatas americanos. Quem assistiu Saint-Gaudens na articulação do Conselho Consultivo brasileiro foi George A. Gordon (?-?), *Chargé d’Affaires* da embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, em conjunto com sua esposa. Saint-Gaudens forneceu a Gordon diretrizes bem definidas a respeito da seleção dos membros do Conselho Consultivo, em memorando enviado ao diplomata em 23 de janeiro de 1935:

⁵ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 11 set. 1936. Arquivos do Projeto Portinari.

⁶ Carta de Homer Saint-Gaudens a Gilberto Amado. Pittsburgh, 6 mai. 1935. Archives of American Art.

⁷ “The exhibition is not an editorial on current art but a news page. We desire to obtain a cross section of exactly what is going on in each land. If that land interests itself primarily in academic painting the group should be academic; if the land concerns itself primarily with advanced work the group should be advanced; if, as is so often the case, there are two or more schools of artistic opinion, and forms of expression, all schools should be represented in some general proportionate relationship. The paintings from each of the nations in the exhibition are hung by themselves, either in a special room, or on a separate wall so that the public may not only judge of individual artists but of the work of the different countries”. Memorando, Carnegie Institute, “Scope of the Exhibition”, 1935, p. 1, tradução nossa. Archives of American Art.

⁸ Carta de Homer Saint-Gaudens a Jonas Lie. Pittsburgh, 14 jun. 1934. Archives of American Art.

Em um conselho consultivo desse tipo, é bom ter como um dos membros do grupo o principal funcionário governamental responsável pelos esforços artísticos do país – me refiro ao funcionário ativo e não ao encarregado político. Este pode ser o chefe da escola de arte ou museu oficiais. Em oposição a ele, deve ser escolhido o líder do corpo artístico insurgente mais importante, se houver um de real relevância no país. Para equilibrar a ambos geralmente o mais sábio é escolher o melhor e mais eclético colecionador amador disponível. Ao organizar esse comitê você precisa ser cauteloso para não obter um resultado parcial tanto na direção da pintura acadêmica quanto na direção da pintura avançada. No Brasil, você pode pedir auxílio a Honório Cunha Mello, secretário do Ministério da Educação, e ao presidente Celso Kelly, que entendo ser o dirigente da escola progressiva e não-oficial de Artes Plásticas [a Universidade do Distrito Federal] e talvez a Raul Pedroza [sic] [integrante] do mesmo grupo. Fui informado também que um excelente membro para o Conselho Consultivo seria o Dr. Carlos Delgado de Carvalho, que é um grande educador e se interessa por esforços como os nossos. Também foi mencionada a Srta. Bertha Lutz, a mais destacada líder feminista do Brasil. De qualquer modo, a seleção dos membros do Conselho Consultivo fica a seu critério.⁹

Gordon deveria também escolher uma pessoa para atuar como agente remunerado¹⁰ do Instituto no Brasil:

Esse agente deve ser uma pessoa de sofisticação social, bom gosto e habilidade em negócios. Não é preciso que o agente saiba mais sobre arte do que qualquer pessoa bem formada, mas é necessário que seja diplomático, energético e imparcial. Como regra geral, artistas ou críticos de arte não são bons agentes, pois são propensos a tomar partido em relação a debates artísticos. [...] O agente é responsável por emitir os convites para os artistas selecionados. O agente supervisiona a coleta das pinturas desses artistas. Essas pinturas serão escolhidas pelo Conselho Consultivo, ou o agente exerce seu bom senso, aceitando uma tela selecionada pelo artista. O agente delega a embalagem e envio das pinturas aos cuidados de uma empresa competente, que também é responsável, sob orientação do agente, por nos enviar os documentos consulares necessários para a importação de obras de arte para os Estados Unidos. [...] Soube que possíveis agentes no Brasil seriam o Sr. e a Sra. Lucílio de Albuquerque, especialmente a Sra. Albuquerque. Entretanto, sei que são pintores. Isso pesa contra eles pois, como mencionei, pintores quando encarregados de tal

⁹ “In such an advisory committee it is well to have one member of the group the official head of the art endeavor of the country, that is to say the active official rather than the temporary political incumbent. This official may be the head of the official art school or art museum. Opposite him should be chosen the head of the most important insurgent artistic body if there is one of real importance in the land. Between the two it is generally the wisest to select the best and most eclectic amateur collector available. In making up this committee, you must be careful to not obtain a one-sided result either in the direction of academic or advanced painting. In Brazil you might call for aid upon Honorio Cunha Mello, Secretary of the Ministry of Education, and upon President Celso Kelly who I understand is head of the non-official progressive school of Plastic Art, and perhaps upon Raul Pedroza of the same group. I have also heard that an excellent person to serve as a member of the advisory committee might be Dr. Carlos Delgado de Carvalho who is a leading educator and interested in such efforts as ours. Also mention has been made of Miss Bertha Lutz, the leading feminist of Brazil. However, the personnel of the advisory committee is for you to choose”. Memorando, Carnegie Institute, “Scope of the Exhibition”, 1935, p. 2, tradução nossa. Archives of American Art.

¹⁰ A remuneração oferecida pelo Instituto era de dez dólares por cada oito horas de trabalho. Essas horas poderiam ser cumpridas em um único dia ou conforme as atividades se fizessem necessárias. A quantia de US\$ 10,00 equivale a US\$ 188,82 em 2020. Fonte <https://www.usinflationcalculator.com>, consulta em 7 abr. 2020.

tarefa são propensos a incluir amigos, a despeito de seu mérito. De qualquer modo, é apenas uma sugestão.¹¹

A partir das orientações de Saint-Gaudens, Gordon selecionou Aloysio Salles (??-??) para o posto de agente do Instituto e reuniu um Conselho Consultivo composto de três membros. Conforme carta de Gordon a Saint Gaudens, o primeiro deles era Gilberto Amado (1887-1969), segundo Gordon a Saint-Gaudens “um dos intelectuais mais preeminentes do país. Não apenas um amante da arte, mas também autor de livros de arte. Ex-senador, professor da Faculdade de Direito e que acabara de aceitar um posto de consultor no Ministério das Relações Exteriores”¹². O segundo era Carlos Guinle (1883-1969), “homem extremamente culto que viajou pela Europa mais do que qualquer brasileiro. Principal mecenas local, um grande patrono das artes e o mais refinado colecionador de pinturas do Rio de Janeiro”¹³. Por fim, o terceiro membro do Conselho era o arquiteto Lucio Costa (1902-1998), “ex-diretor da Escola [Nacional] de Belas Artes, um dos eminentes arquitetos brasileiros e também líder do grupo de pintores modernos”¹⁴.

O conselho recebeu a missão de apontar oito pintores, que participariam da exposição com uma peça cada um. Não nos foi possível detalhar o processo de escolha dos artistas ou das pinturas participantes da mostra, pois não há registro de deliberações a esse respeito nos arquivos do *Carnegie Institute*, como também não localizamos documentos relacionados a isso no Brasil. Os artistas escolhidos foram, na sequência listada no telegrama enviado por Gordon a Saint Gaudens: Candido Portinari; Alberto da Veiga Guignard (1896-1962); Eliseu Visconti (1866-1944); Henrique Cavalleiro (1892-1975); Lucilio Albuquerque (1887-1939); Lasar Segall (1889-1957); Paulo Rossi Osir (1890-1959) e Vittorio Gobbis (1894-1968). Antes de receberem o convite oficial do Instituto, todos foram contatados informalmente pelo

¹¹ “This agent should be a person of social sophistication, good taste and business ability. It is not necessary that the agent know [sic] more about art than does the normal well educated person; but the agent must be tactful, energetic, and quite unbiased. As a rule artists or art critics are not good agents since they are prone to take sides in matters of artistic debate. [...] The agent is responsible for the issuing of the invitations to the approved artists. The agent oversees the collection of the paintings by those artists. Either the specific painting will be designated by the advisory committee, or the agent exercises his discrimination in accepting a canvas chosen by the artist. The agent places the packing and shipping of the paintings in the hands of a competent house which is also responsible under the agent’s directions for the forwarding to us of the necessary consular papers for importing works of art into the United States. [...] I learn that possible agents in Brazil might be Mr. and Mrs. Lucilio de Albuquerque, especially Mrs. Albuquerque. I gather, however, that they are painters. This may be against them, for, as I have mentioned, painters once in charge of such an effort are prone to include friends, regardless of merit. However, this is only by way of suggestion”. Memorando, Carnegie Institute, “Scope of the Exhibition”, 1935, p. 3-4, tradução nossa. Archives of American Art.

¹² Carta de George A. Gordon a Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 26 abr. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

agente, para que esse soubesse se teriam intenção de participar da mostra. Negativas eram raras, porém a sondagem permitia que substituições fossem efetuadas a tempo, caso necessário. O Instituto arcou com todos os custos de embalagem, transporte e seguro das obras da *Internacional* “desde o momento em que a pintura era manuseada no estúdio do artista, ou na parede do colecionador, até o seu retorno para o local de origem”¹⁵. A tela de Portinari enviada para a mostra foi “Café”, óleo que media 1,30 metro de altura por 1,95 metro de largura, executada no mesmo ano.

Esse primeiro prêmio internacional recebido por Portinari lhe abriu portas importantes, primeiramente no Brasil e depois nos Estados Unidos. Para a melhor compreensão de como se deu a concessão dos prêmios oferecidos pela *Carnegie International* em 1935, é relevante investigar a composição do júri de premiação da mostra e a estrutura do processo de votação empregado pelo *Carnegie Institute*.

Em 1935, o júri de premiação foi composto por seis artistas: três americanos, Alexander Brook (1898-1980), Jonas Lie (1880-1940) e John Steuart Curry (1897-1946); o belga Isidore Opsomer (1878-1967); o norueguês Henrik Lund (1879-1935) e o inglês Colin Gill (1892-1940)¹⁶. John Steuart Curry substituiu Edward Bruce (1879-1943), incapacitado, a cinco semanas do evento, de participar do júri por motivos de saúde.

O ano de 1935 marcou o retorno de júris de artistas à *Carnegie International*, e a seleção dos jurados trouxe desafios a Saint-Gaudens. Havia dificuldades tanto em relação à nacionalidade dos participantes, quanto às suas inclinações artísticas, como demonstra a carta-convite enviada pelo diretor ao pintor Alexander Brook:

Você deve ter percebido que a tentativa de adotar júris compostos por não-artistas criou grande agitação e produziu resultados que levaram os conselheiros [do Instituto] a retomar seu plano original de júris formados por artistas. Júris totalmente estadunidenses produziram uma grande quantidade de comentários infelizes e mal-intencionados na Europa. Jurados europeus são caros e nossas finanças não são o que costumavam ser. Portanto, meus conselheiros me disseram para tentar encontrar jurados europeus que já tenham viagem marcada para os Estados Unidos e convidá-los a integrar nosso júri de premiação, exatamente nas mesmas condições financeiras que os jurados americanos. Henrik Lund da Noruega, que tem grande reputação como um pintor brandamente acadêmico com simpatia pelo moderno, e Isidore Opsomer da Bélgica, que é muito semelhante [a Lund] em seu país, generosamente aceitaram nosso convite nessas condições. Durante algum tempo, pensei que ambos seriam nossos únicos jurados europeus e convidei

¹⁵ “From the time the picture is touched in the artist’s studio or in the lender’s wall until the time when it is returned there”, Memorando, Carnegie Institute, “Scope of the Exhibition”, 1935, p. 4, tradução nossa. Archives of American Art. 4.

¹⁶ CARNEGIE INSTITUTE, 1935.

apenas dois americanos para representar nosso país, Jonas Lie e Edward Bruce. Esperávamos que também viesse o inglês Colin Gill, que pinta às vezes academicamente e às vezes à maneira moderna, mas sua vinda era bastante incerta. Recebi um telegrama somente hoje de manhã confirmando que ele certamente virá, e participará do júri com prazer. Gostaríamos de ter número equivalente de americanos e europeus no júri, por isso peço sua ajuda. Você nos prestará um grande serviço se integrar o júri, já que sua perspectiva é muito necessária para dar um aspecto eclético ao grupo.¹⁷

Não havia remuneração financeira aos jurados. Como retribuição por seu trabalho, além de receber o custeio das despesas de viagem e estadia em Pittsburgh, eram convidados a exibir obras na exposição, sem direito a concorrer à premiação. Além disso, tinham seus perfis e fotografias divulgados na imprensa e participavam de rodadas de entrevistas promovidas por veículos de comunicação.

Figura 1 – “Café” em exposição na ala da representação brasileira na *Carnegie International* de 1935



Fonte: Projeto Portinari.

¹⁷ “You may have noticed yourself that the attempt to have non-artist Juries has created quite a commotion in the ocean, and produced results that have caused the Trustees to return to their original plan of painter Juries. Straight American Juries would produce a great deal of unfortunate and loose conversation in Europe. European Jurymen are expensive and our finances are not what they used to be. Consequently, I was told by my Trustees to try to find European Jurymen who are coming to the United States anyway, and to invite these men to serve on our Jury of Award on exactly the same financial basis as American Jurymen. Henrik Lund of Norway, who holds a high reputation as a mildly academic painter with modern sympathies, and Isidore Opsomer of Belgium, who is in much the same class in his country, have generously accepted our invitation on this basis. For some time I thought they were to be our only European Jurymen and I had invited only two Americans, Jonas Lie and Edward Bruce, to serve from our own country. We have been hoping that Colin Gill of England, who paints now in an academic manner and now in a modern manner, might come over, but that situation has been very uncertain. Just this morning I have received a cable saying that he is definitely planning to come and will be glad to serve. We wish to have the same number of Americans and Europeans on the Jury, and so I am turning to you for help. You will be rendering us a very real assistance if you will serve, as your point of view is much needed to give an eclectic aspect to the group”. Carta de Homer Saint-Gaudens a Alexander Brook. Pittsburgh, 5 jul. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

Alexander Brook era um pintor realista, cujas obras representavam principalmente naturezas-mortas, paisagens e mulheres. Amplamente reconhecido no Estados Unidos, era professor da *Art Students League*¹⁸, escola na qual recebeu sua formação artística. Foi diretor assistente do *Whitney Studio Club*¹⁹ entre 1924 e 1927, e recebeu o segundo prêmio na Carnegie Internacional de 1930, perdendo a láurea máxima para Pablo Picasso. Jonas Lie, artista americano de origem norueguesa, estudou em Paris, assimilando vocabulário plástico impressionista, que adotou como base de sua linguagem visual. Ocupava-se habitualmente de marinhas, paisagens e amplas cenas urbanas, constituídas por ricas combinações cromáticas. Foi um dos organizadores do *Armory Show*²⁰ e defensor da modernização da *National Academy of Design*²¹, a qual presidiu de 1934 a 1939. Gozava de amplo respeito nos círculos artísticos e intelectuais americanos. Segundo Saint-Gaudens, era “ativo, eclético e um excelente pintor”²². John Steuart Curry foi um dos três maiores expoentes da pintura regionalista americana²³, e acreditava que a arte deveria estar arraigada na vivência das pessoas comuns e conectada à justiça social. Pintou diversos murais e foi um dos poucos regionalistas a representar com atenção os negros estadunidenses, tanto em cenas históricas como contemporâneas. Isidore Opsomer, pintor realista que se ocupava principalmente de retratos, cenas urbanas, paisagens e naturezas-mortas, era então diretor da Academia Real de Belas Artes de Antuérpia e, segundo Saint-Gaudens, “um homem extremamente amado e

¹⁸ A *Art Students League* foi uma escola progressista aberta em 1875 e que rapidamente tornou-se uma das instituições mais importantes no ensino artístico nos Estados Unidos. Entre seus professores e alunos estavam muitos dos mais preeminentes artistas americanos das primeiras décadas do século XX. Nesse período era organizada em sistema de ateliês e suas diretrizes liberais contrastavam grandemente com as adotadas por academias de arte já estabelecidas, como a *National Academy of Design*. Anita Malfatti frequentou a escola no período em que estudou nos Estados Unidos.

¹⁹ O *Whitney Studio Club* foi um clube de arte fundado por Gertrude Vanderbilt Whitney em 1918, que dispunha de área para exposições. Seu intuito era promover artistas americanos contemporâneos, oferecendo espaço de convivência, promovendo encontros e mostras regulares com os trabalhos de seus membros. Em 1928 foi transformado na galeria de arte *Whitney Studio Gallery*, que, em 1931, deu origem ao *Whitney Museum of American Art*.

²⁰ O *Armory Show* foi a primeira grande mostra de arte moderna realizada nos Estados Unidos, e introduziu o grande público às mais recentes correntes estéticas vindas da Europa. Ocorreu em 1913 e foi organizado nos moldes da Exposição de Arte Internacional da Liga Independente de Amantes das Artes e Artistas do Oeste Alemão, realizada na cidade de Colônia, no verão de 1912.

²¹ Instituição de Nova York que abrangia uma escola de arte, uma associação de artistas profissionais e um museu. Compreendia as mais antigas entidades dessas categorias na cidade, e seu modelo estrutural fundamentava-se nas academias de arte europeias.

²² “[...] active and eclectic and an excellent painter”. Carta de Homer Saint-Gaudens a Colin Gill. Pittsburgh, 23 jan. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

²³ O regionalismo americano foi um movimento de arte moderna nacionalista fundamentado nos valores, história e padrões de comportamento da população rural dos Estados Unidos. Seus principais expoentes foram Thomas Hart Benton, John Steuart Curry e Grant Wood, que defendiam um tipo de produção artística dissociada de precedentes Europeus.

respeitado em seu país”²⁴. Henrik Lund, o pintor mais importante da Noruega²⁵, era conhecido primariamente por seus retratos. Participou do grupo norueguês dos Novos Impressionistas e assumiu diversas funções administrativas em projetos e instituições artísticas, tornando-se figura central nos círculos de arte de seu país. O inglês Colin Gill era “amenamente acadêmico em sua pintura, simpático em suas convicções à arte moderna, jovem, ativo, decorativo e popular em seu país”²⁶. O perfil dos jurados mostra que Saint-Gaudens buscou compor um júri com integrantes de nacionalidades e orientações artísticas variadas, com o intuito de, como escreveu a Alexander Brook, evitar resultados tendenciosos na premiação. Ainda assim, metade do júri era composto por americanos.

Os jurados reuniram-se em Pittsburgh na manhã do dia 25 de setembro de 1935²⁷. A seleção das obras premiadas foi realizada em etapas, divididas inicialmente em dois dias. Não havia tempo de duração obrigatório para as reuniões do Júri de Premiação e, até 1935, este nunca demorou mais que dois dias para conferir as lãureas²⁸. No primeiro dia de deliberação cada membro do júri recebeu doze etiquetas, que deveriam ser colocadas nas molduras das obras que julgassem dignas de ser consideradas para premiação. Obras não concorrentes estavam assinaladas. No dia seguinte, o júri reuniu-se às dez horas da manhã na grande galeria do último andar do Instituto, para decidir os prêmios. Cada um dos jurados recebeu nove pedaços de papel, que deveriam ser colocados diante das pinturas que mais gostassem. Obras sem nenhum voto foram retiradas do conjunto e colocadas em um dos cantos da galeria. Em uma segunda rodada de votação, os membros do júri receberam um número menor de pedaços de papel, sete dessa vez, que deveriam ser novamente posicionados nas obras mais apreciadas por cada um deles. Pinturas que recebessem um, ou nenhum voto, foram retiradas e posicionadas nos cantos da galeria. Ocorreu então a rodada final de votação, dessa vez secreta, realizada a partir de uma folha de papel contendo sete espaços, nos quais os jurados deveriam escrever os nomes das sete obras que julgassem dignas dos prêmios oferecidos. A primeira pintura da lista recebia nota sete, a segunda nota seis, com as notas decrescendo de acordo com a posição das obras na listagem, de modo que a última delas

²⁴ “[...] a man tremendously loved and respected in his own land”. Carta de Homer Saint-Gaudens a Belle Da Costa Greene, 18 set. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

²⁵ Carta de Homer Saint-Gaudens a Isidore Opsomer, s.d., tradução nossa. Archives of American Art.

²⁶ “[...] mildly academic in his painting, rather sympathetic to the young idea in his beliefs, youthful, active, decorative, and popular in his own land”. Carta de Homer Saint-Gaudens a Isidore Opsomer, s.d., tradução nossa. Archives of American Art.

²⁷ Carta de Homer Saint-Gaudens a Julien Levy. Pittsburgh, 19 jun. 1935. Archives of American Art.

²⁸ Carta de Homer Saint-Gaudens a William J. Glackens. Pittsburgh, 14 dez. 1934. Archives of American Art.

recebia nota um. As sete obras detentoras das notas mais altas foram então penduradas nas paredes da galeria para que se discutisse a concessão final dos prêmios. A partir desse ponto, as láureas foram distribuídas após deliberações entre grupo, com votação secreta. Em caso de empate, ou de um resultado insatisfatório por meio de discussões entre júri, seria empregado novamente o processo utilizado na rodada final de votação, isto é, os jurados selecionariam as obras por meio da listagem secreta de sete pinturas, conferindo notas a elas. Persistindo o empate, Saint-Gaudens, como diretor do Instituto, seria o responsável pelo voto de Minerva²⁹.

A estrutura da premiação foi revista no ano da condecoração de Portinari. O valor pago a cada prêmio foi definido de maneira diferente de edições anteriores da *Carnegie Internacional*, com parte da quantia inicialmente destinada ao primeiro prêmio repartida entre as Menções Honrosas, que antes disso não ofereciam gratificação em dinheiro³⁰. Ainda assim, houve questionamentos sobre essa estrutura de premiação. Um exemplo são os de Edward Bruce, que, ao aceitar participar do júri, sugeriu a Saint-Gaudens que abandonasse a premiação e utilizasse o valor a ser pago aos artistas na compra de algumas das obras expostas e, caso isso não fosse possível, que os prêmios fossem concedidos sem classificação de ordem de preferência, com o montante alocado às condecorações dividido em partes iguais entre os artistas laureados³¹. Saint-Gaudens foi simpático às sugestões, mas pontuou:

Em relação a essa próxima *Internacional*, temo que não há nada a ser feito sobre trocar nossa política de conferir prêmios, em favor de uma voltada à compra de obras. Na verdade, você não é a primeira pessoa que me sugeriu isso. Guillaume Lerolle, nosso representante na Europa, tem sido extremamente insistente a esse respeito. [O crítico de arte] Forbes Watson falou sobre isso. [Laurence Vail] Coleman, da Associação [Americana] de Museus, também tem muito a dizer. E, pessoalmente, eu creio nessa proposta, especialmente após sua bem-sucedida aplicação à mostra da [Galeria de Arte] Wanamaker esse ano e à exposição do [Museu] Whitney. Submeti esse plano aos Conselheiros que, apesar de tê-lo dado verdadeira consideração, acabaram por descartá-lo. Apesar de não dizerem com essas palavras, creio que a dificuldade está na escolha de quem realizará as aquisições [das obras]. Ao longo dos mais de trinta anos em que esta exposição tem ocorrido, os conselheiros têm estado muito satisfeitos em colocar a questão da premiação nas mãos de outros, mas sempre mantiveram para si o poder de efetuar aquisições. No sistema de compra proposto [por Bruce] as aquisições na verdade se tornam, em certa medida, prêmios, no sentido de atrair a mesma quantidade de atenção que estes. Portanto, se os conselheiros efetuarem as compras de acordo com seus

²⁹ Carta de Homer Saint-Gaudens a Jonas Lie. Pittsburgh, 14 jun. 1934. A descrição do processo de seleção das obras premiadas consta nas duas últimas folhas da carta, anexo que detalha o regulamento dos procedimentos de premiação.

³⁰ Ibid.

³¹ Carta de Edward Bruce a Homer Saint-Gaudens. Washington D.C., 21 jan. 1935. Archives of American Art.

desejos, leigos estão virtualmente concedendo os prêmios; se os artistas realizarem as compras, os conselheiros não comprarão as pinturas que desejam. Mais do que isso, para que um fundo de aquisição seja realmente proveitoso, é necessário que seu valor seja muito maior do que um fundo de primeiro prêmio. Se me lembro bem, o Museu Whitney tem um fundo de aquisição de vinte mil dólares. Nosso fundo de premiação é de apenas três mil e trezentos dólares, e, como todos hoje em dia, estamos operando com o orçamento perigosamente restrito. Do modo como as coisas estão, estamos fazendo muitas inovações na exposição esse ano. Estamos incluindo o Canadá, o México, a Argentina, o Brasil e o Chile. [...] O modo como essas mudanças se darão é problemático, portanto, dentro das circunstâncias, penso que é melhor deixar as coisas como estão.³²

Nossa pesquisa empenhou-se em trazer dados específicos a respeito de cada membro do júri quanto ao seu reconhecimento intelectual, cultural e artístico, tanto os estrangeiros como os norte-americanos, bem como detalhar o processo de seleção das obras premiadas. Fizemos isso com o objetivo de afastar as suspeitas de que houve favorecimento do júri à Portinari devido à Política da Boa Vizinhança.

Como mostram os dados acima, Portinari foi laureado pela *Carnegie International* com a segunda menção honrosa na primeira vez em que, na década de 1930, essa espécie de prêmio oferecia compensação em dinheiro. Outras características particulares dessa edição da mostra foram a variedade de países convidados – vinte no total –, o retorno do emprego de artistas no Júri de Premiação e os reflexos, na organização da exposição, da grande recessão econômica que vigorava desde 1929.

Para concorrer à premiação, as pinturas apresentadas na *Internacional* deveriam ter sido finalizadas até cinco anos antes do ano de realização da mostra, e ter sido produzidas por artistas vivos que não fossem membros do júri. Ao final do complexo processo de

³² “I fear that there is nothing to be done in the case of the coming International about shifting our policy from that of giving prizes to that of making purchases. As a matter of fact you are not the first person who has suggested this to me. Guillaume Lerolle, our representative in Europe, has been most insistent on it. Forbes Watson has talked about it. Coleman of the Museum Association has had a good deal to say. And personally I believe in it, especially after the successful way it was applied to the Wanamaker show this year and to the Whitney show. I submitted this plan to the Trustees, but while they gave it real consideration they eventually discarded it. Although they did not say so in so many words, I feel the difficulty lies in the choice of who is to make the purchases. All through the thirty odd years that this exhibition has been running the Trustees have been quite content to place the matter of prizes in the hands of others, but have always retained to themselves the power of purchasing. Under the proposed purchase system the purchases really in a measure become prizes in that they attract a similar amount of attention, so that if the Trustees make the purchases according to their desires, laymen are virtually giving the prizes; and if artists make the purchases the Trustees will not acquire the paintings they want. More than that, a purchase fund to be of real avail should amount to considerably more than a prize fund. The Whitney Museum, if I remember rightly, has a twenty thousand dollar purchase fund. Our prize fund is only thirty-three hundred dollars, and like everybody else these days we are sailing pretty close to the wind. We are making several innovations in the exhibition as it stands this year. We are to include Canada, Mexico, Argentina, Brazil and Chile. How these changes will work out is problematic so under the circumstances I think it is best to let the matters rest”. Carta de Homer Saint-Gaudens a Edward Bruce. Washington D.C., 22 jan. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

escolha das obras premiadas, a lista dos laureados na Carnegie Internacional de 1935 contemplava os seguintes artistas e obras, como podemos ver na tabela a seguir:

Prêmio	Valor	Artista premiado	Obra premiada
Primeiro prêmio	U\$ 1000,00	Hipólito Hidalgo de Caviedes	“Elvira e Tibério”
Segundo prêmio	U\$ 600,00	Charles Burchfield	“A cabana no charco”
Terceiro prêmio	U\$ 500,00	Henry E. Mattson	“Água profunda”
Primeira menção honrosa	U\$ 400,00	Albert Saverys	“Natureza morta”
Segunda menção honrosa	U\$ 300,00	Candido Portinari	“Café”
Terceira menção honrosa	U\$ 200,00	Per Deberitz	“Sol e mar”
Quarta menção honrosa	U\$ 100,00	Sergius Pauser	“Paisagem austríaca”

Fonte: produção da autora.

Para a melhor compreensão de como a recepção de “Café” se deu no contexto da *Carnegie International*, é relevante investigar as demais obras premiadas na mostra. O grande laureado da mostra em 1935 foi o espanhol Hipólito Hidalgo de Caviedes (1902-1994), que recebeu o primeiro prêmio pela tela “Elvira e Tibério” (Figura 2). Pintor, ilustrador e muralista, Caviedes foi um artista precoce. Sua obra vencedora, “Elvira e Tibério”, apresenta um jovem casal de negros muito bem vestidos, sentados elegantemente em um preeminente sofá de estofado azul e estrutura de madeira aparente, decorada com elementos neoclássicos. Na pintura, de composição bastante simétrica, ambos encaram o espectador com decoro e dignidade. Elvira traça um vaporoso vestido branco de decote quadrado e curtas mangas plissadas, adornado por um cinto rosa, verde e amarelo. Ela porta dois colares, um verde e outro rosa, um chapéu de palha de abas largas enfeitado por flores rosas e brancas e segura delicadamente, com a mão direita, um leque nas mesmas cores. Tibério veste terno e camisa brancos bem engomados, com gravata de estampa rosa e branca. A textura de sua camisa dialoga diretamente com as mangas do vestido de Elvira, e as cores de suas vestes e gravata com o traje e os acessórios escolhidos por ela, o que reforça visualmente o elo entre ambos. Essa unidade é fortalecida ainda mais pelo rebatimento do formato dos dedos e mãos do casal, e dos braços de Elvira, na estrutura ovalada de madeira do sofá. Percebe-se, por conseguinte, que o casal foi representado não só de maneira dignificada, como também cercado de elementos que reforçam sua harmonia, união e esmero.

A consagração desta obra é bastante significativa no contexto estadunidense da década de 1930. Nesse período, a segregação racial ainda era extremamente severa na sociedade americana – menor nos estados do norte do país, mas ainda assim brutalmente opressora. A condecoração da pintura representando um jovem e dignificado casal de negros com o primeiro prêmio, mostra que a tela de Caviedes dialogava claramente com questões sociais significativas do contexto americano. Ademais, evidencia postura progressista por parte do júri, que celebrou a apresentação polida de membros de um grupo social habitualmente oprimido, violentado e carente. Talvez como negação de que negros dignificados poderiam ser elemento reconhecido no ambiente estadunidense, a premiação dessa obra foi relacionada a conflitos internacionais. Um exemplo disso aparece no *Pittsburgh Sun Telegraph* no dia da abertura da exposição:

A pintura premiada, “Elvira e Tibério”, mostra um casal de negros em roupas engomadas sentados em um sofá igualmente rijo. Críticos de arte a anunciam como incomum, mas o prefeito expôs sua opinião, dizendo de que “o júri foi provavelmente influenciado por simpatias pela Etiópia dilacerada pela guerra.”³³

Figura 2 – Hipólito Hidalgo de Caviedes: “Elvira e Tibério”, óleo sobre tela*



Fonte: San Diego State University Digital Collections – John and Jane Adams Postcard Collection. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

³³ “The prize winning painting, ‘Elvira and Tiberio’, depicts a Negro couple in starched costumes sitting on an equally stiff sofa. Art critics herald it as unusual, but the Mayor advanced his opinion that the ‘jury probably was influenced by sympathies with war-torn Ethiopia’”. M’Nair irked by art award. *Pittsburgh Sun Telegraph*, 17 out. 1935.

Houve interpretações mais abertamente discriminatórias da obra, como mostra a manchete que divulgava a premiação da *International* no *Charlotte Observer*, jornal da cidade de Charlotte, na Carolina do Norte, replicada em outros periódicos do país. O artigo noticiava a vitória da tela de Caviedes da seguinte maneira: “Prêmio Carnegie ganho por pintor espanhol. Pintura de um casal de negros muito bem vestidos, mas sem lugar para onde ir, julgada como a melhor da exposição”³⁴. A chamada do artigo do *Charlotte Observer* aponta que, no Estado Confederado que lutou pela manutenção do sistema escravagista, não se concebia um lugar ao qual um “casal de negros muito bem vestidos” pudesse frequentar.

“Elvira e Tibério” é uma pintura formalmente tradicionalista, apesar do tema provocador dentro do contexto americano, com representação realista do casal. Elementos de uma linguagem visual mais arrojada são introduzidos apenas na perspectiva empregada na estruturação do estofado do sofá. Logo, a obra é progressista tematicamente, mas não em sua apresentação formal. Um levantamento da produção de Caviedes entre 1930 e 1935 mostra que, nesse período, formalmente sua pintura relacionava-se com o classicismo do Entre-Guerras, com emprego discreto de distorções e utilização limitada de vocabulário plástico modernista.

O segundo prêmio (Figura 3) foi entregue a Charles Burchfield (1893-1967)³⁵. Sua obra premiada exibe a cena bastante realista de uma floresta invernal com um casebre brejeiro aparentemente abandonado na área central da composição, ladeado por duas grandes árvores, uma delas com dois pássaros em seus galhos – únicos seres vivos presentes ali, além da vegetação. Excepcionalmente para as regras da mostra, “A cabana no charco” era uma aquarela. Ainda assim, relatos mencionam que a obra se parecia com uma pintura a óleo, tanto por suas dimensões, quanto pela maneira como Burchfield empregara a técnica. As obras que

³⁴ “Carnegie Prize won by Spanish painter. Picture of Negro couple all dressed up and no place to go adjudged best at international exhibition”. Carnegie prize won by Spanish painter. The Charlotte Observer, 17 out. 1935, tradução nossa.

³⁵ Burchfield iniciou sua formação artística aos dezoito anos como aluno da *Cleveland School of Art* (atualmente *Cleveland Institute of Art*), enquanto trabalhava em uma fábrica de peças automotivas, pintando nas horas vagas. Entre 1921 e 1929 lançou-se como artista e também atuou como designer de papéis de parede na empresa *M. H. Birge & Sons*, desenvolvendo intrincadas padronagens a partir de elementos vegetais. Em 1930, exibiu mostra individual no MoMA, *Charles Burchfield: early watercolors, 1916-1918*, que lançou sua carreira com sucesso em âmbito nacional. Como artista, sua técnica principal era a aquarela e, tematicamente, privilegiava paisagens bucólicas de grande carga simbólica e emocional. Burchfield tinha enorme aversão ao industrialismo moderno e seus efeitos de descaracterização e degradação na vida da população rural, o que resultava na elaboração de paisagens lúgubres e pessimistas. Em outras instâncias, o pintor apresentava um mundo natural exuberante, que direcionava o expectador a uma experiência transcendental. Essas características levaram os críticos a definir Burchfield como um pintor romântico. É importante apontar que, dentro do contexto estadunidense do Entreguerras, o desenvolvimento de tendências românticas na arte americana durante a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial satisfazia a necessidade por escapismo ou “retraimento sonhador”.

ilustram o catálogo da *International* de 1935 são todas reproduzidas em preto e branco, o que oculta elementos visuais importantes de “A cabana no charco”: sua estrutura cromática, responsável pelo ambiente emocional e simbólico da pintura. A omissão das cores na reprodução da obra e a ausência de suas medidas elimina dados importantes para sua análise mais ampla, impedindo um exame de suas subjetividades.

Figura 3 – Charles Burchfield: “A cabana no charco”, aquarela sobre papel*



Fonte: CARNEGIE INSTITUTE, 1935. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

O sueco Henry E. Mattson (1887-1971)³⁶ foi o ganhador do terceiro prêmio, com a pintura “Água profunda” (Figura 4): uma marinha composta por formas sintéticas geometrizzantes em gradações de azul e marrom, que apresenta duas estruturas triangulares

³⁶ Mattson emigrou para os Estados Unidos aos dezoito anos. Em seu período formativo na Europa, não recebeu nenhum treinamento artístico, porém ia habitualmente a museus e tinha contato constante com os vitrais, esculturas e pinturas presentes na Igreja Rainha Cristina, que frequentava semanalmente com a família. Nos Estados Unidos, trabalhou em fábricas diversas e, em 1912, matriculou-se no curso noturno na escola do *Worcester Art Museum*, mantendo o emprego diurno como operário. Em 1916, decidiu dedicar-se plenamente à pintura e, em 1920, era integrante habitual das mostras do *Whitney Studio Club*. No início da década de 1930 já era reconhecido nacionalmente, recebendo, em 1931, o primeiro prêmio de Prata na 44ª *Annual Exhibition of American Painting and Sculpture* do *Art Institute of Chicago*. Pouco depois, em 1933, alcançou o Segundo prêmio aquisição do *Worcester Art Museum*. Mattson foi praticamente autodidata, e criava suas obras a partir de memórias desencadeadas por processos de associação mental. Na década de 1920, suas pinturas eram voltadas a temas rurais e consideradas regionalistas. Na década de 1930, já em sua fase de maturidade, produziu marinhas, naturezas-mortas e paisagens que beiravam a abstração, com paleta cromática que evocava forte carga emocional. Dentro do contexto americano essas pinturas eram interpretadas, de certa forma, como românticas.

no canto superior esquerdo do plano pictórico, emulando rochedos, que são rebatidas ao longo dos dois terços inferiores da tela, sugerindo a água do mar. Essas formas são enfatizadas por uma luz metafísica, vinda do topo esquerdo da imagem, que cria atmosfera subjetiva e misteriosa.

Figura 4 – Henry E. Mattson: “Água profunda”, óleo sobre tela, 76,2 × 101,6 cm*



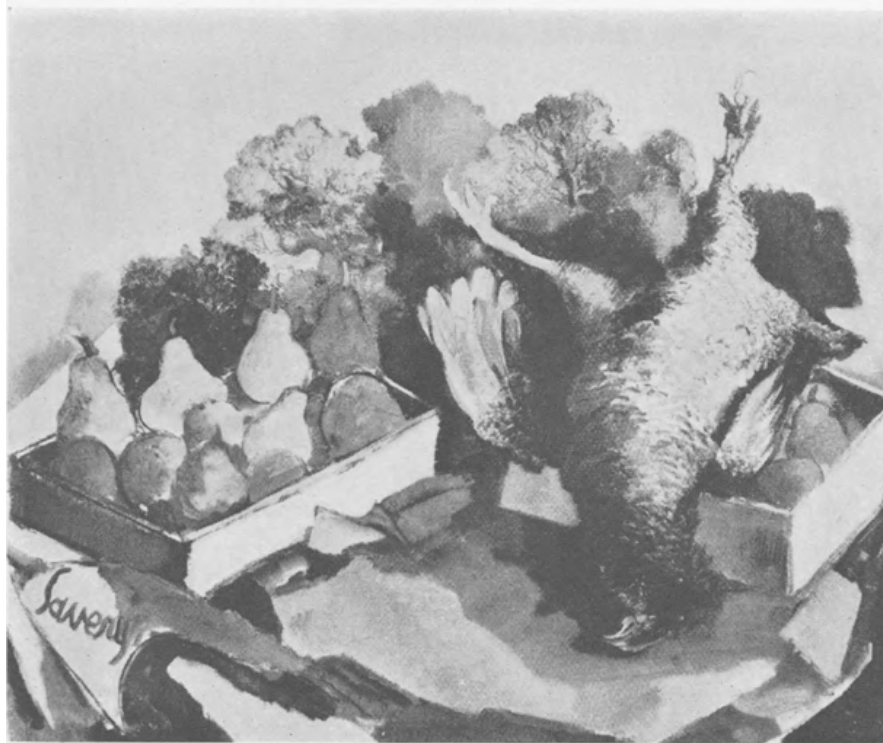
Fonte: www.artnet.com. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

Em relação às menções honrosas, a primeira delas foi recebida pelo belga Albert Saverys (1886-1964)³⁷. Sua pintura, “Natureza-Morta” (Figura 5), progride de representação realista nos itens centrais para elementos quase abstratos em regiões periféricas do campo pictórico. Verduras e uma galinha sem vida são apresentadas com riqueza de detalhes no plano de fundo central e no lado direito do quadro. Dois montes de pêras dentro de caixas, posicionados à esquerda e à direita da composição – a caixa da direita coberta quase que por completo pelo

³⁷ Albert Saverys recebeu sua formação de base nas artes aplicadas, e então graduou-se a Academia de Belas Artes de Gent. Ascendeu rapidamente como profissional, tornando-se um dos grandes expoentes da cena artística de seu país e figura social preeminente, forjando conexões com a família real belga. Seu reconhecimento internacional foi natural, já que Saverys participou de praticamente todas as representações nacionais que a Bélgica enviou ao exterior, integrando a Bienal de Veneza seis vezes e sendo recorrentemente convidado a participar da *Carnegie International*. Saverys empregava pinceladas empastadas em suas obras, como as de Vincent Van Gogh ou Maurice Vlaminck, com o grau de detalhamento dos elementos representados variando ao longo dos anos.

corpo da galinha – são construídos com pinceladas mais soltas, em alguns casos resultando em frutas quase bidimensionais. A superfície que acomoda todos os elementos soma uma série de manchas e planos que, no conjunto podem sugerir papel rasgado ou algum tecido – sem a informação cromática da obra original é difícil discernir – mas que, se observados proximamente e isolados dos outros elementos figurativos, poderiam ser lidos como abstratos. É clara a referência a Paul Cézanne na representação das pêras e nas caixas das frutas.

Figura 5 – Albert Saverys: “Natureza morta”, óleo sobre tela*



Fonte: CARNEGIE INSTITUTE, 1935. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

A terceira menção honrosa foi concedida ao dinamarquês Per Deberitz (1880-1945)³⁸. É difícil analisar sua obra “Sol e mar” (Figura 6) a partir de sua reprodução em preto e branco. À luz de Matisse, de quem foi aluno em Paris, Deberitz habitualmente trabalhava com tons vivos de azuis, verdes e vermelhos. Quando “Sol e mar” é reproduzida em preto e branco, as cores vivas se convertem em gradações de cinza, principalmente em sua metade inferior. De qualquer modo, é clara a referência à Paul Cézanne na estruturação da composição e do cromatismo de Matisse nessa pintura.

³⁸ Per Deberitz estudou na Escola Nacional de Artes e Ofícios dinamarquesa, finalizando o curso em 1899. A partir de então, foi à França diversas vezes em temporadas estendidas. Entre outubro de 1909 e maio de 1910 foi aluno de Henri Matisse em Paris. O estilo de pintura de Deberitz foi influenciado principalmente pela vanguarda francesa, com destaque para o impressionismo tardio, Cézanne e o fauvismo de Matisse.

Figura 6 – Per Deberitz “Sol e mar”, óleo sobre tela*



Fonte: CARNEGIE INSTITUTE, 1935. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

A quarta menção honrosa foi entregue ao pintor vienense Sergius Pauser (1896-1979)³⁹. Sua “Paisagem austríaca” (Figura 7), apresenta uma pequena cidade na encosta de uma colina. Esse morro principal tem o cume do lado superior esquerdo do plano pictórico e sua encosta desce até o primeiro terço da lateral direita da tela, com casinhas espalhadas por toda sua extensão. Há um caminho que adentra a composição a partir do canto esquerdo inferior, e atravessa a colina como uma linha vertical ascendente, dividindo a pintura e mantendo dois terços da composição à direita. Ali, ao fundo, estendem-se dois outros montes cujos cumes situam-se no topo direito do quadro. No primeiro plano, há pessoas, uma árvore e uma cerca, com casas. A pincelada é grossa e pastosa, com os elementos representados sem detalhamento, e muitas vezes apenas sugeridos. Não é possível visualizar as cores da pintura; ainda assim, percebe-se que o artista é conhecedor das vanguardas das duas primeiras décadas do século XX.

³⁹ Após lutar na Primeira Guerra, Sergius Pauser foi admitido na Academia de Arte de Munique em 1919. Além de conhecer Paul Klee e os dadaístas, estudou os trabalhos de Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner e principalmente Otto Dix, o que o levou a uma fase expressionista. Em 1924, retornou a Áustria, sedimentando seu estilo pessoal no neo-realismo, acrescido de toques poéticos. Ingressou na Secessão Vienense em 1927, pintando primariamente retratos e arranjos florais. Em 1935 já era um artista reconhecido e havia exposto seus trabalhos não só na Áustria, como também na Alemanha, Suíça e nas Bienais de Veneza.

Figura 7 – Sergius Pauser: “Paisagem austríaca”, óleo sobre tela*



Fonte: CARNEGIE INSTITUTE, 1935, sem paginação. Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

Portinari, aos 31 anos, era o artista mais jovem entre os premiados. Aqui, para a melhor compreensão dos fatores que levaram à premiação de “Café,” cabe investigar mais a fundo a formação do pintor brasileiro. Filho de imigrantes italianos, Portinari nasceu em 1903 em uma fazenda de café próxima à Brodowski, povoado no interior paulista. De origem humilde, cursou apenas o primário, manifestando vocação artística desde a infância. Em 1919, aos quinze anos, mudou-se com pouquíssimos recursos para o Rio de Janeiro, buscando o ingresso na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), não logrando admissão nesse ano por ter sido reprovado no concurso para a classe de modelo vivo (FABRIS, 1990, p. 5). Assim, matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios carioca, que oferecia cursos noturnos gratuitos, sendo ali ensinado pelo decorador português Justino Miguez (FABRIS, 1996, p. 22). Como aponta Arthur Gomes Valle em sua tese de doutorado *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus Modos estilísticos*, o Liceu não era um curso preparatório de admissão à ENBA. Ainda assim, era ciclo comum para diversos aspirantes a pintor que almejavam uma vaga na escola, servindo, muitas vezes, de formação inicial preparatória para admissão ali, já que havia um intercâmbio intenso entre as duas instituições (VALLE, 2007, p. 28-29).

Novas exigências de ingresso na ENBA foram implementadas com a Proclamação da República (VALLE, 2007, p. 49), as quais a maioria dos candidatos tinha dificuldade em cumprir, em razão das limitações de acesso à educação no Brasil, no final do século XIX. O Artigo 52 dos estatutos da ENBA definia que, para efetuar a matrícula no primeiro ano do curso geral, o aluno deveria apresentar atestados dos exames de português, aritmética e geografia. Para a matrícula do segundo ano do mesmo curso, além dos certificados já listados, eram requeridos também os dos exames de francês, história universal, álgebra, geometria e trigonometria. As novas exigências causaram a diminuição do número de alunos regulares na Escola. Portanto, para ser aceito na ENBA, Portinari, tendo frequentado apenas o primário, precisou esforçar-se para aprender não apenas desenho, mas também o conteúdo das matérias que não pôde cursar na escola.

Como uma das maneiras de compensar o diminuto corpo discente da Escola, foram promovidos os cursos de livre frequência. Para ingressá-los, os interessados precisavam submeter-se a um exame de capacitação mínima, conduzido pelo professor da matéria que almejavam cursar (VALLE, 2007, p. 63). Em 1920, Portinari foi aceito na ENBA como aluno livre no curso de desenho figurado ministrado por Lucílio de Albuquerque, em que o método de ensino se baseava na prática da cópia de modelagens em gesso de esculturas diversas (VALLE, 2007, p. 81). Este curso era parte da formação inicial dos alunos regulares da Escola. No ano seguinte, Portinari foi aprovado como aluno regular da classe de pintura da ENBA.

A formação de pintor oferecida pela ENBA estava fundamentada em dois parâmetros principais: na tradição, isto é, na cópia de pinturas de artistas consagrados e no “embate direto com a natureza” (VALLE, 2007, p. 82). No período em que Portinari estudou, os cursos da Escola eram divididos em dois blocos. O primeiro, o curso geral, tinha duração de três anos e compreendia um tronco comum de disciplinas que servia de base aos quatro cursos especiais oferecidos ali: pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas e pedras preciosas. O segundo bloco, o curso especial, era composto por disciplinas específicas, voltadas ao campo de estudo escolhido pelo aluno. O curso geral recebia pupilos a partir dos quinze anos de idade, assumindo, de certa maneira, o papel de “um curso secundário artístico, específico para a preparação do estudante ao ingresso em um dos cursos práticos da Escola [...], esses sim

equiparados pela faixa etária aos [cursos] superiores” (UZEDA apud VALLE, 2007, p. 56)⁴⁰. Por conseguinte, podemos dizer que a conclusão de um dos cursos especiais da ENBA equivalia à graduação em um curso de nível superior.

Aos dezoito anos, no primeiro ano do curso geral, Portinari cursou as matérias desenho geométrico e aguadas; história das belas artes; desenho figurado. No ano seguinte, seguiu as disciplinas desenho de ornatos e elementos de arquitetura; noções de história natural; física e química; desenho figurado; escultura de ornatos; geometria descritiva e primeiras aplicações às sombras e à perspectiva. Por fim, no ano final do curso geral, Portinari aprendeu desenho de composições elementares de arquitetura; geometria descritiva aplicada (perspectiva); desenho figurado e princípios do modelo vivo; escultura de ornatos (VALLE, 2007, p. 64). As aulas eram ministradas de segunda-feira à sábado, das 9 às 15 ou 16 horas. Como condição de avanço para cada série seguinte do curso, o aluno deveria apresentar as certidões de aprovação de todas as matérias do ano anterior. Portanto, a formação de base recebida por Portinari foi intensa e rigorosa. Dentre as matérias teóricas cursadas pelo pintor paulista, cabe aqui destacar história das belas artes, cujo professor, José Pinto Flexa Ribeiro (1884-1971)⁴¹, crítico e historiador de arte, compreendia a importância do trato constante com as obras de arte no aperfeiçoamento da educação visual (AGUIAR, 2011), o que certamente contribuiu para a formação do repertório de referências artísticas de Portinari⁴².

O curso especial de pintura, ao qual Portinari adentrou por volta de 1924, e que a partir de 1915 tinha duração indeterminada, se estendia até que o aluno estivesse completamente formado. Este compreendia as disciplinas anatomia e fisiologia artística, ministrada então por Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953); desenho de modelo vivo, cujo professor era Rodolpho Chambelland (1879-1967) e pintura (VALLE, 2007, p. 64), ensinada pelos ocupantes das duas cadeiras existentes na ENBA: João Baptista da Costa (1865-1926) e Rodolfo Amoedo (1857-1941).

⁴⁰ UZEDA, Helena da Cunha. Ensino acadêmico e modernidade – o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

⁴¹ Flexa Ribeiro foi nomeado professor da disciplina de história das belas artes em 12 de junho de 1918 após aprovação em concurso. Embora a data em que deixou a disciplina não esteja clara, Flexa Ribeiro ainda lecionava na ENBA em 1930, período em que Portinari já estava na Europa gozando do prêmio de viagem concedido pela escola.

⁴² Dos professores do curso geral, além de Flexa Ribeiro foi possível identificar Cincinato Américo Lopes na disciplina de história natural, física e química; Manuel Henrique Lima em desenho geométrico; Álvaro José Rodrigues em geometria descritiva aplicada (perspectiva); Raul Lessa Saldanha da Gama em desenho de composições elementares de arquitetura. Cf. Anexo I de VALLE, op. cit.

O programa do curso dedicava considerável importância ao estudo da anatomia humana, com o intuito de munir os estudantes com os fundamentos necessários à execução da prática da pintura. Os estudos não eram realizados a partir da dissecação de cadáveres, mas fundamentavam-se em ilustrações de manuais anatômicos, que apresentavam paralelamente o aspecto superficial da figura e sua estrutura interna, com seus mecanismos de funcionamento (VALLE, 2007, p. 102). Os exercícios eram voltados ao estudo do corpo vivo, tanto em repouso como em movimento, e compreendiam a realização de estudos nos quais o aluno representava, lado a lado, a aparência externa da figura e sua estrutura interior, que produzia os volumes visíveis no exterior do corpo. Essa abordagem pedagógica teria sido introduzida na ENBA por Raul Pederneiras, que assumiu a cátedra de anatomia e fisiologia artística em 1918 (VALLE, 2007, p. 103).

O ensino do desenho de modelo vivo também tinha grande peso na formação dos alunos da ENBA, pois “sua complexidade intrínseca era uma via privilegiada que permitia ao estudante entrar em contato com tudo aquilo de que ele precisava se familiarizar para a prática de sua arte” (VALLE, 2007, p. 90), já que, na tradição artística ocidental, desde o Renascimento até o século XIX, a prática do desenho estava profundamente conectada às regras para a construção da figura humana. Por isso, o desenho e a pintura do modelo vivo desempenhavam

um papel fundamental em todos os processos de avaliação dentro da ENBA. Nos concursos anuais das cadeiras de desenho figurado, modelo vivo ou pintura; na maior parte dos concursos para o prêmio de viagem; [...] e, inclusive, nos concursos de magistério, o que se avaliava era, usualmente, o trabalho realizado a partir da observação direta da figura humana. (VALLE, 2007, p. 91)

Durante a Primeira República, a prática do desenho de modelo vivo na ENBA propunha que o aluno interpretasse o modelo a partir de convenções de representação da natureza vindas de ideais clássicos, e precedia a práxis da pintura propriamente dita. Essas convenções de representação eram repetidas exaustivamente nos anos anteriores, nos exercícios de cópias das moldagens de gesso. Ainda assim, devia-se preservar algo da particularidade do modelo – ou seu caráter, segundo o termo empregado na Escola (VALLE, 2007, p. 93).

Dentre os dois professores de pintura de Portinari, Rodolfo Amoedo tinha “grande interesse com relação aos diversos ‘processos materiais’ da arte da pintura” (VALLE, 2007, p.

94), que derivava de suas convicções morais “segundo as quais um pintor não devia negligenciar as especificidades de seu *métier*, devendo, isso sim, garantir, da melhor maneira possível, a durabilidade de seus trabalhos” (VALLE, 2007, p. 94). Amoedo, ao final de sua carreira como docente, comenta sua abordagem de ensino em um texto de 1933:

Existindo duas cadeiras de pintura em nossa Escola Nacional de Belas Artes, pensei logo que me foi confiada a regência de uma delas [...] de dar-lhe uma feição prática; sem prejuízo da matéria doutrinária, procurando dar aos meus alunos noções positivas sobre os principais processos materiais, familiarizando-os com o material e seu emprego. Claro está que não se pretende fazer de cada aluno um especialista em cada um dos processos em uso, mas colocá-los em situação de conscientemente escolher aquele que melhor se coadune com o seu sentimento, oferecendo-lhes assim facilidades maiores para o seu desenvolvimento. Foi por essas razões que adaptei três dos principais processos mais praticados atualmente, os quais não somente se auxiliam mutuamente como instruem o artista sobre o grande número de material empregado na pintura. São eles a aquarela, a têmpera e o óleo. (AMOEDO, 1933, p. 2-3)

Como aponta Valle (2007, p. 95), essa abordagem pedagógica de Amoedo influenciaria a prática artística de Portinari:

Os programas de Amoedo refletem uma postura experimental, relacionada diretamente às propriedades inerentes dos materiais empregados pelos artistas. Se tal postura havia sido relativamente rara no meio acadêmico até então, ela tornar-se-ia cada vez mais evidente, como atesta o emprego das mais variadas técnicas, observável entre artistas fluminenses da Primeira República e cujo exemplo talvez mais conhecido esteja na obra de Candido Portinari, aluno de Amoedo na ENBA dos anos 1920.

Outro ponto de interesse em relação aos métodos de ensino de Amoedo reside em suas propostas de exercício que fundiam a pintura de figura e a pintura de paisagem (VALLE, 2007, p. 107-108) – exatamente o que ocorre em “Café.” Complementarmente, a historiadora da arte Annateresa Fabris tece comentários a respeito das influências dos professores da ENBA nas práticas pictóricas de Portinari:

As primeiras diretrizes plásticas de Portinari não podem ser dissociadas dos ensinamentos recebidos na Escola Nacional de Belas Artes. Não é improvável que a notação impressionista de “Baile na roça” tenha vindo de Lucílio de Albuquerque e de Rodolfo Chamberlland; que o interesse pela paisagem tenha sido despertado por João Batista da Costa, e que aquele pelo retrato tenha sido originado sobretudo por Chamberlland; que a importância da técnica tenha sido aprendida com Amoedo, atento tanto aos processos tradicionais quanto àqueles proporcionados pela ciência moderna. A própria tomada de posição de Portinari contra as “individualidades uniformes” parece deitar raízes nas diferentes tendências didáticas de seus professores. Se Amoedo seguia mais a risca os ditames acadêmicos, Chamberlland, ao contrário, mostrava-se aberto às novas pesquisas pictóricas. Atitude à qual provavelmente se somava a visão também aberta de Lucílio de Albuquerque, um dos primeiros a reconhecer o talento de Portinari, e o respeito pela

personalidade individual de cada aluno exibido por João Batista da Costa, em que pese sua aversão à anarquia da arte moderna. (FABRIS, 1996, p. 22)

Portanto, é inegável que a densa e prolongada formação de Portinari oferecida pela ENBA impactou os métodos de trabalho do pintor de Brodowski e, como veremos adiante, influenciou a construção de “Café.” Um dos fatores que indicavam que o aluno havia concluído o curso especial na ENBA era o recebimento do prêmio de viagem, oferecido anualmente pela Escola, que foi concedido a Portinari em 1928. Entre 1929 e 1931, o pintor paulista passou uma temporada de quase dois anos na Europa, da qual retornou casado com Maria Victoria Martinelli (1911-2006). Antes de deixar o país, estabeleceu um plano de ação para seus trabalhos no exterior, no qual a produção de obras de arte foi preterida em favor de um programa de educação visual. Este tinha os museus e o convívio com os mestres contemporâneos como alicerce. Conforme declarou Portinari a um periódico antes de sua partida:

O que vou fazer é observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestem à afirmação de uma personalidade. Procurarei encontrar o caminho definitivo da minha arte fazendo estudos e nunca quadros grandes, que estes roubam ao artista um tempo precioso sem um resultado duradouro e sem influência definitiva no futuro. Prefiro regressar da Europa sem nenhuma bagagem volumosa, aparentando ao julgamento alheio nada ter feito, mas com um cabedal profundo de observações e pesquisas. [...] a meu ver, o artista tem necessidade de frequentar a sociedade e por intermédio de nossas embaixadas frequentar os artistas que pelo seu mérito e pela consagração do público nela ocupem posição de destaque. Ouvi-los, vê-los pintar, entrar na intimidade dos ‘ateliers’ dos mestres para melhor observar, me parece indispensável. De meu lado envidarei todos os esforços para quebrar essa praxe e procurarei, por todos os modos honestos, ainda que com alguma audácia, me aproximar dos grandes artistas do momento cujo convívio possa ser proveitoso não a mim, pessoalmente, mas à minha arte.⁴³

A temporada de dois anos no exterior, que incluiu viagens à Itália, Inglaterra e Espanha e residência em Paris, encerrou o período formativo de Portinari. Este se estendeu de 1919 a 1931 – um total de treze anos, nove dos quais dedicados à ENBA. Assim, apesar da fama de caipira sem estudo que acompanha o pintor paulista, o levantamento acima deixa claro que Portinari foi submetido a uma formação ampla, intensa e rigorosa, que exigiu a comprovação de aprendizado de conteúdos que se estendiam muito além do primário. A capacitação oferecida pela ENBA compreendeu matérias teóricas e práticas que nortearam não apenas as pesquisas de observação desenvolvidas pelo artista na Europa, mas também certos traços de sua prática plástica, manifestos ao longo de toda sua trajetória como pintor.

⁴³ Para o Velho Mundo, em busca da perfeição [s. n.], Rio de Janeiro, 28 mai. 1929.

Agora, após a contextualização da formação de Portinari, cabe retornarmos às obras premiadas na *Carnegie International* em 1935.

A partir da investigação das pinturas premiadas apresentada anteriormente, percebe-se que “Elvira e Tibério” e “A cabana no charco” privilegiam representações realistas dos temas retratados, enquanto “Natureza morta,” “Sol e mar” e “Paisagem austríaca” apresentam claras influências das vanguardas artísticas europeias, especialmente dos pós-impressionistas e fauvistas. Já “Água profunda” tem relações com o cubismo e a arte abstrata. Dentre essas abordagens, “Café” segue como uma pintura plasticamente inédita, que passaremos a analisar.

1.2. Análise histórico-estético-formal de “Café” à luz de comentários críticos estadunidenses

O exame das imagens presentes no catálogo da *Carnegie International* de 1935 revela que “Café” era realmente uma obra ímpar dentro do conjunto de telas da exposição, o que não passou despercebido aos críticos norte-americanos. Porém, antes de analisarmos o que foi dito sobre a pintura de Portinari pelos especialistas, é necessário considerar seus comentários a respeito das representações internacionais. O método de seleção das peças forasteiras participantes da mostra foi questionado por uma parcela dos críticos. O motivo foi o *Carnegie Institute* ter “adquirido por correspondência” as peças que integravam as representações estrangeiras.⁴⁴ Na opinião de certos analistas, esse método foi ineficaz na escolha de obras de qualidade, já que resultou em seleções fracas, que não faziam justiça à produção artística dos países representados, como expôs a crítica de arte Dorothy Grafly (1896-1980):

Métodos que provam seu valor nos negócios são frequentemente desastrosos na arte, e os resultados de táticas de aquisições por correspondência na organização de uma exposição tendem a negar o próprio propósito pelo qual Andrew Carnegie financiou as [exposições] Internacionais. É, de fato, impossível julgar o trabalho de pintores de outros países pelas evidências do que está sendo mostrado em Pittsburgh. O Canadá se junta a Rússia em apresentações de diminuta importância e, com poucas exceções, a chegada dos sul-americanos faz pouco para informar o mundo a respeito das condições da arte em suas diversas repúblicas.⁴⁵

⁴⁴ Em 1935, nos Estados Unidos, a comercialização de vasta gama de produtos via catálogos enviados por correio já era hábito arraigado. Era possível adquirir até mesmo casas pré-fabricadas dessa maneira.

⁴⁵ “Methods that may prove their worth in business are often disastrous in art, and the results of mail-order tactics in amassing a show tend to negate the very purpose for which Andrew Carnegie endowed the Internationals. It is, in fact, impossible to judge the work of foreign painters on the evidence of what is being shown in Pittsburgh. Canada joins Russia in a display of slight importance, and with few exceptions the advent of the South Americans does little to inform the world of art conditions in their several republics”. Carnegie offers mail-order-show. Philadelphia Record, 20 out. 1935, tradução nossa.

Nesse contexto, o crítico Forbes Watson (1879-1960) comentou o seguinte sobre às representações sul-americanas:

A correspondência foi de pouco valor na coleta de pinturas da América do Sul. Não posso afirmar com certeza que trabalhos melhores teriam sido enviados da América do Sul se um pintor independente inteligente fosse despachado para selecioná-los. Ainda assim, sou suficientemente pan-americano para esperar que sim. [...] Se as pinturas da Argentina, Brasil e Chile são plenamente representativas do atual desenvolvimento [artístico] nesses países, a Escola de Paris está mais viva do que já esteve neste país [os Estados Unidos] por muitos anos. [...] Nostalgicamente somos lembrados das nossas influências perdidas da Escola de Paris, daqueles dias felizes em que a imprensa anunciava, quase semanalmente, que um dos jovens visitantes de Paris havia redescoberto o Harlem. [...] Essa digressão é oferecida meramente como evidência de nossa infidelidade aos nossos verdadeiros amores parisienses. Na América do Sul, ao contrário, alguns artistas ainda estão pintando Picassos e Matisses. Em outras palavras, alguns ainda são fiéis. (WATSON, 1935, p. 648-649, tradução nossa)⁴⁶

Portanto, percebe-se que, para Watson, as seleções sul-americanas, de uma maneira geral, estavam repletas de obras que referenciavam claramente estilos europeus do período pós Primeira Guerra, sem originalidades regionais ou veios autorais evidentes. Em relação às representações internacionais como um todo, os críticos da “seleção por correspondência” diziam que as compilações mostradas em Pittsburgh não expressavam o melhor da produção artística dos países convidados. Para eles, o resultado era então uma exposição de qualidade apenas mediana.

A pintura de Portinari certamente destoava do conjunto de obras sul-americanas apresentado na mostra, e também se diferenciava dos outros trabalhos da exposição, o que é evidenciado pelas críticas à obra publicadas na imprensa americana. Estas oferecem rico material investigativo, e para a melhor compreensão de consonâncias entre a tela de Portinari e o ambiente cultural estadunidense, cabe-nos examinar detalhadamente os comentários críticos escritos sobre “Café”. Consequentemente, examinaremos os trechos que testemunham essas consonâncias.

⁴⁶ “The correspondence was of little value in collecting paintings from South America. I do not know positively whether better work might have come forth from South America if an intelligent independent painter had been sent to fetch it. Yet I am sufficiently Pan-American to hope so. [...] If the paintings from Argentina, Brazil and Chile are fully representative of current development in those countries, the School of Paris is more alive there than it has been in this country for several years. [...] Nostalgically we are reminded of our lost School of Paris influences, of those happy days when the press announced, almost weekly, that one of the visiting boys from Paris has rediscovered Harlem. [...] This digression is offered merely as evidence of our infidelity to our Paris true loves. In South America, on the contrary, some of the artists are still painting Picassos and Matisses. In other words, some are still faithful”.

Dorothy Grafly, por exemplo, se de um lado reprovou as “aquisições por correspondência” das obras estrangeiras, por outro afirmou, no *Philadelphia Record*: “Há muito mais interesse na tela da segunda menção, uma decoração extremamente original de trabalhadores em uma plantação de café, de Candido Portinari, do Brasil, o único pintor sul-americano em exibição cujo trabalho apresenta individualidade”⁴⁷. A imprensa de Pittsburgh fez diversas menções à “Café.” Em 16 de outubro, o diretor do Museu de St. Louis e crítico de arte Meyric R. Rogers (1893-1972) declarou, no *Pittsburgh Post-Gazette*, que “o Brasil foi resgatado da obscuridade pelo ‘Café’ de Portinari, que é um esforço satisfatório de se dizer algo com um gosto elevado e não baseado nos modelos de Paris”⁴⁸. No dia seguinte, no mesmo periódico, comentou ao discutir os prêmios:

O Brasil certamente merece sua coroa de louros dourados por “Café”. A tela sentenciou a importância do país e é bem dirigida tanto em cor quanto em organização. [...] Portinari é merecedor de louvor de sua nação por lhe trazer tão rapidamente honra internacional nas artes. Esse é o primeiro ano em que o Brasil foi representado em um *Carnegie International*, e a pintura premiada “Café” é tão peculiar quanto uma pintura pode ser. Portinari é provavelmente o mais cosmopolita de todos os artistas premiados, no que diz respeito ao caráter internacional de sua formação e dos trabalhos exibidos.⁴⁹

Dorothy Kantner (1906-1977), crítica de arte do *Pittsburgh Sun-Telegraph*, alegou que Portinari

[...] conhece o valor da distorção para efeito decorativo. Seu premiado “Café” tem design excelente e é rico em marrons e cinza-esverdeados suaves. Os colhedores de café foram intencionalmente distorcidos, mas o efeito adiciona força à pintura. Ela faria um mural interessante.⁵⁰

Na *Carnegie Magazine*, Homer Saint-Gaudens apontou:

Uma parte do público [...] decidiu que usará seus olhos de uma maneira cada vez mais criteriosa, para contemplar telas como as do brasileiro Candido Portinari, que ganhou uma menção honrosa, pinturas que insistem no

⁴⁷ “Far more attaches to the second mention canvas, a highly original decoration of workers in a coffee plantation by Candido Portinari, of Brazil, the one South American painter exhibiting whose work shows individuality”. Carnegie offers mail-order-show. *Philadelphia Record*, 20 out. 1935, tradução nossa.

⁴⁸ “Brazil being rescued from obscurity by Portinari’s ‘Coffee’, which is a satisfactory effort to say something with distinct flavor not based on Paris models”. Times are blamed for lack of humor. *Pittsburgh Post-Gazette*, Meyric Rogers, Pittsburgh, 16 out. 1935, p. 29, tradução nossa.

⁴⁹ “Brazil certainly deserves its leaf of gilded laurel for “Coffee”. It has decided local significance and is well handled in both color and distribution. [...] Portinari deserves well of his country for bringing it international honor in art so promptly. This is the first year Brazil has been represented in a *Carnegie International*, and the prize-winning painting “Coffee” is as characteristic as a painting may be. Portinari is probably the most cosmopolitan of all the prize winners, so far as the international character of his training and exhibiting of work is concerned”. Roger comments on prize awards. *Pittsburgh Post-Gazette*, Meyric Rogers, Pittsburgh, 17 out. 1935, p. 28, tradução nossa.

⁵⁰ “[...] knows the value of distortion for decorative effect. His prize-winning “Coffee” has excellent design and is rich in brown and soft grey-green tones. The coffee pickers have been willfully distorted, but the effect adds strength to the painting. It would make an interesting mural”. Spanish artist wins First Prize at International. *Pittsburgh Sun-Telegraph*, Dorothy Kantner, Pittsburgh, 17 out. 1935, p. 21, tradução nossa.

contraste, põe ênfase em um design ousado, regozijam-se no uso da cor e buscam uma nova interpretação desse novo mundo. (SAINT-GAUDENS, 1935, p. 134, tradução nossa)⁵¹

Em Nova York, o eminente crítico do *New York Times* Edward Alden Jewell (1888-1947) argumentou que “Café” era “uma peça engenhosa de pintura formalizada”⁵² (JEWELL apud MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 1939, p. 51, tradução nossa) e Emily Genauer (1911-2002) crítica do jornal *New York World-Telegram*, atestou:

O “Café” de Portinari, uma tela grande de atmosfera muralista, não é apenas a melhor obra do grupo brasileiro, mas, na opinião dessa espectadora, um dos melhores trabalhos dentre os 365 apresentados na mostra. É extraordinariamente bem composta, com cada uma das trinta ou mais figuras habilmente posicionadas em um arranjo ordenado e coerente, onde cada uma delas é um retrato individual trajado de vida, força e caráter.⁵³

Mesmo artigos críticos à exposição e não muito simpáticos a Portinari, como o de Forbes Watson (1935, p. 649-650, tradução nossa) para a *The American Magazine of Art*, oferecem informações relevantes:

O júri de premiação [...] conferiu o único prêmio dedicado à América do Sul a Candido Portinari, um brasileiro que representou, com peso e lógica formal, embora fora de foco, um grupo de colhedores de café trabalhando. Evidentemente, nesse desvio, tanto homens quanto mulheres desenvolvem, quando estão bem em primeiro plano na imagem, pés e mãos enormes.⁵⁴

Ao analisarmos mais detidamente os comentários citados acima, concluímos que estes nos fornecem pistas valiosas na investigação dos motivos que levaram essa tela a ser apreciada e premiada nos Estados Unidos em 1935. Tomemos como ponto de partida a afirmação de Dorothy Grafly de que “Café” é uma pintura “altamente original”. O que exatamente faria dela uma obra incomum? A análise mais detida dos comentários listados anteriormente mostra a organização estrutural da pintura como elemento de destaque para os críticos, sendo mencionada em cinco dos sete artigos aqui citados. Dorothy Kantner se refere

⁵¹ “A portion of the public [...] has decided that it may use its eyes in an increasingly discriminating manner to gaze upon canvases like the one by the Brazilian Candido Portinari, which won an honorable mention, paintings that insist on contrast, put emphasis on bold design, revel in the use of color, and seek a novel interpretation of this novel world”.

⁵² “Coffee’ is a clever piece of formalized painting”. *New York Times*, 20 out. 1935. O volume consultado não fornece o título do artigo.

⁵³ “Portinari’s ‘Coffee’, a large canvas which is strongly mural in feeling, is not only best in the Brazilian group, but, in the opinion of this observer, one of the finest works in the 365 in the show. It is extraordinarily well composed, with each of the thirty or more figures skillfully placed in an orderly, coherent arrangement, each an individual portrait invested with life, strength and character”. Majority first-rate among 87 canvases. *New York World-Telegram*, Emily Genauer, Nova York, 19 out. 1935, tradução nossa.

⁵⁴ “The Jury of Awards [...] awarded the only prize set aside for South America to Candido Portinari, A Brazilian who has depicted with heaviness, and formal, if out of focus logic, a group of coffee gatherers at work. Evidently, in this diversion, both males and females develop, when they are well in the foreground of the picture, enormous feet and hands”.

ao “design excelente” da tela de Portinari, enquanto Homer Saint-Gaudens aponta seu “design ousado”; Alden Jewell a percebe como uma “peça engenhosa de pintura formalizada”, enquanto Emily Genauer a enxerga “extraordinariamente bem composta, [...] em um arranjo ordenado e coerente”. Mesmo Forbes Watson, que não se entusiasmou com a obra do pintor brasileiro, viu nela “lógica formal”. Por conseguinte, avançaremos esta investigação para ter elementos de base para uma análise histórico-estético-formal de “Café,” que nos auxiliará na compreensão de outros aspectos das críticas tecidas ao quadro de Portinari. A estrutura intrincada da pintura pode ser percebida mesmo em uma olhada rápida. Essa complexidade se deve, tanto à formação de Portinari na ENBA, quanto à obra ter sido produzida especialmente para a *Carnegie International*, como mostra a carta do pintor a Mário de Andrade de 10 de abril de 1935:

Fiquei todo esse tempo sem escrever porque comecei uma colheita de café com cinquenta figuras – dois metros e tal. Em tamanho é o maior que já fiz. [...] A colheita tá me dando um trabalho danado. Vou ser convidado para expor em uma exposição nos Estados Unidos – *Carnegie Institute*. [...] Logo que o cafezal estiver acabado tiro fotografia pra mandar a você.⁵⁵

É interessante que Portinari, na primeira vez em que mencionou o quadro, se referiu a ele como “Colheita de café”, o que leva a entender que esse seria o título inicial da pintura. Não encontramos documentos do período anterior à premiação de “Café” nos quais Portinari menciona saber que a *Carnegie International* premiava os participantes. No entanto, o pintor sabia que sua obra estaria exposta em uma mostra de peso nos Estados Unidos, onde a premiação de artistas era uma prática comum em exposições de grande porte. Ademais, Portinari conhecia o arquiteto Lucio Costa, integrante do Conselho Consultivo que selecionou os artistas no Brasil para a *Internacional*, desde seus tempos de estudante na ENBA (Figura 8). Além disso, era amigo próximo de Aloysio Salles⁵⁶. Portanto, é muito provável que o pintor brasileiro não só sabia dos prêmios oferecidos pela mostra, com elaborou “Café” para a que a tela fosse uma forte candidata a um deles.

A obra enviada a Pittsburgh foi um marco na produção pictórica de Portinari. Segundo o Catálogo *Raisonné* do pintor, até então o artista havia produzido uma enorme quantidade de retratos, algumas paisagens e, dentre as cenas de gênero, um conjunto discreto de vistas da fazenda de café onde nasceu, próxima à estação ferroviária de Brodowski, no noroeste

⁵⁵ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 10 abr. 1935. Arquivos do Projeto Portinari.

⁵⁶ Depoimento concedido por Maria Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 70.

paulista. À exceção da tela “Baile na roça,” de 1924, as evocações da terra natal ocorreram a partir de 1932, formando, no início de 1935, um grupo modesto de 21 desenhos e dez telas a óleo, aí inclusas “Mestiço” e “Lavrador de café.” Essas eram, em sua maioria, obras de dimensões medianas. O quadro premiado em Pittsburgh foi tanto a maior tela executada por Portinari até então, como também a que apresentava maior complexidade compositiva.

A colheita de café arquitetada por Portinari (Figura 9) é dinâmica e monumental. Seus atarefados trabalhadores; colonos imigrantes italianos⁵⁷, negros e mestiços adentram o espaço pictórico do quadro a partir de uma via ladeada por sacas de café à esquerda, e do cafezal à direita. Essa passagem se estende diagonalmente desde o canto superior esquerdo da obra até o centro da tela. Ali, há grande movimentação de trabalhadores enchendo ou carregando sacos de frutos colhidos, que se expande até o primeiro plano.

Figura 8 – Portinari e Lucio Costa (sentados, respectivamente o segundo e o terceiro a partir da direita) com arquitetos, em almoço oferecido a Gregori Warchavchik no Morro da Urca em novembro de 1931



Fonte: Projeto Portinari.

⁵⁷ É fato histórico que após a abolição da escravatura no Brasil houve a intensificação do incentivo à imigração de italianos ao país, para a substituição desse tipo de mão de obra nos cafezais. Utilizando o slogan “Braços para a lavoura”, o governo brasileiro e, mais especialmente, o de São Paulo, desenvolveram uma política imigratória que, só entre os anos de 1875 e 1900, foi responsável pela entrada de um milhão de italianos no Brasil. As famílias materna e paterna de Candido Portinari, Torquato e Portinari, ambas italianas da região do Vêneto, emigraram ao Brasil nessas circunstâncias, sendo contratadas para trabalhar nas plantações de café da Fazenda Santa Rosa, onde Portinari nasceu.

Figura 9 – Candido Portinari: “Café”, 1935, óleo sobre tela, 130 × 195 cm, coleção do Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Projeto Portinari.

O espectador olha a cena de um ponto de vista elevado, enxergando a plantação de cima, em uma perspectiva atmosférica, como um triângulo invertido que aparece ao fundo, no terço superior do plano pictórico. Esse posicionamento do olhar revela um caminho inclinado, que ascende ao canto superior direito do quadro. Essa passagem é formada pelo cafezal à esquerda e formações rochosas à direita. Em ambas as áreas de passagem, há trabalhadores, homens e mulheres, em atividades diversas, montes dos frutos colhidos no chão, com a trilha da esquerda salpicada de touceiras de mato e pilhas esporádicas de sacas de café. Os trabalhadores dos planos mais distantes são representados em formas sintéticas, quase planificadas e em poucos detalhes. Conforme se aproximam do primeiro plano, vão tomando corpo e ganhando particularidades, de modo que as figuras na vanguarda apresentam volume escultórico. Suas estruturas, porém, são ainda sintéticas e geometrizadas, escolha formal adotada para todos os elementos inseridos na obra.

No canto inferior esquerdo da tela, bem à frente na composição, há uma colona sentada no chão, de perfil, com as pernas esticadas e olhar perdido na multidão frenética que colhe, embala e transporta o que foi colhido. Em segundo plano, um toco de árvore, junto a uma enorme pilha de grãos ensacados que ladeia quase toda a margem esquerda da pintura. Um pouco mais adiante um

capataz dá ordens aos empregados. Há diversos montes de grãos no chão. Logo à direita da colona está um negro de pé, praticamente de frente para o espectador, carregando uma saca de café na cabeça que lhe cobre os olhos, deixando apenas nariz e boca à mostra. Atrás dele, há uma pilha de três sacos e, na altura de seu cotovelo direito, um homem de costas abaixado, do qual só se enxerga a perna direita e parte do dorso. Este se encontra no centro do plano pictórico. À direita há outro homem negro, de perfil, que é a figura mais próxima do observador de todo o conjunto. Ele é apresentado a meio corpo, com a cabeça totalmente engolida por uma saca de café. A imensa mão com que a segura está próxima do centro geométrico da tela. À sua direita, está mais um trabalhador negro, de braços e mãos enormes, visto quase de frente e mostrado a partir dos joelhos, segurando um caldeirão vazio com a mão esquerda. Atrás de seu braço direito, há um outro homem inclinado, ensacando café. Uma formação rochosa encerra o primeiro plano, tomando mais de dois terços da extensão da margem direita da pintura.

Ao fundo encontra-se o cafezal, que ocupa área no formato de um triângulo escaleno invertido, cuja base situa-se na margem superior da tela. De seus dois ângulos agudos, um está próximo à lateral esquerda da obra e o segundo se encontra no topo da margem direita. O vértice mais próximo do observador é o ângulo obtuso, situado na altura do terço superior do plano pictórico, e a dois terços para a direita da extensão da base do trilátero. As fileiras ordenadas de cafeeiros se perdem na distância, e colhedores de frutos se distribuem ritmicamente ao longo das fiadas de arbustos, diminuindo de tamanho conforme se afastam do primeiro plano. Todos os figurantes da cena estão concentrados em suas tarefas, com exceção da colona sentada no canto esquerdo inferior da pintura. Nenhum deles olha para o espectador.

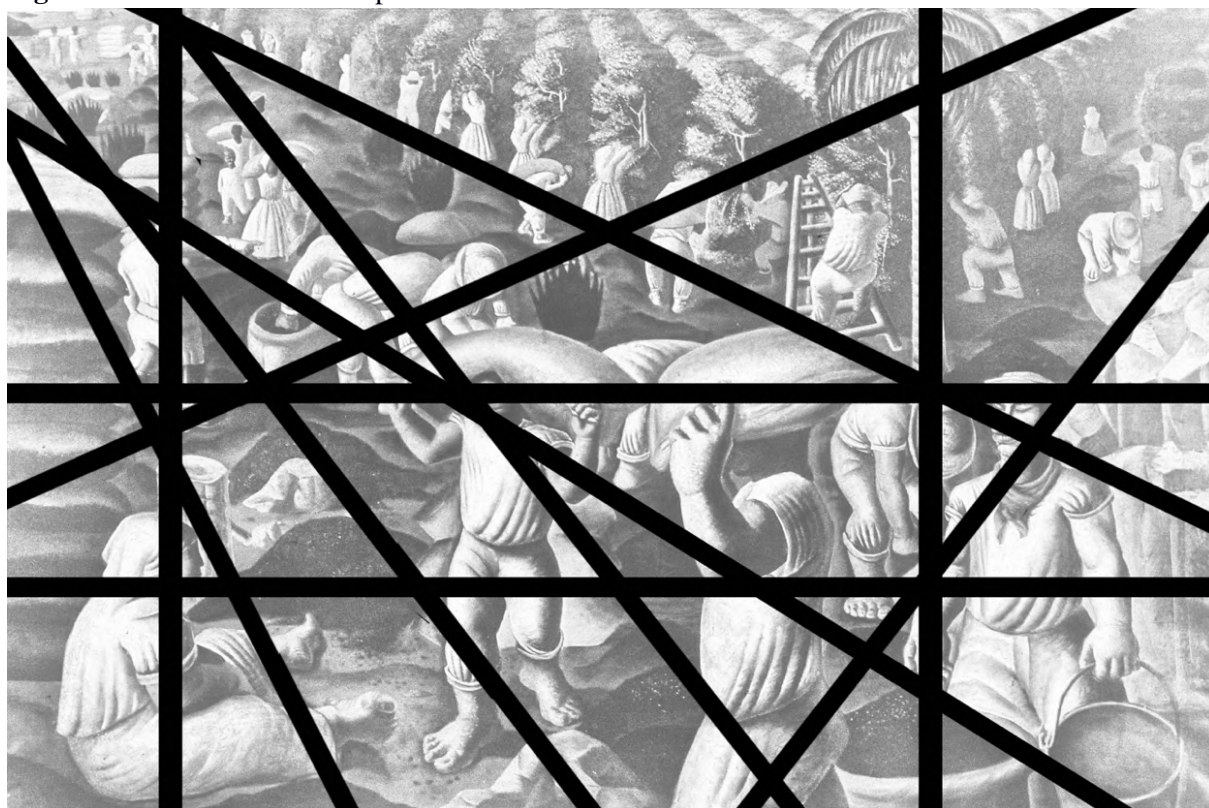
“Café” apresenta um grande número de elementos visuais, há intenso movimento presente na cena, e as cinquenta figuras que povoam o quadro são cuidadosamente ordenadas por meio de uma estrutura compositiva rigorosa e complexa. Para melhor compreender algumas das relações entre eles, iremos então investigar o esqueleto formal da obra. Para isso, lançaremos mão de diagramas das linhas estruturais da pintura. Nesses esquemas, a hierarquia dessas linhas está representada pela diferença de espessura entre elas. As primárias são as mais espessas; as secundárias são finas, porém contínuas; já as terciárias são finas e tracejadas. É importante frisar que há linhas de composição coadjuvantes que não foram apontadas nesse mapeamento. Essa escolha se deu para que a legibilidade do resultado final fosse preservada. A estrutura formal da pintura é tão complexa que se todas as linhas presentes na composição

fossem indicadas nos diagramas, estes ficariam extremamente carregados de informação, tornando-se de difícil entendimento.

Iniciaremos esta análise estudando as linhas estruturais primárias de “Café”; isto é, aquelas mais importantes para a organização dos elementos visuais no plano pictórico (Figura 10). É importante mencionar que certas linhas apontadas nesse esquema assinalam o traçado dessas retas, e não sua espessura exata no plano pictórico – algumas delas ocupam faixas com espessura diferente do indicado pelas linhas do diagrama.

Como demonstra a Figura 10, diagonais predominam como linhas estruturais fundamentais da obra. Nesse conjunto, há apenas um par de verticais e outro de horizontais, e também sete linhas inclinadas. A presença do número elevado de transversais na composição – quase o dobro da soma de verticais e horizontais – contribui para a percepção de que o grupo de trabalhadores representado na pintura está em constante movimento. Isso ocorre porque linhas oblíquas, por característica, transmitem visualmente dinamismo, movimento e instabilidade. No entanto, mesmo com quantidade significativa de diagonais como suas linhas estruturais principais, “Café” não comunica instabilidade. Uma inspeção atenta do quadro revela que este transmite o oposto: solidez e estabilidade.

Figura 10 – Linhas estruturais primárias de “Café”



Fonte: produção da autora.

Qual teria sido então o recurso utilizado por Portinari para neutralizar essa característica visual das transversais, alterando a mensagem final comunicada por sua tela? Para resolver esse problema, o pintor inseriu na composição um grande número de linhas estruturais horizontais e verticais de importância secundária e terciária (Figuras 11 e 12).

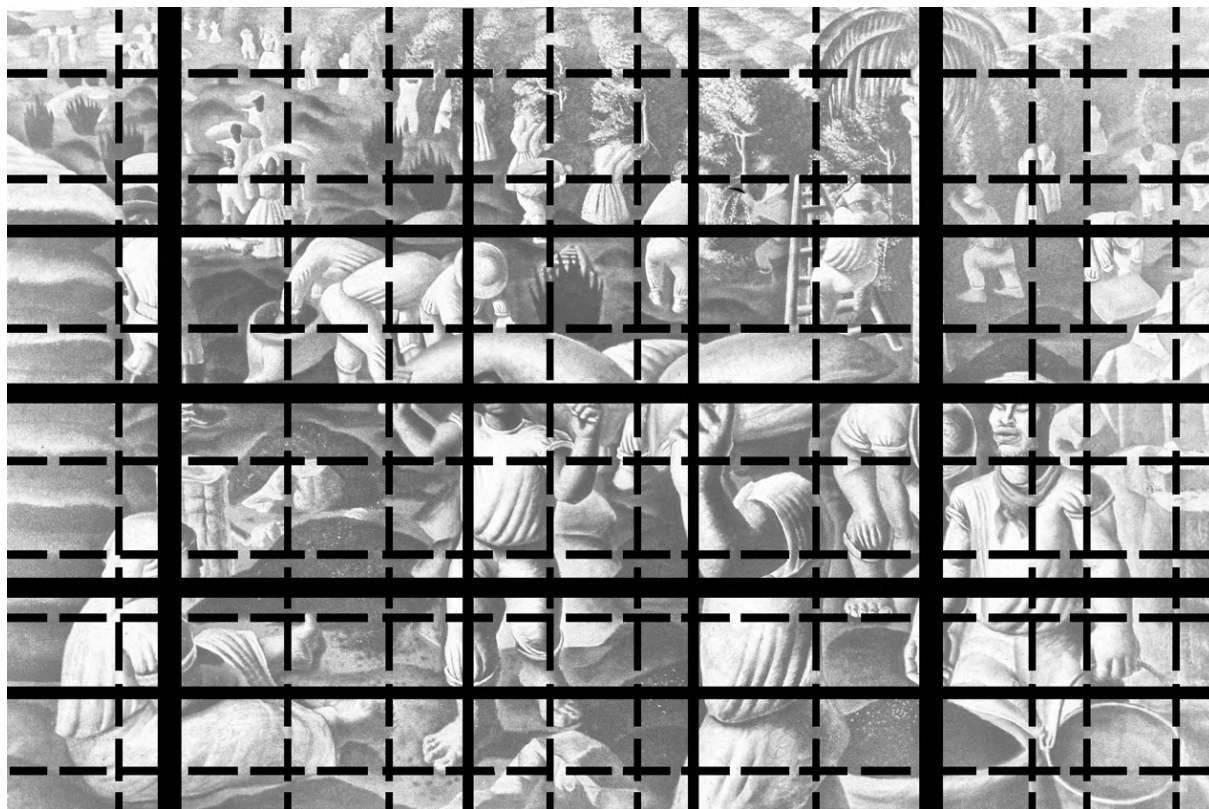
O emprego repetido desses elementos resultou em diversos cruzamentos ortogonais entre eles, formando um *grid* invisível que divide o campo pictórico em quadrados e retângulos. Quanto maior a quantidade de linhas empregadas, menores são as áreas dos quadriláteros resultantes de suas intersecções. Quanto mais fechada for essa malha invisível, maior é a sensação de estabilidade visual transmitida pela imagem. Os dois diagramas anteriores demonstram o emprego abundante de retas verticais e horizontais na elaboração do esqueleto formal de “Café”. Conseqüentemente, esta elaborada trama alicerçadora, constituída de intersecções ortogonais, produz sensação acentuada de estabilidade visual (vide Figura 12). Esse recurso compositivo é uma característica marcante dos pintores a partir da metade do Quattrocento, derivado do uso da perspectiva geométrica.

Figura 11 – Linhas estruturais horizontais e verticais de “Café” de importância primária e secundária



Fonte: produção da autora.

Figura 12 – Linhas estruturais horizontais e verticais de “Café” de importância primária, secundária e terciária



Fonte: produção da autora.

Como visto anteriormente, a consistente formação artística de Portinari incluiu o estudo de história da arte e lhe forneceu um arcabouço de referências visuais da tradição artística ocidental. Além disso, sabe-se que o artista brasileiro foi um grande apreciador dos pintores do Quattrocento Italiano, como atestam não só declarações suas, publicadas em artigos de jornais diversos, mas também depoimentos de muitos de seus amigos e familiares. Durante os dois anos em que residiu em Paris em outras cidades, Portinari fez jornada significativa à Itália, defrontou-se com diversas obras dos grandes mestres do Renascimento. Ademais, estudou em detalhe as técnicas adotadas por esses artistas, incorporando-as ao seu processo de trabalho, de variadas maneiras, ao longo de sua carreira. A perspectiva geométrica renascentista se valia do uso de um ponto de fuga único para organizar os elementos no plano pictórico. Desse tipo de estrutura resultam imagens muito simétricas e, conseqüentemente, bastante estáticas. “Café” foi construída de maneira diferente. Como visto anteriormente, a cena criada por Portinari comunica movimento. O que faria então da tela do pintor paulista uma obra dinâmica, já que sua estrutura apresenta elementos estabilizadores bastante consistentes, como mostra a Figura 12? Para respondermos essa questão, é necessário

investigar como o esquema da perspectiva geométrica da pintura foi arquitetado. De acordo com a Figura 13, a composição do quadro foi elaborada com emprego da perspectiva geométrica com dois pontos de fuga:

Figura 13 – Organização estrutural da perspectiva geométrica de “Café”



Fonte: produção da autora.

Conforme o diagrama acima, a linha do horizonte de “Café” se encontra fora do plano pictórico, bem como seus dois pontos de fuga, que estão muito próximos aos dois cantos superiores da tela. Conseqüentemente, as retas que organizam o espaço da pintura são diagonais que se inclinam para o lado esquerdo ou direito da composição, dependendo de seu ponto de confluência. A malha originada por suas intersecções é constituída por quadriláteros irregulares, e nela há uma área no formato de um grande “V.” Esse é o espaço demarcado pelas ortogonais primárias apresentadas na Figura 10. Ali se dão as ações principais do quadro, e estão posicionados os trabalhadores do cafezal. Portanto, a quantidade significativa de oblíquas como linhas de força fundamentais na composição de “Café” é resultante da arquitetura de sua perspectiva geométrica. Essa ordenação determinou uma série de outras linhas estruturais da obra, diagonais de importância secundária e terciária. Essas não são necessariamente ortogonais que se direcionam aos pontos de fuga. Muitas delas são paralelas a estas, o que intensifica a sensação visual de movimento transmitida pela obra, e torna o

esqueleto da pintura ainda mais complexo, como mostram os diagramas das Figuras 14 e 15. É importante reiterar que a quantidade de linhas oblíquas coadjuvantes que integram a composição é maior do que o apresentado na Figura 15, já que muitas delas foram omitidas por questões de legibilidade. Portanto, a malha resultante do cruzamento das linhas que formam a perspectiva da imagem, em conjunto com as diagonais paralelas a elas, sobressai ao elaborado *grid* composto pelos cruzamentos das retas verticais e horizontais. O resultado é uma imagem dinâmica, que comunica movimento ao espectador e ainda assim se mostra sólida e estável.

Figura 14 – Linhas estruturais diagonais de “Café” de importância primária e secundária



Fonte: produção da autora.

Em “Café, Portinari posicionou todos os elementos no plano pictórico usando como guia a complexa malha invisível de suas linhas estruturais. Mário Pedrosa bem percebeu essa estruturação em seu artigo “Impressões de Portinari” sobre a produção de Portinari, escrito por volta de três meses antes do início da confecção de “Café”:

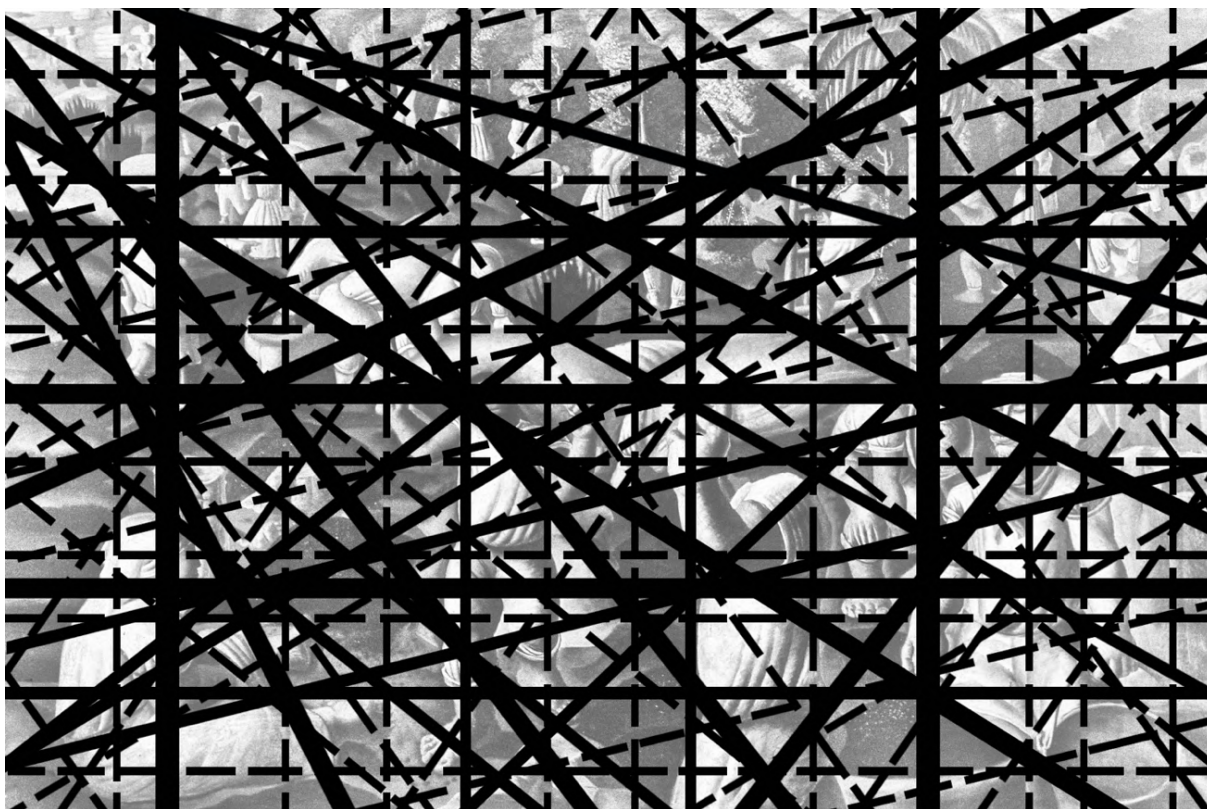
[...] a realidade se traduz por uma abstração geométrica de planos e dimensões. Sobre essa trama invisível de linhas e planos, as figuras são fixadas como moscas na teia da aranha. A própria plasticidade das formas como que obedece a uma necessidade de racionalização abstrata. (PEDROSA, 1998, p. 156)

Figura 15 – Linhas estruturais diagonais de “Café” de importância primária, secundária e terciária



Fonte: produção da autora.

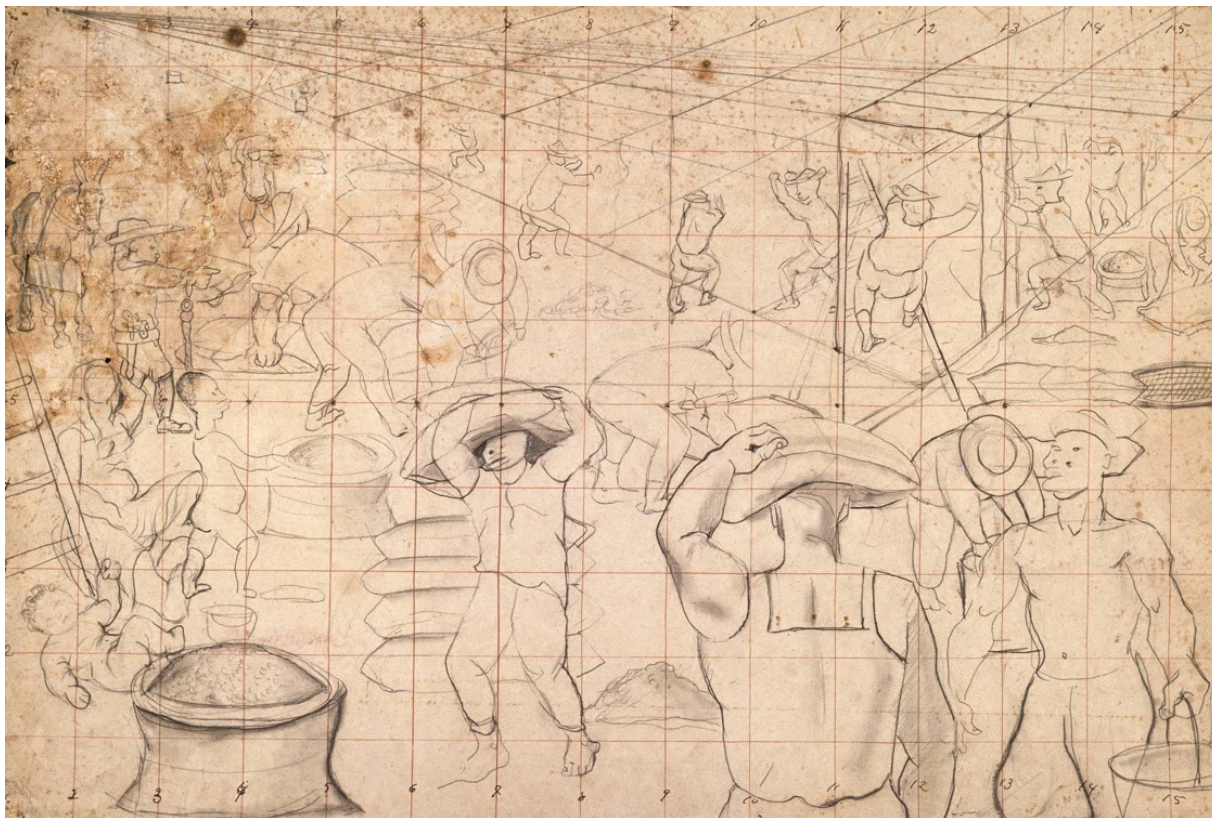
Figura 16 – Mapa geral de linhas estruturais primárias, secundárias e terciárias de “Café”



Fonte: produção da autora.

Como bem aponta Pedrosa, o emprego dessa “trama invisível de linhas e planos” para fixar as figuras no espaço como “moscas na teia da aranha,” resultou em uma ordenação precisa e eficaz da complexa cena apresentada no quadro, como comprova o esboço de “Café” (Figura 17).

Figura 17 – Candido Portinari: esboço de “Café”, 1935, grafite e caneta-tinteiro sobre papel, 40 × 58 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Logo, é possível compreender melhor os motivos que levaram Emily Genauer a considerar a obra “extraordinariamente bem composta.” Edward Alden Jewell foi preciso ao declarar que a tela era uma “peça engenhosa de pintura.”

Outros aspectos do quadro de Portinari chamaram a atenção dos críticos nos Estados Unidos, e agora nos voltaremos a um segmento de texto distinto dos analisados anteriormente. Meyric R. Rogers fez um apontamento significativo em seu artigo no *Pittsburgh Post-Gazette* quando escreveu que “Café” foi “um esforço satisfatório de se dizer algo com um gosto elevado e não baseado nos modelos de Paris”. Na continuidade da análise, investigaremos as relações cromáticas da tela premiada.

A gama de cores que compõe a pintura é limitada e de baixa saturação. Como tons dominantes, vemos o castanho-avermelhado da terra, que se confunde com o marrom profundo dos montes de grãos espalhados pelo chão. Há também o verde do cafezal, frio e rebaixado, e os tons de um bege quase branco das roupas dos trabalhadores, cujos corpos são modelados em gradações de marrom e cinza. A escolha por manter a linha do horizonte fora do plano pictórico contribuiu para a paleta enxuta, já que o céu foi suprimido da cena. As cores eleitas se prestam tanto a uma narrativa descritiva como simbólica. Em termos factuais, sabe-se que Portinari referenciou diretamente vivências pessoais em sua terra natal ao compor o quadro, já que sua família residia em área de fazendas de café. A matiz do solo é uma menção evidente à “terra roxa” do interior do estado de São Paulo, área na qual o pintor nasceu e cresceu. As roupas claras dos empregados da plantação não são apenas um recurso narrativo, mas tem relação com o hábito dos colonos pobres de Brodowski de utilizarem o tecido de sacos de farinha vazios como matéria-prima para suas roupas. O verde do cafezal, apesar de pouco saturado, corresponde a tons encontrados nas folhagens dos cafeeiros. Por conseguinte, apesar de poucas, as cores que constituem a pintura têm função descritiva, e se relacionam diretamente com experiências de Portinari no ambiente rural em que viveu até a adolescência.

Adicionalmente, é possível fazer uma leitura simbólica das escolhas cromáticas de Portinari para essa obra. Os tons de pele dos trabalhadores se misturam com as tonalidades do solo e dos frutos colhidos dos arbustos, apontando que a terra, o trabalho da colheita e os colonos se encontram profundamente conectados, quase que consubstanciados. Portinari também usou as cores para trazer coesão à imagem e interligar os diversos planos da pintura. Parte do fundo da tela é tomada pelo verde frio dos cafeeiros, enquanto as vias de passagem e os colonos são caracterizados por tonalidades quentes. Para dar unidade à cena, Portinari empregou cinzas mais frios no sombreado das roupas de trabalhadores espalhados ao longo do quadro. Além disso, utilizou a mesma coloração na construção dos elementos que margeiam a cena: as sacas de café no lado esquerdo, a pequena formação rochosa ao centro do primeiro plano, e a parede de pedras na margem direita. Assim, esses tons mais frios à frente se conectam visualmente com o cafezal ao fundo e com sombreados das vestimentas em planos diversos, conferindo coesão cromática à narrativa visual da cena.

Outro dado relevante relacionado ao uso das cores nessa obra é a utilização da perspectiva atmosférica na criação de uma percepção acentuada de distância. Esse tipo de perspectiva, de origem flamenga e muito empregada no Renascimento italiano a partir da metade do Quattrocento, emula a profundidade espacial se valendo da reprodução pictórica de efeitos óticos, em vez de fórmulas geométricas. Nesse esquema representacional, quanto mais distantes do primeiro plano os elementos estiverem posicionados, mais perdem a saturação de suas cores e a precisão de seus contornos e detalhes. Os contrastes cromáticos se amainam. Esse efeito ótico, resultante do comportamento da luz sobre a massa de ar posicionada entre o observador e o que se queda longe, é visível em ambos os cantos superiores de “Café”. Nessas áreas – as partes mais distantes dos dois caminhos que desembocam no primeiro plano – as figuras perdem o detalhamento, ficam mais embaçadas, planificadas, e o contraste e a vivacidade de suas cores diminui. Todos os elementos são tomados como que por uma fina névoa de poeira marrom-avermelhada que se levanta no caminho ao longe. É uma solução cromática que se contrapõe ao tradicional plano de fundo desfocado de tons azul-acinzentados, característico das perspectivas atmosféricas flamengas e do Renascimento italiano.

O diminuto grupo de cores que compõe a cena, quase todas de baixa saturação, determina as relações cromáticas da imagem como predominantemente tonais, isto é, de claro e escuro. O olhar do espectador é naturalmente atraído para as áreas nas quais os contrastes são mais acentuados – os planos de vanguarda onde os colonos embalam e carregam o café – e direcionado aos pontos principais da narrativa do quadro por meio desse recurso visual. A luz incide na cena a partir do lado esquerdo e é teatral, como que direcionada por holofotes, criando efeito dramático que enfatiza não só o trabalho em execução, mas também o modelado dos corpos e características físicas dos trabalhadores. A artificialidade da iluminação é explicitada pelo toco de árvore que enquadra o rosto da colona sentada. Este, posicionado ao lado de uma alta pilha de sacas de café, deveria estar completamente obscurecido se a luz que banha os elementos do quadro fosse gerada pelo sol. Portanto, percebe-se que, quando necessário, Portinari maneja a iluminação dos elementos em cena de modo a tornar sua narrativa visual mais eficiente. O marrom-avermelhado do solo e o verde rebaixado dos arbustos contrastam com as vestimentas claras dos colonos que ocupam o cafezal. Esses pontos luminosos são posicionados ao longo da imagem, formando duas diagonais principais que iniciam no canto superior esquerdo. Uma delas é composta pelos

trabalhadores que margeiam os cafeeiros, culminando no colono que sobe a escada ao lado do coqueiro, e terminando nas rochas na margem direita da pintura. A outra segue pelo meio do caminho de terra à esquerda, e se alarga gradativamente, até alcançar a figura do negro de perfil no primeiro plano. Os contrastes mais acentuados encontram-se nos planos de vanguarda, em uma faixa horizontal na metade inferior da tela. Conforme a distância se amplia, os contrastes abrandam – também por conta da perspectiva atmosférica.

Essa estrutura de composição, caracterizada pela combinação de contrastes ponderados de claro e escuro e uma linha diagonal que atravessa o quadro, foi extensamente utilizada por artistas do maneirismo italiano, como ilustra a tela “A coleta do maná,” de Jacopo Tintoretto (1518-1594), apresentada na Figura 18⁵⁸. Em “Café,” Portinari escolheu, como o mestre italiano, empregar a luz de modo a criar focos de claridade mais intensa, cercados por regiões construídas em tons médios variados e algumas áreas de cor muito escura – o contraste empregado em ambas as obras não é severo como o que caracteriza o período barroco. Os dois pintores se valem de um fundo marrom em tom mediano como base para a apresentação da narrativa da cena, inserindo ali pontos de luz que guiam o olhar do espectador pelo plano pictórico e concentrando parte significativa dos contrastes tonais mais intensos nos planos de vanguarda. Logo, Portinari mais uma vez lançou mão de recursos de sua formação acadêmica na ENBA, dessa vez tendo como modelo o mestre do maneirismo para elaborar a estrutura compositiva da pintura premiada.

Em “Café,” os contrastes mais acentuados se encontram nas figuras dos trabalhadores, com suas vestimentas claras contrapostas ao sombreado que modela seus corpos. A combinação desses dois elementos resulta em figuras extremamente volumosas, densas e escultóricas.

Em vista dos elementos em comum descritos acima, é certo que Portinari utilizou em “Café” componentes compositivos derivados de recursos plásticos habitualmente empregados por grandes pintores do renascimento italiano, o que expõe a estreita relação que o pintor paulista mantinha com os mestres do passado, cultivada no programa de educação visual observado em sua temporada de estudos no exterior:

Ao descobrir em suas viagens pela França, Inglaterra, Espanha e Itália, artistas como Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Fra

⁵⁸ Durante sua viagem à Itália, Portinari visitou Veneza, cidade na qual Jacopo Tintoretto nasceu e viveu, e que abriga peças significativas de sua produção. Dentre elas está “A coleta do maná”, parte da *Abbazia de San Giorgio Maggiori*. Na cidade, o pintor brasileiro certamente entrou em contato com obras do mestre maneirista.

Angelico, Andrea del Castagno, Michelangelo, Leonardo, El Greco, Goya, e, ao confirmar o primeiro amor por Botticelli e Velázquez, Portinari forja uma visualidade em grande parte enformada pelos valores táteis do Renascimento. As cartas que envia de Paris a um amigo como o poeta Olegário Mariano são pontuadas pelas referências a museus e artistas do passado e pela consciência de não estar perdendo tempo, apesar de não estar exercendo a pintura: [...] “Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí, copiamos o que eles têm de mau. [...] Não achas que estou em bom caminho, visitando os museus? Depois, então, trabalharei.” (FABRIS, 1996, p. 27)

Figura 18 – Jacopo Tintoretto: “A coleta do maná”, 1590-1592, óleo sobre tela, 377 × 576 cm, *Abbazia de San Giorgio Maggiore*, Veneza, Itália



Fonte: Wikimedia Commons.

Um pouco mais adiante em sua jornada europeia, Portinari escreveu novamente a Olegário Mariano, indicando que os artistas antigos eram os que capturavam sua atenção, situação que o levou a dirigir seus estudos sobretudo aos museus, abandonando seu plano inicial de estudar também por meio de visitas frequentes às galerias de arte e pelo convívio constante com mestres contemporâneos em suas práticas de ateliê:

Já comecei a trabalhar, mas no meu quarto, porque não consegui ainda ateliê. [...] Contudo, não estou triste, porque não estou perdendo tempo: – pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde faço estudos. Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo; diante das exposições que se realizam quase que diariamente e das coisas do Louvre, a gente, não sendo idiota e tendo mais amor à arte

do que ao sucesso, tem que pender para esse último. Aprendo mais olhando um Ticiano, um Rafael, do que para o Salão de Outono todo. (PORTINARI apud FABRIS, 1996, p. 29)⁵⁹

Portanto, quando Meyric R. Rogers declarou que “Café” é “um esforço satisfatório de se dizer algo com um gosto elevado e não baseado nos modelos de Paris,” provavelmente referia-se aos múltiplos recursos plásticos presentes no quadro que aludiam aos mestres do passado. Seguindo com a análise, nos voltaremos para os comentários críticos que dizem respeito a modificação das proporções convencionais das figuras como artifício compositivo em “Café.” Dorothy Kantner escreveu no *Pittsburgh Sun-Telegraph* que Portinari “conhece o valor da distorção para efeito decorativo” e que os “trabalhadores foram intencionalmente distorcidos,” apontando que “o efeito acrescenta força à pintura.” Forbes Watson opinou na *The American Magazine of Art* que Portinari representou com “peso” os colonos presentes na cena, dizendo que “tanto homens como mulheres desenvolvem, quando estão bem em primeiro plano na imagem, pés e mãos enormes” como resultado de uma “lógica formal fora de foco.” Assim, percebemos que os dois críticos compreendiam as distorções como recurso narrativo intencional de Portinari⁶⁰, ainda que ambos tivessem visões distintas quanto à qualidade do resultado alcançado pelo artista brasileiro ao empregá-las em sua obra.

O esboço de “Café” (Figura 17) oferece pistas para o aprofundamento da questão da distorção de algumas figuras nos primeiros planos. Esse esboço mostra que, no canto inferior esquerdo do primeiro plano, em vez da colona sentada, Portinari planejara uma grande saca de café aberta, componente que retirou de outra tela de mesmo nome, executada no ano anterior (Figura 19). Ademais, no esboço há um negro de costas no primeiro plano ⁶¹, mostrado a meio corpo, que já havia aparecido na tela “Sorveteiro”, produzida no ano anterior (Figura 21). A partir desses elementos já é possível identificar uma prática que se tornaria recorrente em Portinari: reinserir ou reelaborar, em suas obras, elementos presentes em trabalhos que executara anteriormente. A própria figura central de “Sorveteiro”, bem como parte significativa da composição dessa tela, podem ser identificadas em “Estivador” (Figura 22),

⁵⁹ PROJETO PORTINARI, **Portinari**, inédito, p. 82-83.

⁶⁰ Devemos lembrar que o uso de distorções como recurso narrativo relaciona-se com o treino recebido por Portinari na prática do esboço, a qual o pintor aprendeu na ENBA. A técnica, discutida em tratados e ensinada desde a renascença, consiste na diminuição das dimensões de certas partes de um objeto ou figura, com o intuito de elaborar sua correta representação em perspectiva, em relação à distância que se encontra do olho do espectador.

⁶¹ Segundo Maria Portinari, o modelo para os trabalhadores de “Café” foi Nilton Rodrigues, que também havia posado para outras obras de Portinari, como “Lavrador de Café” (Figura 25). Vide depoimento concedido por Maria Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 67.

se fecharmos o enquadramento da cena desta última, mantendo a margem inferior da imagem na altura da cintura do personagem central.

Figura 19, à esquerda – Candido Portinari: “Café”, 1934, óleo sobre tela, 43 × 49 cm, coleção particular

Figura 20, à direita – Candido Portinari: “Colheita de café”, 1933, aquarela sobre papel, c. 27 × 34 cm, coleção particular



Fontes: Projeto Portinari.

Figura 21, à esquerda – Candido Portinari: “Sorveteiro”, 1934, óleo sobre tela, 44 × 59 cm, coleção particular

Figura 22, à direita – Candido Portinari: “Estivador”, 1934, óleo sobre madeira, 46 × 58,8 cm, coleção particular



Fontes: Projeto Portinari.

A reutilização da grande saca no esboço da tela “Café” mostra que Portinari já havia trabalhado o tema da colheita de café anteriormente, em duas outras situações. Além do óleo de 1934 apresentado na Figura 19, há a aquarela “Colheita de café,” executada em 1933 (Figura 20). O assunto é tratado de maneira distinta nas duas obras, e não só em termos

técnicos. O cafezal é o protagonista na aquarela, onde as fileiras de arbustos são bem marcadas e as figuras dos colonos diminutas e sintéticas, ao passo que no óleo de 1934 os trabalhadores ocupam a cena, convertendo a paisagem em símbolo do trabalho humano (FABRIS, 1990, p. 47). Nessa última pintura, na metade esquerda do plano pictórico, há um negro robusto de perfil colhendo frutos de um denso cafeeiro, enquanto à direita um grupo de três trabalhadores mais afastados, carregando sacas de café na cabeça, se movimenta em direção ao primeiro plano. Todos estão em um local elevado, que permite enxergar o cafezal se estendendo a perder de vista. Aqui as figuras já são vigorosas e apresentam membros ampliados, como o braço esquerdo do carregador de café, posicionado quase ao centro da pintura, e o pé esquerdo do colhedor de frutos.

De modo geral, as figuras presentes no estudo de “Café” apresentam mãos e pés de tamanho proporcional ao restante de seu corpo, como demonstra o colono de pé no primeiro plano, disposto ao lado direito da grande saca de café, e a maciça figura de costas ao espectador derivada de “Sorveteiro”. Uma exceção é o carregador de água no canto inferior direito da pintura, que foi mantido na versão final do quadro. Sua mão esquerda, a que carrega o caldeirão, já é representada em tamanho ampliado. Portanto, o esboço indica que Portinari decidiu dilatar os membros de algumas das figuras presentes na composição após a elaboração desse estudo.

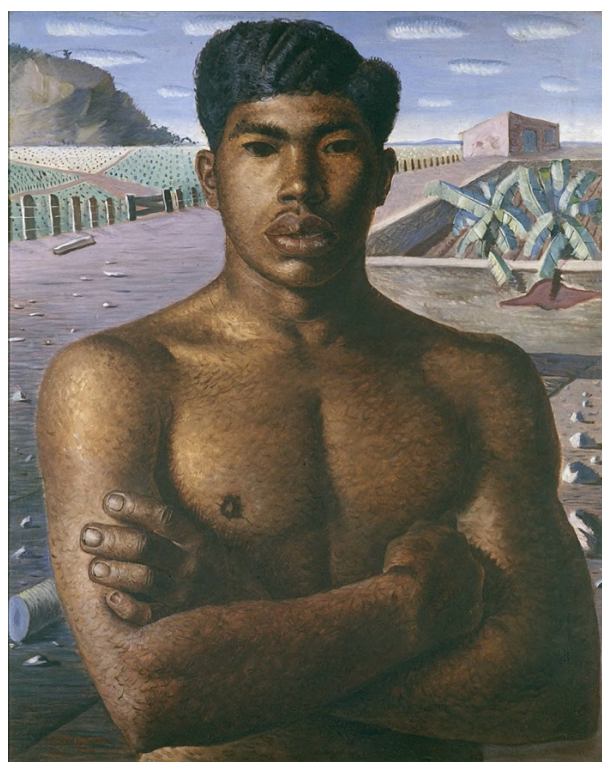
Como indicado por Dorothy Kantner e Forbes Watson, as distorções dos membros dos trabalhadores de “Café” foram recursos narrativos intencionais. Estes já haviam sido utilizados anteriormente pelo pintor, como mostra a tela “Lavrador de café”, de 1934 (Figura 23). A última guarda muitas semelhanças com o óleo “Café” apresentado na Figura 19. Além do trabalhador como protagonista, com membros ampliados, há também o plano elevado no qual as figuras são posicionadas e a paisagem como elemento coadjuvante de execução do labor, onde os cafezais se estendem a perder de vista. Esse último recurso é empregado também em “Mestiço” (Figura 24), em que a figura do trabalhador é apresentada a meio corpo.

Sobre as pinturas produzidas por Portinari nesse período, Annateresa Fabris observa que:

Numa série de composições, dominadas por figuras gigantescas, de uma consistência escultórica, já se fazem patentes as deformações tipicamente portinarianas – o pé e a mão grandes – dentro de uma estrutura que obedece a um rigor geométrico e a uma estaticidade clássica. Há, frequentemente, um contraste entre a composição – geométrica, equilibrada, clara em sua disposição – e as gigantescas figuras deformadas que parecem transbordar dos limites da tela, ao mesmo tempo em que buscam uma relação orgânica com a paisagem que a cerca. (FABRIS, 1990, p. 44)

Figura 23, à esquerda – Candido Portinari: “Lavrador de café”, 1934, óleo sobre tela, 100 × 81 cm, coleção do Museu de Arte de São Paulo

Figura 24, à direita – Candido Portinari: “Mestiço”, 1934, óleo sobre tela, 81 × 65,5 cm, coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fontes: Projeto Portinari.

Portinari ampliou braços e mãos “na maioria de suas pinturas de cunho social, enfatizando, através da deformação expressiva, a força do trabalhador brasileiro e sua ligação telúrica com a terra (pé grande, solidamente plantado no solo)” (FABRIS, 1990, p. 79). As mãos grandes reforçam a conexão dos colonos com o trabalho. Em “Café,” o pintor paulista se valeu desse recurso visual para enfatizar os valores supracitados, ampliando a carga dramática da imagem, artifício narrativo que não passou despercebido aos chargistas de Pittsburgh, como mostra a Figura 25.

Quanto à relação dos colonos com a paisagem, na obra premiada esta serve de suporte para as ações dos trabalhadores, é o elemento no qual sua força de produção é externalizada, em que seus braços e mãos atuam recolhendo o valioso fruto, então o maior produto de exportação da economia brasileira. Cabe aqui contextualizar o papel do Brasil na produção cafeeira global até a década de 1940:

Duma exportação praticamente nula no início do século XIX, o Brasil em 1826 já contribuía com cerca de 20% das exportações mundiais de café. Em 1829 passa a ser o principal exportador. Em 1875 já supera metade do total mundial. No triênio 1897/1900, atinge 73%. Nos cinco anos seguintes, mantém uma média anual superior a 75%. No período 1906/1907 atinge o

máximo, fornecendo mais de 4/5 (83%) das exportações mundiais. Até 1941, o volume das exportações brasileiras, com a única exceção de 1937, mantém-se sempre maior que a soma dos demais países exportadores. [...] Quanto à produção, segue ritmo ainda mais avassalador. No decênio 1850/51 a 1859/60 já é ela superior à do resto do mundo, mantendo-se em torno de 50% nos dois decênios seguintes. Daí por diante, tende a aumentar a quota do Brasil. No início deste século [XX] já era superior a 3/4 do total mundial, atingindo o seu ponto máximo na temporada de 1906/07, com mais de 84%. Com poucas exceções, mantém-se em torno de 70 a 75% até a época da Segunda Guerra Mundial, quando ocorre grande declínio na produção brasileira. (FRAGA, 1963, p. 5-6)

Figura 25 – Charge sobre “Café” publicada em Pittsburgh: “Me pergunto se o café realmente faz isso com as suas mãos e pés”

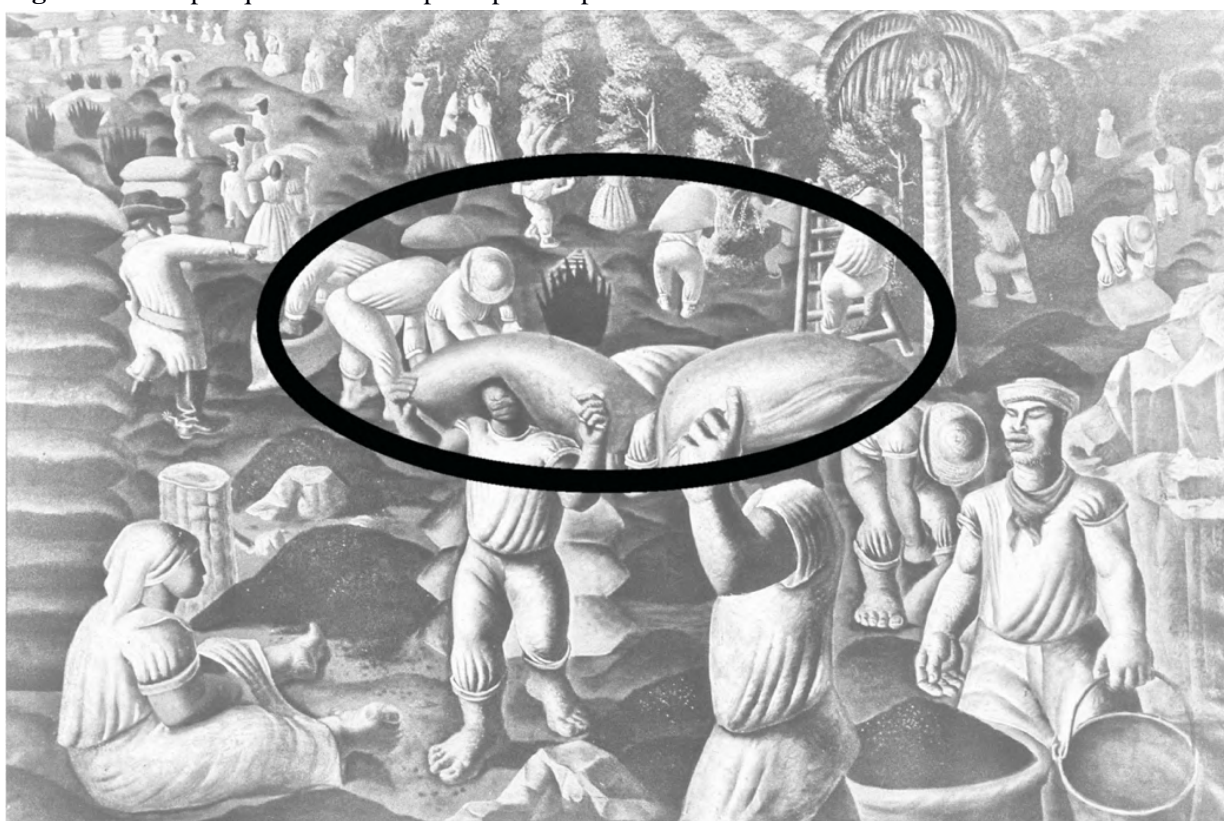


Fonte: Pittsburgh Post-Gazette, 25 out. 1935.

Logo, em qualquer país do mundo, “Brasil” e “Café” eram termos indissociáveis. Portinari, que residiu no exterior e viajou pela Europa, sabia disso. Ademais, os Estados Unidos eram importadores costumeiros do café brasileiro e, em 1935, firmaram com o Brasil um acordo comercial que isentava o *commodity* de tarifação. O tratamento que o pintor de Brodowski escolheu dar ao tema subverteu a apresentação habitual do famoso produto brasileiro, oferecendo uma nova perspectiva às audiências estadunidenses. O ziguezaguear de pés e mãos dilatados nos primeiros planos, ocupados em ensacar e carregar os frutos colhidos, deixa bem claro ao expectador que o tema do quadro não é o café como bebida ou o arbusto, mas como produto gerador de trabalho no interior do Brasil. Nessa obra, Portinari descortina

o processo braçal necessário para que o então mais famoso *commodity* brasileiro chegasse às xícaras dos consumidores finais – que poderiam estar em qualquer lugar do mundo, inclusive nos Estados Unidos. Esse processo é destacado na narrativa da imagem por meio da síntese das etapas principais do trabalho – colher, ensacar os frutos e carregar as sacas fechadas – em uma elipse posicionada na área central da composição (vide Figura 26), que enfatiza o caráter cíclico e perene da cafeicultura. Percebe-se então que a primeira referência de Portinari à obra – “Colheita de café” – proveria um título mais preciso em relação à narrativa apresentada pela pintura. Porém, ao usar apenas o vocábulo “café” para designá-la, Portinari o ressignifica à audiência americana, pondo em evidência não a bebida em si, mas o trabalho envolvido em sua produção, indispensável para sua confecção e consumo.

Figura 26 – Elipse que sintetiza as principais etapas da colheita de café



Fonte: produção da autora.

Essa abordagem narrativa foi claramente compreendida na época da fatura da obra, como exemplifica parte do artigo publicado em 10 de novembro de 1935 no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, por ocasião da premiação de Portinari em Pittsburgh:

O quadro de Portinari, além do seu valor pictural, é uma síntese admirável da cultura de nosso grande produto e, pelo simultaneísmo das cenas que nele se encontram, permite uma síntese da vida cafeeira, dos que trabalham no campo até os estivadores que enchem os porões dos navios com as suas sacas.⁶²

A sùmula do processo produtivo cafeeiro elaborada por Portinari é moderna, e há um fator que pode ter reforçado ao público norte-americano a mensagem de modernidade comunicada pela tela enviada pelo pintor a Pittsburgh: a relação das sintéticas formas arredondadas de “Café” com o design dos produtos industrializados então produzidos nos Estados Unidos. Nos primeiros anos da década de 1930, para impulsionar as vendas de seus artigos em uma economia estagnada por conta da severa recessão, diversas indústrias norte-americanas passaram a oferecer produtos com roupagem renovada, inspiradas, também, pela florescente indústria da aviação. Logo, se valeram de formas aerodinâmicas que evocavam velocidade, movimento e, conseqüentemente, progresso, como chamarizes para atrair consumidores. Além disso, esses produtos apresentavam aparência sólida, robusta e, em certos casos, monumental. Como observa Luciene Lehmkuhl (2002, p. 156-157) em sua tese *Entre a tradição e a modernidade: o ‘Café’ e a imagem do Brasil no mundo português*:

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 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.”

No ano anterior à participação de Portinari na *Carnegie International* ocorreu, nos Estados Unidos, o lançamento de um produto de grande projeção nesse sentido, o luxuoso automóvel *Chrysler Airflow*, lançado também em uma versão popular por uma das marcas da montadora, a DeSoto. O veículo, promovido largamente na mídia, foi o primeiro a ser projetado aerodinamicamente, o que resultou em um chassi inovador composto de formas arredondadas, que substituíram as estruturas angulosas adotadas pelos fabricantes automotivos até então. Esses princípios aerodinâmicos foram aplicados também em veículos mais poderosos e de maior porte, como ônibus e locomotivas. No design desses produtos, linhas paralelas eram empregadas

⁶² Uma alta e significativa láurea para a moderna pintura do Brasil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1935.

para criar a sensação de velocidade e dinamismo, como mostram os traçados na lateral do automóvel e as grades de metal na frente de ambos os veículos retratados na Figura 27.

Figura 27 – Um automóvel DeSoto Airflow de 1934 ao lado da locomotiva Union Pacific M-10000



Fonte: <http://heinkelscooter.blogspot.com/2016/03/1flow934-chrysler-airflow-first-modern-car.html>.

Produtos industrializados como esses passaram a integrar o cotidiano estadunidense influenciando, mesmo que indiretamente, a percepção do que era moderno e robusto. Dentro dessa chave, há elementos em “Café” que permitiam que o observador norte-americano familiarizado com a produção industrial de seu país relacionasse a pintura de Portinari com objetos contemporâneos fabricados em série – o que a ampla promoção midiática do *Chrysler Airflow* pode ter facilitado. Nesse sentido, formas semelhantes podem ser encontradas em artigos de design aerodinâmico e nos corpos e dobras das roupas dos colonos, nas sacas de café e na copa dos cafeeiros. Ademais, certos componentes do quadro relacionam-se visualmente com a produção seriada. Nesse sentido, podemos citar estruturas sintéticas de repetição sucessiva como as sacas empilhadas na lateral esquerda do plano pictórico, os arbustos uniformes do cafezal e os trabalhadores homogeneamente distribuídos ao longo das fiadas de cafeeiros. A repetição desses elementos, em maior parte homogênea, cria um ritmo visual no plano pictórico que seria muito familiar àqueles habituados com linhas de produção fabris. Em 1935, Pittsburgh era uma cidade altamente industrializada e importante centro de produção de aço. Portanto, mesmo que Portinari

não tenha elaborado “Café” buscando relacionar o trabalho no campo com o ambiente industrial, é certo que essas relações não passaram despercebidas aos expectores locais quando se depararam com a tela de Portinari no *Carnegie Institute*.

Em 1935, Pittsburgh era também uma cidade com significativa população negra, em grande parte oriunda do intenso êxodo de negros dos estados do sul para os do norte do país, ocorrido entre 1916 e 1930. Esse evento, nominado “A grande migração,” se deu por diversos fatores, como a escassez de trabalho no Sul, resultante de pragas que atacaram as safras de algodão ali; os efeitos do início da Primeira Guerra Mundial na região, e a busca dos negros por um ambiente menos violento e hostil, no qual tivessem maior liberdade, e onde os linchamentos fossem menos frequentes. Entre 1910 e 1930, a população negra de Pittsburgh cresceu de 25.623 para 54.983 habitantes, com o número de operários nas fábricas de aço e ferro subindo de 786 para 2.853⁶³. Por conseguinte, no ambiente americano, e particularmente em Pittsburgh, além das associações com elementos industriais discutidas logo acima, a cena apresentada em “Café,” com seus colonos majoritariamente negros e mestiços trabalhando em uma colheita no campo, se relacionava diretamente com o contexto sociocultural do sul dos Estados Unidos, predominantemente agrícola. Nessa região do país, os negros eram a força motriz da economia e viviam sob condições de duríssima segregação, com baixa ou nenhuma escolaridade, jornadas de trabalho de até 12 horas diárias, salários míseros e severa discriminação, que corriqueiramente resultava em violência física e linchamentos. O modo como Portinari construiu a narrativa pictórica de “Café,” com trabalhadores negros monumentais e dignificados, em uma plantação de grandes arbustos viçosos, diferia tanto do tratamento habitual conferido à figura do negro nas artes visuais nos Estados Unidos, como da maneira como o trabalho nas plantações sulistas era representado no país. Portanto, apesar de cenas de negros realizando trabalho agrícola serem familiares aos norte-americanos, sua interpretação por parte do pintor brasileiro, que apresentava também mestiços e imigrantes italianos, foi ímpar dentro do ambiente estadunidense.

Portinari inicialmente não acreditou que sua tela havia sido premiada em Pittsburgh, como relata em carta ao amigo Mário de Andrade, e parece ter ficado surpreso por ser o único laureado da América Latina, quando José Clemente Orozco (1883-1949) e Miguel Covarrubias (1904-1957) também concorriam aos prêmios:

⁶³ 1919-30 saw huge black migration. Pittsburgh Post-Gazette, 18 fev. 2003.

Você naturalmente já sabe que fui premiado na exposição dos Estados Unidos. No mesmo dia que recebi o telegrama do “Instituto Carnegie” pedi ao Chico que telefonasse para você, mas não sei o que aconteceu e não se falou [...] Fiquei muito contente. Mas no começo eu não estava acreditando, só acreditei mesmo quando falei com o representante do “Carnegie.” Fui o único da América Latina que teve prêmio. O [José Clemente] Orozco e o [Miguel] Covarrubias também mandaram [obras]. Eles me mandaram fotografias do Café e mandei fazer umas cópias. Não ficaram lá grande coisa, em todo caso você pode ver a composição. Vou ganhar um almoço com muita gente.⁶⁴

Em correspondência enviada a Portinari por ocasião de sua premiação, Homer Saint-Gaudens disse ao pintor que “foi um grande prazer saber que você recebeu a menção honrosa, pois sua pintura é indiscutivelmente extraordinária dentre o grupo de telas sul-americanas. E atraiu grande atenção tanto da parte do público quanto dos críticos”⁶⁵. Evidente que a linguagem empregada por Saint-Gaudens em sua carta estava atrelada a protocolos institucionais de comunicação. De qualquer forma, parece que “Café” realmente instigou debates entre os críticos americanos, como evidencia uma nota de 26 de janeiro de 1936 publicada no jornal *Rochester Democrat and Chronicle*, na qual se lê: “‘Café’, do artista brasileiro Candido Portinari, que ganhou uma menção honrosa Carnegie, provocou entre os críticos de arte uma discussão que parece improvável acabar”⁶⁶. Embora não tenhamos localizado documentos que especificassem as discussões então geradas pela tela de Portinari entre os críticos americanos, a nota publicada no *Rochester Democrat and Chronicle* é evidência de que Saint-Gaudens não estava sendo diplomático quando mencionou a Portinari a atenção atraída por “Café” nos Estados Unidos.

A partir das informações mencionadas, fica claro que o sucesso estadunidense de “Café” se deu pela consonância das escolhas formais e temáticas de Portinari com o que ocorria no ambiente americano. A historiadora da arte Maria Cecília França Lourenço, em seu livro *Operários da Modernidade*, aponta que Portinari “consegue aliar soluções picturais caras ao momento e oportunidade temática” (LOURENÇO, 1994, p. 129) na tela que enviou a Pittsburgh, o que certamente contribuiu para a láurea concedida a “Café.” Ademais, Lourenço (1994, p. 129) coloca que o quadro do pintor paulista possivelmente “tenha atendido a uma imagem brasileira imediatamente comunicável”, o que se alinha com as informações aqui

⁶⁴ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 4 nov. 1935. Arquivo do Projeto Portinari.

⁶⁵ Carta de Homer Saint-Gaudens a Candido Portinari. Pittsburgh, 13 nov. 1935, tradução nossa. Archives of American Art.

⁶⁶ “‘Coffee’ by the Brazilian artist Candido Portinari, which won Carnegie Honorable Mention, has stirred among art critics a discussion that seems unlikely to subside”. Works that stir comment, one a modern and the other a modernist in conception. Rochester Democrat and Chronicle, 26 jan. 1936, tradução nossa.

levantadas, já que, a despeito da rigorosa recessão vigente nos anos 1930, em 1935 o Brasil ainda era, com larga vantagem, o maior produtor e exportador de café do mundo e, portanto, a imagem do país no exterior estava diretamente relacionada a esse *commodity* – algo de que Portinari, por já ter residido no exterior, estava ciente. Lourenço (1994, p. 133) também faz uma afirmação precisa quando declara que “a tela é apaziguadora do conflito social, pois não mostra as dificuldades, as causas e os sofrimentos” dos trabalhadores, o que a fez palatável ao ambiente americano. Se Portinari apresentasse os colonos negros e mestiços de “Café” em situações de sofrimento ou violência, aproximaria a cena da truculenta realidade da população negra do sul dos Estados Unidos, assunto sensível no país.

Na obra citada, Lourenço questiona vinculações da premiação de Portinari em 1935 com a política de aproximação dos Estados Unidos com o Brasil, indagando o motivo de Portinari ter recebido a láurea em vez de Lasar Segall (1889-1957), que também integrou a mostra em Pittsburgh. Primeiramente, a manifestação dessa política de aproximação, no campo das artes visuais, teria início somente um pouco mais adiante, em 1939, com a *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*. Esta mostra foi apresentada neste ano e no ano seguinte pelo *Riverside Museum*, como parte da Feira Mundial de Nova York, assunto do qual trataremos no Capítulo 4. Em segundo lugar, cada um dos integrantes do júri de premiação da *Carnegie International*, formado somente por artistas, metade deles estrangeiros, tinha autonomia para selecionar as telas que julgassem merecedoras dos prêmios, com o laborioso processo de seleção das obras premiadas garantindo essa independência. A pintura de Segall, “*Mendicant*” (Figura 28), que mostra uma mãe sentada abraçando o filho em seu colo, apresenta “miséria crua e explícita, numa situação direta e incomodatícia”, como bem descreve Lourenço (1994, p. 133). Esse tipo de cena, abundante no cotidiano estadunidense devastado pela duríssima depressão econômica do Entre Guerras, não se alinhava com o movimento que o país empreendia, com abundante estímulo do governo federal, de voltar seus olhos para um futuro positivo e promissor, como forma de superação da crise vigente. Nenhuma das obras premiadas na *International* se valia de linguagem plástica expressionista, e nenhuma delas tratava de temas que envolviam sofrimento e miséria social. O fato de dois dos jurados internacionais serem pintores de sólido viés acadêmico também é um fator que deve ser levado em conta ao se analisar o resultado da premiação, já que, em “Café”, Portinari se valeu de recursos oriundos de sua

formação acadêmica na EMBA. Portanto, a láurea concedida a Portinari não atendia a “interesses doutrinários americanos” como questiona Lourenço.

Figura 28 – Lasar Segall: “*Mendicant*”, óleo sobre tela*



Fonte: CARNEGIE INSTITUTE, 1935. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

Ao iniciar suas colocações sobre a premiação de Portinari em Pittsburgh, Lourenço (1994, p. 128) denomina a láurea como “insignificante, secundária e irrelevante”. É certo que Portinari não recebeu nenhum dos três prêmios principais oferecidos pela *Carnegie International*, e sim a segunda menção honrosa – que até o ano anterior não oferecia nem premiação em dinheiro. Contudo, é importante reforçar que a exposição era então uma mostra de grande reputação e expressiva projeção, tanto no ambiente artístico americano como no europeu, que oferecia aulas expositivas sobre a *International* ministradas por críticos e acadêmicos renomados (SAINT-GAUDENS, 1935, p. 142) e que, conseqüentemente, gerava considerável cobertura de imprensa. Portanto, por ocasião de sua premiação, “Café” foi reproduzida em preeminentes jornais da Pensilvânia, e o nome de Portinari circulou em dezenas de artigos publicados em periódicos pelos Estados Unidos. Quando o pintor paulista inaugurou sua mostra individual no MoMA em outubro de 1940, os muitos artigos de jornais estadunidenses que reportavam o evento mencionavam, como elemento de validação do

artista, a premiação recebida por Portinari em Pittsburgh em 1935. A láurea também foi mencionada recorrentemente em matérias de periódicos publicadas posteriormente nos Estados Unidos, nos anos de 1941 e 1942. Logo, mesmo sendo a segunda menção honrosa um dos prêmios menores dentre os oferecidos pela mostra do *Carnegie Institute*, a láurea teve relevância internacional, e foi elemento legitimador para a trajetória americana de Portinari.

Quando recebeu do *Carnegie Institute* o pagamento pela premiação de “Café” (Figura 29) Portinari enviou um telegrama a Homer Saint-Gaudens, em 7 de dezembro de 1935, no qual comunicava: “Recebi o prêmio muito obrigado, a pintura não está mais a venda”⁶⁷. A aquisição da obra foi anunciada publicamente, porém, somente um ano depois. O comprador era o Ministério da Educação e Saúde (MES), por ordens do Ministro Gustavo Capanema (1900-1985), como mostra o artigo publicado em *O Jornal* em 15 de novembro de 1936:

A tela de Portinari foi adquirida pelo ministro Gustavo Capanema antes que o júri da exposição de Pittsburgh lhe conferisse o prêmio já conhecido. [...] Este, o quadro que o Sr. Gustavo Capanema adquiriu para o seu Ministério, como uma demonstração de apreço pela pintura moderna no Brasil, inaugurando assim uma praxe que deve ser registrada. Até aqui, os valores artísticos da vanguarda não tinham consideração oficial, devido, talvez, a prejuízos acadêmicos que vão felizmente desaparecendo. A aceitação oficial de “Café” indica esse espírito novo.⁶⁸

Figura 29 – Voucher com o pagamento do prêmio da segunda menção honrosa a Portinari, documento inédito no Brasil

CARNEGIE INSTITUTE, SCHENLEY PARK, PITTSBURGH, PA.			FINE ARTS DEPARTMENT	Voucher No. 14874	
ACCOUNT	DATE	REF. NO.	DESCRIPTION	AMOUNT	DISCOUNT
C 10 A	10-25-35		SECOND CARNEGIE INSTITUTE HONORABLE MENTION FOR PAINTING- COFFEE - AWARDED IN 1935 INTERNATIONAL EXHIBITION LESS 4% TAX	300.00 <u>12.00</u>	288.00
			FOR NEW YORK DRAFT IN DOLLARS TO BE SENT TO		
			--CANDIDO PORTINARI-- RUA DONA MARIANNA 136 RIO DE JANEIRO, BRAZIL		
S			c/o J. O'CONNOR, JR., ASST. DIR.		

DETACH THIS STATEMENT BEFORE DEPOSITING CHECK

Fonte: Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Se, como declarado em “O Jornal,” a tela de Portinari foi adquirida pelo MES antes de sua premiação em Pittsburgh, deve ter havido um motivo para a aquisição não ter sido

⁶⁷ Telegrama de Candido Portinari a Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 7 dez. 1935. Arquivo do Projeto Portinari.

⁶⁸ O “Café” de Candido Portinari adquirido pelo Ministério da Educação, 15 nov. 1936.

divulgada quando “Café” recebeu as láureas nos Estados Unidos, o que traria mais visibilidade à ação de Capanema. A razão de isso ter ocorrido é detalhada pelo poeta Calos Drummond de Andrade (1902-1987), então chefe de gabinete de Capanema no MES, em relato que, apesar de longo, é extremamente esclarecedor tanto a respeito do ambiente no qual a obra de Portinari fora apresentada nos Estados Unidos, como sobre o motivo pelo qual a pintura não permaneceu como parte do acervo do MES e passou a integrar a coleção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA):

O embaixador nomeado para a embaixada do Brasil nos Estados Unidos – era o Oswaldo Aranha [1894-1960] – desejava decorar a embaixada com quadros de pintores brasileiros. Então a senhora dele, que era chamada, na intimidade, de dona Vindinha – eu não a conheci de perto, apenas tive com ela rápido contato – procurou o ministro Capanema e pediu-lhe que indicasse pintores que pudessem ter obras na sede da embaixada. Capanema chamou-me e incumbiu-me de procurar Portinari e levar até ele a dona Vindinha, para ela escolher um quadro. Eu fui, meio constrangido, porque não sei muito lidar com embaixatrizes, embora essa fosse uma senhora muito simples, muito brasileira, sem nada de complicado. Levei-a então ao Portinari, ela foi recebida com simpatia e o quadro escolhido foi o quadro dos carregadores de café. Ficou combinado que seria vendido por dez mil cruzeiros – dez contos de reis, naquela ocasião era bastante dinheiro. Acho que seria inferior ao que realmente o quadro valia na época, mas enfim, era uma importância considerada de certo peso na época. No dia seguinte – ou pouco depois, não me lembro bem – dona Vindinha telefonou para Capanema, aflita dizendo que pensara melhor e chegara à conclusão de que aquele quadro não era próprio para uma embaixada brasileira em um país como os Estados Unidos, porque representava negros e, havendo lá discriminação racial muito intensa, isso poderia causar aborrecimentos, causar polêmica. Nós caímos das nuvens, porque jamais poderíamos imaginar que uma obra de arte dessa natureza, na sede da representação diplomática de um país como o Brasil, onde a população negra é numerosa, causasse escândalo ou suscitasse polêmica. Mas, em suma, era a voz do Ministro do Exterior do Brasil, através de sua senhora, que fazia essa ponderação... E o Capanema não tinha forças para convencê-la de que o quadro era uma obra de arte e não uma defesa dos negros contra os brancos numa hipotética luta. Ficamos apertados, porque nesse tempo o Ministério da Educação não tinha dinheiro. Era uma época de grande modéstia nos gastos públicos, pelo menos no Ministério da Educação. Não tínhamos dinheiro para nada. Se morria um chefe de serviço, a obrigação elementar era oferecer uma coroa em nome do Ministério. Pois bem, havia necessidade de recorrer à verba de pronto pagamento, de despesas de expediente, de compra de lápis, de pagamento de táxi, uma coisa assim, para comprar uma coroa e mandar para esse funcionário defunto. Portanto, arranjar dez mil cruzeiros, dez contos de reis, não era fácil naquele tempo. O Capanema então me chamou e disse: “Olha, você tem que resolver isso de qualquer maneira. Não vá contar isso ao Portinari porque será uma coisa desagradável, ele vai se irritar...” Portinari era um temperamento violento, digamos, no bom sentido. Ele se irritava, tinha a raiva natural nas pessoas que se sentem ofendidas por uma coisa dessas. A duras penas consegui que Oswaldo Teixeira, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, radicalmente contrário à arte moderna, aceitasse o quadro no Museu, onde ele não foi exposto; ficou guardado muito

tempo. Como essa verba foi arranjada, eu já não me recordo, mas quero crer que foi o seguinte: Capanema chamara o diretor da Divisão de Obras do Ministério, o engenheiro Souza Aguiar, pedindo-lhe que retirasse dos recursos destinados a uma construção uma importância X para pagar o quadro de Portinari, de modo que o pintor não ficasse aborrecido com isso. Dessa maneira, tivemos a sorte de incorporar a tela de Portinari ao Museu, onde ele é muito pouco representado.⁶⁹

O revelador relato de Drummond expõe uma faceta do confronto da obra de Portinari com a violenta segregação racial existente nos Estados Unidos. Mostra também a postura favorável de Capanema em relação ao pintor, a qual examinaremos no capítulo seguinte, em uma breve exploração dos murais dos ciclos econômicos realizados por Portinari para o MES. Contudo, antes disso, investigaremos o muralismo nos Estados Unidos de 1930 a 1935 e suas relações com “Café”, com especial atenção à atuação dos muralistas mexicanos no país nesse período.

⁶⁹ Depoimento concedido por Carlos Drummond de Andrade ao Projeto Portinari, 1983, p. 21-23.

Capítulo 2

“Café”, a pintura mural nos Estados Unidos de 1930 a 1935 e os desdobramentos do prêmio norte-americano no Brasil entre 1936 e 1939

2.1. Os muralistas mexicanos nos Estados Unidos

A obra enviada por Portinari a Pittsburgh compreendia tendências claramente muralistas, que foram apontadas pelos críticos norte-americanos. No *New York World-Telegram*, Emily Genauer descreveu “Café” como “uma tela grande de atmosfera muralista” e Dorothy Kantner opinou no *Pittsburgh Sun-Telegraph* que a pintura “faria um mural interessante”. A partir de 1934, no Brasil, surgem comentários críticos a respeito da inclinação muralista da obra do pintor de Brodowski, relacionada então ao muralismo mexicano – assunto do qual trataremos a seguir. Contudo, antes disso, é preciso esclarecer que o pintor paulista entrou em contato com a pintura mural já em seu período de formação na ENBA, dentro do contexto do que, na Escola, se compreendia como pintura decorativa.

Nessa categoria se enquadraria “toda composição concebida para que a obra definitiva tome o seu lugar contra uma parede ou se substitua a ela” (VALLE, 2007, p. 239). Aqui estavam inclusos tanto murais pintados diretamente no gesso como telas fixadas ou coladas sobre o muro e também aquelas montadas sobre chassis e depois instaladas sobre lambris. Na Escola, a execução de obras do tipo era tão habitual que seus Salões passaram a abrigar número significativo de peças desse perfil, classificadas em seus catálogos sob o gênero de “painéis decorativos”.

Houve acentuada produção de pinturas decorativas na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 1870. No Brasil, um movimento nesse sentido ocorreu pouco depois, ao longo dos anos 1890, impulsionado pelos trabalhos de decoração dos edifícios públicos do novo regime republicano:

A lista completa de trabalhos então realizados – que variavam de importância, indo desde um simples quadro até os grandes conjuntos, nos quais vários artistas, de diferentes especialidades, eram chamados a trabalhar – é vasta e podemos aqui citar, sem pretender fornecer um inventário exaustivo, as decorações para os palácios de Governo – como o do Estado do Pará, para onde Antonio Parreiras pintou uma grande tela, a “Conquista do Amazonas”, já em 1907; aquelas, realizadas também na primeira década do século passado, em diversos edifícios da Avenida Central, no Rio de Janeiro, tanto naqueles para fins político-administrativos (Supremo Tribunal Federal, Banco Central do Brasil) quanto comerciais (Companhia Docas de Santos) ou culturais (Theatro Municipal, Escola Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional); as decorações efêmeras dos grandes pavilhões de exposição, seja no Brasil (Rio

de Janeiro 1908 e 1922), seja no exterior (Chicago, 1893; St. Louis, 1904; Turim, 1911, etc.); aquelas para o Museu Paulista, encomendadas por A. Taunay a partir de meados dos anos 1910; aquelas para as grandes sedes do poder da então Capital Federal erguidos nos anos 1920, os atuais Palácios Tiradentes e Pedro Ernesto, entre diversas outras. (VALLE, 2007, p. 242)

Rodolfo Amoedo, professor de pintura de Portinari, executou considerável produção nesse segmento durante a Primeira República. Segundo sua entrevista a João Angyone Costa:

O primeiro edifício público que recebeu pintura aqui [no Rio de Janeiro] foi o Itamaraty, quando Elihu Root veio ao Brasil. Era ministro o Rio Branco. Fez-me pequena encomenda, que serviu apenas de estímulo. Compus no Itamaraty duas telas ornamentais, na entrada e na caixa da escada. Mais tarde, o Manoel Cicero, tendo concluído os serviços da Biblioteca, lembrou-se que havia um restinho de verba para gastar e ficaram muito bem algumas pinturas no cantinho do teto que o estucador conservara em condições de receber pintura. [...] Depois apareceram os primeiros trabalhos de vulto. Vieram as decorações do Theatro Municipal, onde tenho dezoito telas, sendo oito danças, quatro antigas e quatro modernas, e oito painéis de flores, para ornamento da mesma composição. Ainda tivemos mais e melhor. Ao concluírem-se as obras do Supremo Tribunal, o ministro Rivadavia me incumbiu de pintar o teto da sala de sessões. Executei o painel grande da Justiça e mais dois, ornamentais, no teto do mesmo salão. Mais tarde apareceu a construção do Conselho Municipal. Aí tive encomendas de dois painéis, de grandes proporções, que se veem na sala das sessões, por cima da mesa do presidente e na parede fronteira, tendo também feito, com Roberto Mendes, as duas telas laterais. Tempos depois, irrompeu-nos por aqui o João Pessoa. Não tinha dinheiro, dizia inicialmente, mas queria que eu realizasse a decoração do salão principal do Supremo Tribunal Militar. E embora sem dinheiro, o trabalho foi feito, no tempo e condições combinados. Consta de painéis para a ala das sessões e para a sala de honra. (AMOEDO apud COSTA, 1927, p. 60-61)

Amoedo pintou painéis decorativos significativos durante o período em que Portinari frequentou a ENBA, como “A fundação da cidade do Rio de Janeiro,” executado para o plenário do Palácio Pedro Ernesto e finalizado em 1923. Em seus anos de estudo, o pintor paulista certamente estabeleceu contato tanto com a referida obra, como com peças do mesmo gênero desenvolvidas por outros professores e também por alunos e ex-alunos da Escola. Assim, percebe-se que Portinari relacionou-se recorrentemente com esse tipo de produção pictórica durante seus anos formativos na ENBA.

Além disso, em 1929, durante sua viagem a Londres, o pintor vivenciou uma experiência que o fez ambicionar a produção de obras de grandes dimensões e composições complexas:

Aconselhado por [Rodolfo] Chamberland a dedicar-se ao retrato e a estudar as obras dos mestres ingleses, pouco depois da chegada à Europa, Portinari visita os museus ingleses. Na *National Gallery*, a visão de um conjunto de obras de Veronese desperta nele uma nova ideia de pintura. Decide, como dirá a Antônio Bento, tornar-se “um pintor de grandes telas, com muitas figuras, agrupadas em enormes composições, com estruturas variadas”. (FABRIS, 1996, p. 30)

Portanto, inicialmente, as referências de Portinari em relação a obras murais compreenderam o contato recorrente com a arte decorativa ao longo de sua formação na ENBA. Somando-se a isso, ao defrontar-se com Veronese em Londres passou a desejar a elaboração de obras complexas de dimensões amplas.

Comentários apontando as inclinações muralistas de Portinari surgiram, na crítica de arte brasileira, no final de 1934, como resposta à sua mostra individual na Galeria Itá, no centro de São Paulo, aberta em dezembro do mesmo ano. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Mario Pedrosa escreveram sobre as tendências muralistas presentes em certas obras apresentadas pelo pintor na sua primeira exposição na capital paulista, evento que colocou o artista em destaque na mídia. A análise extensiva da produção crítica a respeito da obra de Portinari foge ao escopo dessa pesquisa, que se ocupará de referências pontuais a esse tipo de fonte, no Brasil e nos Estados Unidos, quando relevantes para a tese aqui apresentada. Nesse contexto, cabe-nos debruçar sobre os ensaios de Mario Pedrosa: “Impressões de Portinari” e “Pintura e Portinari” – importantes para esta análise de “Café”.

No artigo “Impressões de Portinari,” publicado em 7 de dezembro de 1934 no “Diário da Noite”, Pedrosa examinou a trajetória do pintor até então, dividindo seu trabalho em três fases distintas. O crítico leu “Café” como o ponto de passagem para a mais recente delas, compreendendo a tela como um condutor à pintura muralista. Antes de seguir com a análise das colocações de Pedrosa, é importante mencionar um mal-entendido envolvendo esse texto que, durante muito tempo, foi compreendido como referente à tela premiada em Pittsburgh; mas, como indicou Patrícia Reinheimer (2013, p. 126), trata do óleo “Café” de 1934, apresentado na Figura 19. Uma análise atenta de alguns dados comprova a asserção de Reinheimer. Primeiramente, o artigo de Pedrosa foi publicado em dezembro de 1934 e, como indica a correspondência de Portinari a Mário de Andrade apresentada anteriormente, em 10 de abril de 1935 a obra enviada aos Estados Unidos ainda se encontrava em processo de fatura. Além disso, uma leitura minuciosa da descrição que Pedrosa faz da obra, revela que certos elementos mencionados pelo crítico não se encaixam muito bem ao quadro apresentado na *Carnegie International*. Em seu ensaio, Pedrosa tece as seguintes considerações:

Mas a primeira grande realização dessa nova fase é “Café.” Esse quadro fecha um ciclo na obra de Portinari. É um verdadeiro Intermezzo lírico. Tudo o que ele vinha acumulando de técnica tem aqui a sua aplicação integral. A unidade metódica já é profundamente complexa. Dentro da pequena tela superpovoadas e atravancadas de coisas, ele opõe figuras, que são apenas idealizações luminosas, a coisas e objetos bem desenhados e individualizados. A matéria e a

composição aí se fundem numa unidade artística satisfeita de si. Os acessórios, tomando um relevo e uma nitidez extraordinária, marcam as distâncias e os planos, criam a amplidão da paisagem, e, no entanto, não se justapõem às figuras. Pelo contrário, contribuem para colocar no centro do universo aqueles translúcidos apanhadores de café. Apesar de açambarcarem para si os primeiros planos, não absorvem e nem intimidam as figuras, que, embora situadas no segundo plano, continuam dominando a composição. Os tons suplementares dos planos de fundo se ligam misteriosamente pela transparência atmosférica ao tom escuro dos primeiros planos, rodeando as figuras de todos os ecos e reflexos coloridos do ambiente. O modelado do cafezal, com aquelas linhas cruzadas representando as carreiras de cafeeiros, constitui uma trama da comunicabilidade de antenas, ligando as figuras e os céus entre si, e os integrando na mesma materialidade luminosa. Suprima-se esse 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. (PEDROSA, 1998, p. 157-158)

Primeiramente, Pedrosa refere-se a “figuras que são apenas idealizações luminosas, a coisas e objetos bem desenhados e individualizados”; na tela premiada, os trabalhadores são maciços densos e volumosos e, em certos casos, são mais “bem desenhados e individualizados” do que certas “coisas e objetos” presentes em cena. Por outro lado, no óleo de 1934 as figuras são menos esculturais e vão adquirindo uma paleta mais clara e luminosa conforme se afastam do primeiro plano, bem como perdendo definição e volume, o que se ajustaria melhor à descrição de Pedrosa. A isto se aplica também a referência a “translúcidos apanhadores de café”, que aparece um pouco mais adiante no texto.

Em outra passagem reveladora, o crítico indica que são os acessórios que têm “um relevo e uma nitidez extraordinária” e “marcam as distâncias e os planos”, mas “não se justapõem às figuras”. Isso não é o que ocorre na pintura enviada a Pittsburgh, onde os objetos se justapõem às figuras, e o que marca as distâncias entre os planos são os corpos dos colonos, dispostos em uma área muito mais extensa do plano pictórico do que “as figuras, que embora situadas no segundo plano, continuam dominando a composição”. Porém, essa última é exatamente a maneira pela qual Portinari organizou a composição do óleo de 1934. A isso somam-se as observações referentes à “transparência atmosférica” e aos “ecos e reflexos coloridos do ambiente”, sendo que a paleta restrita e a ordenação compositiva do quadro apresentado nos Estados Unidos não exibem estas características. Por fim, a descrição do “modelado do cafezal, com aquelas linhas cruzadas”, que Pedrosa relaciona a “uma trama da comunicabilidade de antenas” se aplica claramente ao óleo de 1934, aonde, no cafezal que se estende à distância, os arbustos são apenas sugeridos por pontos esparsos de tinta e o que sobressai é uma malha de linhas com cruzamentos ortogonais.

A referência se torna mais evidente quando o crítico comenta que essas linhas ligam “as figuras e os céus entre si” e os integram “na mesma materialidade luminosa”. Na pintura laureada não há a representação do céu e, no óleo de 1934, as retas que compõe o cafezal se esmaecem à distância, desaparecendo no horizonte resplandecente e unificando as figuras e o fundo, como na descrição do crítico. Como bem observou Pedrosa, se nessa obra o plano do cafezal for excluído da composição “com seus suplementares e seu traçado luminoso”, os trabalhadores “se apagarão”, sendo “[as figuras] reduzidas nas suas proporções de encontro aos objetos do primeiro plano”. Por fim, cabe comentar que segundo o Catálogo *Raisonné* do artista, o primeiro óleo “Café” foi exibido na individual de Portinari na Galeria Itá e, portanto, poderia ter sido visto por Pedrosa⁷⁰ ali.

Dois parágrafos após tecer as considerações apresentadas acima, Pedrosa declara que “com ‘Café’ Portinari chega ao auge de sua arte como pintor de cavalete”, tendo indicado, antes de analisar a obra, que as formas empregadas pelo pintor nos trabalhos produzidos logo antes dela – e citando “Sorveteiro” em particular – “são intensamente plásticas, mas as figuras em bloco não são humanas”. Isso, aos olhos do crítico, colocava Portinari diante de um novo problema:

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, com um problema técnico correspondente a resolver. O modelado, como novo instrumento de expressão, e as exigências da plástica. Ao lado da construção, da composição, Portinari precisa penetrar o segredo da matéria. Chegar a apreender a densidade dos corpos e dos objetos. A tinta, a cor, já lhe não são apenas um meio de efeito exterior sensorial, à cata de estados de alma correspondentes, convencionais. Esses elementos têm suas exigências próprias, a que é preciso dar expressão. Para consegui-lo, o seu traço complica-se, encurva-se como que querendo apalpar e enlaçar a matéria. A fatura liberta-se das convenções e delicadezas do quadro de cavalete. Prepara-se para o afresco. O modelado toma uma concretização brutal e passa ao primeiro plano. (PEDROSA, 1998, p. 157)

⁷⁰ O ensaio de Pedrosa foi publicado no “Diário da Noite” um dia antes da abertura da exposição. Logo, mesmo que o crítico tenha visitado a referida mostra e visto a pintura ali, para escrever seu artigo deve ter entrado em contato com a obra e a produção de Portinari antes da realização da exposição. Desse modo, como bem avalia Patrícia Reinheimer (2013, p. 126), é famosa, porém inverídica, a história de que o encontro de Pedrosa com o trabalho de Portinari se deu pela primeira vez ao acaso, quando, baleado na perna e fugindo da polícia durante o embate entre integralistas e antifascistas no conflito conhecido como a “Batalha da Praça da Sé”, Pedrosa se escondeu na galeria de arte onde ocorria a exposição de Portinari. Essa informação não coincide com a data da exposição, pois o evento na Praça da Sé aconteceu em outubro e a exposição de Portinari na galeria Itá abriu em dezembro. Além disso, é difícil imaginar que alguém fugindo da polícia e ferido, mesmo que se refugiasse em uma galeria de arte, teria disponibilidade para observar os quadros cuidadosamente e depois escrever um ensaio sobre eles. Otília Arantes também descartou qualquer casualidade na escolha de Pedrosa em escrever sobre a obra de Portinari (cf. ARANTES, Otília. Mario Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. 23).

No excerto acima, Pedrosa denota que o conteúdo social das telas de Portinari se perdeu, e que a solução para o novo problema posto pelo modelado escultórico, utilizado pelo pintor como instrumento de expressão, seria a transição da pintura de cavalete para a pintura mural. Esta, no entanto, se prestava a um papel bastante específico dentro da visão de Pedrosa, então militante trotskista, que pode ser melhor compreendido a partir da análise articulada de “Impressões de Portinari” com “Pintura e Portinari”, ensaio pouco conhecido de Pedrosa sobre a obra do artista, publicado pouco depois do primeiro, em março de 1935, no periódico *O espelho*.

Diferentemente do texto de 1934, em que o crítico se voltou exclusivamente à obra do pintor de Brodowski, o segundo ensaio situou o trabalho de Portinari na produção da pintura social moderna, estabelecendo uma comparação entre o artista paulista e Ismael Nery. O historiador da arte Tadeu Chiarelli propõe, em “Mario Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido”, que “Impressões de Portinari” e “Pintura e Portinari” foram produzidos em concomitância ou como um texto único, e publicados em ordem invertida, com o segundo ensaio sendo, na realidade, a primeira parte da análise de Pedrosa sobre a obra de Portinari⁷¹. Aqui tomaremos como verdadeira a proposição de Chiarelli. Desse modo, propomos a leitura sequencial dos parágrafos de abertura e fechamento de “Pintura e Portinari” e, depois disso, da conclusão de “Impressões de Portinari”. Mario Pedrosa iniciou o texto publicado em *O espelho* da seguinte maneira:

⁷¹ A análise do conteúdo dos artigos sugere a possibilidade de pensá-los seguindo a ordem inversa pelas seguintes razões: embora publicado em 1935, “Pintura e Portinari” traz a questão da arte comprometida com o social (discutida no plano internacional, no artigo sobre Käthe Kollwitz) para o ambiente brasileiro, ao mesmo tempo em que introduz Candido Portinari ao leitor dentro dessa mesma preocupação. Em contrapartida, se no artigo sobre a artista alemã Pedrosa usou a obra de Picasso como seu contraponto negativo, no texto de 1935, o crítico escolherá a produção de Ismael Nery para opor àquela de Portinari. A comparação entre as produções dos dois artistas brasileiros [...] expande a compreensão sobre a arte de período, permitindo a percepção de um panorama traçado pelo crítico para situar seus argumentos e seu artista. Por último, “Pintura e Portinari” terminará após uma alentada discussão sobre a produção de Portinari sem, no entanto, tocar a fundo na questão do afresco, uma “vocaçãõ” que o crítico só examinará em “Impressões de Portinari”, tornando-o, assim, uma espécie de complemento, ou finalizaçãõ do artigo de 1935, mesmo tendo sido publicado antes. Essa discrepância entre as datas de publicação dos dois textos e seus respectivos conteúdos pode levar a crer que o artigo publicado em 1935 foi escrito antes daquele publicado em 1934, ou que ambos faziam parte de um mesmo ensaio posteriormente dividido em dois segmentos e publicados inversamente. Tais possibilidades revelam-se mais plausíveis quando, ao ler o livro de Patricia Reinheimer, a autora relata que esse “segundo” artigo de Pedrosa sobre o pintor brasileiro (“Pintura e Portinari”): foi escrito por insistência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que pediu sua contribuiçãõ para o periódico *Folha de Minas*, do qual era diretor. Tendo deixado a direçãõ do periódico quando o artigo foi apresentado, este foi rejeitado com a alegaçãõ de que era “pouco jornalístico”. Assim, o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade se encarregou de procurar outro jornal que o publicasse. Para tal informaçãõ, a autora se baseia em um cartãõ de Melo Franco a Pedrosa, datado de 15 de janeiro de 1935, o que reitera a impressãõ de que o texto foi escrito no ano anterior, levando em consideraçãõ que não seria possível nos primeiros quinze dias daquele ano, ter ocorrido o convite de Andrade para Pedrosa, colaborar com a *Folha de Minas*, a produçãõ do texto, sua recusa pelo jornal mineiro e sua posterior decisãõ de publicar o artigo em *O espelho*. Por outro lado, a data de publicaçãõ de “Impressões de Portinari” – 7 de dezembro de 1934 – indica que os dois artigos, se não foram concebidos originalmente como um único texto, foram produzidos concomitantemente. (CHIARELLI, 2019, p. 24-25)

O esforço todo da arte moderna tem se reduzido afinal a dar tradição às novas tarefas materiais, aos novos materiais e aos novos sistemas técnicos que o modo de produção dominante derrama incessantemente, como uma fonte inesgotável. Constituir não uma tradição, isto é, uma seleção de materiais, peneirando, descobrindo o que é constante nesses materiais e técnicas, mas com esta técnica e com esta tradição construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma, só caberá aos artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo. Rivera é o pintor moderno que mais se aproxima dessa condição. Para todo artista que se preza, que é consciente, as artes plásticas constituem uma verdadeira teoria do conhecimento. É um fecundo método materialista de análise. A síntese, é preciso buscá-la na sociedade. Para Portinari a pintura tem sido esse método.⁷²

Pedrosa finalizou o ensaio com a seguinte proposição:

É preciso arriscar-se tudo no jogo dialético dos contrários – elementos e composição, figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade – para se atingir a síntese artística necessária e não apriorística. Este é o método do materialismo dialético. O maior elogio que posso fazer a Portinari é constatar que a evolução de sua pintura já chegou, por si mesma, diante deste problema que constituiu não só o drama de Picasso, como o de toda uma geração de artistas. Não pôde resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses, mas armou-o. Aos artistas da revolução cabe resolvê-lo.⁷³

E, no fechamento de “Impressões de Portinari,” alegou que:

Portinari está diante, talvez, de um impasse. Mas pode ser que seja também diante do futuro. A volta à grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista, anuncia-se. A pintura já marcha para essa integração com o afresco e a pintura mural moderna. Portinari sente esta atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana. Aliás, a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade como pintor está ali. (PEDROSA, 1998, p. 161)

Logo, segundo Pedrosa, a nova arte integral seria uma síntese entre forma e conteúdo que só poderia ser realizada por artistas modernos revolucionários, socialmente engajados, e adeptos do método do materialismo dialético – isto é, comunistas. O crítico afirmou que Diego Rivera (1886-1957) era o pintor moderno que mais se aproximava dessa condição, apontando que a pintura de Portinari já havia chegado a esse problema. Portanto, convidou-o a solucioná-lo como um artista revolucionário, já que “aos artistas da revolução cabe resolvê-lo”, sendo que nem mesmo o “maior dos artistas burgueses”, Pablo Picasso, foi capaz de fazê-lo. No último excerto, Pedrosa afirmou que o muralismo, arte “perdida com o início da era capitalista”, quando trabalhado por um viés social seria a solução para o impasse que o crítico

⁷² Pintura e Portinari, *O espelho*, Mario Pedrosa, mar. 1935.

⁷³ Pintura e Portinari, *O espelho*, Mario Pedrosa, mar. 1935.

via na produção plástica de Portinari, apontando que, como ocorreu com Rivera – o pintor mais próximo da criação da nova arte integral e conhecido militante comunista – a matéria social espreitava o pintor paulista. Trabalhar essa temática na técnica mural seria a condição para que Portinari atingisse a genialidade. Assim, na visão de Pedrosa, a pintura mural moderna era um instrumento revolucionário dos artistas comunistas militantes, dos quais Portinari seria um potencial expoente, e por meio da qual conseguiria expressar sua prodigiosidade. O texto de Pedrosa exemplifica como ideologias políticas alicerçavam sistemas de valores e visões de mundo durante a década de 1930, e mostra como nesse período a pintura mural era compreendida como uma ferramenta de socialização da arte.

Por ocasião da abertura da mostra na Galeria Itá, Portinari concedeu entrevista a alguns periódicos da capital paulista, tendo feito a dois deles declarações reveladoras a respeito de seu entendimento sobre o estado da pintura naquele momento e sua relação com o muralismo. Para a *Folha da Noite*, o artista declarou que “A pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social”⁷⁴. Por conseguinte, percebe-se que as proposições de Pedrosa relacionando Portinari a uma postura de militância social não tem apenas fundamento nas temáticas de suas obras já que, no final de 1934, segundo Annateresa Fabris⁷⁵, o pintor evidenciava certo grau de consciência política – o que não significa automaticamente um engajamento. Nessa época o pintor declarou ao *Diário de São Paulo* crer que a arte de seu tempo pendia ao muralismo, já demonstrando ciência da prática muralista corrente nos Estados Unidos:

Quanto à pintura moderna, tende ela francamente para a pintura mural. Com isso, bem entendido, não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa. Aliás, não constitui o que estou dizendo nenhuma novidade, num centro artístico como São Paulo, perfeitamente informado desse movimento renovador da pintura.⁷⁶

Pedrosa declarou posteriormente, no texto “Portinari – de Brodowski aos murais de Washington”, de fevereiro de 1942, que, no período em que produziu o quadro enviado a Pittsburgh, Portinari “não tinha um conhecimento maior, real, do que se havia feito ou se

⁷⁴ Portinari, paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos. *Folha da Noite*, 20 nov. 1934.

⁷⁵ Entrevista concedida por escrito em 18 jan. 2021.

⁷⁶ Exposição de pintura Candido Portinari. *Diário de São Paulo*, 21 nov. 1934.

estava fazendo no México. Foi precisamente por essa época que ele procurou tomar conhecimento menos fortuito do que se havia feito naquele país” (PEDROSA, 1981, p. 12). De qualquer modo, em 1934 o pintor paulista já sabia da existência das práticas muralistas tanto no México como nos Estados Unidos. Nesse último, o que se entendia então por pintura mural relacionava-se, em certos aspectos, com as proposições apresentadas por Pedrosa, devido à grande influência exercida no país pelo muralismo mexicano. Portanto, para compreendermos o que significavam no ambiente estadunidense as referências dos críticos norte-americanos às tendências muralistas de “Café” e as recorrentes comparações feitas por estes nos anos seguintes entre Portinari e Rivera, é necessário entendermos o contexto no qual o muralismo se desenvolveu nos Estados Unidos na primeira metade da década de 1930, bem como a contribuição dos artistas mexicanos nesse processo. Desta forma, a seguir estudaremos as duas últimas questões, com especial atenção ao percurso estadunidense de Diego Rivera, e às pessoas que se relacionaram de alguma forma com a trajetória norte-americana de Portinari.

Os críticos de arte atuantes nos Estados Unidos na década de 1930 nominaram o período “mania mexicana” ou “invasão mexicana”⁷⁷ (HURLBURT, 1989, p. 4). Já na primeira metade do decênio, os três muralistas de maior destaque no México, José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) – alcunhados de *los três grandes* – desenvolveram obras significativas em âmbito estadunidense, recebendo ali enorme exposição e reconhecimento, tanto da crítica como do público em geral (HURLBURT, 1989, p. 4). Tamanho interesse se originou em razão de alguns fatores. Primeiramente, nas décadas de 1920 e 1930, o México encantou os estadunidenses devido a sua cultura e às novas possibilidades que esta oferecia. Naquele período, a sociedade norte-americana sofria os resultados da intensa industrialização no país e da aceleração do regime capitalista. Dentre as consequências mais significativas estavam a mecanização e a especialização do trabalho; a superprodução industrial; o desemprego; o incentivo a um modo de vida individualista e competitivo; a crescente preocupação com o consumo como um fim em si mesmo, incentivado pela cultura da mídia de massa.

A industrialização aumentou consideravelmente a população urbana e a vida nas cidades tornou-se, para muitos, sinônimo de isolamento e desenraizamento. Uma parcela dos

⁷⁷ Em inglês, “Mexican craze” or “Mexican invasion”.

intelectuais nos Estados Unidos preocupava-se com essas questões, compreendendo que a fragmentação da vida moderna roubava o indivíduo do senso de pertencimento e plenitude presente em modelos de sociedade basilares. Assim, o modo de vida dos *pueblos* mexicanos foi visto como uma opção possível à sociedade norte-americana do período, também por conta de relatos dos diversos intelectuais que vinham dos Estados Unidos morar ou passar temporadas em vilas rurais no México. Estes as enxergavam romanticamente como “um Éden povoado por pessoas intimamente conectadas à terra, guiadas por inocência e autenticidade intocadas” (HASKELL, 2020, p. 15, tradução nossa). Essas viagens, descritas pelo escritor Waldo Frank (1889-1967) como “peregrinações,” resultaram em livros que apresentavam a sociedade local como um modelo de vida orgânico, funcional, econômico, organizado e são (HURLBURT, 1989, p. 5, tradução nossa). Dentre os autores adeptos desse posicionamento estão Stuart Chase (1888-1985) e Carleton Beals (1893-1979) – volumes de ambos foram ilustrados por Rivera – Ernest Gruening (1887-1974), Frank Tannenbaum (1893-1969), Hubert Herring (1889-1967), Frances Toor (1890-1956) e Anita Brenner (1905-1974).

Em segundo lugar, a postura engajada, confrontadora, voltada à ação e à transformação do cotidiano adotada pelos muralistas mexicanos serviu como modelo aos artistas e intelectuais estadunidenses comprometidos socialmente. Os norte-americanos passaram a olhar “para a postura política marxista de Rivera e Siqueiros como uma possível saída da apatia, desespero e confusão [prevalentes] no início dos anos 1930” (HURLBURT, 1989, p. 4, tradução nossa) sendo influenciados profundamente por sua arte política e monumental, como exemplifica depoimento do muralista Anton Refregier (1905-1979):

David Alfaro Siqueiros e sua arte tiveram um impacto tremendo sobre nós nos Estados Unidos durante [os anos] 1930 quando estávamos buscando uma nova linguagem para afirmar a realidade ao nosso entorno, trazida pela Depressão, o sofrimento das pessoas, e a crescente ameaça da guerra. Fomos abalados pelo primeiro contato com as pinturas de Siqueiros e as fotografias de sua arte monumental. (REFREGIER apud HURLBURT, 1989, p. 8, tradução nossa)⁷⁸

No México, as obras dos artistas modernos, de modo geral, idealizavam a figura da vida camponesa enquanto vilificavam os governos espanhóis e a ditadura do presidente Porfírio Díaz (1830-1915), elaborando narrativas visuais que apresentavam o sofrimento da população e sua luta heroica pela libertação de tais regimes. Essas obras eram executadas por artistas revolucionários, muitas vezes engajados diretamente nos conflitos armados que

⁷⁸ REFREGIER, Anton. *American Dialogue*, abr. 1968, p. 12.

assolaram o país até 1918. Parte deles foi contratada pelo intelectual José Vasconcelos (1882-1958), Ministro da Educação na gestão do presidente Alvaro Obregón (1880-1928), para pintar uma grande quantidade de murais públicos, que tinham por objetivo promover um tipo de arte essencialmente mexicana. Vasconcelos era ferrenho apoiador do movimento muralista. Parte dos artistas empregados por ele, como Siqueiros, Rivera e Xavier Guerreiro (1896-1974) fundaram, em 1922, o Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, cujo manifesto foi redigido por Siqueiros. Nesse documento, a organização se opunha veementemente “a dita pintura de cavalete e a todo tipo de arte favorecido por círculos ultra-intelectuais, porque é aristocrática, e louvamos a arte monumental em todas as suas formas, porque é propriedade pública” (SIQUEIROS apud HASKELL, 2020, p. 16, tradução nossa)⁷⁹. Siqueiros continuou o texto afirmando que:

Nesse período de transformação social de uma ordem decrépita para uma nova ordem, os criadores de beleza devem usar os seus melhores esforços para produzir obras de arte ideológicas para o povo; a arte não deve mais ser a expressão de satisfação individual que é hoje, mas deve visar se tornar uma arte educativa e combativa para todos. (SIQUEIROS apud HASKELL, 2020, p. 16, tradução nossa)⁸⁰

A convocação de Siqueiros para a produção de “obras de arte ideológicas para o povo” mobilizou artistas de todo o mundo para a causa defendida pelos revolucionários mexicanos, e aqui cabe uma breve observação relativa aos dois textos de Mario Pedrosa previamente analisados. Dada a ativa militância trotskista de Pedrosa no período aqui estudado, e levando-se em conta o conteúdo dos dois ensaios, percebe-se que o crítico não só conhecia o manifesto sindical redigido por Siqueiros como buscou promover sua proposta no contexto brasileiro, convidando Portinari a se juntar ao movimento.

Nos Estados Unidos a promoção da arte moderna mexicana iniciou antes da chegada dos muralistas ao país, pavimentando seu sucesso. Dentre os precursores dessas ações há o poeta, cronista e crítico de arte mexicano José Juan Tablada (1871-1945)⁸¹, figura

⁷⁹ SIQUEIROS, David Alfaro. *Art and revolution*. Londres: Lawrence and Wishart, 1975, p. 24-25.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Após residir em Paris, no Japão, na Venezuela e no Equador, Tablada estabeleceu-se em Nova York onde abriu, em 1924, a *Libreria de los Latinos*, que se tornou centro de distribuição de literatura escrita em espanhol e ponto de encontro de artistas de fala hispana. Nesse contexto, Tablada atuou como um adido cultural mexicano, escrevendo recorrentemente, com financiamento do governo mexicano, artigos sobre a literatura e a arte de seu país para periódicos estadunidenses relevantes na área cultural, como *International Studio*, *Parnassus*, *Survey Graphic* e *The Arts*. Dentre os artistas modernos mexicanos que promovia estavam Adolfo Best Maugard, Luis Hidalgo, Manuel Rodríguez Lozano e Miguel Covarrubias. Ademais, em 1923 Tablada organizou uma exposição de obras de Covarrubias, Hidalgo e Orozco no *Whitney Studio Club*. As obras apresentadas tinham conteúdo irônico e caricaturesco, que Tablada relacionou com os trabalhos de grandes mestres europeus como Francisco Goya, Honoré Daumier e Henry de Toulouse-Lautrec (cf. PORCHINI, 2020, p. 202-203).

cosmopolita que promovia tanto a arte pré-colombiana como artistas modernos mexicanos, como Miguel Covarrubias (1904-1957). Além de pintor, Covarrubias era um talentoso chargista, que com o auxílio de Tablada conseguiu, do governo mexicano, o financiamento de seis meses de estadia em Nova York. Foi então empregado por periódicos como *Vanity Fair* e *New Yorker*, alcançando ampla projeção nacional. No ambiente norte-americano, as distorções das figuras de Portinari dialogam, de certa maneira, com as caricaturas de Covarrubias.

Outro relevante pioneiro na promoção da arte mexicana nos Estados Unidos foi Walter Pach (1883-1958), um dos organizadores do emblemático *Armory Show* em 1913. Pach lecionou como professor convidado na *Universidad Nacional* da Cidade do México em 1922, e ali conheceu Rivera e Orozco. No ano seguinte, Pach promoveu uma seção mexicana na mostra da *Society of Independent Artists*⁸², em Nova York, da qual era membro fundador. Esta foi uma das mais amplas apresentações da arte moderna mexicana nos Estados Unidos até então, elogiada pela crítica local.

O galerista alemão Erhard Weyhe (1882-1972) foi outro importante precursor da promoção dos artistas modernos mexicanos nos Estados Unidos, atuando por meio da galeria de arte especializada em gravuras e desenhos que fundara em 1919, a Weyhe Gallery⁸³. Ao longo da década de 1920, Weyhe apresentou exposições individuais e coletivas dos mexicanos e publicou litografias de alguns deles, como Rivera e Orozco.

As ações de incentivo à arte moderna mexicana descritas nos parágrafos anteriores impulsionaram, mais para o final da década, outros galeristas americanos a promovê-la, resultando em um grande número de exposições, que ampliaram tanto sua divulgação como seu reconhecimento nos Estados Unidos. Além disso, em 1929, ano anterior às primeiras comissões estadunidenses de Orozco e Rivera, foram publicados no país dois

⁸² Em sua viagem ao México, Pach conheceu artistas como Rufino Tamayo, Jean Charlot, Carlos Mérida e também Rivera e Orozco – os dois últimos assistiram parte de suas aulas. Pach era ativo membro da *Society of Independent Artists* em Nova York desde sua fundação em 1916 e, durante sua estada no México, encorajou os artistas mexicanos a fundarem uma associação nos mesmos moldes, que apresentava exposições anuais sem júri de seleção de obras ou premiação. Os mexicanos seguiram o conselho de Pach e a mostra da sociedade estadunidense incluiu, em 1923, uma seção mexicana com trabalhos selecionados por Rivera, que contou com peças tanto de artistas emergentes como dos conhecidos internacionalmente. Dentre eles, além do próprio Rivera estavam Orozco, Charlot, Tamayo, Maugad, Siqueiros, Mérida, Fermín Revueltas, Gerardo Murillo (mais conhecido pelo pseudônimo de “Dr. Atl”), Nahui Olin, Emilio Amero, Manuel Rodríguez Lozano e outros mais. Também em 1923, Pach lançou o livro *Mestres da Arte Moderna* que figurou Rivera e o muralismo mexicano (cf. PORCHINI, 2020, p. 204).

⁸³ A galeria, dirigida por Carl Zigrosser, exibia mostras tanto da vanguarda europeia como da estadunidense, e abriu espaço também para os mexicanos. Ao final da década de 1920, havia apresentado não só diversas mostras coletivas desses artistas, como também exposições individuais de Tamayo, Rivera e Orozco. Ademais, Weyhe publicou litografias de Rivera e de Orozco e Siqueiros (cf. PORCHINI, 2020, p. 205).

livros sobre arte mexicana: *Os afrescos de Diego Rivera*, volume amplamente ilustrado de Ernestine Evans (1889-1967), e *Ídolos atrás de Altares*, de Anita Brenner. O último apresentou “o que veio a tornar-se a interpretação padrão do movimento mexicano [nos Estados Unidos]” (COCKCROFT, 1988, p. 185, tradução nossa).

Antes do exame das ações de *los tres grandes* em solo estadunidense, cabe mencionar um último evento relevante na promoção da arte e cultura mexicanas no país, que envolve pessoas que participaram da trajetória estadunidense de Portinari: a exposição *Mexican Arts*, aberta pelo *Metropolitan Museum of Art* (MET), em Nova York, em outubro de 1930. A mostra, fruto de esforços conjuntos dos governos americano e mexicano, foi primeiramente apresentada no México, e então enviada para os Estados Unidos em uma turnê de dois anos de duração. Esta incluía, além da primeira parada no MET, escalas em outros museus de peso, como o *Museum of Fine Arts* de Boston, o *Cleveland Museum of Art*, o *Art Institute of Chicago* e o *Carnegie Institute* em Pittsburgh (VELÁZQUEZ, 2016, p. 30).

A exibição foi um produto dos esforços do embaixador estadunidense no México, Dwight Whitney Morrow (1873-1931). O diplomata trabalhava para reforçar as tensas relações entre os dois países enquanto buscava assegurar as propriedades de grandes empresas americanas no México, como a petrolífera *Standard Oil*, pertencente à família Rockefeller, e seu direito de continuar operando ali sem embargos ou restrições.

Nomeado para o posto em 1927, Morrow desenvolveu interesse pela cultura e arte mexicanas, e aplicou-se em estudá-las. Sabendo disso, o diretor do MET Robert W. DeForest (1848-1931) propôs a mostra a Morrow, que foi organizada em associação com o *Carnegie Institute*, e financiada por este último. Homer Saint-Gaudens viajou ao México para organizar a exposição e, após conseguir o apoio do governo mexicano para o projeto, escreveu a DeForest propondo a exibição de poucas pinturas do período colonial e a ênfase em artistas contemporâneos como Rivera e Orozco, já que os mexicanos viam a primeira como desprovida de todo caráter local (VELÁZQUEZ, 2016, p. 30). Portanto, aqui vemos a participação ativa do *Carnegie Institute* na promoção da arte mexicana nos Estados Unidos na virada da década de 1930. Ademais, fica clara a familiaridade do diretor do Instituto com a arte moderna do México e o movimento muralista local desde, pelo menos, 1929.

Saint-Gaudens convidou René d'Harnoncourt⁸⁴ (1901-1968) para a curadoria da mostra⁸⁵, o que levou o último a mudar-se para os Estados Unidos. No final da década, d'Harnoncourt foi contratado pelo MoMA como curador da exposição *Twenty Centuries of Mexican Art*. Aberta em 1940, essa exibição sedimentou a relação profissional de d'Harnoncourt com Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), então presidente do museu, levando-o a assumir a diretoria da instituição em 1949, posto no qual se manteve até 1968. Incidentalmente, essa última mostra ocorreu no mesmo ano em que o MoMA apresentou a exposição individual *Portinari of Brazil*, e foi encerrada apenas oito dias antes da abertura da exibição do pintor paulista. René d'Harnoncourt fez asserções importantes a respeito de Portinari.

Dos muralistas mexicanos que foram aos Estados Unidos, José Clemente Orozco foi o primeiro deles a chegar ao país e a executar um mural ali. Inicialmente recebeu formação acadêmica, voltando-se então ao trabalho como artista gráfico e chargista⁸⁶. Envolveu-se com as forças revolucionárias e, com a eleição de Álvaro Obregón à presidência em dezembro de 1920, e a nomeação de José Vasconcelos como Ministro da Educação, recebeu a comissão de seus primeiros murais. Estes foram executados no edifício da *Escuela Nacional Preparatoria*, na Cidade do México, nos quais trabalhou de julho de 1923 a julho de 1924. No mesmo ano, Plutarco Elias Calles (1877-1945) foi eleito presidente e, de postura anticomunista, suspendeu o patronato dos projetos muralistas.

⁸⁴ D'Harnoncourt, um conde austríaco que perdeu suas terras na divisão do império austro-húngaro e realocou-se para o México, trabalhava viajando o país e adquirindo arte nativa para a loja de Frederick W. Davies. Dessa maneira, tornou-se um especialista no assunto. Davis gerenciava uma loja que vendia arte pré-colombiana e arte popular contemporânea. Devido ao interesse dos artistas modernos mexicanos por essas peças, o local tornou-se um ponto de encontro desses artistas. Consequentemente, Davis foi um dos primeiros a exibir e colecionar suas obras.

⁸⁵ A exposição, que em sua versão americana contou com mais de 1.200 peças, foi dividida em duas seções: belas artes e artes aplicadas. Havia um claro sentido de exaltação da arte popular mexicana, com ênfase em suas raízes indígenas. Por conseguinte, o espaço alocado aos artistas contemporâneos foi bastante restrito, e somente Rivera e Orozco receberam papéis de protagonistas. Essa seção incluía também poucos trabalhos de outros artistas vivos, considerados menores pelos organizadores. Essas obras foram apresentadas em um espaço expositivo que abrigava uma grande quantidade de peças como tecidos, lacas, cerâmicas e brinquedos antigos, o que dissipou o forte conteúdo político das pinturas contemporâneas. A exposição recebeu críticas elogiosas nos Estados Unidos, atraindo a atenção da mídia e levando grande público aos museus.

⁸⁶ Sua formação artística iniciou na Academia de São Carlos, na Cidade do México – mesma instituição na qual estudaram Rivera e Siqueiros – onde cursou desenho em aulas noturnas ao longo da década de 1890. Foi aluno regular de 1906 a 1910, recebendo intenso treinamento nos moldes das academias de arte europeias. Ali aprendeu a dominar a representação das formas naturais e o nu clássico, sendo apresentado a artistas renascentistas como Botticelli e Michelangelo. Por influência de um de seus professores, Dr. Atl, voltou-se aos temas nacionais, explorando a tradição nativa e elementos cotidianos de seu país. Teve contato com o simbolismo por meio de periódicos ilustrados mexicanos e, entre 1911 e 1916, trabalhou primariamente como artista gráfico, colaborando como chargista para os periódicos políticos *El Ahuizote* entre 1912 e 1913 e *La Vanguardia* a partir de 1914. Esta última era publicação revolucionária editada por Dr. Atl e partidária das forças do General Venustiano Carranza, às quais Orozco aderira naquele ano. Em 1916, o artista realizou uma grande mostra de seu trabalho, recebendo severas críticas à sua obra. Mudou-se então para os Estados Unidos, vivendo em São Francisco e Nova York. Retornou ao México em 1920.

Sem trabalho no México, Orozco mudou-se para os Estados Unidos em 1927, onde já havia residido anteriormente. O artista não tinha mais nenhum contato no país e buscava ali um recomeço (HASKELL, 2020, p. 17). Ainda pouco conhecido nos Estados Unidos, Orozco ganhou projeção por meio da jornalista americana Alma Reed⁸⁷ (1889-1966) que havia morado no México. O artista executou três grupos de obras murais nos Estados Unidos. O primeiro deles foi “Prometeu” (Figura 30) pintado no refeitório do *Frary Hall*, uma das dependências da *Pomona College*, em Claremont, na Califórnia.

Figura 30 – José Clemente Orozco: “Prometeu”, 1930, afresco, 610 × 870 cm, *Frary Hall*, *Pomona College*, Claremont, Califórnia



Fonte: Benton Museum of Art, Pomona College.

Nesse grupo de afrescos o artista apresenta uma interpretação do mito grego na qual registra o ato do roubo do fogo por Prometeu, bem como suas consequências imediatas. As pinturas foram finalizadas em junho de 1930 e receberam críticas severas por parte de membros mais conservadores da comunidade acadêmica local contando, porém, com o apoio

⁸⁷ Alma Reed noivara Felipe Carrillo Puerto, governador socialista da península de Yucatan, assassinado por motivos políticos antes que o casamento ocorresse. Reed gerenciava o *Delphic Circle*, empreendimento cultural do qual se valeu para promover Orozco, tornando-se sua agente nos Estados Unidos. O *Delphic Circle* foi um projeto instituído por Eva Palmer-Sikelianos e seu marido, o poeta Angelo Sikelianos, e tinha por objetivo promover paz, harmonia e regeneração espiritual por meio do reavivamento da cultura clássica grega.

dos alunos e parte do corpo docente da faculdade. Apesar de honorários terem sido combinados com a instituição de ensino, o artista nunca recebeu pagamento por seu trabalho (HURLBURT, 1989, p. 40).

A segunda encomenda recebida por Orozco compreendeu murais para o refeitório e sala anexa no edifício da *The New School for Social Research*, em Nova York. O ciclo, denominado de “Uma chamada à revolução e irmandade universal” pelo artista é composto por cinco painéis principais: “Ciência, trabalho e arte”, que inicia a narrativa, “Regresso à casa do trabalhador do novo dia;” “Luta no Oriente;” “Luta no Ocidente” e “Mesa da irmandade universal” (Figuras 31 e 32).

Figura 31 – José Clemente Orozco: “Mesa da irmandade universal”, 1930-31, afresco, 200 × 440 cm, *The New School for Social Research*, Nova York



Fonte: The New School Archives Digital Collections.

No afresco “Mesa da irmandade universal”, o ápice da narrativa elaborada pelo artista, “homens de várias raças e credos sentam-se em harmonia ao redor da mesa, presidida por representantes das ‘raças desprezadas’: no centro um afro-americano, e ao seu lado um peão mexicano e um judeu” (HURLBURT, 1989, p. 47, tradução nossa) – uma subversão ousada de papéis raciais, criada para um país onde o desprezo aos imigrantes era comum e os negros viviam sob violenta segregação social. Os trabalhos foram custeados por Alma Reed e inaugurados em 19 de janeiro de 1931, recebendo inicialmente críticas negativas, mas atraindo mais de 20.000 visitantes à escola nos primeiros meses após sua conclusão.

Figura 32 – José Clemente Orozco “Luta no oriente”, 1930-1931, afresco, 200 × 940 cm, *The New School for Social Research*, Nova York



Fonte: The New School Archives Digital Collections.

A última encomenda de murais recebida por Orozco foi executada em uma das salas da *Baker Library*, na *Dartmouth College*, em Hanover, no estado de New Hampshire. Ali o artista pintou o grupo de afrescos “Épico da civilização americana”, composto por 24 cenas individuais que narram o desenvolvimento da civilização na América desde suas origens ameríndias até o início do século XX (Figura 33). Orozco iniciou os trabalhos em maio de 1932 e os finalizou em 13 de fevereiro de 1934. As obras receberam muitas críticas negativas de antigos alunos da instituição e de membros conservadores da comunidade acadêmica e artística, mas foram rapidamente aceitas pela população, com os murais recebendo grande visitação.

Figura 33 – José Clemente Orozco: painel 11, “Cortez e a cruz”; painel 12, “A máquina”; painel 13, “Anglo-América”; painel 14, “Hispano-América”, parte do ciclo de murais “Épico da civilização americana”, 1932-1934, afresco, 300 × 800 cm, *Bakers Library*, *Dartmouth College*, Hanover, New Hampshire



Fonte: Dartmouth Digital Orozco.

Em Dartmouth, o projeto foi custeado por um fundo de ensino voltado a iniciativas educativas especiais, estabelecido por Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948) em razão de seu filho, Nelson Rockefeller, ter se graduado em Dartmouth⁸⁸. É digno de nota que a

⁸⁸ Nelson foi aluno de Churchill Pierce Lathrop, um dos professores que encabeçava os esforços para que Orozco fosse contratado para executar os murais na instituição.

família Rockefeller foi a maior patrocinadora privada da arte mexicana nos Estados Unidos, como também realizou contribuições importantes para a promoção de Portinari no país. Após a conclusão dos murais na *Dartmouth College*⁸⁹, Orozco retornou definitivamente ao México em 1934.

O segundo muralista mexicano a trabalhar aos Estados Unidos foi Diego Rivera, que chegou à San Francisco em novembro de 1930. Rivera era então um artista já maduro, e amplamente respeitado por sua vasta produção mural realizada no México na década de 1920. Nesta cidade era bastante conhecido e já tinha algumas encomendas de murais a executar. No contexto estadunidense, sua reputação foi construída devido à presença recorrente nos periódicos americanos nos anos anteriores à sua visita, nos quais era apresentado como o membro mais preeminente do movimento muralista moderno no México. A exposição midiática do pintor levou à realização de algumas mostras individuais antes de sua visita ao país e, cinco dias após sua chegada à Califórnia, Rivera abriu uma exibição com 180 obras no *Legion of Honor Museum* de San Francisco (HASKELL, 2020, p. 20). Ademais, havia um grupo de artistas americanos que estudou com Rivera no México e que o apoiava amplamente, atuando como assistentes e ajudando-o a garantir encomendas nos Estados Unidos⁹⁰.

O fôlego produtivo de Rivera se devia, em parte, a seu profundo domínio da técnica pictórica, que o habilitava a traduzir concatenações complexas de conceitos amplos e abstratos em termos formais, de maneira eficaz, direta, e em grande rapidez. O pintor recebeu sólida formação acadêmica no México durante oito anos⁹¹, e em 1907 recebeu uma bolsa do governo para continuar seus estudos na Europa, se fixando primeiramente na

⁸⁹ Os três ciclos de murais produzidos por Orozco nos Estados Unidos guardam algumas semelhanças entre si. Estruturalmente, todos apresentam uma obra central alegórica cujo assunto é a condição humana, enquanto os painéis laterais exibem temas correlatos de maneira mais descritiva ou contemporânea. Em relação às temáticas, o herói sacrificial, o papel das massas, a derrubada das ordens corruptas e a esperança por uma nova civilização superior, fundamentada na inspiração maior do herói, são os temas comuns aos três grupos de obras. Os murais executados em Dartmouth apresentam o tema da nova civilização americana por um viés pessimista, característica que ainda não havia surgido nas obras estadunidenses do artista, mas já se encontrava presente em seu trabalho não muralista produzido anteriormente no México. Questões raciais são abordadas de maneira provocadora nos afrescos da *New School*, em que raças oprimidas nos Estados Unidos são representadas como dominantes. Em termos formais, todos os murais apresentam o traço vigoroso e energético de Orozco, que incorporou a essas obras as distorções e a expressividade adquiridas em sua experiência mexicana como chargista, elementos intensificadores da carga dramática dessas pinturas.

⁹⁰ O grupo, composto por Maxine Albro, Victor Arnautoff, Ray Boyton, Ralf Stackpole, Clifford Wight, Boyton e Stackpole foi fundamental para garantir as duas encomendas de murais a Rivera (HASKELL, 2020, p. 20).

⁹¹ Rivera iniciou sua formação na Academia de Arte de São Carlos, a qual frequentou de 1898 a 1906, demonstrando muito cedo interesse na investigação e representação de fenômenos naturais e no funcionamento de objetos mecânicos (cf. HURLBURT, 1989, p. 91).

Espanha e, a partir de 1909, em Paris, onde se inseriu nos círculos de vanguarda. Neles atuou até seu retorno ao México em 1921. Nos anos iniciais foi adepto do cubismo, tornando-se amigo de Pablo Picasso e Georges Braque (1882-1963) – e foi sua afiliação cubista que levou os artistas modernos norte-americanos a aceitá-lo. A partir de 1917, voltou-se a elementos plásticos pós-impressionistas, como formas sintéticas e cores saturadas. Após seu retorno ao país natal iniciou, em 1923, os trabalhos de seu extenso ciclo de murais na *Escuela Nacional Preparatoria*, finalizados em 1928. Executou também, entre 1923 e 1927, um grupo de afrescos na *Universidad Autónoma Chapingo*. O último ciclo de murais que pintou antes de ir aos Estados Unidos foi o do *Palácio de Cortés*, na cidade de Cuernavaca, realizados de 1929 a 1930. Estes foram encomendados pelo embaixador americano Dwight Morrow e financiados pelo governo dos Estados Unidos em um gesto de aproximação diplomática. Foram entregues como um presente à nação mexicana com o intuito de facilitar relações das corporações norte-americanas com o governo local, que expropriava terras de multinacionais – ação que atingiu duramente as petrolíferas, inclusive as de propriedade da família Rockefeller.

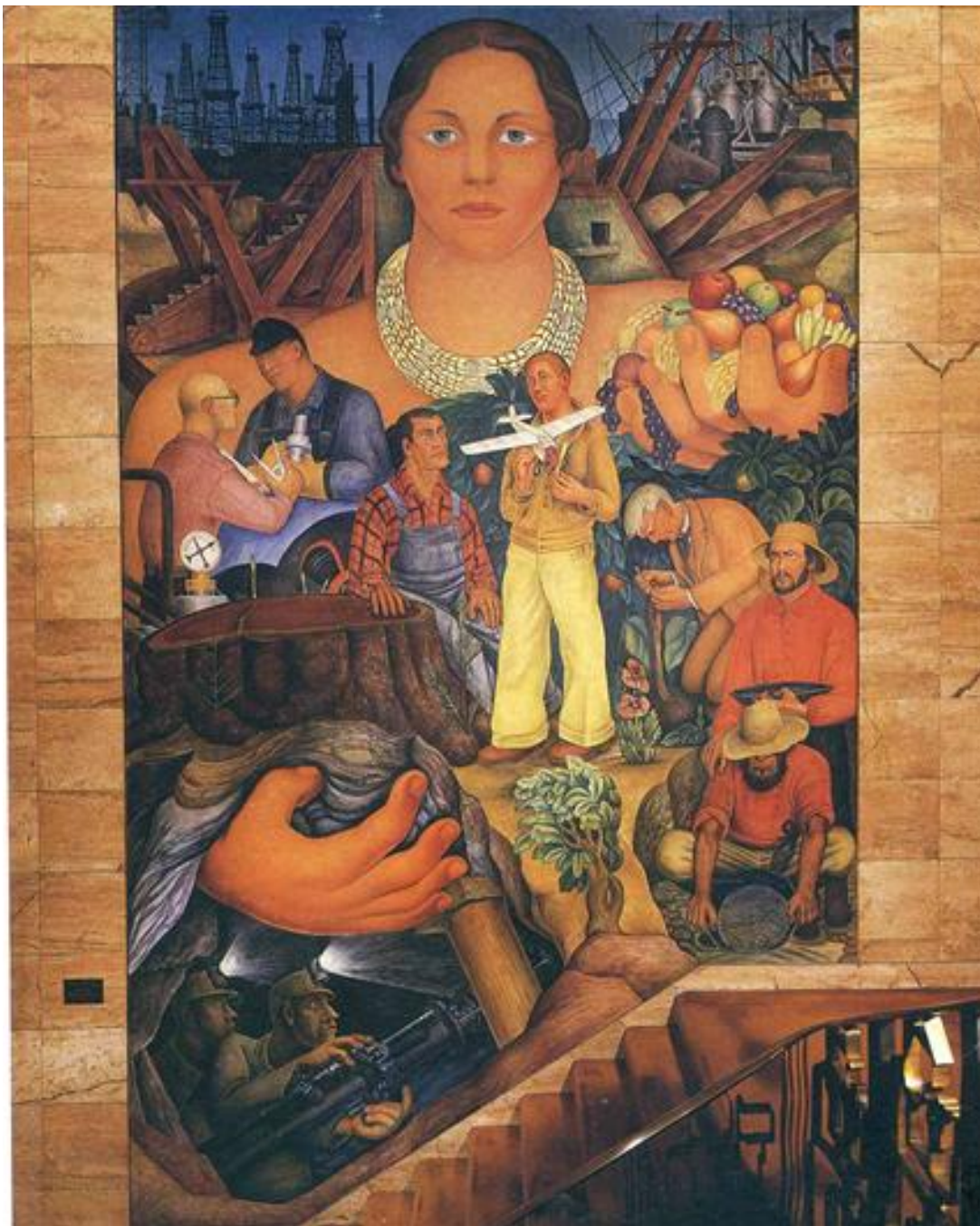
O primeiro patrono americano de Rivera foi a *Pacific Stock Exchange*, que o contratou para realizar o mural “Alegoria da Califórnia,” posicionado na escadaria que levava à então recém-construída sala privativa de almoço da sede da instituição em San Francisco (Figura 34).

A entrega da encomenda ao artista mexicano ocasionou repetidas críticas por parte da imprensa americana, que se ressentia não das visões políticas de Rivera, mas do fato de um estrangeiro ter sido selecionado para o trabalho. Dessa forma, o nome do artista era recorrente nos periódicos. A obra, finalizada em 1931, apresenta os recursos naturais californianos, com ênfase para o papel do trabalhador em extrai-los. Rivera elaborou a narrativa do afresco a partir da representação do operário, dos extratores de ouro, carvão e madeira, do engenheiro e do cientista, com ênfase na industrialização na parte superior do mural. Apesar das restrições dos patrocinadores aos elementos políticos na pintura, Rivera elaborou a cena de maneira astuta, conseguindo expor discretamente sua posição marxista e, ao mesmo tempo, agradar seus ricos mecenas capitalistas.

A próxima encomenda aceita por Rivera foi para o mural “Natureza morta e amendoeiras em flor” (Figura 35), executado na sala de jantar da casa da família Stern em

Atherton, cidade próxima a San Francisco, que foi terminado em abril de 1931. A obra mostra um pomar idealizado de amendoeiras em flor sendo tratado por jardineiros – um deles em um trator – onde, na área central, netos da patronesse retiram frutas maduras de uma grande cesta. Aqui, novamente, a figura do trabalhador adentra a narrativa pictórica, mesmo que de modo secundário.

Figura 34 – Diego Rivera: “Alegoria da Califórnia”, 1930-1931, afresco, *San Francisco City Club*, San Francisco, Califórnia*



Fonte: Joaquín Martínez via Flickr, CC BY 2.0. *Medidas não disponibilizadas nas fontes consultadas.

Figura 35 – Diego Rivera: “Natureza morta e amendoeiras em flor”, 1931, afresco, *Stern Hall, University of California, Berkeley, Califórnia**



Fonte: Wikimedia Commons. *Medidas não disponibilizadas nas fontes consultadas.

A última encomenda recebida por Rivera em San Francisco foi “A execução de um afresco mostrando a construção de uma cidade” (Figura 36), mural encomendado para a *California School of Fine Art* (atual *San Francisco Art Institute*) por William Gerstle (1868-1947), presidente da instituição. Aqui o patrono novamente deixou claro que não queria um trabalho de temática política, e o artista então elaborou uma cena na qual aparece pintando um mural que representa uma cidade em construção. Essa solução permitiu que Rivera, como nos murais para a *Pacific Stock Exchange*, estabelecesse o trabalhador como elemento central da obra. A representação deste no mural se deu tanto pelo imenso operário na parte central do afresco, como pelas figuras do pintor, do arquiteto, do escultor, dos pedreiros e dos operadores de máquinas, mostrados como parte dos esforços de construção e conectados à tecnologia industrial do período. Finalizada em 31 de maio de 1931, a pintura recebeu a aprovação de Gerstle, que declarou que “o afresco é um belo trabalho e uma honra ao gênio de Diego Rivera” (GERSTLE apud HURLBURT, 1989, p. 122, tradução nossa)⁹². Portanto, nos três murais californianos produzidos pelo mestre mexicano no início dos anos 1930, é

⁹² Correspondência que discute a “recepção de Gerstle”, proveniente dos arquivos do *San Francisco Art Institute*; a dedicação do mural foi coberta pelo *San Francisco Chronicle* em 12 de agosto de 1931 e pelo *San Francisco Examiner* em 9 de agosto do mesmo ano.

recorrente a figura do trabalhador como elemento essencial para a realização das atividades produtivas neles representadas.

Figura 36 – Diego Rivera: “Execução de um afresco mostrando a construção de uma cidade”, 1931, afresco, 570 × 990 cm, *San Francisco Art Institute*, San Francisco, Califórnia



Fonte: Joaquín Martínez via Flickr, CC BY 2.0.

O artista retornou ao México para terminar pinturas murais pendentes, e depois regressou aos Estados Unidos, dessa vez ingressando no país por Nova York. A cidade foi o ponto de entrada do pintor devido à inauguração de sua exposição solo MoMA, aberta de 2 de dezembro de 1931 a 27 de janeiro de 1932⁹³. Para promover o artista, o museu publicou não apenas o catálogo da exposição, como também um portfólio de impressões em cores de uma seleção dos mais importantes murais mexicanos de Rivera (COCKCROFT, 1988, p. 187). A mostra foi um grande fenômeno midiático e trouxe ao espaço expositivo 56.575 visitantes, quebrando todos os recordes de visitação do museu

⁹³ A mostra exibiu 56 telas e 89 aquarelas, desenhos e estudos para murais efetuados previamente, em conjunto com oito afrescos em dimensões portáteis executados pelo artista especialmente para o evento. Cada um deles media 1,82 metro por 2,43 metros e pesava 453 quilogramas (HURLBURT, 1989, p. 123).

até então, e proporcionando a Rivera presença recorrente em muitos periódicos. Essa foi a segunda exposição individual realizada na instituição, e atraiu em torno de 20.000 visitantes a mais do que a sua predecessora, dedicada a Henri Matisse. Portanto, ainda em seus primeiros anos, o MoMA teve atuação fundamental na promoção de Rivera nos Estados Unidos.

Nove anos mais tarde, o museu desempenharia papel similar na impulsão de Portinari. É relevante mencionar que Abby Rockefeller foi uma das fundadoras do MoMA e importante patronesse do artista mexicano. Em setembro de 1931, ela adquiriu a série de 45 aquarelas feitas por Rivera em 1929 ao observar a parada de Primeiro de Maio em Moscou, e as doou posteriormente ao museu – a maior soma paga ao artista até então por obras não murais (HURLBURT, 1989, p. 123). Além da exposição no MoMA, no início de 1931, Rivera também apresentou uma mostra individual de pinturas e desenhos no *Detroit Institute of Arts* (DIA), promovida pelo diretor do Instituto William R. Valentiner (1880-1958), que a descreveu como “um grande sucesso”⁹⁴. Nove anos mais tarde, Valentiner foi figura capital na promoção de exposições individuais de Portinari em importantes instituições nos Estados Unidos.

Em abril de 1932, Rivera viajou a Detroit para executar aquela que seria sua maior e mais bem-sucedida comissão estadunidense: o ciclo de murais “Indústria de Detroit” (Figura 37). Os afrescos, encomendados para o grande átrio do DIA por Valentiner, apresentam uma complexa narrativa homenageando os principais braços industriais da cidade: os da área química, médica e farmacêutica, sendo seu tema principal a produção automotiva. O destaque à área automobilística, então a grande força-motriz da industrialização local, se deu por Edsel Ford (1893-1943) ter financiado a obra. O filho de Henry Ford (1863-1947), magnata da indústria automotiva, era não só o membro mais poderoso do conselho do DIA, como também o presidente da Comissão de Arte de Detroit. Edsel Ford abriu as portas de seus modernos complexos fabris em River Rouge para que Rivera executasse um imenso número de estudos detalhados dos trabalhadores e das máquinas envolvidas nas diversas etapas da linha de montagem dos veículos.

⁹⁴ Nessa ocasião o artista vendeu diversos desenhos.

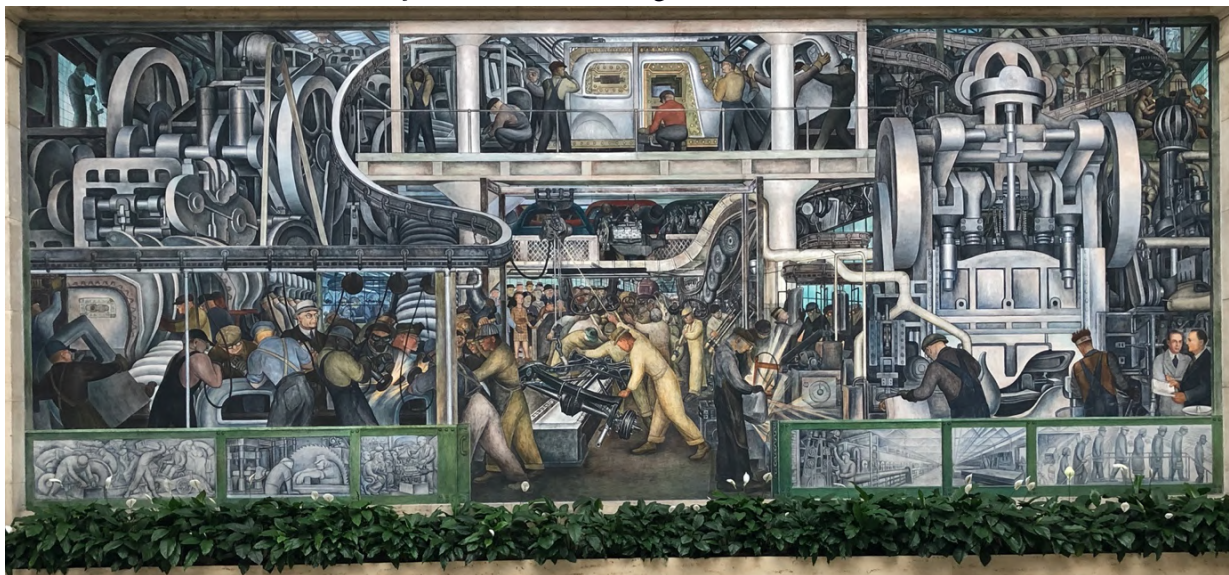
O resultado foi um conjunto de afrescos com narrativa voltada à relação da indústria com a natureza, com ênfase na integração racial, na medida em que apresenta trabalhadores de diferentes etnias e mestiços (HASKELL, 2020, p. 26). A obra apresenta uma visão positiva da indústria americana moderna, por meio de um panorama geral do desenvolvimento tecnológico do século XX e sua relação com o ser humano. Detroit é o pano de fundo, e o assunto central é a produção do automóvel Ford modelo V8, ilustrada nos dois painéis principais (Figuras 38 e 39). Aqui Rivera se absteve de qualquer expressão de sua ideologia política, não mencionando diretamente as duras condições de trabalho dos operários nas indústrias Ford, e ignorando o tratamento muitas vezes parcial e preconceituoso conferido a seus conterrâneos mexicanos empregados nas diversas fábricas locais. Em vez disso, apresentou uma visão maniqueísta da relação homem-máquina, mostrando que, dependendo de sua aplicação, os frutos do desenvolvimento industrial poderiam ser tanto construtivos como destrutivos.

Figura 37 – Diego Rivera: O ciclo de murais “Indústria de Detroit”, com a parede oeste à frente; 1932-1933, afresco, *Detroit Institute of Arts*, Detroit, Michigan



Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 38 – Diego Rivera: “Indústria de Detroit”, mural principal da parede sul, 1932-1933, afresco, 269 × 1371 cm, *Detroit Institute of Arts*, Detroit, Michigan



Fonte: produção da autora.

Figura 39 – Diego Rivera: “Indústria de Detroit”, mural principal da parede norte, 1932-1933, afresco, 269 × 1371 cm, *Detroit Institute of Arts*, Detroit, Michigan



Fonte: produção da autora.

Erudito historiador da arte, Valentiner era especialista em Rembrandt e tinha familiaridade com as diversas correntes da arte moderna europeia, era também consultor de preeminentes colecionadores de arte, tendo como uma de suas clientes Abby Rockefeller. Foi apresentado a Rivera em uma viagem à Califórnia em dezembro de 1930 e, segundo ele, “me pareceu de fato uma coincidência que eu conhecesse Rivera, pois eu sempre esperei ter nos muros do meu museu um ciclo de afrescos de um pintor de nossa época – afinal, onde se pode encontrar um edifício hoje em dia que duraria tanto quanto museus?” (STERNE, 1980, p. 192, tradução nossa).

Valentiner foi essencial para que Edsel Ford concordasse em financiar não só os dois murais principais do conjunto – a encomenda inicial feita a Rivera – mas também a expansão do ciclo para todas as superfícies disponíveis no átrio do museu, o que ampliou o cachê do artista dos U\$10.000 inicialmente combinados para U\$21.000⁹⁵. A quantia, uma fortuna no contexto da duríssima recessão então vigente, foi acertada em um período no qual o DIA operava com orçamento extremamente reduzido, e o próprio Valentiner precisou tirar uma longa licença não remunerada por motivo de contenção de gastos. Por isso, o valor pago a Rivera causou escândalo e protesto, com o agravante de o artista ser estrangeiro. Esse não foi o único ponto de tensão envolvendo Rivera em Detroit.

Quando os afrescos foram inaugurados em 19 de março de 1933, houve intensa polêmica relacionada a diversos aspectos do mural, a principal delas foi a objeção de grupos religiosos ao que compreenderam como o emprego degradante de uma figura feminina com criança, em seu entendimento a Madonna, em uma cena laica de vacinação. A controvérsia gerou vasta cobertura de imprensa, levando Rivera novamente às manchetes dos jornais e ampliando ainda mais a circulação do nome do artista nos Estados Unidos. Os murais de Detroit tornaram-se uma imensa atração já na sua inauguração. Somente em março de 1933 mais de 86.000 pessoas visitaram o DIA em busca dos murais de Rivera, e os afrescos continuam sendo um dos principais atrativos do Instituto até hoje. Como aponta a historiadora da arte Barbara Haskell, artistas que trabalhavam em comissões murais governamentais nos Estados Unidos ao longo da Grande Depressão foram profundamente influenciados tanto pela temática do ciclo de afrescos produzido por Rivera em Detroit, como por seu complexo e detalhado vocabulário plástico (HASKELL, 2020, p. 26).

No mesmo mês em que Rivera chegara a Detroit, Siqueiros desembarcou em Los Angeles. Antes de viajar à Califórnia, o mais jovem e radical de *los tres grandes* havia sido preso por conta de sua ferrenha militância a favor do Partido Comunista mexicano, sendo então exilado na cidade de Taxco, onde se tornou amigo do cineasta Sergei Eisenstein. Sua relação com o diretor de cinema russo, somada à sua atuação na revolução mexicana, fizeram dele uma celebridade na capital do cinema americano (HASKELL, 2020, p. 23).

⁹⁵ Equivalente a respectivamente U\$188.172,99 e U\$395.163,28, em 2020, de acordo com o calculador de inflação: www.usinflationcalculator.com (consulta em 23 jul. 2020).

O profundo engajamento político de Siqueiros tomou grande parte de seus anos formativos, interferindo em suas atividades artísticas. Inicialmente recebeu formação acadêmica, deixando-a em favor de um ensino de arte mais livre⁹⁶. Em 1914, parou os estudos para juntar-se às forças revolucionárias, nas quais mobilizou-se para implementar uma arte nacional a serviço da revolução⁹⁷. Financiado por uma bolsa de estudos do governo mexicano, recebida graças à sua ativa participação nas ações militares revolucionárias, Siqueiros, residiu na Europa entre 1919 e 1922, e serviu como adido cultural mexicano na Espanha e na Itália, onde conheceu a arte monumental italiana e também a arte moderna europeia. Retornou ao México em 1922, convidado pelo Ministro José Vasconcellos para integrar o grupo de artistas que desenvolveria a nova arte nacional mexicana, pintando murais na *Escuela Nacional Preparatoria*, até 1924. Depois disso, aparentemente deixou o ofício da pintura em favor de atividades políticas, retomando-o apenas em 1930⁹⁸.

Na Califórnia, Siqueiros apresentou duas exposições individuais⁹⁹ bem avaliadas, e lecionou um curso sobre pintura mural europeia e mexicana no *Chouinard Art Institute*. Ali recebeu permissão para pintar um mural com assistência dos alunos¹⁰⁰ em um dos muros externos do pátio de esculturas do Instituto. A obra, “Assembleia de rua” (Figura 40), foi executada com materiais habitualmente não empregados na prática mural: cimento à prova d’água, aerógrafos, stencils, maçaricos e projeções fotográficas, elementos experimentais até então não explorados por artistas.

⁹⁶ Siqueiros estudou primeiramente na Academia de San Carlos, onde ingressou em 1911. Em 1913 passou a frequentar a escola ao ar livre de Santa Anita. A escola privilegiava o trabalho ao ar livre, a improvisação, a espontaneidade e o autodidatismo – metodologia praticamente oposta ao rígido tradicionalismo da academia. As aulas ocorriam em Santa Anita, um bairro da Cidade do México.

⁹⁷ Siqueiros abandonou os estudos artísticos para se juntar às forças do general Venustiano Carranza em 1914, contribuindo para o periódico revolucionário *The Vanguard*. No ano seguinte foi promovido ao posto de segundo capitão ao ser indicado para a equipe do general Manuel M. Diegues, chefe da Divisão Ocidental do exército revolucionário mexicano. Entre 1917 e 1918 se juntou a um grupo de artistas revolucionários de Guadalajara. Este incluía José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva e Xavier Guerrero e advogava a criação de uma arte nacional enraizada nas tradições artísticas dos indígenas mexicanos, uma arte pública monumental e a arte a serviço da revolução mexicana.

⁹⁸ Seu retorno à pintura ocorreu durante seu exílio na cidade de Taxco, onde, de 1930 a 1932, se voltou a telas e desenhos de temática política, baseados em suas experiências pessoais. Nesse período executou também retratos comissionados.

⁹⁹ Uma delas na livraria e galeria de arte Jake Zeitlin e a outra na galeria de arte de Earl Stendahl, localizada no Ambassador Hotel (HASKELL, 2020, p. 23).

¹⁰⁰ Dentre eles havia três colegas de escola de Jackson Pollock – Reuben Kadish, Harold Lehman e Philip Guston (então Goldstein) – o meio irmão de Pollock, Sande McCoy, bem como Dean Cromwell, Paul Sample Myer Schaffer e Luiz Arenal, um estudante de arte mexicano de orientação política radical com cuja irmã Siqueiros se casaria mais adiante (HASKELL, 2020, p. 23).

Figura 40 – David Alfaro Siqueiros: “Assembleia de rua”, 1932, afresco sobre cimento, 730 × 580 cm, *Chouinard Art Institute*, Los Angeles, Califórnia



Fonte: Archivo CENIDAP/INBA.

O mural, inaugurado em 7 de julho de 1932 para um entusiasmado grupo de oitocentos convidados, mostrava um inflamado líder sindical discursando para diversas pessoas de raças e classes sociais variadas. Entre os ouvintes havia um homem negro segurando seu filho, posicionado próximo a uma mulher branca carregando uma criança, ambos apresentados no mesmo nível de importância. A abordagem, desafiadora dentro do contexto da violenta segregação racial vigente na sociedade estadunidense, foi escolhida por Siqueiros pois, segundo ele, “seu objetivo era combater as políticas antidemocráticas de discriminação racial no sul dos Estados Unidos” (HURLBURT, 1989, p. 207). Na apresentação do mural o artista “discursou veementemente contra o imperialismo norte-

americano e a esnobe pintura de cavalete” (HURLBURT, 1989, p. 207), estimulando artistas a manifestar a “ideologia revolucionária do proletariado” (HASKELL, 2020, p. 23). O trabalho recebeu críticas positivas, com Arthur Miller, crítico do *L. A. Times* proclamando-o como “a primeira onda do tão antecipado movimento do afresco” (HASKELL, 2020, p. 23).

“América Tropical” (Figura 41), o segundo mural de Siqueiros na Califórnia, de enormes proporções¹⁰¹, foi encomendado por F. K. Ferenz (??-??), diretor do *Plaza Art Center*¹⁰². O tema escolhido, aparentemente inócuo, foi utilizado por Siqueiros para a elaboração de uma narrativa radical denunciando o imperialismo estadunidense e sua opressão dos povos latino-americanos – assunto então muito próximo dos residentes mexicanos da cidade, deportados durante a grande depressão, mesmo que detentores de cidadania americana. A dramática cena criada por Siqueiros tinha como foco principal um nativo mexicano brutalmente crucificado, com uma águia careca, simbolizando os Estados Unidos, pousada sobre a cruz dupla na qual estava amarrado. Essa estrutura posicionava-se à frente de um templo maia em ruínas, tomado violentamente por vegetação intensa e selvagem. Do lado direito da composição, dois atiradores revolucionários observavam a águia, se preparando para abatê-la. Apesar das críticas majoritariamente positivas e da admiração dos artistas locais pela força do vocabulário plástico de Siqueiros, o afresco foi compreendido como propaganda comunista. Consequentemente, parte da imprensa se absteve de comentá-lo, e o mural foi caiado pouco tempo depois¹⁰³.

A última obra executada por Siqueiros nos Estados Unidos foi “Retrato do México atual” (Figura 42), afresco pintado na casa do cineasta Dudley Murphy (1897-1968), amigo de Sergei Eisenstein e apoiador do artista. Nesta obra, Siqueiros propôs uma interpretação franca da administração de Plutarco Elías Calles (1877-1945). O então presidente mexicano foi representado como um corrupto apoiado pelos imperialistas americanos, enquanto vítimas da administração de Calles eram protegidas por um militante armado de esquerda.

¹⁰¹ O muro onde a obra foi executada se situava na parede externa do segundo andar do átrio italiano, media 5,5 por 25 metros e era visível a partir de três ruas locais.

¹⁰² A instituição, situada no centro de Los Angeles, na Rua Olvera, estava instalada no mesmo local onde o Pueblo de Los Angeles fora estabelecido em 1781. A patronesse do mural, Christine Sterling, havia anteriormente chefiado as obras de reparação da via, transformando-a em um mercado folclórico mexicano. Sterling mantinha uma visão idealizada do passado local onde, na sua concepção, a vida seria quase ideal, cheia de romance e felicidade (cf. HASKELL, 2020, p. 24).

¹⁰³ O trecho do mural que continha os atiradores, visível da Rua Olvera, foi caiado pouco tempo após a inauguração do trabalho, ocorrida em 9 de outubro de 1932. A mando de Christine Sterling, o restante da obra teve o mesmo destino dois anos depois, já que a patronesse não gostou da cena produzida pelo artista.

Figura 41 – David Alfaro Siqueiros: “América tropical”, 1932, afresco sobre cimento, 550 × 2500 cm, *El Pueblo de Los Angeles Historical Monument*, Los Angeles, Califórnia



Fonte: Getty Research Institute.

Os contundentes comentários políticos apresentados por Siqueiros em seus trabalhos estadunidenses fizeram cessar as encomendas de obras e o artista terminou sua primeira temporada americana deportado em novembro de 1932, após crescente campanha contra sua presença no país. Quatro anos depois, em 1936, retornou aos Estados Unidos, sediando-se em Nova York, onde fundou um ateliê experimental¹⁰⁴, que funcionou de abril de 1936 ao início de 1937. Depois disso, Siqueiros deixou definitivamente os Estados Unidos ao partir para a Espanha e se juntar aos combatentes da Guerra Civil iniciada no ano anterior. Os três trabalhos que executou nos Estados Unidos apresentaram abordagens radicais de temas revolucionários e da questão racial, tratados formalmente de maneira contundente e dinâmica.

Enquanto Siqueiros era deportado em 1932, Rivera trabalhava no ciclo de murais em Detroit para então seguir a Nova York. O pintor mexicano aceitou executar um afresco no saguão do edifício RCA, principal prédio do *Rockefeller Center*, o maior conjunto de edificações comerciais já construído até então nos Estados Unidos. O empreendimento, de propriedade da família Rockefeller, foi erguido nos anos mais duros da Grande Depressão, e os primeiros dos catorze edifícios que integram o complexo seriam inaugurados em maio de 1933. Mais de vinte artistas foram contratados para executar obras em suas dependências, e para Rivera foi entregue a área de maior prestígio de todo o complexo. Seu mural, cujo tema era “o homem na encruzilhada da vida [...] olhando para o mundo como é” (RIVERA apud HURLBURT, 1989, p. 159)¹⁰⁵, apresentava uma visão dicotômica do universo, dividido entre

¹⁰⁴ O atelier era voltado à investigação das possibilidades oferecidas pela tecnologia industrial do século XX nas práticas artísticas. Um “laboratório das técnicas modernas em arte,” do qual participaram diversos artistas americanos, dentre eles Jackson Pollock.

¹⁰⁵ The Stormy Petrel of American Art: Diego Rivera and his Art. Studio 6, jul. 1933, p. 24.

microcosmo e macrocosmo, e dois sistemas políticos opostos: capitalismo e socialismo. Rivera iniciou os trabalhos de pintura em março de 1933, tomando a liberdade de alterar, durante a execução do mural, os estudos pré-aprovados pela empresa administradora do edifício – e verdadeira contratante do artista – Todd-Robertson-Todd.

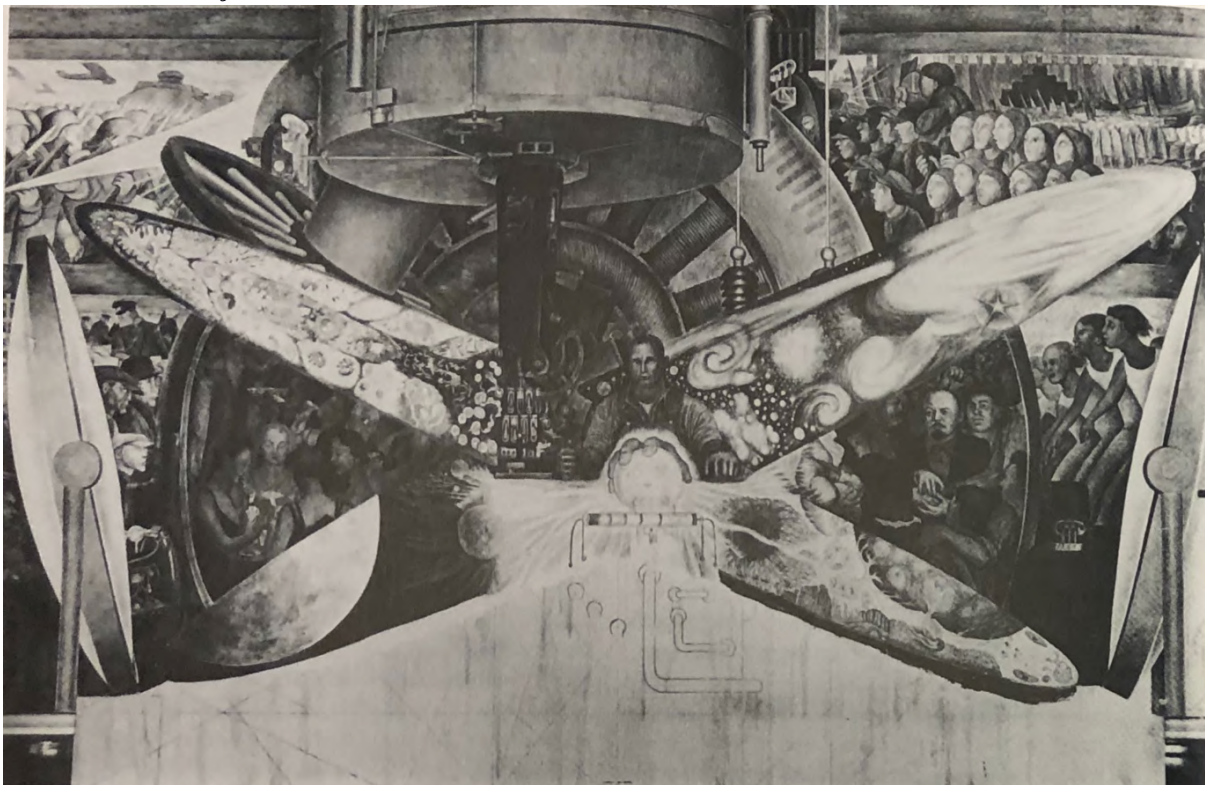
Figura 42 – David Alfaro Siqueiros: painel central de “Retrato do México atual”, 1932, afresco sobre cimento, 250 × 230 cm, *Santa Barbara Museum of Art*, Santa Bárbara, Califórnia



Fonte: Santa Barbara Museum of Art.

A prática foi adotada pelo pintor em suas outras encomendas estadunidenses sem quaisquer consequências, mas trouxe resultados desastrosos nesse caso, já que as alterações implementadas foram drásticas e Todd-Robertson-Todd não era um patrono flexível. A composição final do mural se organizava a partir da figura central de um operário, que habilidosamente manjava uma enorme máquina e controlava tanto o labor manual como forças naturais. Este trabalhador estava posicionado no cruzamento sobreposto de duas elipses, resultantes da projeção de duas enormes lentes posicionadas nas laterais do plano pictórico, uma de um microscópio e outra de um telescópio. Dentro das elipses havia elementos condizentes com a função dos dois instrumentos que as geravam: em uma delas componentes como micróbios e células, e, na outra, elementos como planetas e galáxias. Do lado esquerdo e direito da figura central, Rivera construiu diversas narrativas menores que se contrapunham, apresentando o tema fundamental da obra: o conflito entre capitalismo e socialismo, com o triunfo do último, como mostra a Figura 43.

Figura 43 – Diego Rivera: o afresco “Homem na encruzilhada”, em 1933, logo após a suspensão de seus trabalhos de execução



Fonte: HURLBURT, 1989, p. 164.

No período em que executava o afresco no Rockefeller Center, Rivera sofria oposição de militantes comunistas nos Estados Unidos. Estes questionavam suas convicções políticas, e o proclamavam um oportunista que se aproveitava dos magnatas capitalistas, dos quais havia escarnecido nos murais que pintara no México. A partir de então, por conta da pressão dos críticos e buscando aprovação de órgãos do Partido Comunista dos Estados Unidos da América, o pintor radicalizou ainda mais o conteúdo político da obra, inserindo nela um retrato de Vladimir Lenin (1870-1924), que juntava as mãos de um soldado, um trabalhador branco e outro negro. Até aquele momento, as drásticas alterações implementadas por Rivera na pintura não haviam incomodado os Rockefeller, que estavam cientes do andamento do projeto, bem como dos elementos comunistas ali presentes¹⁰⁶. Quando o jornal *New York World-Telegram* publicou a manchete “Rivera perpetra cenas de atividades comunistas nos muros do RCA – e Rockefeller Jr. paga a conta”, Nelson Rockefeller, contudo, foi levado a pedir ao pintor que retirasse o retrato de Lenin do mural. Em um posicionamento arriscado, no qual

¹⁰⁶ Nelson Rockefeller visitava Rivera quase todos os dias para vê-lo pintar, e Abby Rockefeller também o fazia com menor frequência (HURLBURT, 1989, p. 162).

buscava assegurar sua liberdade criativa, e sem acreditar que sua proposição pudesse ser levada às últimas conseqüências, Rivera respondeu: “ao invés de mutilar a concepção [da obra] eu preferiria a destruição física da concepção em sua totalidade, mas preservando, pelo menos, sua integridade” (RIVERA apud HURLBURT, 1989, p. 169)¹⁰⁷. A partir de então, Todd-Robertson-Todd tomou as rédeas da situação e dispensou Rivera antes do término do trabalho, entregando a ele o restante de seu cachê de U\$21.000¹⁰⁸. Iniciou-se então uma grande contenda pública.

A controvérsia, alcunhada de “A batalha do *Rockefeller Center*,” foi o evento relacionado aos muralistas mexicanos de maior cobertura midiática nos Estados Unidos. O conflito foi divulgado em âmbito nacional, tomando, repetidas vezes, as primeiras páginas dos jornais, e resultou em intensos protestos a favor e contra o afresco. Como consequência, Rivera perdeu o apoio de seus ricos patronos capitalistas estadunidenses e todas as encomendas já acertadas com eles e ainda não realizadas. A disputa teve um fim ainda mais amargo para o artista mexicano quando, entre 10 e 11 de fevereiro de 1934, o mural foi destruído a mando de Todd-Robertson-Todd, apesar de acertos já terem sido feitos para que o afresco fosse doado ao MoMA. Segundo William Valentiner, “ainda assim [a despeito da natureza inapropriada das figuras de Rivera], os afrescos de Nova York não teriam sido destruídos, a Sra. Rockefeller me disse, se os arquitetos [do edifício RCA] não tivessem insistido nisso” (STERNE, 1980, p. 196, tradução nossa)¹⁰⁹. O incidente se tornou um desastre de relações públicas tanto para a família Rockefeller como para o *Rockefeller Center*, com a imprensa reagindo violentamente ao ocorrido, e acusando ambos de vandalismo cultural.

Depois de ser dispensado dos trabalhos no edifício RCA, Rivera utilizou o pagamento que recebeu da Todd-Robertson-Todd para executar “Retrato da América”, grupo de 21 murais situados na *New Workers School*, doado pelo pintor aos cidadãos e trabalhadores de Nova York. O tema escolhido foi uma narrativa da história dos Estados Unidos a partir de sua independência, vista pela ótica da instituição – uma forma

¹⁰⁷ Rivera citado no *New York Herald Tribune*, 10 maio 1933.

¹⁰⁸ Equivalente a 395.163,28 em 2020, segundo o calculador de inflação: www.usinflationcalculator.com (consulta em 23 jul. 2020).

¹⁰⁹ Valentiner certamente se referia a Todd-Robertson-Todd, gerentes do *Rockefeller Center*, e não aos “arquitetos” (cf. HURLBURT, 1989, p. 279, nota 177).

internacional de comunismo totalmente oposta à proposta stalinista¹¹⁰. A ação de Rivera gerou muita repercussão, e os afrescos receberam atenção da imprensa, levando multidões à escola para ver Rivera pintar. Antes de retornar definitivamente ao México em meados de dezembro de 1933, Rivera realizou dois pequenos afrescos para o grupo trotskista local, cujos temas eram o papel de Leon Trotski (1879-1940) na Revolução Soviética e na Quarta Internacional.

Embora Rivera seja um autoproclamado artista marxista no período em que trabalhou nos Estados Unidos, segundo Laurance P. Hurlburt¹¹¹, a temática de suas obras estadunidenses fundamentou-se em sua interpretação do capitalismo e do ambiente industrial local, com destaque aos trabalhadores, grande tema das obras de Portinari mostradas nos Estados Unidos. Questões abertamente políticas foram omitidas por Rivera em suas obras estadunidenses, a não ser nos murais executados em Nova York, cujo conteúdo já foi discutido anteriormente. Em termos formais, Rivera se valeu de linguagem monumental, construída com fundamentos acadêmicos, e da utilização de elementos plásticos oriundos do renascimento italiano, com o emprego de distorções e alterações das proporções das figuras como recursos narrativos, elementos presentes também em “Café”.

Em 1935, quando Portinari enviou “Café” para ser exibida em Pittsburgh, todas as encomendas de obras murais que *los tres grandes* receberam nos Estados Unidos já haviam sido executadas, e seu legado, apesar de recente, estava estabelecido definitivamente no país. Ainda que Orozco, Rivera e Siqueiros sejam muitas vezes compreendidos nos Estados Unidos como um grupo de pintores com visões de mundo e linguagens plásticas homogêneas, todos tinham vocabulário pictórico particular. Entre eles, o relacionamento não era harmonioso, mas de intensa rivalidade. Os três influenciaram decisivamente o panorama artístico estadunidense, porém Rivera o fez de forma mais contundente, tanto por

¹¹⁰ O pintor buscou um local adequado a seu projeto nas sedes e escolas de diversas associações de esquerda, optando por realizar os afrescos na *New Workers School*. Rivera permitiu que o ambiente ditasse o tratamento do tema e adotou nesse ciclo de murais abordagem dialética e propagandística, voltada ao público que frequentava o local: trabalhadores. Os afrescos foram produzidos para o hall central da escola e totalizavam 21 painéis móveis, que mediam por volta de 1,5 por 1,8 metro cada um. A história, apresentada em cenas superpovoadas de narrativa densa e intrincada, tinha seu ápice no painel “Unidade proletária”. Ali Rivera fazia um chamado pela união dos comunistas e da classe operária como forma de combate ao fascismo, mostrando diversos líderes revolucionários agrupados em torno da figura de Lenin, que segurava as mãos de todos fechando-as nas palmas de suas grandes mãos. A recepção da obra, inaugurada no início de dezembro de 1933, foi controversa. Os membros da escola elogiaram efusivamente o trabalho, enquanto a imprensa capitalista atacava Rivera, alegando “preconceito de classes,” e adeptos de outras correntes de esquerda afirmavam haver “preconceito de facção”. Dentre os críticos do último grupo, é digno de nota o agressivo texto publicado por Siqueiros, “O caminho contrarrevolucionário de Rivera”.

¹¹¹ Cf. Capítulo 2 de HURLBURT, 1989.

já ser um artista estabelecido e reconhecido quando chegou aos Estados Unidos, como por suas obras terem recebido ampla divulgação midiática durante sua passagem pelo país:

Rivera produziu alguns dos principais trabalhos de sua longa carreira durante o período em que esteve nos Estados Unidos, e exerceu profundo impacto em seus contemporâneos aqui [nos EUA]. Como Francis O'Connor examinou em um ensaio de 1986, o impacto de Rivera foi além de nossas compreensões tradicionais de influência artística. A repercussão formal das pinturas de Rivera pode certamente ser encontrada nos trabalhos de vários artistas, particularmente muitos dos jovens pintores americanos que começaram a produzir murais sob os auspícios de programas do *New Deal* como o *Public Works of Art Project* e mais tarde o *Works Progress Administration* [...] Apesar de o exame da influência estética de Rivera ser importante, o que é mais interessante, como aponta O'Connor, é o modelo que ofereceu aos artistas nos Estados Unidos como o fabricante de arte ideologicamente embasada para espaços públicos. Muitos dos murais de Rivera [executados] no México na década de 1920, seguindo diretrizes do governo de Obregón, objetivavam construir uma nova história comum para o México na esteira de sua violenta revolução. Ao mesmo tempo, esses trabalhos proveram a Rivera uma oportunidade de comentar sobre a sociedade em geral, frequentemente apresentando sua visão de um futuro influenciado pelo comunismo. O conceito do artista como uma figura engajada na comunidade, o que atualmente poderíamos chamar um artista ativista, iria, de acordo com O'Connor, preencher um “vácuo cultural e ideológico” nos Estados Unidos. (CASTRO, 2020, p. 182, tradução nossa)

Portanto, a influência de Rivera sobre o ambiente artístico estadunidense foi ampla e profunda, indo além de questões formais e estilísticas, orientando a visão que os artistas locais tinham de si e de seu papel na sociedade. Em 1935, os incidentes envolvendo o pintor mexicano eram recentes e estavam frescos na memória do ambiente artístico estadunidense, ainda mais por Rivera ter se negado terminantemente a participar da *Carnegie International* naquele ano, a despeito dos insistentes convites de Homer Saint-Gaudens ao artista. A situação tomou novamente os jornais, e a delegação do México na *International* foi composta então por David Alfaro Siqueiros, Carlos Merida (1891-1985), Miguel Covarrubias, Manuel Rodriguez Lozano (1896-1971), Jean Charlot (1898-1979), Rufino Tamayo (1899-1991) e José Clemente Orozco – o único que compareceu com uma tela de tema revolucionário, “Zapata” (CARNEGIE INSTITUTE, 1935).

Desse modo, a partir da contextualização apresentada, é possível entender melhor os comentários dos críticos americanos em relação à “atmosfera muralista” de “Café”, uma das obras expostas na seção latino-americana da *Carnegie International*. A pintura de Portinari premiada em Pittsburgh possui alguns elementos comuns às obras murais de *los tres grandes* executadas nos Estados Unidos, que podem ter direcionado as observações tecidas a respeito da tela do artista brasileiro. Em relação à temática, tanto os mexicanos como Portinari

trataram de temas sociais, e especificamente, do trabalhador. Ademais, os quatro artistas abordaram a integração racial em seus trabalhos. Em termos plásticos, todos adotaram o emprego da monumentalidade, de distorções e da alteração das proporções das figuras como recursos narrativos. Rivera, como Portinari, recebeu extensa formação acadêmica e se valia de recursos plásticos de mestres do renascimento na elaboração de suas pinturas.

2.2. O fomento da pintura mural pelos programas de assistência a artistas do *New Deal* (1934-1943)

A criação de obras murais nos Estados Unidos não se restringiu aos mexicanos. Na década de 1930 houve vasta produção muralista no país, fomentada, em grande parte, por ações assistencialistas governamentais voltadas aos artistas, em razão da severa recessão em vigor no período. Em 1935, os Estados Unidos estavam ainda atravessando a maior catástrofe econômica de sua história, a Grande Depressão, desencadeada pela quebra da bolsa de Nova York em outubro de 1929. Os efeitos dessa crise foram sentidos logo no início da década de 1930. A profunda recessão econômica assolou o país e atingiu a população de forma brutal, e foi intensificada por alguns fatores:

A espetacular quebra do mercado de ações de outubro de 1929 foi seguida por um colapso menos dramático, mas mais generalizado da economia americana. Para piorar a situação, em 1930 e 1931 uma seca devastadora atingiu parte do sul e do centro-oeste [do país]. Conforme a Depressão continuou a se aprofundar, os danos resultantes dessas calamidades foram imensos. Trabalhadores que perderam seus empregos logo exauriram suas economias e precisaram recorrer ao auxílio de instituições de caridade privadas ou aos programas assistenciais locais. Aqueles que perderam as suas casas ou que foram despejados de seus apartamentos acabaram vivendo em favelas urbanas, ou se juntando aos milhares de novos migrantes que começavam a vagar pelo interior [do país]. Fazendeiros que conseguiram evitar a seca e a execução de suas hipotecas não conseguiam vender suas colheitas e as deixaram apodrecer nos campos, enquanto a subnutrição aumentava nas cidades. (BUSTARD, 1997, p 1-3, tradução nossa)

Nesse período, muitos perderam não só seus empregos e todas as suas economias, como também suas casas e a maioria de seus pertences. O desemprego da população saltou de 3,2% em 1929 para 25% em 1933, chegando a 50% em certas localidades. Havia regiões onde não existia qualquer trabalho remunerado (KENNEDY, 2009, p. 26). A produção industrial de 1933 caiu 56% em relação à de 1929 e, nesse ano, muitos bancos já haviam encerrado suas atividades. Por conseguinte, o presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), empossado em 4 de março de 1933, assumiu o cargo implantando imediatamente um amplo e radical pacote de medidas voltado a socorrer o país: o *New Deal*.

Em maio do mesmo ano, Roosevelt criou o *Federal Emergency Relief Act* (FERA), programa voltado a fornecer assistência emergencial para a população, posto a cargo de Harry Hopkins (1890-1946), seu diretor de programas assistenciais quando governador do Estado de Nova York. Hopkins considerava as operações do FERA, que forneciam recursos para agências assistenciais estatais, muito morosas e pouco eficazes na situação calamitosa em que o país se encontrava. Os estados auxiliavam os necessitados oferecendo-lhes seguro-desemprego, o que, segundo Hopkins, não só era humilhante para o trabalhador como não permitia que a economia se restabelecesse, já que os beneficiários eram pagos em cupons e pequenas somas monetárias, permitindo-lhes poder de compra mínimo. Portanto, Hopkins defendia um programa governamental de criação emergencial de empregos, pois, quando empregados, os trabalhadores se viam produtivos, dignificados e independentes. A partir de novembro de 1933, Roosevelt implementou um programa emergencial nos moldes defendidos por Hopkins, com o objetivo de empregar, nos meses de inverno, quatro milhões de pessoas que desempenhassem alguma das quase cem profissões selecionadas pelo FERA para o programa (O'CONNOR, 1966, p. 6). Hopkins, que já havia gerido programas assistenciais voltados a artistas quando trabalhou para o governo de Nova York, incluiu a categoria na listagem de contratações do governo federal, sob a administração da agência governamental denominada *Public Works of Art Project* (PWAP). Portanto, a primeira iniciativa do governo federal americano em gerar empregos a artistas durante a Grande Depressão teve início em dezembro de 1933, e durou até junho de 1934. Nesse período, “o PWAP empregou mais de 3.700 artistas por honorários de U\$38,00 a U\$46,50 por semana [...] Empregados da PWAP produziram em torno de quatrocentos murais juntamente com 6.800 pinturas de cavalete, 650 esculturas e 2.600 gravuras”¹¹² (BUSTARD, 1997, p. 4-6, tradução nossa). Depois de junho de 1934 o PWAP foi extinto, já que era um programa emergencial, mas outras iniciativas assistenciais voltadas a artistas foram tomadas pelo governo, como comentaremos a seguir.

Hopkins não foi o único a se preocupar com o destino dos artistas na penúria da recessão. Outra figura importante nesse sentido foi George Biddle (1885-1973), artista americano que viria a pintar dois murais na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, a convite do governo brasileiro em 1942. Em maio de 1933, Biddle dirigiu um apelo em favor dos artistas a Franklin Roosevelt, seu amigo e antigo colega de classe. Biddle se formou em

¹¹² Em 2020, valor equivalente a U\$715,06 e U\$875,00, respectivamente, segundo o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em 30 jul. 2020.

direito na Universidade de Harvard, mas preferiu seguir a carreira artística e, dentre as viagens que empreendeu para se aprofundar em seu ofício, foi ao México em 1928 para estudar pintura com os muralistas (KENNEDY, 2009, p. 63). Ali conheceu de perto os resultados do financiamento governamental voltado a impulsionar a arte nacional. A partir de sua experiência mexicana, Biddle impeliu o amigo a adotar uma política semelhante:

Há um assunto que eu venho considerando há muito tempo e que pode algum dia interessar à sua administração. Os artistas mexicanos produziram a maior escola nacional de pintura mural desde o Renascimento italiano. Diego Rivera me diz que isso só foi possível porque [o presidente] Obregón permitiu que os artistas mexicanos trabalhassem por salários de encanadores para expressar os ideais sociais da Revolução Mexicana nos muros dos edifícios governamentais. Os jovens artistas da América estão conscientes, como nunca estiveram, da revolução social pela qual o nosso país e civilização estão passando, e estariam muito ávidos em expressar esses ideais em forma de obras de arte permanentes, se receberem a cooperação do governo. Eles estariam contribuindo para monumentos vivos nos quais expressariam os ideais sociais que você tem lutado para alcançar. E estou convencido de que a nossa arte mural, com um pequeno impulso, pode em breve tornar-se, pela primeira vez na nossa história, uma expressão nacional vital. (BIDDLE apud O'CONNOR, 1966, p. 7-8, tradução nossa)¹¹³

Roosevelt transmitiu a proposta de Biddle para o Secretário do Tesouro, Henry Morgenthau (1881-1967), dizendo ao amigo que, apesar de ter interesse por ela, não via como politicamente viável que o governo financiasse a arte pela arte¹¹⁴, e avisando-o que não queria “um monte de jovens entusiastas pintando a cabeça de Lenin no edifício da Justiça” (O'CONNOR, 1966, p. 8, tradução nossa)¹¹⁵ – uma menção clara à “Batalha do Rockefeller Center”. Morgenthau, um amante das artes, começou a articular, em conjunto com outros funcionários de alto escalão do governo, planos para a implantação de programas assistenciais a artistas sob a guarda do Departamento do Tesouro, com George Biddle atuando como ativo assessor nesse processo. O escolhido para chefiar esses esforços foi Edward Bruce (1879-1943) – que aceitou participar do júri da Carnegie Internacional em 1935, mas precisou recuar por motivos de saúde. As variadas qualificações de Bruce¹¹⁶ se mostraram vitais para

¹¹³ PURCELL, Ralph. *Government and Art, a study of American experience*. Washington D.C.: Public Affairs Press, 1956, p. 48-49.

¹¹⁴ Roosevelt não se interessava pela arte por si mesma, ou por histórias que não trouxessem uma mensagem para ações presentes, mas por arte que pudesse fazer diferença no modo como as pessoas viviam (KENNEDY, 2009, p. 67).

¹¹⁵ Parafrazeado por George Biddle em *An American Artist's Story*. Boston: Little Brown, 1939, p. 273.

¹¹⁶ Bruce foi um colecionador de arte formado em direito, que advogou em seu próspero escritório nos Estados Unidos, e então nas Filipinas. Ali passou para o ramo jornalístico ao comprar o *Manila Times*, importante jornal local. Depois disso mudou de área novamente, atuando como banqueiro e negociante no extremo oriente por meio de seu novo empreendimento, a *Pacific Development Corporation*. Em 1923, deixou todas as outras ocupações para tornar-se pintor profissional, tendo exercido a atividade como amador desde a adolescência.

que dirigisse os programas de assistência a artistas organizados pelo governo federal, ocupação que exerceu até o fim da vida. Em novembro de 1934, Bruce foi nomeado diretor da seção de pintura e escultura do Departamento do Tesouro, com o crítico de arte Forbes Watson como seu diretor técnico. Essa agência governamental não era voltada ao auxílio emergencial a desempregados, e contratava artistas estabelecidos profissionalmente para decorar edifícios do governo. Ainda assim, desenvolveu um programa de criação de empregos com viés assistencialista, o *Treasury Relief Art Project* (TRAP), de alcance mais limitado, porém ainda relevante.

Além da seção liderada por Bruce, havia outro organismo governamental de enorme importância no auxílio aos artistas, o *Federal Art Project* (FAP). A agência, dirigida por Edgar Holger Cahill (1887-1960), destacado escritor e curador que foi diretor interino do MoMA entre 1932 e 1933, era responsável pelos programas assistenciais a artistas sem emprego, e estava sob a jurisdição de outra divisão do governo federal, a *Work Progress Administration* (WPA). Os objetivos, duração e resultados desses três programas de suporte aos artistas são descritos sucintamente por Olin Dows, um dos assistentes de Bruce no comitê regional de Washington D.C.:

A seção de pintura e escultura, mais tarde nominada seção das belas artes, era o segundo programa [voltado às artes], também administrado pelo Departamento do Tesouro. Ele adquiria pinturas e esculturas para decorar novos edifícios federais, em sua maioria agências dos correios e tribunais, por meio de concorrências anônimas. Iniciado em novembro de 1934, teve fim em 1943. Conferiu cerca de 1.400 contratos, custando aproximadamente US\$2.571.000,00. [...] O *Treasury Relief Art Project* (TRAP), financiado em 1935 por transferência de recursos da WPA para o [Departamento do] Tesouro voltada à ornamentação de edifícios federais, era administrado pela seção [das belas artes] de acordo com as mesmas regras de assistência com que era gerenciada a WPA. Empregou aproximadamente 446 pessoas, 75% delas participantes do programa de assistência governamental. Seu custo foi de US\$833.784,00, e foi interrompido em 1939. [...] O *Federal Art Project* (FAP) da *Work Progress Administration* (WPA), um grande programa de assistência voltado às artes plásticas [...] era parte de um programa mais amplo chamado *Federal Project n.1*, que incluía teatro, música e literatura. Teve início em agosto de 1935, foi administrado de acordo com as regras de assistência da WPA, durou até junho de 1943 e custou em torno de US\$35.000.000,00. Um pouco mais de 5.000 pessoas estavam empregadas [ali] no ápice do programa. (DOWS, 1972, p. 12, tradução nossa)

Os programas de assistência às artes financiados pelo governo federal norte-americano como parte do *New Deal*, implantados em função dos catastróficos efeitos da Grande Depressão, impulsionaram imensa produção cultural no país na década de 1930. Ao término desses programas, em 1943, artistas contratados por eles haviam produzido mais de 108.000 pinturas em tela, 17.700 esculturas, 11.200 obras gráficas e 2.500 murais (BUSTARD, 1997, p. 9). Sem dúvida,

a pintura mural recebeu significativo impulso governamental como almejava George Biddle, já mesmo nos esforços iniciais da PWAP, que geraram em torno de quatrocentos murais até junho de 1934. Deste modo, quando a *Carnegie International* foi aberta em 1935, havia significativa produção muralista nos Estados Unidos. A temática dessas obras era figurativa e voltada a conteúdos encorajadores, relacionados à vida cotidiana dos cidadãos da região na qual era realizada. Quando a pintura era executada em um edifício público, muitas vezes o artista consultava a comunidade local para compreender o tipo de cena que a agradaria mais.

A promoção da pintura muralista moderna no país, porém, se iniciou antes do incentivo promovido pela administração de Roosevelt, como aponta Roger G. Kennedy ao analisar murais públicos elaborados para agências de correio na região do Rio Hudson:

Os programas de murais do *New Deal* voltados às agências de correio regionais estavam, frequentemente, a serviço do propósito restaurador de usar a história local para o reagrupamento da comunidade e a restauração da confiança que tinha em si. Para que esse objetivo fosse alcançado, a história apresentada precisava ser fiel aos fatos, senão não teria poder aglutinador. A história nacional pode comunicar por meio do simbólico ou do alegórico, mas a arte regional precisa ser sentida para ser verdadeira. O programa de murais da região do Rio Hudson teve amplos precedentes no Centro-Oeste; nas décadas de 1920 e 1930 Grant Wood liderou uma escola de muralistas no estado de Iowa, assim como John Steuart Curry o fez em Wisconsin. O patronato artístico até então havia sido majoritariamente privado, apesar de seus propósitos muitas vezes serem públicos. Bancos em áreas interioranas, tanto em Iowa e Wisconsin como em Ohio, Indiana, Illinois e Minnesota abrigavam museus informais de arte local e regional, e a própria construção dos edifícios dos bancos se tornou uma forma de arte. [...] Murais, terracotas, vitrais esculturas em bronze e madeira faziam da visita ao banco uma aventura. Sacar dinheiro ou depositar um cheque podiam ser experiências de vida enriquecedoras em Owatonna, Winona, Sydney, Grinnell, Columbus (Wisconsin), Mason City, LeRoy, Adams, Hector, Rhinelander, Grand Meadow e Cedar Rapids. Extraordinários edifícios de bancos foram produzidos [...] em Poseyville no estado de Indiana e Pierz, em Minnesota. (KENNEDY, 2009, p. 62, tradução nossa)

Portanto, antes da implementação do *New Deal*, já havia nos Estados Unidos tanto escolas de pintura mural – e aqui cabe lembrar que John Steuart Curry foi um dos jurados da *Carnegie International* em 1935 – como a prática de produção de edifícios regionais privados de utilização pública, ornamentados com obras de arte, que incluíam murais. Os temas dessas obras relacionavam-se a elementos do cotidiano local, um recurso semelhante àquele utilizado por Portinari ao apresentar os trabalhadores de sua terra natal em “Café”. Logo, o tratamento dado pelo pintor paulista ao tema de seu quadro estava em consonância com a prática artística regional estadunidense.

A modalidade de patronato da iniciativa privada norte-americana descrita logo acima tinha elementos comuns às diretrizes adotadas pelos programas assistenciais de Roosevelt aos artistas na década de 1930:

A ideologia que inspirava esse trabalho [de patronato] progressista pressagiava aquela enunciada no programa de artes do *New Deal*, já que a arte operava na comunidade e para ela. Os edifícios abundantemente ornados dos bancos funcionavam como local de trânsito e ponto de conexão da comunidade, da mesma maneira que as agências de correio o faziam no período do *New Deal*. Na década de 1930, quando os líderes dos programas de arte do *New Deal* buscavam, nos estados produtores de grãos, agentes locais para definir o tom dos murais das agências de correio, podiam contar com os banqueiros, que já haviam mostrado seu sofisticado interesse em colocar as artes a serviço de suas comunidades. Mesmo entre fracassos bancários, fracassos de safra e a Depressão, eles ainda estavam nas cidades, eram respeitados e capazes de ajudar. (KENNEDY, 2009, p. 62, tradução nossa)

Logo, a promoção do muralismo levada a cabo pelos programas de fomento artístico do *New Deal* estimulou o interesse já existente nos Estados Unidos pela pintura mural, em parte alimentado, especialmente entre a classe artística, pelo sucesso dos experimentos muralistas no México na década de 1920.

“Café” foi apresentada em Pittsburgh dentro dessa complexa conjuntura e, portanto, seria natural para o público estadunidense, bem como para os críticos de arte norte-americanos, enxergar conexões entre a tela de Portinari e elementos plásticos da linguagem mural, especialmente aqueles como a monumentalidade e a distorção, comuns às obras dos muralistas mexicanos – cujo vocabulário plástico foi absorvido, em graus variados, por adeptos da pintura mural no ambiente estadunidense. Foi nesse contexto que Dorothy Kantner afirmou no *Pittsburgh Sun-Telegraph* que Portinari “conhece o valor da distorção”, que em “Café” os “trabalhadores foram intencionalmente distorcidos”, e que “o efeito acrescenta força a pintura”.

Portinari não conviveu com nenhum de *los tres grandes* quando estudou na Europa, já que, entre 1929 e 1931, Orozco estava nos Estados Unidos, Siqueiros estava no México e Rivera estava inicialmente no México e, em 1930, viajou para os Estados Unidos, deixando o país apenas no final de 1933. O pintor brasileiro, porém, já os conhecia e respeitava como demonstra a menção a Rivera e Orozco que fez em matéria da *Folha da noite* de São Paulo quando, por ocasião da exposição na Galeria Itá, indicou quais foram as grandes influências que sofreu na sua carreira:

Primeiro, a paisagem de minha terra. Suas cores e formas. Apesar de atrapalhado pela Escola de Belas Artes, que aguou minha pintura, consegui de Paris ver de novo Brodowski. Observando grandes mestres como Picasso, Orozco, Rivera e estudando os antigos, refiz minhas forças perdidas no aprendizado oficial do Rio de Janeiro.¹¹⁷

Apesar das críticas de Portinari quanto à formação que recebera na ENBA, esta seria o alicerce de sua prática pictórica por toda a sua vida e, com o passar dos anos, pôde vê-la de maneira mais favorável. Em relação à estrutura formal de “Café,” são evidentes não só as citações às fontes renascentistas, como também diálogos com certos vocabulários plásticos modernos. Em relação aos últimos, nesse caso não tanto com os de Picasso, e sim com as formas arredondadas do tubismo de Legér.

O pendor muralista cada vez mais evidente na produção de Portinari levou o pintor a refletir sobre as especificidades das técnicas de pintura, buscando compreender melhor o contexto mais adequado para a utilização do afresco. Em carta a Mário de Andrade do final de março de 1935, o pintor teceu reflexão a esse respeito em relação a “Café”:

Esses últimos quadros que pinte em óleo estão me fazendo pensar que a pintura a óleo deve ser tratada de acordo com o material (como em arquitetura). Do seicentos para cá, ou melhor, até o século passado, o óleo predominou e eles trataram o material como deveriam tratá-lo: com as esfumaturas que só o óleo dá. Tem se imitado a pintura a têmpera e afresco pintando a óleo. O Café parece mais um afresco não só na composição, mas sobretudo na fatura. Ainda não estou convencido se isto redundará em defeito. Contudo, acho que o melhor seria tirar partido do material. Por exemplo, o Café se tivesse sido pintado à têmpera talvez seria mais forte. Pode ser que esteja dizendo asneira, em todo caso estou sondando para chegar a um resultado.¹¹⁸

Portinari seguiu com suas explorações técnicas, se aprofundando em suas experimentações, e em julho de 1935 já havia adquirido o manejo da técnica do afresco, como evidencia outra carta a Mário de Andrade:

Quis escrever para você pedindo o retrato emprestado para levar a Argentina – mas eu estava muito afobado com a viagem (que afinal ficou adiada). Depois comecei a fazer experiências de pintura afresco e a ovo e só ontem com a abertura da exposição é que fiquei livre. [...] Estou contente porque os meus últimos trabalhos no processo do afresco e ovo estão dando no côco de muita gente – até os pintores estão gostando. [...] As coisas novas são: uma série de cabeças três vezes maior que o natural; o detalhe maior que o natural de uma figura sentada de colona; uma composição com doze figuras de mulatos carregando café. No primeiro plano desse quadro aparecem três sujeitos vestidos de branco na mesma pose – acho que é a melhor composição que já fiz. Eu gostaria que você visse as últimas coisas – são inteiramente diferentes de tudo o que já fiz. Esse processo dá uma vontade danada de pintar em parede.¹¹⁹

¹¹⁷ Exposição de pintura Candido Portinari. *Diário de São Paulo*, 21 nov. 1934.

¹¹⁸ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 23 mar. 1936. Arquivos do Projeto Portinari.

¹¹⁹ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 1 jul. 1935. Arquivos do Projeto Portinari.

Logo, Portinari chegou ao afresco por meio de um processo orgânico de amadurecimento do seu trabalho, no qual as figuras monumentais ganharam cada vez mais força de 1934 a 1935. Dessa maneira, o pintor de Brodowski se deparou com o problema do mural. Sobre essa questão, concordamos com as colocações de Mario Pedrosa tecidas em 1942, no texto “Portinari – de Brodowski aos murais de Washington”:

Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos no México que provocou no pintor brasileiro a ideia ou a vontade de também fazer pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo “Café,” a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. A possante figura em têmpera – a “Colona” – feita em 1935 com o “Café,” de que é um detalhe, mostra que o que Portinari queria era o plástico monumental. Ainda então o artista não tinha um conhecimento maior, real do que se havia feito ou se estava fazendo no México. (PEDROSA, 1981, p. 12)

A figura sentada de colona, uma ampliação colossal derivada da mulher no canto esquerdo de “Café”¹²⁰, pintada a têmpera, foi presenteada a Mário de Andrade por Portinari em março de 1936¹²¹. E a “vontade danada de pintar em parede” seria saciada pouco tempo depois, com a grande encomenda recebida pelo pintor no ano seguinte, para a realização da série de afrescos para o novo edifício-sede do MES. A segunda menção honrosa recebida em Pittsburgh gerou intensa celebração a Portinari no ambiente brasileiro, originando enorme quantidade de artigos laudatórios a respeito do pintor nos periódicos do eixo Rio-São Paulo, replicados por outras partes do país. Houve também críticas ao prêmio, que apontavam a instituição que o concedera como insignificante e a láurea como irrelevante. Dentre os que defenderam Portinari estava Tarsila do Amaral, que apresentou texto em favor do pintor paulista no *Diário de São Paulo* em junho de 1936:

Alguns de nossos artistas despeitados andaram espalhando que o prêmio conferido não tinha nenhuma significação; tratava-se de uma exposição organizada num colégio que se chamava *Instituto Carnegie*. Foram eles muito precipitados em tal afirmação. Esse instituto, já muito conhecido, comemorou o [sic] ano passado o centenário de seu fundador, Andrew

¹²⁰ A produtora e apresentadora de rádio Silvia Autuori, esposa do maestro Leônidas Autuori, foi a modelo para a figura da colona sentada. Cf. depoimento concedido por Radamés Gnattali ao Projeto Portinari, 1983, p. 8.

¹²¹ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 23 mar. 1936. Arquivos do Projeto Portinari.

Carnegie, que destinou sua fortuna à proteção e ao encorajamento da pintura mundial, promovendo todos os anos exposições com três prêmios e quatro menções honrosas. [...] O *Instituto Carnegie* seleciona seus artistas, os grandes pintores da atualidade que são ali representados com as tendências mais variadas: Picasso, Léger, Lhote, Vlaminck, Matisse, van Dongen, Bonnard, Vuillard, Kisling, Gino Severini, Carrá, Siqueiros, Oroscó e tantos outros. Portinari estava em boa companhia. [...] Entre 334 nomes, o Brasil colocou-se bem, e foi preciso que o estrangeiro dissesse que os brasileiros tinham um pintor para que essa verdade se tornasse em evidência.¹²²

Tarsila tinha extensa experiência internacional e residiu em Paris durante os efervescentes anos 1920, quando a cidade era a capital das artes no ocidente. Entrosou-se profundamente no ambiente artístico local, e conhecia pessoalmente alguns dos artistas que listou em seu texto, como Léger, de quem foi aluna. Essa bagagem lhe permitiu elaborar um parecer fundamentado a respeito do prêmio conferido em Pittsburgh. Os muitos artistas de renome internacional que participaram da mostra de Pittsburgh eram recorrentemente destacados pelos artigos elogiosos, empregados para reforçar o sucesso de Portinari na exposição americana. Dessa forma, a premiação nos Estados Unidos serviu como alavanca para a carreira do pintor no Brasil. O prestígio internacional conquistado pelo artista de Brodowski resultaria, mais adiante, na encomenda dos murais para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e, conseqüentemente, da promoção da obra de Portinari no exterior pelo governo brasileiro. Como bem concluiu o artigo do *Correio de São Paulo* de 29 de outubro de 1935:

A essa exposição, cuja participação é tão ambicionada pelos pintores de todo o mundo, concorreu artistas escolhidos com rigor, e são entre outros: Picasso, Matisse, Chirico, Segonzac, Derain, Kisling, Vlaminck, Waroquier, Carena, Carrá, Utrillo, Defresne, Salvador Dalí etc. Esse último, talvez o mais característico e o mais talentoso entre os pintores surrealistas, tirou, em 1934, o mesmo prêmio agora conferido a Portinari, que assim acaba de ingressar nos caminhos difíceis que levam à celebridade internacional.¹²³

2.3. Desdobramentos da premiação de “Café” no Brasil: os murais do Ministério da Educação e Saúde e o apoio do governo federal

A década de 1930 foi um período de profundas transformações no Brasil. Ao assumir o poder, devido à revolução de 1930, Getúlio Vargas (1882-1954) passou a implementar mudanças em diversos setores do país, como também na área da cultura. Nesse mesmo ano foi fundado o Ministério da Educação e Saúde, entregue a Gustavo Capanema em 26 de julho

¹²² Candido Portinari. *Diário de S. Paulo*, Tarsila do Amaral, 16 jun. 1936.

¹²³ Uma esplêndida vitória de Portinari nos Estados Unidos. *Correio de São Paulo*, 29 out. 1935.

de 1934¹²⁴. O ministro compreendia o MES como responsável não só por questões educacionais e de saúde, mas também pela área da cultura.

Em um memorando não finalizado, rascunhado em 1935, ele atesta que “sob as provisões expostas na constituição, a missão do Ministério da Educação, e do governo como um todo, pode ser resumida em uma palavra: cultura. Ou talvez, em melhor colocação, cultura nacional” (CAPANEMA apud WILLIAMS, 2001, p. 62)¹²⁵. Estruturou o ministério buscando exaltar extensivamente aspectos cuidadosamente selecionados da cultura brasileira, de modo a utilizá-los como base para uma reforma educacional em âmbito nacional. Sua intenção era utilizar a experiência que possuía em reformas pedagógicas¹²⁶ para realizar transformações sociais e culturais por meio do aparato de ensino público. Para isso, cercou-se de intelectuais progressistas, de orientações ideológicas diversas, e criou um número considerável de instituições voltadas à promoção de áreas culturais específicas, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Serviço de Radiodifusão, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Capanema valeu-se dos pensadores que o cercavam, introduzidos por ele em seus círculos administrativos, como contraponto ao conservadorismo que, de maneira geral, pautava a administração Vargas. Seu intuito era “protagonizar uma verdadeira revolução na administração da cultura, o que deixa transparecer uma margem de autonomia em relação ao restante do aparelho de Estado, centralizado na figura do presidente da república” (PIAZZA, 2003, p. 30). No âmbito das artes plásticas, Portinari seria o pintor mais beneficiado pela revolução administrativa promovida por Capanema.

Essa margem de autonomia usufruída pelo Ministro da Educação pode ser constatada ao longo de todo o processo de concepção e construção do edifício-sede do MES. Uma das primeiras ações de Capanema à frente do ministério foi convocar um concurso para a construção de sua sede¹²⁷.

¹²⁴ Capanema ocupou o posto após este ter sido preenchido por três outros ocupantes. Foi precedido por Francisco Campos, Belisário Pena e Washington Pires.

¹²⁵ CPDOC-GCPI 35.00.00 GC/Capanema (?), “Programa e planos de ação do Ministério”, 1935.

¹²⁶ Capanema, mineiro e advogado por formação, iniciou sua carreira na área da educação, assumindo posteriormente cargos políticos na esfera estadual, primeiro com Secretário do Interior e então como Interventor em Minas Gerais.

¹²⁷ As diferentes repartições do MES estavam então distribuídas em diversos edifícios do centro da capital federal, o que dificultava significativamente os trabalhos administrativos do Ministério (cf. SEGRES, 2013, p. 78).

O conservador projeto premiado, elaborado por Arquimedes Memória (1893-1960)¹²⁸, foi preterido por Capanema¹²⁹ em favor de um de feição moderno, encomendado posteriormente a Lúcio Costa. O ministro buscava para a sede de sua Secretaria de Estado uma edificação conectada aos pensamentos das vanguardas, algo mais compatível com a representatividade que deveria assumir o “Ministério da Cultura Nacional”, forjada pelos políticos e intelectuais progressistas integrados à sua pasta.

Nesse período, dentre as diversas correntes ideológicas presentes no Brasil – com o integralismo, o catolicismo e vertentes de esquerda sendo algumas das mais difundidas – nenhuma assumia posições estéticas claras em relação a parâmetros arquitetônicos, como afirma Roberto Segre. Segundo ele:

É justo afirmar que, apesar da identificação patente com as manifestações acadêmicas por parte dos funcionários do governo Vargas (como demonstrado na exposição do Estado Novo em 1938), nunca se produziu um documento oficial estabelecendo os parâmetros obrigatórios de uma arquitetura de Estado, como já havia sido rigidamente na Alemanha de Hitler ou na Itália de Mussolini. (SEGRE, 2013, p. 105)

Apesar da opção por uma edificação em estilo moderno para o MES, Capanema não adotou o modernismo como uma bandeira estética de sua gestão. O ministro, na verdade, conseguiu estabelecer um delicado equilíbrio entre as diferentes orientações ideológicas – e estéticas – dos membros de seu gabinete¹³⁰.

Lúcio Costa e sua equipe de arquitetos¹³¹, que incluía Oscar Niemeyer (1907-2012), fundamentaram o projeto para o edifício-sede do MES nos princípios dos Congressos

¹²⁸ O ambiente conservador dominante entre seus funcionários, as normativas municipais que regiam a área na qual o edifício seria erguido, o júri tradicionalista e a possibilidade de Capanema ter participado apenas indiretamente na elaboração do edital, resultaram na premiação do projeto arquitetônico eclético neomarajoara de Arquimedes Memória, a mais acadêmica das três propostas selecionados para a segunda etapa do concurso.

¹²⁹ Capanema então, consciente da importância da sede de seu ministério como marco simbólico dos princípios defendidos por sua gestão, valeu-se de uma cláusula do concurso que permitia que a proposta premiada não fosse executada e dispensou, sob protestos, o projeto conservador de Memória.

¹³⁰ “Capanema convidou para a sua equipe intelectuais progressistas, conciliando de forma frágil os antagonismos ideológicos existentes entre os assessores de seu ministério: por um lado, cooptava o conservador e anticomunista Alceu Amoroso Lima para proferir palestras no ministério; por outro, mantinha como chefe de gabinete o esquerdista Carlos Drummond de Andrade. Apoiou os artistas de vanguarda que realizaram o conjunto de obras plásticas do MES e, ao mesmo tempo, fechou a Universidade do Distrito Federal em 1939, na qual todos eles, inclusive Lúcio Costa, deveriam ministrar aulas. Diante da pressão exercida pela ala conservadora do governo, Capanema manteve uma equidistância das correntes culturais contrapostas; por isso desenvolveu um jogo duplo, convidando quase contemporaneamente os arquitetos Marcello Piacentini e Le Corbusier para assessorar a realização, respectivamente, da cidade universitária e da sede do MES, elogiando os projetos acadêmicos do primeiro e a contribuição racionalista do segundo, com uma sutil postura política que o permitiu manter-se longo tempo no cargo” (SEGRE, 2013, p. 111). As escolhas à primeira vista contraditórias de Capanema, defendendo ferrenhamente a sede moderna de sua secretaria de estado enquanto mantinha uma direção conservadora na Escola Nacional de Belas Artes, por exemplo, mostram que o ministro foi muito hábil em manobrar a pluralidade estética em sua gestão para alcançar seus objetivos políticos.

¹³¹ Os demais integrantes eram Affonso Reidy, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão.

Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), fortemente pautados pelas propostas do arquiteto franco-suíço Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier (1887-1965). A admiração dos arquitetos brasileiros pelo mestre europeu era tamanha, que conseguiram convencer o presidente Getúlio Vargas a trazê-lo da França para discutir o projeto¹³². Le Corbusier veio de Paris ao Rio de Janeiro em 1936, de dirigível, em viagem que durou quatro dias, permanecendo na capital federal por um mês. Houve dificuldade por parte da equipe brasileira em alcançar a resolução do projeto, mesmo após sua revisão por parte do consultor vindo da França¹³³. As soluções propostas por Le Corbusier em sua visita ao Rio de Janeiro, elaboradas pelo arquiteto sem auxílio da equipe brasileira (SEGRE, 2013, p. 219), serviram mais como um novo ponto de partida projetual do que como conclusão. A saída definitiva para os impasses existentes no projeto foi apresentada por Oscar Niemeyer a Lúcio Costa no final de 1936¹³⁴.

O projeto de Niemeyer atingiu a leveza e o caráter aéreo das edificações modernas, em contraponto ao peso e solidez característicos das construções clássicas (Figuras 44 e 45)¹³⁵. Apesar de visualmente parecer flutuar devido a seu esquema de sustentação, o conjunto final possuía uma presença arquitetônica monumental que representava perfeitamente a imagem simbólica ambicionada por Capanema para a sede de seu ministério, o centro da revolução educativa – e cultural – do Brasil.

O projeto moderno do edifício-sede do MES atraiu grande quantidade de críticas por parte das alas conservadoras de diversos setores sociais, e sofreu considerável oposição ao longo dos dez anos de sua execução. Mesmo sob constante ataque, foi concluído e tornou-se um marco revolucionário da arquitetura brasileira, sendo o primeiro edifício público de arquitetura moderna no país – e também a primeira edificação governamental a comportar murais modernos. Como relata Capanema:

¹³² A sede do ministério foi pensada a partir de uma interpretação livre dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier – planta livre, fachada livre, janela em fita, terraço jardim e pilotis.

¹³³ Isso se deu devido também às especificidades do terreno e seu entorno, bem como às normativas municipais que regiam a área na qual este se situava.

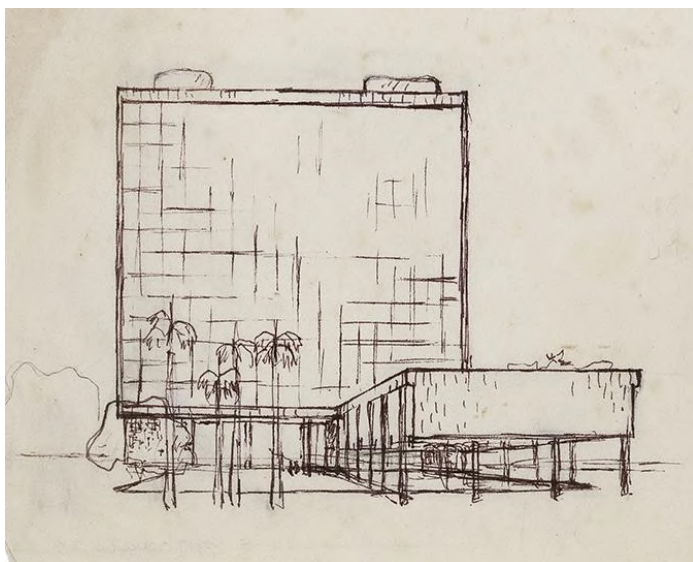
¹³⁴ A versão final do edifício, cuja pedra fundamental foi lançada por Capanema em 24 de abril de 1937, consistia em dois blocos dispostos em forma de “T”. O principal, maior, compreendendo 15 andares, tinha posicionamento norte-sul para melhor aproveitamento da orientação e da vista da Baía de Guanabara, com transparência em ambas as fachadas, completamente revestidas de vidro. Niemeyer buscou abandonar o sistema de composição simétrico, voltando-se, a partir do livre relacionamento de seus volumes, a definir uma nova relação espacial do edifício com o contexto urbano no qual este se inseria. Buscou preservar a integridade das formas puras e as geometrias simples associadas à caracterização de funções, chegando a esse resultado eliminando volumes externos presentes no projeto de Le Corbusier.

¹³⁵ Isso se deu por conta da elevação da lâmina por pilotis de dez metros de altura – duas vezes e meia mais altos que a proposta inicial. Ademais, os terraços-jardim tornaram-se claramente definidos na cobertura do bloco mais baixo e na área ocupada pelo restaurante.

Dei início às obras diante do espanto geral da cidade do Rio, que não compreendia aquela audácia. Por trás da opinião pública, estava a corrente da arquitetura velha muito numerosa e muito poderosa. Desde logo uma ideia ficou assentada no meu espírito: É que nós não íamos fazer simplesmente um edifício funcional, mas devíamos empreender a construção de uma grande obra de arte, o que queria dizer que devíamos convocar desde logo os nomes modernos, verdadeiramente de primeira grandeza que se encarregassem das obras de pintura, arquitetura e jardinagem. O principal pintor que chamei foi Candido Portinari, então no princípio de sua carreira e muito combatido. Portinari executou todas as obras de pintura planejadas, mas no fim ainda chamei Pancetti e Guignard, para concorrerem com algumas obras de sua autoria. Como na época o combate ao comunismo era acirrado e apaixonante, os inimigos da pintura e da escultura novas chamavam-nos de comunistas e chegaram a inventar que o edifício obedecera a forma de um martelo. Ridicularizavam-nos, chamando o prédio de Capanema Maru, ao se verificar que sua concepção lembrava um navio, a partir do emprego de pilotis, novidade introduzida por Corbusier. (CAPANEMA apud FABRIS, 1990, p. 31)¹³⁶

Figura 44, à esquerda – Desenho de Lucio Costa que mostra a fachada sul da sede do MES

Figura 45, à direita – O edifício-sede do MES concluído, em vista noturna



Fontes: à esquerda, Instituto Antonio Carlos Jobim; à direita, Diário do Rio, 28 set. 2015.

Todos os arquitetos que trabalhavam no projeto do MES graduaram-se na Escola Nacional de Belas Artes e, por conta da convivência com colegas dos cursos de pintura e escultura, mantinham contínuo relacionamento com artistas plásticos. Esses vínculos estudantis reforçaram-se em 1930, quando Lúcio Costa assumiu a direção da ENBA. No curto espaço de tempo em que comandou a instituição¹³⁷, Costa realizou a 38ª Exposição Geral de

¹³⁶ Citação original em: Palácio da Cultura: 40 anos de arquitetura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 1976.

¹³⁷ A escolha de Lúcio Costa como diretor da instituição em 8 de dezembro de 1930, nesse período já convertido às correntes arquitetônicas modernas, foi recebida com hostilidade pelos conservadores. Estes, encabeçados por José Mariano Filho, mantiveram ferrenha oposição às mudanças implantadas por Costa na escola, até conseguir fazê-lo renunciar ao cargo em 18 de setembro de 1931, menos de um ano após seu empossamento.

Belas Artes, mais conhecida como o Salão Revolucionário de 1931¹³⁸. Para a comissão organizadora do evento nomeou, dentre outros, Candido Portinari, recém-chegado de sua temporada de estudos na Europa¹³⁹. A mostra resultou em “uma desejada integração entre as artes, por conta da abertura da exposição a diferentes correntes da vanguarda local, assim como a jovens arquitetos identificados com os códigos do movimento moderno” (SEGRE, 2013, p. 383). A postura progressista de Costa, contudo, resultou em reação violenta por parte dos conservadores, levando-o a entregar seu cargo na ENBA ainda em 1931. Apesar da interrupção das ações modernizantes implantadas na ENBA naquele ano, estas renderiam bons frutos posteriormente, como comenta o arquiteto:

Todo esse meu sofrido e malogrado esforço visando a reintegração das artes, tanto na Escola [ENBA] como no salão, teve, afinal, o seu *aboutissement* cinco anos depois, na elaboração do projeto e efetiva construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A sua pureza arquitetônica é a expressão materializada do impossível sonho dos anos 30 e 31. (COSTA apud SEGRE, 2013, p. 427)¹⁴⁰

Certamente, em sua declaração, Costa aludia também à integração das diferentes manifestações artísticas na concepção e execução do edifício: arquitetura, pintura e escultura. Aqui, nos limitaremos aos murais sobre os ciclos econômicos brasileiros, executados por Portinari no MES.

Durante a viagem de dirigível da França ao Rio de Janeiro, Le Corbusier redigiu “A Arquitetura e as Belas-Artes”, manifesto no qual expunha sua posição a respeito da relação entre a arquitetura, a pintura e a escultura. Lúcio Costa teve acesso ao documento durante a estada do colega europeu no Brasil, e este circulou entre os membros de sua equipe. Contudo, o manifesto foi guardado por Costa e permaneceu inédito até 1984. Dessa forma, desde o início de suas atividades, os arquitetos brasileiros já trabalhavam, apoiados por Capanema, com conceitos de integração entre arquitetura, pintura e escultura. Resta saber se as propostas de Le Corbusier foram absorvidas por Portinari. Para compreendermos melhor a pintura

¹³⁸ Houve a participação de muitos artistas plásticos modernos no salão, tanto da primeira como da emergente segunda geração do movimento. Da geração atuante nos anos 1920 participaram Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Lasar Segall, Antônio Gomide, Di Cavalcante, Waldemar da Costa, Anita Malfatti, Ismael Nery e Cícero Dias. Da segunda geração participaram Alberto da Veiga Guignard, Moussia Pinto Alves, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Candido Portinari.

¹³⁹ Os outros integrantes eram, além do próprio Lúcio Costa, a pintora Anita Malfatti, o poeta Manuel Bandeira, o escultor Celso Antônio. A partir disso, suspendeu o conservador júri de seleção, não impôs um número máximo de obras que poderiam ser enviadas pelos artistas para a mostra e cancelou o tradicional e cobiçado prêmio viagem, alegando questões orçamentárias.

¹⁴⁰ VIEIRA, Lucia Gouvêa. Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p. 9.

mural desenvolvida pelo pintor paulista até 1945 e promovida nos Estados Unidos, e entendermos com maior precisão os processos de trabalho empregados por ele na elaboração dos quatro murais da Biblioteca do Congresso, é relevante investigar se as proposições do arquiteto franco-suíço influenciaram, de algum modo, o trabalho do artista.

Em seu manifesto, Le Corbusier define a arquitetura como “o jogo sábio, correto e magnífico das formas sob a luz” (LE CORBUSIER, 1984, p. 60) – frase com a qual abriu seu primeiro debate sobre arquitetura no *Esprit Nouveau* em 1919. O arquiteto se voltou contra a arquitetura clássica e, repudiando ressurreições estilísticas como as do Renascimento, declarou que “a arquitetura depende do plano e do corte” e que “todo o jogo está inscrito nesses dois meios materiais – um horizontal, outro vertical – destinados a expressar o volume e o espaço” (LE CORBUSIER, 1984, p. 60). Apontou então que os papéis de parede e suas infinitas padronagens tem como objetivo esconder a arquitetura e deviam ser abolidos, dando lugar, nas paredes, à policromia, considerada uma questão crucial de arquitetura pelo autor. Este defendeu que o homem tem “necessidade de cores” pois “a cor é a expressão imediata, espontânea da vida” (LE CORBUSIER, 1984, p. 64). Contudo, segundo ele os arquitetos deveriam ser cautelosos quanto à interferência do pintor na arquitetura:

A cor entra na arquitetura pela intervenção do artista pintor? Absolutamente, o artista pintor, em suma, – e por mais intensamente colorista que seja –, não traz massas de cores suficientemente compactas para qualificar uma parede – a parede, suporte da sensação arquitetônica –; ele antes desqualifica a parede, fá-la estalar, explodir, arrebatando sua própria existência: “Conservarei a integridade de sua parede”, promete o pintor ao arquiteto. Ilusão! Apraz-me insistir sobre este pequeno detalhe. Isso me prova que os pintores têm, ai de mim, muito pouco desenvolvido o dom profundo da observação: eles não veem, sob cinco linhas e três cores, desmoronar, fugir essa parede que pretendem respeitar!!! [...] A policromia arquitetônica é outra coisa; ela se apossa de toda a parede e a qualifica com a potência do sangue, ou o frescor da pradaria, ou o clarão do sol, ou a profundidade do céu ou do mar. Que forças disponíveis! [...] A policromia arquitetônica não mata as paredes; pode deslocá-las em profundidade e classificá-las em importâncias. (LE CORBUSIER, 1984, p. 64)

No entanto, o arquiteto concedeu que “em certos momentos é preciso recorrer à pintura. Racionalmente, para fazer saltar uma parede, dinamitar uma parede; liricamente, para que faça ouvir, em acordes exatos, um discurso dirigido a ela”. Le Corbusier (1984, p. 65) segue afirmando que “não há lugar na arquitetura senão para pintores suficientemente dignos e competentes” e acrescenta:

Não há nenhuma necessidade de pintores medianos ou medíocres. Prefiro admitir que as ocasiões serão excepcionais, quando então o grande pintor digno da arquitetura será encarregado de alguma tarefa. A arquitetura que é matemática imanente, em sua substância e em sua seiva, possui a radiação que projetam as funções das curvas e das retas. Em torno do edifício, dentro do edifício, há lugares precisos – lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas onde a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor. Tais são os lugares da estatuária. [...] Da mesma forma, a explosão da pintura não ocorrerá senão em certos lugares intensos, indiscutíveis, estupefacientes, concludentes, exatos. Há anos observo, no âmbito de uma experiência arquitetônica incessantemente renovada, quando e onde a pintura pode ser acolhida como uma rainha. [...] Raras ocasiões, muito particulares, muito exatas, bem explicáveis, assim que as descobrimos.

O autor se voltou então à questão da técnica de pintura a ser empregada nessas obras realizadas em ambientes arquitetônicos:

Nada há a esperar desses lugares fatídicos dotados do fatídico afresco. Não, nada disso é mais de hoje. Afresco, por que afresco? Nobreza insigne do afresco? Digamos antes que os homens são tão mediocrementemente descarados que, quando não dispõe senão de uma técnica tão enganosa e miseravelmente pobre, chegam a deter-se *a priori* no próprio limiar de seu descaramento. Não gosto desse malthusianismo. O afresco era outrora a única técnica possível. O mosaico era incomparavelmente melhor. Mas, nos dias de hoje, a química todo-poderosa criou as cores artificiais, os revestimentos, os painéis, os aglutinantes artificiais, sólidos, poderosos, explodindo à vontade. Ao lado deles, o afresco não passa de um vagido de bebê. Por que se obstinar nesse vagido? Por discricção, por modéstia? Eu não peço a meu pintor que seja discreto. Digo-lhe: “Aqui você tem a palavra; fale!”. (LE CORBUSIER, 1984, p. 66)

Le Corbusier finalizou o texto repudiando a utilização da arquitetura em ações assistencialistas a artistas desempregados: “para terminar, é a caridade e a filantropia que gesticulam: ‘Nossos 20.000 artistas desempregados de Paris.’ Atenção, nem mistura nem confusão! Assistência ao desempregado? Não, trata-se aqui, de arquitetura” (LE CORBUSIER, 1984, p. 68).

Capanema convidou Portinari para realizar as obras pictóricas na sede do MES já em 1936. O chefe de gabinete de Capanema, Carlos Drummond de Andrade, afirmou o seguinte sobre a escolha do artista de Brodowski para ilustrar as paredes do edifício do ministério:

Foi o ministro Capanema quem, pessoalmente, com o seu prestígio junto ao presidente Vargas, fez esta revolução. Ora, isto importava em encomendas, importava em fazer obras de grande relevo que ainda não se tinham feito no Brasil, como, por exemplo, o grande painel dos ciclos econômicos do Brasil, que ocupa um espaço enorme nas paredes; o grande painel dos brinquedos infantis, que também ocupa um grande espaço na sala de espera do Ministro. Eram coisas de uma dimensão tal, que podiam até assustar. Isso causou um certo rebuliço. Mas eu pergunto:

qual era o pintor que no momento, naquela época, seria capaz de fazer aquilo? Passe em revista os nomes e você não encontra ninguém. Então o que aconteceu foi o seguinte: da mesma maneira que Capanema escolheu Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e os arquitetos companheiros desses dois, escolheu um grande pintor. Era a fatalidade, era o que ele tinha à mão e Portinari era aquele que representava a melhor produção brasileira.¹⁴¹

A primeira encomenda recebida por Portinari para o edifício foi de um grupo de doze murais para o Salão de Audiências do ministério, designados “Ciclo da vida econômica do Brasil”, que compreendiam os seguintes temas: pau-brasil, cana, gado, garimpo, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro e borracha carnaúba (cf. Figuras 48 a 59). Estes foram escolhidos pelo próprio Capanema, a partir de leituras selecionadas para Portinari pelos historiadores Rodolfo Augusto de Amorim Garcia (1873-1949) e Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) a pedido do ministro. Capanema buscava certificar-se de que o pintor trataria os temas que escolhera a partir de perspectivas que lhe fossem interessantes, já que o significado simbólico das obras era valioso elemento validador tanto para o MES como para o governo federal. O direcionamento histórico oferecido por Capanema a Portinari apontava a uma história do desenvolvimento econômico brasileiro de viés econômico-trabalhista, conceito fundamental da ideologia do Estado Novo:

O trabalho como centro da vida moderna, era um tema muito caro à política getulista, criadora do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista, previdenciária e sindical, que incluía o trabalhador-cidadão e que revelou a noção de trabalho como único meio possível de superar a pobreza, e com ela o atraso em que estava mergulhada a sociedade brasileira. A noção de cidadania passa a ser definida pelo trabalho. (PIAZZA, 2003, p. 74)

Os murais elaborados por Portinari, pintados na técnica de afresco, recebiam iluminação natural do exterior e foram posicionados lado a lado, em fita, na altura acima da medida das portas. Suas dimensões individuais eram de 2,8 metros de altura, com largura variável de 2, 4 a 3 metros (cf. Figuras 46 e 47). Portinari trabalhou incessantemente no projeto em 1937 e 1938, entregando onze dos doze painéis nesse último ano¹⁴². Os desenhos preparatórios para essas obras circularam amplamente pelos Estados Unidos entre os anos 1940 e 1942, o que alavancou a promoção, nos Estados Unidos, tanto de Portinari, como do projeto arquitetônico do edifícios-sede do MES.

¹⁴¹ Depoimento concedido por Carlos Drummond de Andrade ao Projeto Portinari, 1983, p. 6-7.

¹⁴² O único painel não entregue foi “Carnaúba”, finalizado apenas em 1944.

Figura 46 – Vista parcial dos murais de Portinari no Salão de Audiências do MES



Fonte: Bisbilhotando Arq & Decor, 10 out. 2016.

Figura 47 – Vista parcial dos murais de Portinari no Salão de Audiências do MES



Fonte: MultiRio, 7 mar. 2018.

Figura 48, à esquerda – Candido Portinari: “Pau-Brasil”, 1938, afresco, 280 × 250 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 49, à direita – Candido Portinari: “Cana”, 1938, afresco, 280 × 247 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 50, à esquerda – Candido Portinari: “Gado”, 1938, afresco, 280 × 246 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 51, à direita – Candido Portinari: “Garimpo”, 1938, afresco, 280 × 298 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 52, à esquerda – Candido Portinari: “Fumo”, 1938, afresco, 280 × 294 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 53, à direita – Candido Portinari: “Algodão”, 1938, afresco, 280 × 300 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Apesar de cada uma das cenas apresentar unidade e narrativa próprias, Portinari as articulou habilmente, criando a sensação visual de um conjunto unificado. Para obter esse efeito, lançou mão de uma paleta cromática compartilhada, de cores rebaixadas – verdes, azuis, matizes terrosos em diversas gradações tonais, bem como gama variada de cinzas – utilizada ritmicamente, de modo a criar um diálogo entre os murais. Se valeu também de recursos de composição como a geometrização, simplificação e consequente planificação do espaço pictórico, preenchendo-o com figuras monumentais de formas sintéticas e, em alguns casos, bastante volumosas. O resultado foi um conjunto de cenas grandiosas e estáticas, inseridas num espaço irreal, no qual o tempo parece suspenso. Nelas, o vocabulário plástico moderno é empregado para apresentar o trabalhador brasileiro em toda a sua força, grandiosidade, dignidade e diversidade racial.

Ao se observar a inserção desse grupo de murais no local para o qual foram concebidos, percebe-se que Portinari teve o cuidado de integrar as pinturas ao ambiente, o que certamente foi discutido entre o pintor e os arquitetos. A cor da madeira das paredes ecoa nos painéis, em diversas variantes de ocre e marrons. A escolha pelo posicionamento das cenas no alto das paredes faz com que as cores escuras ganhem leveza e a narrativa pareça pairar sobre o espaço. Dessa forma, o conjunto de afrescos criados por Portinari comunicava que o período no qual o Brasil se encontrava, promovido pela administração federal como de progresso e

desenvolvimento resultante de suas políticas governamentais – e do qual o edifício-sede do MES seria um grande emblema – era resultado de um longo encadeamento de atividades econômicas, que se fizeram possíveis devido ao esforço de gerações de trabalhadores brasileiros, predominantemente negros e mestiços.

Essa eficaz conjunção entre arquitetura e pintura deu-se ao longo de toda a colaboração de Portinari com a equipe de arquitetos responsável pelo projeto da sede do ministério, mesmo após Lúcio Costa demitir-se da chefia dos trabalhos no final de 1937, entregando seu cargo a Oscar Niemeyer. Percebemos que havia uma compreensão comum entre os arquitetos e Portinari de que ambas as linguagens seriam potencializadas se pensadas articuladamente, algo que Le Corbusier defendeu em “A arquitetura e as belas-artes”. Apesar de expressar desaprovação à arte figurativa e declarar que pintores, de maneira geral, tem o dom da observação pouco desenvolvido, o arquiteto franco-suíço atestou em seu ensaio que havia lugar na arquitetura apenas para pintores verdadeiros, suficientemente dignos e competentes. Logo, defendia como possíveis, colaborações “excepcionais e magníficas” entre a arquitetura e a pintura.

Figura 54, à esquerda – Candido Portinari: “Erva mate”, 1938, afresco, 280 × 297 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 55, à direita – Candido Portinari: “Café”, 1938, afresco, 280 × 297 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 56, à esquerda – Candido Portinari: “Cacau”, 1938, afresco, 280 × 298 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 57, à direita – Candido Portinari: “Ferro”, 1938, afresco, 280 × 248 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 58, à esquerda – Candido Portinari: “Borracha”, 1938, afresco, 280 × 248 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro

Figura 59, à direita – Candido Portinari: “Carnaúba”, 1944, afresco, 280 × 248 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro



Fonte: Projeto Portinari.

Ao estudarmos a totalidade da cooperação entre Portinari e os arquitetos no edifício-sede do MES, algo que foge ao escopo dessa tese, percebemos, tanto pela integração dos diversos murais e painéis do pintor à estrutura do edifício, como pelo efeito plástico de leveza e mimetismo conferido à superfície externa do andar térreo pelas estampas dos azulejos desenhados pelo artista, que a equipe brasileira conseguiu chegar a um resultado ímpar na articulação entre pintura e arquitetura. Contudo, será que Portinari, que conheceu Le Corbusier (Figura 60), foi influenciado pelas ideias do arquiteto franco-suíço ao elaborar soluções plásticas para a integração entre suas obras e o edifício-sede do MES? Em carta a Mário de Andrade, o pintor esclarece a questão:

Você veio no momento em que eu cozinhava as teorias do Le Corbusier. Felizmente acabei de cozinhar. – Fiquei na mesma, mas no começo fiquei *sacudido* – passei até umas noites sem dormir – mas como sou de Brodowski – desconfiado – comecei a dar balanço – concluí que ele não tem lá muita razão. Em primeiro lugar ele acha que a pintura deve ser forma e cor sem intenções... aí está certo – mas quando ele ataca o quattrocento está errado – pois essa época é marcante pela preocupação de forma e cor (um quando cubista é menos composto do que um do quattrocento). Sair do preconceito de pintar figuras para cair no de pintar quadrados e redondos. Se por acaso pintassem cinquenta anos dentro da teoria dele a gente acabava ficando com saudades do *Bouguereau*.¹⁴³ (grifos do autor)

Dessa forma, fica claro que, apesar de Portinari ter estudado o manifesto de Le Corbusier, concluiu que as proposições ali apresentadas não deveriam ser adotadas por ele – fato explicitado por sua opção em executar as obras do ciclo econômico na técnica do afresco, combatida pelo arquiteto franco-suíço. O quattrocento italiano, e não o manifesto de Le Corbusier, se firmaria como a grande referência de Portinari em relação a obras murais.

A ousadia plástica concretizada em solo carioca deve ser atribuída, porém, não só à equipe de arquitetos ou a Portinari, mas, em igual medida, a Gustavo Capanema. O ministro também compreendia a força da articulação entre arquitetura e pintura, como expõe em carta a Vargas em 14 de junho de 1937: “as grandes épocas da arte mostraram como a arquitetura, a escultura e a pintura se reuniram, para a composição de uma mesma obra” (CAPANEMA apud SEGRE, 2013, p. 427)¹⁴⁴. Sem o veemente suporte de Capanema, o projeto de Lúcio Costa não teria sido concluído com sucesso. Como expõe Roberto Segre (2013, p. 113):

¹⁴³ O pintor acadêmico Adolphe-William Bouguereau, odiado pelos modernos. Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 4 ago. 1936. Arquivos do Projeto Portinari.

¹⁴⁴ LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde, 1935-1945. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996, p. 224.

Vale notar que o apoio irrestrito [de Capanema] à construção do MES mesmo diante das complexidades do projeto e de sua participação ativa e pessoal nas decisões principais, particularmente aquelas relacionadas à seleção das obras de arte, demonstram um aproveitamento sagaz do apoio político recebido por Vargas, uma força de vontade férrea e uma posição inflexível diante das constantes críticas de um meio social adverso e hostil, que constituía um desafio à incompreensão e má vontade da opinião pública, toda ela imbuída de ideias e gostos enraizados, intransigentes e ferozes. Sem ele, as dificuldades e vicissitudes que estiveram presentes na realização do MES ao longo de dez anos nunca teriam resultado no êxito atingido.

Figura 60 – Almoço oferecido a Le Corbusier em 1936. À esquerda, Carlos Leão, Burle Marx (ao fundo). À direita, Portinari (de óculos), Luiz Martins, Tarsila do Amaral, Le Corbusier e Celso Antônio



Fonte: AMARAL, 2010, p. 356.

Portanto, o arrojo do projeto arquitetônico e das propostas de conjugação entre arte e arquitetura alcançadas no MES, só puderam ser efetivamente concretizados pelo comprometido mecenato de Capanema – que segundo entrevista de Lúcio Costa ao Projeto Portinari, era como um Medici brasileiro¹⁴⁵. Capanema terá papel relevante na trajetória de Portinari nos Estados Unidos.

Após receber a segunda menção honrosa em Pittsburgh, Portinari foi aclamado no Brasil, mas, pouco tempo depois, passaria a sofrer crescente oposição nos círculos artísticos e intelectuais do país. O pintor comentou a questão em entrevista ao jornal *Última Hora* em 1957 e, apesar das imprecisões habitualmente presentes em relatos de memórias antigas, a narrativa do pintor fornece elementos relevantes para a compreensão do que ocorreu:

¹⁴⁵ Depoimento concedido por Lúcio Costa ao Projeto Portinari, 1982, p. 17.

A popularidade de Portinari, até 1935, se circunscrevia, praticamente, aos meios artísticos. Quando, entretanto, nesse ano conquistou ele o “Prêmio Carnegie”, com o quadro “Café” – já de escola modernista – seu nome ganhou o grande público, foi para as manchetes dos jornais, tornou-se conhecido dos leigos e de entendidos. E a primeira grande vitória internacional assinalou o início da grande luta doméstica de sua vida artística. [declara Portinari:] “Depois do ‘Prêmio Carnegie’, a reação foi violenta. Vi-me sozinho na trincheira modernista. Achavam que eu não devia lecionar. Que devia ser posto na cadeia. Que era uma afronta às artes nacionais. Achavam tudo, diziam tudo. Mas nunca desanimei. Todo ano comparecia ao Salão – e sempre com quadros modernos. Quando fui convidado para pintar os afrescos do edifício do Ministério da Educação o escândalo assumiu proporções de catástrofe. Naquela época alguém descalço, em pintura ou escultura tinha de ser, forçosamente, uma deusa da mitologia... Mas eu não podia fazer senão o que sentia, alheio aos combates, às ofensas, a tudo – concentrei-me no trabalho. E, como acontecera antes, o trabalho absorveu-me, confortou-me, premiou todos os meus esforços.”¹⁴⁶

Portinari foi uma figura polarizadora, no início crescentemente admirada até a superlativação, e então gradativamente combatida até alcançar rejeição hiperbólica. Como coloca o escritor e crítico de arte Paulo Mendes de Almeida (2014, p. 137), que convivera com Portinari, “nenhum artista do país terá sofrido, tanto quanto Candido Portinari, a inconstância, a flutuação das opiniões a respeito de sua obra”. Segundo ele, por anos o pintor paulista foi intocável e energeticamente defendido por seus reverentes admiradores, que não aceitavam nem “ligeiro senão” à obra do artista. Mário de Andrade (2014, p. 137), por exemplo, dizia que três pessoas ele admirava sem discutir – e sem permitir discussão, o que, segundo Almeida, era o pior – o escritor José Lins do Rego (1901-1957), o maestro e compositor Heitor Villa Lobos (1887-1959) e Candido Portinari. Essa militância em favor do artista de Brodowski ficou conhecida como portinarismo. Conforme a oposição a Portinari crescia, seus antagonistas mais enfaticamente negavam a ele qualquer virtude, combatendo o pintor de tal maneira que, a certa altura, o habitual era veementemente atacar Portinari ao invés de defendê-lo. Esse movimento de rejeição ao artista foi nominado antiportinarismo. Almeida esclarece os motivos que causaram essa resistência ao pintor de Brodowski:

De início, as maiores restrições se levantavam, menos com relação à sua obra, do que à atmosfera de admiração incondicional e exclusivista em torno dela criada. Em uma palavra, o que se censurava, naqueles dias, era o “portinarismo”. Primordialmente, sem dúvida, essa distorção de uma preferência normal e justificada propiciava-a o próprio temperamento do pintor, pessoa aliciante e proselitista, egocêntrica, absorvente e criadora de casos. Um encrenqueiro, esse nosso Candinho! – podemos dizê-lo nós insuspeitamente que fomos seu amigo e admirador de sempre. Em segundo lugar, o natural e humano despeito de alguns de seus colegas. Por último – e mais importante – muitos julgavam exagerada a solicitude com que o

¹⁴⁶ “Nunca pensei em ser ou não ser famoso”, *Última Hora*, 14 maio 1957.

governo se empenhava na divulgação do nome e da obra de Portinari. Tal empresa, conceituavam-na como de verdadeira “promoção”, em grande estilo, nela vislumbrando a veleidade de se criar uma “arte oficial”. E isso predispunha, contra o artista, os mais sensíveis às implicações do que lhes parecia uma forma de propaganda indireta do regime. Pois concebida ou involuntariamente, Portinari se convertia no pintor oficial do país. Aliás, tal procedimento, que visto por um lado era perigoso, por outro representava [...] uma “cabeça de ponte” do modernismo fincada em campo hostil, sempre refratário às novas tendências e em que só tinha livre ingresso o que trouxesse a chancela da Escola de Belas Artes (nem tão belas, nem tão artes), onde instalara seu posto de comando a luciluzente mediocridade do Sr. Oswaldo Teixeira. (ALMEIDA, 2014, p. 137-138)

A questão da atuação de Portinari como uma “cabeça de ponte” do modernismo em terreno oficial será assunto dos capítulos seguintes, dentro do âmbito da promoção de Portinari, por parte do governo federal brasileiro, como representante da pintura moderna do país nos Estados Unidos. No que diz respeito ao portinarismo e o antiportinarismo, a investigação aprofundada de ambos foge do escopo deste estudo, porém é importante tratar aqui do evento que desencadeou os primeiros confrontos públicos entre esses dois grupos, já que envolve uma figura que será capital nos pontos altos da trajetória de Portinari nos Estados Unidos: o americano Robert Chester Smith (1912-1975), professor da Universidade de Illinois.

Tudo começou quando Smith, historiador da arte especializado no barroco luso-brasileiro, escreveu ao Ministro da Educação pedindo material a respeito de jovens pintores nacionais. No período em que contactou Capanema, Smith era o redator dos verbetes relativos à produção e bibliografia artísticas brasileiras no *Handbook of Latin American Studies*, publicado pela Universidade de Harvard. Em sua carta, o professor faz o seguinte pedido ao Ministro:

Pretendo escrever um livro sobre a história da pintura brasileira. Já tenho publicado várias coisas sobre Franz Post e outros holandeses e arquitetura colonial no Brasil. Quero imensamente receber fotografias das obras dos novos pintores brasileiros, notavelmente Candido Portinari e Oswaldo Teixeira, que poderia divulgar em artigos em nossas revistas de belas artes. Quero especialmente fotografias das novas decorações de Portinari na nova sede do ministério.¹⁴⁷

A requisição de Smith por imagens dos trabalhos de artistas tão antagônicos como Portinari e Oswaldo Teixeira, deixou os funcionários do MES perplexos e sem compreender a razão do interesse do professor por Teixeira – um artista acadêmico, passadista, e detrator do

¹⁴⁷ Carta de Carlos Drummond de Andrade a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 2 maio 1939. Arquivos do Projeto Portinari.

modernismo. A chave para se decifrar o motivo do pedido insólito se encontra em Nova York, mais precisamente nas obras dos dois pintores expostas na Feira Mundial, realizada na cidade em 1939. Ao visitar o evento, Smith teve contato com as telas de ambos, e solicitou à Secretaria de Estado informações sobre eles.

O imbróglio se formou quando o chefe de gabinete de Capanema, Carlos Drummond de Andrade, encaminhou a Portinari a carta de Robert C. Smith pedindo que o pintor paulista atendesse ao pedido do professor, e que, segundo o crítico de arte Luiz Martins (1907-1981) ampliase a lista de artistas incluindo o envio de material produzido por outros brasileiros de relevância no cenário artístico do país¹⁴⁸. Para um grupo de insatisfeitos, dos quais Martins seria nesse momento o mais loquaz, o problema foi que os nomes selecionados por Portinari não incluíam figuras fundamentais da arte moderna nacional, como por exemplo Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), Lasar Segall, Antônio Gomide (1895-1967), Flavio de Carvalho (1899-1973) e Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Presentes na seleção estavam Paulo Rossi Osir (1890-1959), portinartista ferrenho, a quem, segundo Martins¹⁴⁹, o pintor de Brodowski havia enviado uma carta com a relação dos outros artistas que escolhera. Os arquivos do Projeto Portinari abrigam missiva de Rossi Osir à Portinari de 15 de setembro de 1939, na qual Osir reenvia ao amigo correspondência que este lhe escrevera comunicando o pedido de Smith. Ali Portinari copia a carta de Smith enviada ao MES e escreve a Osir:

O Dr. Drummond me pediu endereços de pintores daí [de São Paulo] (sem distinção). Esse pedido foi pelo telefone e ali mesmo abri meu livrinho de endereços e dei os que tinha. Entre eles figuram você e o Nelson Nobrega e os que receberam convite aí em São Paulo, mas como eu só tinha poucos endereços escrevi ao Waldemar pedindo que mandasse fotografias dos pintores interessantes daí. [...] P.S. Quem não recebeu convite e deseja mandar fotografias deve enviar ao Dr. Carlos Drummond – Edifício Rex – Ministério da Educação e Saúde. Nem eu, nem no ministério deixarão de enviar para o americano as fotografias. Não haverá júri.¹⁵⁰

Apesar da afirmação de Portinari a Osir de que os artistas não convidados poderiam enviar as fotografias das obras a ele ou a Carlos Drummond de Andrade no MES, o que circulou entre os artistas, segundo Luiz Martins, foi que Portinari era o

¹⁴⁸ Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando, Dom Casmurro, 26 ago. 1939.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Carta de Paulo Rossi Osir a Candido Portinari. São Paulo, 15 set. 1939. Arquivos do Projeto Portinari.

responsável pela seleção do material a ser enviado a Smith, e na lista elaborada pelo pintor de Brodowski constavam, além de Vittorio Gobbis (1894-1968), “apenas rapazes pertencentes à Família Artística Paulista, os quais tinham dias antes realizado uma exposição em São Paulo e convidado Portinari como expositor de honra”¹⁵¹, fato que Martins apontou como uma “curiosa coincidência”¹⁵². A questão da omissão de muitos artistas pioneiros na “lista elaborada por Portinari”, que serviria de base para a apresentação do cenário artístico brasileiro em uma publicação de referência sobre a América Latina, editada pela mais prestigiosa universidade americana, gerou intenso debate no 3º Salão de Maio de São Paulo. Ali, o principal confronto se deu com Luiz Martins e Oswald de Andrade enfrentando Rossi Osir.

Após a discussão no Salão, Luiz Martins encontrou-se com Carlos Drummond de Andrade para tirar a limpo a história e compreender a inexatidão da seleção executada, e ouviu justificativas que não julgou convincentes, como a de que Drummond “mandara convites apenas para os artistas que se lembrara na hora e dos quais obtivera o endereço”¹⁵³, afirmação que se alinha com o conteúdo da carta enviada por Portinari a Osir. Descontente com as respostas de Drummond, de quem era amigo, Martins redigiu um longo artigo, “Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando”, no qual escancarava a insatisfação de parte do meio artístico e intelectual brasileiro, que até então havia se mantido restrita a conversas informais, com o que era compreendido como protecionismo a Portinari:

Sim, afirmei no Salão de Maio, em São Paulo, e reafirmo aqui que a tendência para se criar uma nova arte oficial está resultando na criação de tabus. E baseado na intolerância dos adeptos, acrescentei calmamente que essa mentalidade ameaça transformar Candido Portinari num tabu. Em resposta a isso, os meus contraditores me informam generosamente que Portinari é um grande pintor. Muito obrigado, mas eu já sabia antes deles, eu próprio já o disse por várias vezes e aproveito aqui a ocasião para repetir que tenho uma imensa admiração por ele. Não sou nem cego, nem, tampouco, estúpido assim. Mas, como não tenho jeito para *girl*, não consigo me incorporar ao coro dos que fazem fundo da cortina em que o notável artista de Brodowski se movimenta. Ele dá uma pincelada. O coro: oh! oh! Admirável. Ele dá outra pincelada. O coro virando-se para o outro lado: ah! ah! maravilhoso. Ele para um pouquinho para descansar. O coro: ih! ih! genial, estupendo, sublime. Candido Portinari é um grande e autêntico pintor e não precisa, naturalmente, desses excessos contraproducentes de propaganda. Parei com isso!¹⁵⁴

¹⁵¹ Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando, Dom Casmurro, 26 ago. 1939.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando, Dom Casmurro, 26 ago. 1939.

¹⁵⁴ Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando, Dom Casmurro, 26 ago. 1939.

Houve uma continuação do embate na imprensa, porém, segundo Paulo Mendes de Almeida (2014, p. 156), ele “muito mais acirrado se manifestou nas intrigas de todo dia e nos entrechoques pessoais, terminando por criar inimizades definitivas”¹⁵⁵.

Como podemos perceber, os ânimos estavam acirrados no período, e o descontentamento dos antiportinistas com o que compreendiam como favorecimento governamental de Portinari se intensificou com o patrocínio federal da imensa mostra individual do pintor, aberta no Museu Nacional de Belas Artes em 11 de novembro de 1939. A exposição, composta por 269 obras, teve catálogo laudatório publicado pelo Ministério da Educação, o qual continha não só textos elogiosos ao pintor de autoria de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, como também críticas positivas recebidas por Portinari no exterior desde 1935 – especialmente nos Estados Unidos. O Ministro Capanema e o Presidente Getúlio Vargas estavam presentes à abertura da exposição e visitaram a mostra guiados por Portinari (Figura 61).

Houve vasta cobertura jornalística do evento, promovida também pelo MES. Portanto, a temática dos brasileiros pobres, negros e mestiços trabalhada por Portinari foi abraçada pelo Estado Novo, e o artista de Brodowski se tornou “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” (LEHMKUHL, 2002, p. 122). Como lembra Annateresa Fabris (1990, p. 31),

É a fama de “pintor moderno” que leva Portinari à posição de “pintor oficial”. O artista é convidado por Gustavo Capanema graças ao prestígio internacional de “Café”, e esse fato não é irrelevante em uma época como a década de 30, em que o Brasil estava empenhado num processo de modernização. Arte moderna para um país moderno. Arte reconhecida internacionalmente para um país em busca de reconhecimento internacional.

¹⁵⁵ Posteriormente, em depoimento, Drummond revisitaria o incidente de forma mais objetiva, como narrou em depoimento ao Projeto Portinari: “é que um americano, Robert Smith, historiador da arte, homem de valor, conhecendo pouco a pintura moderna no Brasil, escreveu uma carta ao ministro da Educação, pedindo para ele indicar nomes de artistas brasileiros que poderiam participar de uma possível exposição de arte brasileira nos Estados Unidos. O ministro Capanema encarregou-me de cuidar disso, fazendo um levantamento dos nomes mais representativos. Com relação ao Rio de Janeiro, para mim isso foi fácil, porque eu conhecia Portinari e os outros elementos novos que pudessem interessar no caso. Quanto a São Paulo, não me sentia com a mesma segurança. Achei então muito natural pedir a opinião de Portinari, e ele, prontamente, com a maior boa vontade, indicou alguns nomes de artistas novos paulistas. Esses nomes foram incorporados à lista geral que o ministro Capanema mandou para os Estados Unidos e nós achamos que tínhamos cumprido o nosso dever. Aí surgiu logo uma impugnação: é que Portinari não tinha incluído o nome de Tarsila e, em torno disso, se fez uma guerra muito grande. Tarsila era muito ligada ao escritor Luiz Martins, meu grande amigo, que se casou com ela. Nessa ocasião não sei se eles já eram casados. O fato é que ele era admirador de Tarsila e reclamou, mas de uma maneira tão desagradável, tão áspera, que quase houve um desentendimento entre nós, porque eu era o responsável pela lista perante o ministro e ele perante Tarsila. Não sei se essa omissão do Portinari foi voluntária ou não. Não estou em condições de responder a isso. Mas posso de certa maneira justificar a omissão pela pressa com que foram colhidos os dados”. Cf. depoimento concedido por Carlos Drummond de Andrade ao Projeto Portinari, 1983, p. 4-5.

Figura 61 – Candido Portinari apresenta suas obras a Getúlio Vargas (de terno branco), na mostra que exibiu no MNBA em 1939



Fonte: Projeto Portinari.

Deste modo, a resistência dos antiportinistas ao pintor de Brodowski se relaciona muito mais com a importância exclusiva proporcionada pelo governo federal brasileiro à figura de Portinari como representante da arte nacional, do que com a sua obra pictórica em si. A discussão do papel de Portinari como pintor “oficial” ou “social” do regime de Vargas, assunto já amplamente analisado por Annateresa Fabris no âmbito brasileiro, será trabalhada nos capítulos seguintes dentro do contexto da promoção governamental da pintura moderna de Portinari nos Estados Unidos, no período aqui estudado. Como aponta Fabris, é necessário ver Portinari “não em polos absolutos – ‘o maior pintor da brasilidade’, ‘pintor do regime’ –, mas como um artista de uma ‘determinada estética’ e de um ‘determinado momento’” (FABRIS, 1990, p. 26). Deste modo, a partir do capítulo seguinte, analisaremos a estética de Portinari da segunda metade dos anos 1930 inserida dentro do contexto estadunidense dos anos 1939 a 1945 – no qual o contato de Portinari com Robert C. Smith em 1939 será de extrema importância para a trajetória do pintor.

Capítulo 3

O contexto político-econômico da década de 1930: Estados Unidos, América Latina, Brasil, e os retratos da elite política feitos por Portinari

3.1. A Política da Boa Vizinhança e as relações entre os Estados Unidos e a América Latina

Em 1932, Franklin D. Roosevelt foi eleito presidente dos Estados Unidos. Sua política externa latino-americana, de natureza não intervencionista, é largamente reconhecida por seu enorme sucesso. Os fundamentos dessa política foram anunciados por Roosevelt já no seu discurso de posse:

No campo das políticas mundiais, dedicaria esta nação à política do bom vizinho – o vizinho que respeita a si mesmo resolutamente e, por fazê-lo, respeita os direitos dos outros – o vizinho que respeita suas obrigações e respeita a santidade de seus acordos em um mundo de vizinhos, e em conjunto com eles. (ROOSEVELT, 1933a, tradução nossa)

Os termos empregados pelo presidente na fala inaugural levaram sua política externa latino-americana a ser nominada *Good Neighbor Policy*, ou “Política da Boa Vizinhança”¹⁵⁶. O termo se tornou amplamente conhecido por sua associação a Franklin Roosevelt, porém já havia sido empregado anteriormente por governantes estadunidenses. O novo presidente reforçou os fundamentos de sua política externa no discurso que proferiu em 12 de abril de 1933, pouco mais de um mês após ser empossado, por ocasião da celebração do Dia Pan-Americano. Nessa ocasião, anunciou que:

Nunca antes a importância das palavras “bom vizinho” foi tão manifesta nas relações internacionais. Nunca a necessidade e o benefício da cooperação de boa vizinhança, em todas as formas de atividade humana, foram tão evidentes como o são hoje. [...] As qualidades essenciais de um verdadeiro pan-americanismo devem ser as mesmas daquelas que constituem um bom vizinho, a saber, compreensão mútua e, por meio dessa compreensão, uma consideração empática do ponto de vista do outro. É somente dessa maneira que podemos esperar construir um sistema do qual confiança, amizade e benevolência são os alicerces. (ROOSEVELT, 1933b, tradução nossa)

¹⁵⁶ Compreende-se, entre historiadores, que os princípios que fundamentam a Política da Boa Vizinhança já operavam na política externa estadunidense antes de sua implementação por Franklin Roosevelt. Foi dito que a nomeação de Dwight Morrow como embaixador do México pelo Presidente Coolidge em 1927 marca o verdadeiro início da Política da Boa Vizinhança. Porém é Herbert Hoover quem usualmente recebe o crédito de ter realizado uma contribuição muito mais substancial nesse sentido já que, no fim de 1928 quando presidente eleito, embarcou em uma turnê de boa vontade que o levou a dez países latino-americanos. Durante a viagem Hoover enfatizou o conceito de bom vizinho e repudiou a concepção de ‘irmão mais velho.’ Já empossado, Hoover tomou uma série de medidas para cumprir sua promessa, às quais não deu continuidade devido à aguda crise econômica vigente no início da década de 1930 (CONNELL-SMITH, 1974, p. 157).

Os dois discursos de Roosevelt sinalizaram claramente as diretrizes que o mandatário decidira adotar no tocante aos vizinhos latino-americanos: o abandono da postura beligerante praticada por seu primo, o presidente Theodore Roosevelt (1858-1919) em favor de conduta pautada por “confiança, amizade e benevolência”.

Contudo, essa atitude amigável era recente. As relações diplomáticas dos Estados Unidos com países da América Latina, iniciadas em 1822 pela gestão do presidente James Monroe (1758-1831)¹⁵⁷, foram marcadas, desde então, pela adoção de postura de superioridade por parte da nação norte-americana. O instrumento primordial de execução da política externa estadunidense na América Latina foi a Doutrina Monroe, originada em 1823, a partir de duas passagens da mensagem anual¹⁵⁸ do presidente ao Congresso¹⁵⁹. As asserções de Monroe, voltadas sobretudo a questão da segurança nacional, embasaram, a partir de então, ações de defesa dos direitos e interesses estadunidenses nas Américas¹⁶⁰. Essa doutrina foi o principal elemento unificador das políticas estadunidenses voltadas à América Latina (CONNELL-SMITH, 1974, p. 5).

Em 6 de dezembro de 1904, o presidente Theodore Roosevelt emitiu um corolário à Doutrina Monroe, devido a ameaças de intervenção em nações latino-americanas por

¹⁵⁷ Isso se deu quando Monroe reconheceu os governos da Grã-Colômbia e do México. Entretanto, o primeiro agente diplomático estadunidense enviado à América Latina foi despachado, em 1809, ao Rio de Janeiro, devido à cidade brasileira ter sido transformada em capital do Império Português com a chegada da corte de D. João VI em 1808. Dessa forma, o presidente americano Thomas Jefferson, que mantivera missão diplomática em Lisboa, enviou um representante à nova capital. Consequentemente, o Brasil foi o único país latino-americano no qual os Estados Unidos tiveram representação diplomática e consular regular durante a maior parte da década seguinte (CONNELL-SMITH, 1974, p. 48).

¹⁵⁸ O discurso anual do Presidente ao Congresso é um relatório do mandatário ao legislativo, cuja origem se encontra no Artigo II, Seção 3, Cláusula 1 da Constituição americana, que atesta que o Presidente “deve, de tempos em tempos, fornecer ao Congresso informação sobre o Estado da União, e recomendar, para sua consideração, medidas que julgar necessárias e apropriadas.” De 1790 a 1946 foi formalmente denominado “Mensagem Anual” e, depois disso, “Discurso sobre Estado da União” (*State of the Union Address* em inglês).

¹⁵⁹ A mensagem foi proferida em 2 de dezembro de 1823. Na primeira passagem, o Presidente Monroe se referia a discussões entre os Estados Unidos e a Rússia a respeito de seus interesses territoriais no noroeste da América do Norte, onde atestou que “os continentes americanos, pela condição livre e independente que assumiram e mantêm, não devem ser doravante considerados como sujeitos de novas colonizações por parte de nenhuma potência europeia” (MONROE, 1823). Na segunda passagem, Monroe declarou que o sistema político dos poderes aliados (os poderes europeus) era diferente em sua essência daqueles da América, afirmando que: “Consideraremos qualquer tentativa de sua parte [das potências europeias] de estender seu sistema a qualquer porção desse hemisfério como perigosa à nossa paz e segurança. Em relação às colônias existentes ou territórios tributários, não temos interferido e não iremos interferir. Mas, no tocante aos governos que declararam sua independência e a mantiveram, e cuja independência nós, com grande consideração e justos princípios, reconhecemos, não poderíamos ver nenhuma intervenção de nenhum poder europeu com o intuito de oprimi-los ou controlar seu destino de qualquer outra maneira a não ser pela perspectiva da manifestação de uma disposição hostil em relação aos Estados Unidos” (MONROE, 1823). Cf. CONNELL-SMITH, 1974, p. 61-62.

¹⁶⁰ As asserções de Monroe permitiam inferir que questões da América continental deveriam ser compreendidas como questões domésticas estadunidenses. Logo, a Doutrina Monroe foi instrumental em isolar o continente americano, pois afirmava que a América Latina seria uma área do globo de domínio dos Estados Unidos, na qual poderes externos não teriam direito de contender com a potência norte-americana.

parte de poderes europeus¹⁶¹. Em sua assertiva, o mandatário reivindicou para os Estados Unidos o monopólio do direito de intervenção militar nas Américas, procurando apresentá-lo como defensivo e preventivo. De qualquer modo, houve uma alteração explícita do caráter originalmente defensivo da Doutrina Monroe e, a partir de então, o Corolário Roosevelt foi empregado como ferramenta para justificar ações militares estadunidenses em nações latino-americanas, efetivadas em intervenções e invasões em países da América Central e do Caribe¹⁶². Essa política externa intervencionista de Theodore Roosevelt foi nominada *Big Stick Policy* (Política do Grande Porrete)¹⁶³, e vigorou até 1934.

Um fator determinante na história das relações dos Estados Unidos com a América Latina foi a postura presunçosa do primeiro em relação aos países da região. Essa conduta, enraizada nas atitudes de superioridade dos anglo-saxões para com espanhóis e portugueses na América colonial, foi intensificada pela enorme disparidade de força entre ambos. Dessa forma, os Estados Unidos compreendiam os povos latino-americanos como atrasados e incapazes de governarem a si mesmos. Consequentemente, se posicionaram como seu “agente protetor”, opositor das grandes nações imperialistas europeias, responsável por tutelá-los e auxiliá-los em seu processo civilizatório. No entanto, de modo geral, para os estadunidenses, seus vizinhos ao sul tinham primariamente a função de facilitar a implementação de sua política externa, contribuir para sua defesa e servir à sua economia. Desse modo,

O objetivo geral da política latino-americana dos Estados Unidos tem sido proteger e ampliar seus consideráveis interesses na região. Na prática, isso significou o estabelecimento e a subsequente manutenção de sua hegemonia por meio da exclusão do poder extracontinental capaz de desafiá-la; na ausência de tal poder os Estados Unidos não enfrentaram nenhum desafio sério da própria América Latina. (CONNEL-SMITH, 1974, p. 6, tradução nossa)

¹⁶¹ O corolário Roosevelt foi motivado pelo bloqueio anglo-germânico efetuado contra a Venezuela em 1902-1903, devido ao não pagamento de dívidas. Roosevelt declarou então: “irregularidades crônicas, ou uma incapacidade que resulta em um afrouxamento generalizado das amarras da sociedade civilizada podem, em última instância exigir, na América ou alhures, intervenção por parte de alguma nação civilizada e, no hemisfério oeste, a aderência dos Estados Unidos à Doutrina Monroe pode forçar os Estados Unidos, embora relutantemente, em casos flagrantes de tais irregularidades ou incapacidades, ao exercício de um poder de polícia internacional” (ROOSEVELT, 1904).

¹⁶² O corolário Roosevelt foi mencionado posteriormente pelos Estados Unidos em suas intervenções em Cuba (1906-1910); Nicarágua (1909-1911; 1912-1925; 1926-1933); Haiti (1915-1934) e República Dominicana (1916-1924).

¹⁶³ A expressão é derivada de um provérbio africano do qual Roosevelt se valeu para explicar seus métodos em política externa: “Fale macio com um grande porrete na mão; você irá longe” (*Speak softly and carry a big stick; you will go far*).

Para a implementação dessa política externa, os Estados Unidos se valeram de alguns instrumentos, empregados nos campos político, militar, econômico e cultural. Dentre os mais utilizados estavam a invocação de leis internacionais, a política de reconhecimento de governos e os programas de auxílio financeiro para a América Latina. Estes últimos ampliaram a dominação econômica e a influência militar estadunidense na região, e sua concessão poderia ser usada para recompensar ou punir nações, dependendo de como estas tratassem os interesses dos Estados Unidos. A promoção cultural foi outro instrumento de fomento da infiltração estadunidense nos países latino-americanos e, em relação ao período aqui estudado,

Estímulo considerável foi dado a esse processo na época da II Guerra Mundial quando [...] os Estados Unidos educaram assiduamente os povos latino-americanos por meio de extensos programas culturais e de informação. Esses programas, porém, não foram iniciados durante a Segunda Guerra Mundial, e nem foi nesse período que os Estados Unidos começaram a nutrir a ideia de uma comunidade de interesses compartilhados com os países latino-americanos. Quase meio século antes disso houve o lançamento do movimento pan-americano e o estabelecimento do Sistema Interamericano. (CONNELL-SMITH, 1974, p. 24, tradução nossa)

Para melhor compreendermos as ações expansionistas estadunidenses junto ao Brasil, nos âmbitos político, econômico e cultural, é relevante conhecermos a criação e desenvolvimento do movimento pan-americano e do sistema interamericano. Após o término da Guerra Civil (1861-1865) houve, no norte dos Estados Unidos, intenso desenvolvimento industrial. Sua expansão foi tão acentuada que, na década de 1890, o país buscava ampliar seus mercados internacionalmente, considerando a América Latina como região de seu domínio legítimo. Nesse período, os Estados Unidos já haviam se firmado como a grande potência das Américas e buscavam emergir como poder global, apoiados no conceito de “Destino Manifesto”, isto é, a concepção de que os Estados Unidos tinham, por mandato divino, o direito de expandir seu território devido, principalmente, à superioridade de suas instituições governamentais republicanas democráticas, à superioridade do homem branco sobre os nativos, e ao melhor uso que aqueles fariam das terras adquiridas (CONNELL-SMITH, 1974, p. 71)¹⁶⁴. Para fomentar seus interesses políticos e comerciais, e estabelecer hegemonia sobre a América Latina,

¹⁶⁴ A primeira fase da aplicação do conceito de Destino Manifesto voltou-se ao continente americano, e foi instituída com a independência dos Estados Unidos em 1776 e encerrada com início da Guerra Civil em 1861. A segunda fase, de alcance global, iniciou-se na década de 1880.

na década de 1880 os Estados Unidos começaram a promover o Pan-Americanismo¹⁶⁵, movimento de aproximação das nações pan-americanas para cooperação mútua. Com esse intuito, foi organizada a Primeira Conferência Internacional dos Estados Americanos, realizada em Washington D.C. entre outubro de 1889 e abril de 1890¹⁶⁶. O congresso, de pauta primariamente comercial, reuniu as nações latino-americanas, exceto a República Dominicana. Ali foi estabelecida a União Internacional das Repúblicas Americanas, uma associação internacional para a pronta coleta e distribuição de informações comerciais, que seria representada em Washington pelo Bureau Comercial das Repúblicas Americanas. Entre outubro de 1901 e janeiro de 1902, durante a Segunda Conferência Internacional dos Estados Americanos na Cidade do México, o Bureau Comercial das Repúblicas Americanas foi reorganizado e renomeado como Bureau Internacional das Repúblicas Americanas. A Primeira Conferência marcou o início do Sistema Interamericano, um sistema compartilhado de normas e instituições, alicerçado no Pan-Americanismo.

De julho a agosto de 1910, em Buenos Aires, ocorreu a Quarta Conferência dos Estados Americanos. Na ocasião, a União Internacional das Repúblicas Americanas foi renomeada União das Repúblicas Americanas, e o Bureau Comercial das Repúblicas Americanas foi rebatizado como União Pan-Americana. A sede dessa última entidade “estava situada no Edifício das Repúblicas Americanas em Washington D.C., erguido primariamente

¹⁶⁵ O Pan-Americanismo, e o Sistema Interamericano fundamentado sobre ele, originam-se do que foi denominado “O Conceito do Hemisfério Oeste”: que os povos do Hemisfério Oeste mantêm uma relação especial que os distingue do resto do mundo. Reivindica que laços de união foram forjados entre os Estados Unidos e a América Latina por meio de experiências históricas, proximidade geográfica e o compartilhamento de ideais políticos e instituições políticas comuns. A experiência histórica mais significativa que compartilharam foi a de terem sido, em certo período, tributários de poderes europeus e (com a virtual exceção do Brasil) de lutar pela independência. Geograficamente, se diz que as Américas formam uma unidade continental distinta e separada do resto do mundo. Em termos políticos, os estados Americanos subscrevem ao ideal da democracia representativa e praticam a forma de governo republicana” (CONNEL-SMITH, 1974, p. 25). A ideia de que as Américas mantêm uma unidade continental singular era, porém, uma invenção. As experiências coloniais dos Estados Unidos sob a Grã-Bretanha diferiram significativamente daquelas experienciadas pelas nações dominadas por Espanha ou Portugal. Em termos geográficos, o transporte, e, conseqüentemente, a comunicação dos Estados Unidos com certas localidades da América do Sul, eram mais difíceis e morosos do que com determinadas localidades da Europa, e não havia vias de transporte terrestre conectando as três Américas. Em relação a ideais políticos, houve a adoção do modelo republicano de governo por parte da maioria dos países latino-americanos, visto nas Américas como contraponto de liberdade e democracia em relação à tirania dos sistemas extracontinentais (CONNELL-SMITH, 1974, p. 27). Todavia, as aplicações da democracia representativa no continente foram diversificadas, e entre elas não havia tantas semelhanças quanto uma análise superficial poderia sinalizar.

¹⁶⁶ Houve iniciativas anteriores de reunião por parte de países da América espanhola. Estas resultaram em quatro conferências: Congresso do Panamá, em 1826, convocado por Simon Bolívar (1783-1830); I Congresso de Lima, em 1847-1848; Congresso Continental em Santiago do Chile, em 1856 e II Congresso de Lima, em 1864-1865. Os integrantes dessas quatro conferências foram apenas países da América espanhola, com exceção do Congresso do Panamá, no qual houve delegados de fora das Américas. Devido ao número limitado de participantes e sua restrita influência no continente, esforços aplicados a esses encontros políticos não obtiveram resultados concretos, pois não produziram acordos e tratados ratificados e postos em vigor.

com recursos supridos pelo industrial Andrew Carnegie que, incidentalmente, foi o delegado americano da Primeira Conferência” (CONNELL-SMITH, 1974, p. 126, tradução nossa). Como vimos anteriormente, Carnegie também forneceu patrocínio significativo a ações de promoção das artes plásticas, com o *Carnegie Institute* em Pittsburgh, sendo seu maior empreendimento nesse sentido.

A organização das conferências dos Estados Americanos se dava com pronunciado apoio da União Pan-Americana, gerida primariamente pelos estadunidenses. Nela, o Secretário de Estado dos Estados Unidos era presidente do conselho administrativo, e os outros membros do conselho eram os embaixadores das nações latino-americanas em Washington D.C., diplomatas responsáveis por manter boas relações com o governo da potência norte-americana. Desse modo, não havia igualdade entre os Estados Unidos e os demais participantes do Sistema Pan-Americano, que assumiam, por consequência, uma posição subalterna ao poderoso vizinho do norte¹⁶⁷.

Como podemos perceber, desde o final do século XIX, os estadunidenses se posicionaram de modo a assegurar lugar de vantagem nas relações comerciais com a América Latina. A profunda crise deflagrada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929 ressaltou o quanto os países latino-americanos dependiam economicamente da exportação de seus commodities a nações estrangeiras. O comércio de matérias-primas de origem mineral e vegetal era a base de seus sistemas econômicos, e ocorria principalmente com empresas oriundas de países poderosos – muitas delas originárias dos Estados Unidos. Esses significativos vínculos mercantis com corporações estadunidenses converteram-se em uma ferramenta de controle das nações da América Latina. Por consequência, as relações econômicas com a potência da América do Norte geravam crescente insatisfação entre os latino-americanos.

Esse descontentamento, contudo, originara-se antes do catastrófico desmantelamento do mercado de ações de Wall Street. Durante a década de 1910, industrialistas norte-

¹⁶⁷ Em relação ao Sistema Interamericano como instrumento de cerceamento do poderio estadunidense por parte das nações da América Latina, Connell-Smith pontua: “Pode ser razoável supor que os latino-americanos são capazes de exercer uma quantidade bem maior de influência sobre os Estados Unidos submetidos ao Sistema Interamericano do que sobre os Estados Unidos fora dele. [...] O desequilíbrio de poder no hemisfério [oeste] é tão grande que em nenhuma circunstância a América Latina conseguiria deter os Estados Unidos resolutos por expansionismo. Mas, dados o poder dos Estados Unidos e os objetivos de suas políticas de organizar as nações da América Latina em um sistema sob sua hegemonia, estas não têm outra opção a não ser integrá-lo. Considerar sua filiação contínua a essa organização como prova do alto valor que atribuem a ela é ignorar as realidades do poder.” (CONNELL-SMITH, 1974, p. 39)

americanos investiram aceleradamente em empresas de extração de matérias-primas na América Latina, devido à crescente demanda do mercado interno estadunidense. Havia também corporações dos Estados Unidos que lucravam suprindo a acelerada procura dos países latino-americanos por novas tecnologias. As mais solicitadas eram serviços de utilidade pública, especialmente os de eletricidade e telefonia (SCHOULTZ, 2001, p. 274). A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) permitiu aos Estados Unidos ampliar ainda mais sua penetração econômica na América do Sul. Até o início do conflito, o comércio exterior da região se dava, em grande parte, com a Alemanha e a Grã Bretanha. Com a ocorrência da guerra, e da depressão econômica europeia resultante de seu término, os estadunidenses tiveram farto espaço para expandir atividades mercantis com os sul-americanos, com suas empresas manufatureiras angariando consumidores que não conseguiam mais ser atendidos por companhias europeias. A partir de então, a dominação da potência norte-americana na região se dava não só na esfera política, mas também no campo econômico. Por conseguinte, a América Latina tornou-se ainda mais enfraquecida frente aos Estados Unidos.

Herbert Hoover (1864-1974), presidente estadunidense eleito em 1928, atuou como secretário do comércio de 1921 a 1928¹⁶⁸. Anos após deixar a presidência, Hoover afirmou:

Quando secretário do comércio desenvolvi um crescente descontentamento em relação às nossas políticas à América Latina. Estava convencido de que, a não ser que manifestássemos uma atitude completamente diferente, nunca dissiparíamos as suspeitas e medos a respeito do “Colosso do Norte” nem ganharíamos o respeito dessas nações. (HOOVER apud SCHOULTZ, 2001, p. 290, tradução nossa)¹⁶⁹

Hoover, opositor às políticas intervencionistas dos Estados Unidos junto aos países latino-americanos, realizou uma viagem de dois meses pela América Latina em 1928, logo após ser eleito presidente, sinalizando aos vizinhos do sul simpatia pela região. Todavia, a Grande Depressão desencadeada pela quebra da bolsa de Nova York, ocorrida antes do término do primeiro ano do mandato de Hoover, direcionou os trabalhos do presidente para o ambiente doméstico. Por isso, durante o restante de seu mandato, ele não foi capaz de se ocupar das relações com os países latino-americanos.

¹⁶⁸ Como secretário do comércio, Hoover teve papel fundamental no avanço das relações comerciais dos Estados Unidos com a América Latina. Fomentou amplas iniciativas de investimento e comércio exterior com os latino-americanos, fundamentais para despertar, em parte do setor privado norte-americano, novos e mais sofisticados interesses na região. Essas ações afastaram a política externa estadunidense da postura ameaçadora defendida por Theodore Roosevelt (SCHOULTZ, 2001, p. 295).

¹⁶⁹ HOOVER, Herbert. *The Memoirs of Herbert Hoover*. 2 v. Nova York: Macmillan, 1951-1953, v. 2, p. 210.

Quando Franklin Roosevelt assumiu a presidência, as exportações dos Estados Unidos estavam em acentuado declínio, o que exacerbava a recessão no país. Isso se deu também pelo considerável aumento tarifário implementado pela administração anterior durante a depressão econômica. Conseqüentemente, o novo governo respondeu à situação planejando ações de incentivo ao comércio exterior. O grande arquiteto da política comercial de Roosevelt foi o Secretário de Estado Cordell Hull (1871-1955)¹⁷⁰. Em novembro de 1933, Hull representou a União Pan-Americana na Sétima Conferência dos Estados Americanos, realizada em Montevideú, com o intuito de implantar medidas que favorecessem a aproximação comercial dos Estados Unidos com as demais nações latino-americanas. Os outros países participantes do evento se ressentiam profundamente com a política intervencionista estadunidense¹⁷¹ e, ao longo das reuniões, defenderam veementemente a efetivação de medidas que impedissem esse tipo de ação. Devido à pressão exercida sobre os Estados Unidos ao longo da assembleia, Hull declarou aos conferencistas que “nenhum governo precisava temer qualquer intervenção por parte dos Estados Unidos sob a administração Roosevelt” (SCHOULTZ, 2001, p. 304, tradução nossa)¹⁷². A dura recepção dos latino-americanos aos estadunidenses na Conferência levou o governo norte-americano a adotar ações que demonstrassem, com mais veemência, a Política de Boa Vizinhança para com as nações ao sul, cujo arquiteto era o subsecretário de Estado, Benjamin Sumner Welles (1892-1961). O presidente Roosevelt declarou em discurso, dois dias após o fechamento da Conferência, que

A política definitiva dos Estados Unidos, de agora em diante, é de oposição à intervenção armada. [...] A manutenção da lei e dos processos ordeiros de governo nesse hemisfério é do interesse de cada nação individualmente, dentro de suas próprias fronteiras, em primeiro lugar. É somente se, e quando, o fracasso de processos ordeiros afeta as outras nações do continente que este se torna de seu interesse; e o ponto a enfatizar é que, em tal caso, torna-se o interesse comum de todo um continente no qual somos todos vizinhos. (ROOSEVELT, 1933c, tradução nossa)

O conceito de intervencionismo apresentado por Franklin Roosevelt estava circunscrito à intervenção armada, contudo, o mandatário expressou claramente sua intenção

¹⁷⁰ Hull ocupou o cargo desde o início do primeiro mandato de Franklin Roosevelt, em 4 de março de 1933, até 30 de novembro de 1944, quando deixou o posto por motivos de saúde.

¹⁷¹ Nesse ano havia tropas norte-americanas no Haiti, a República Dominicana e a Nicarágua ainda eram protetorados financeiros estadunidenses e a independência de Cuba ainda estava restrita por tratados que favoreciam os Estados Unidos (CONNEL-SMITH, 1974, p. 160).

¹⁷² Hull pontuou, contudo, que seu país continuaria a adotar as leis internacionais da maneira como eram “geralmente reconhecidas e aceitas”, isto é, prevendo intervenções com o intuito de proteção das vidas e propriedade de cidadãos (SCHOULTZ, 2001, p. 304).

de abandonar a postura intervencionista em favor de uma conduta mais respeitosa em relação às nações da América Latina.

Em 29 de março de 1934, o Congresso aprovou a *Reciprocal Trade Agreements Act* (RTAA), que conferiu a Roosevelt e, conseqüentemente, a seu secretário de Estado, o poder de ajustar tarifas mercantis e de diminuí-las em até 50%, com a condição de que houvesse reciprocidade por parte do parceiro comercial recipiente. Ademais, o presidente recebeu a autoridade de negociar acordos mercantis bilaterais sem autorização prévia do Congresso. As aplicações da nova lei renderam aos Estados Unidos um aumento significativo do comércio com a América Latina, que triplicou no período de 1934 a 1941, avolumando-se especialmente após o início da Segunda Guerra. A aparentemente generosa política de comércio exterior estadunidense, portanto, entrelaçava-se com as medidas tomadas por Roosevelt para resolver problemas econômicos internos:

A Política da Boa Vizinhança estava interligada com o *New Deal*, cujo objetivo primário era a recuperação econômica dos Estados Unidos. A América Latina tinha um papel importante no programa de Roosevelt, já que supria matérias-primas, mercados para exportações das indústrias de base dos Estados Unidos e um campo lucrativo para investimentos de capital estadunidense. O nacionalismo econômico na América Latina era um desafio à administração Roosevelt. (CONNELL-SMITH, 1974, p. 170, tradução nossa)

No período aqui estudado, o nacionalismo econômico nos países latino-americanos caracterizou-se por iniciativas voltadas a conter ou barrar o avanço do domínio de corporações norte-americanas sobre setores-chave de suas economias e recursos naturais. Nesse âmbito, é relevante mencionar o caso do petróleo. Na década de 1930, nações da América Latina adotaram medidas restritivas aos conglomerados petrolíferos, como o México que, em 18 de março de 1938, expropriou companhias de petróleo estadunidenses. Nesse período, o governo dos Estados Unidos buscava demonstrar postura não intervencionista à América Latina e, em termos geopolíticos, o México era uma nação latino-americana importante, cujas ações poderiam servir de exemplo para outros países da região. Quando ficou claro que os mexicanos não revogariam as medidas tomadas contra as empresas petroleiras, os Estados Unidos aceitaram seu direito de expropriação, apoiando enfaticamente as reivindicações compensatórias das corporações. Conseqüentemente, as companhias afetadas fizeram *lobby* junto ao governo do México de diversas maneiras. Uma delas, empregada pela família Rockefeller, foi a promoção da arte e cultura mexicanas nos

Estados Unidos por meio do MoMA, capitaneada por Nelson Rockefeller. De 15 de maio a 30 de setembro 1940, o museu exibiu a mostra *Twenty Centuries of Mexican Art*¹⁷³. Contudo, essas ações não surtiram efeito e, em novembro de 1941, devido ao andamento da Guerra, Cordell Hull assinou apressadamente com o México um acordo de compensação às corporações expropriadas, com valores muito aquém do que demandavam.

Apesar dos esforços das nações latino-americanas em controlar os avanços das empresas estadunidenses em seus territórios, estas ampliaram seu controle sobre os recursos da região, ainda mais após o início da Segunda Guerra Mundial. A Política da Boa Vizinhança aplicada ao plano econômico fundamentava-se na reciprocidade. Logo, os Estados Unidos ampliaram sua influência junto a seus vizinhos do sul oferecendo-lhes auxílio para desenvolvimento econômico em troca de medidas a seu favor, como a diminuição de tarifas comerciais.

A guerra na Europa levou os Estados Unidos a buscar, junto às nações latino-americanas, a unidade continental. Conseqüentemente, após o início do conflito em 1º de setembro de 1939, foi realizada, entre 23 de setembro e 3 de outubro do mesmo ano, a Reunião de Consulta de Chanceleres na Cidade do Panamá, cujos objetivos eram a manutenção da neutralidade do continente, e a elaboração de providências para lidar com as conseqüências econômicas da guerra. Havana hospedou a Segunda Reunião de Consulta de Chanceleres entre 21 e 30 de julho de 1940, período em que a Alemanha já havia ocupado território substancial na Europa, que incluía Dinamarca, Noruega, Bélgica, Luxemburgo, Holanda, bem como a maior parte da França. Conforme os alemães expandiam seus domínios, os norte-americanos preocupavam-se mais intensamente com a defesa do Hemisfério Oeste, o que levou os Estados Unidos a requerer a implantação de bases militares em países latino-americanos, como o caso da base aérea em Natal. Ademais, solicitaram a cooperação dessas nações contra ações subversivas de agentes do Eixo em seus territórios. Outra medida voltada à segurança hemisférica, mas de profundas conseqüências econômicas para a América Latina, foi a bem sucedida campanha norte-

¹⁷³ A mostra foi curada pelos preeminentes historiadores da arte mexicanos Alfonso Caso, Manuel C. Toussaint, Roberto Montenegro, e o pintor Miguel Covarrubias. Inicialmente a exposição deveria ser apresentada em um museu francês, mas, devido à ampliação da guerra na Europa e a preocupação em preservar as peças do risco da viagem naval em meio aos combates, foi redirecionada para o MoMA. Um total de 5000 peças compunha a mostra, compreendendo arte popular, pré-colombiana, colonial e moderna. Ao longo de dez dias, José Clemente Orozco pintou o mural “Bombardeiro de Mergulho e Tanque” à vista do público, como parte do evento. Posteriormente, a obra foi adicionada à coleção do museu.

americana na região para substituir ali os interesses comerciais do Eixo pelos seus próprios interesses (CONNELL-SMITH, 1974, p. 177).

As medidas adotadas pelos Estados Unidos em sua política externa latino-americana entrelaçavam a Política da Boa Vizinhança com o *New Deal*. A Feira Mundial de Nova York de 1939, aberta no mês de abril, foi um esforço formidável de integrantes da iniciativa privada, às vésperas do início da II Guerra, para movimentar a economia estadunidense em âmbito interno e internacional, realizado em conjunto com o Governo norte-americano. Portanto, é relevante que nos aprofundemos um pouco mais no que ocorria internamente nos Estados Unidos nesse período.

3.2. O contexto interno estadunidense na década de 1930

A eleição presidencial de 1932 ocorreu quando os Estados Unidos estavam em um dos piores momentos da depressão econômica iniciada em outubro de 1929. O presidente em exercício, Herbert Hoover, que concorria à reeleição, sofria duras críticas por parte significativa da população, que demandava medidas governamentais de maior eficácia para conter a recessão. Ao longo de seu mandato Hoover mantivera a postura não intervencionista do Estado, em linha com o liberalismo clássico, adotando medidas contra a crise que se mostraram apenas paliativas. Seu oponente no pleito, Franklin D. Roosevelt, então governador do Estado de Nova York, propunha tanto intervenção mais incisiva do Estado na economia, como reformas de maior vigor, o que se alinhava com o liberalismo moderno. Dentre os principais apoiadores da campanha de Roosevelt estavam donos de corporações multinacionais e banqueiros de investimento, entre os quais o grupo de empresas da família Rockefeller (MONTEIRO, 2014, p. 37-38). Essas alianças firmadas pelo futuro presidente determinariam o direcionamento de aspectos significativos de seu governo, inclusive das ações de diplomacia cultural adotadas pelos Estados Unidos para com a América Latina e o Brasil.

Ao assumir a presidência, Roosevelt instituiu um conjunto de medidas para combater a crise, denominado posteriormente como *Primeiro New Deal*. O presidente engajou o governo em intensa atividade legislativa e executiva nos cem primeiros dias de sua gestão. Nesse período, foram criadas leis e agências governamentais para a assistência aos cidadãos

necessitados¹⁷⁴, ações que beneficiaram significativamente grupos socialmente discriminados como negros, mulheres e descendentes de imigrantes. Foram implementadas ações de regulamentação no campo industrial, que operava aquém de sua plena capacidade enquanto 25% dos trabalhadores do país estavam desempregados¹⁷⁵. Ademais, o governo auxiliou uma outra categoria que vivia um período especialmente difícil, a dos agricultores¹⁷⁶. O número de fazendas no país declinava, e havia excesso de produção, devido ao baixo poder de compra da população durante a crise, o que resultou na queda do preço dos alimentos. Além disso, uma severa seca prevalecia no centro-oeste desde 1931. É importante destacar que as fotografias de realismo social de cenas das paisagens resultantes dessa seca circularam amplamente pelo país, se integrando ao imaginário estadunidense. Algumas delas apresentavam consonâncias com certas telas de Portinari enviadas aos Estados Unidos, facilitando a recepção das obras do pintor no país.

No ramo bancário, a instituição de maior destaque no setor, J. P. Morgan, proprietária do popular *Bank Morgan*, sofreu severa investigação governamental, ação que privilegiou outros banqueiros. O setor financeiro era acusado, por industriais, trabalhadores e agricultores, de ser o causador preponderante da severa depressão vigente. Procurando preservar-se da crise, durante as prévias da eleição presidencial, um grupo de banqueiros do setor comercial e de investimentos rompeu com o *Bank Morgan* e declarou apoio a Franklin D. Roosevelt, entre eles o *Chase National Bank*, de propriedade da família Rockefeller. Após a vitória de Roosevelt, esses banqueiros buscavam a promulgação de novas leis que os beneficiassem (MONTEIRO, 2014, p. 43).

¹⁷⁴ Exemplos são a *Public Works Administration* (PWA) e os *Civilian Conservation Corps* (CCC).

¹⁷⁵ Foi promulgada, em maio, a *National Industrial Recovery Act* (NIRA), com vigência de dois anos. A lei permitia que alguns setores industriais se autorregulassem, elaborando, em conjunto com os sindicatos de operários, acordos que administravam a realização dos negócios e do trabalho. Foram criados códigos de competição entre empresas da mesma área de atuação, isentos da legislação antitruste, o conjunto de leis elaborado com o intuito de preservar mercados competitivos, por meio da aplicação de sanções à produtores e fornecedores que adotarem conduta que prejudica a competitividade de mercado. Esses códigos eram estimulados e administrados pela agência governamental *National Recovery Administration* (NRA). A NIRA, elaborada com o intuito de promover a cooperação entre o governo, a classe empresarial e os trabalhadores, implementou regulamentações que interferiram na prática do livre mercado, então corrente na economia estadunidense. Portanto, converteu-se no principal instrumento de contribuição dos empresários para tentar solucionar a Depressão. Dessa forma, o projeto da NIRA visava conter práticas escusas das indústrias, tanto em relação a preços quanto a questões trabalhistas (MONTEIRO, 2014, p. 40). Os acordos administrativos, porém, eram elaborados pelas grandes corporações de cada setor, o que poderia prejudicar empresas menores. Além disso, a adesão aos códigos da NIRA por parte das indústrias era voluntária, o que limitou a sua eficácia.

¹⁷⁶ Para lidar com esse quadro, a administração Roosevelt adotou duas medidas principais. Primeiramente, aprovou a *Agricultural Adjustment Act* (AAA), que subsidiava fazendeiros com decréscimo de produção e elevava os preços dos produtos agrícolas. Em segundo lugar, implementando a *Farm Credit Act*, voltada a fornecer empréstimos de curto prazo para a produção agrícola e o refinanciamento de hipotecas.

Entretanto, as medidas tomadas pela administração Roosevelt não foram capazes de satisfazer certas parcelas da população. Os agricultores, em sua maioria, julgavam que o governo favorecera apenas os de melhor condição financeira. Trabalhadores estavam descontentes com a mediação do governo junto às corporações. Ao longo de 1934 intensificou-se a oposição dos industriais a certas medidas federais, como a contenção da produção agrícola, a desvalorização do dólar, a regulação do câmbio e a colossal política de assistência social (MONTEIRO, 2014, p. 45). Devido a esse crescente descontentamento, que se amplificou em 1935 e 1936, Roosevelt adotou novas medidas para lidar com a crise, que foram denominadas de Segundo *New Deal*¹⁷⁷. Apesar disso, havia agitação tanto em áreas urbanas como rurais, com a promoção de número significativo de greves, que eram severamente reprimidas.

Ao mesmo tempo, empreendedores interessados no mercado internacional e que apoiaram Roosevelt desde a corrida presidencial, reforçaram seu apoio ao partido do presidente e às medidas implementadas pela administração federal. Essas corporações, que compreendiam bancos comerciais, de investimentos, e companhias multinacionais, pleitearam, em troca desse apoio, a adoção de uma política de baixas taxas alfandegárias, que permitia a expansão de seus negócios em outros países. Dentre as empresas que adotaram tal postura estavam o banco de investimentos *Brown Brothers Harriman & Co*, a petrolífera *Standard Oil* e o *Chase National Bank*. O primeiro pertencia a William Averell Harriman (1891-1986), esposo de Marie Norton Harriman (1903-1970), a galerista de Portinari nos Estados Unidos. Os dois últimos eram empreendimentos da família Rockefeller.

Em relação ao comércio internacional, desde 1934 a administração federal promulgou diversas medidas favorecendo o livre comércio, dentre as quais a já mencionada *Reciprocal Trade Agreements Act*, por meio da qual atribuía-se ao presidente a autoridade para negociar tarifas comerciais e baixá-las em até 50%, o que refletiu nas relações mercantis com o Brasil

¹⁷⁷ Devido às tensões elencadas, houve o rompimento da colaboração entre os empresários e o governo. Os primeiros passaram a enxergar tendências de esquerda nas reformas governamentais, enquanto a administração federal passou a denunciar o individualismo dos industrialistas e sua negligência para com o que compreendia como interesses nacionais. O medo de que uma revolução irrompesse, como resultado da severa crise que o país atravessava, foi um dos motivos que levaram os abastados donos de corporações a concordar com as medidas governamentais que afetavam seu patrimônio. Contudo, o empresariado conservador passou a denunciar o *New Deal* como um programa socialista, se valendo da imprensa e do rádio para persuadir a opinião pública a seu favor. Os operários também protestaram contra as políticas do governo federal, tornando-se mais incisivos devido à crescente quantidade de filiados aos sindicatos. Uma parcela expressiva dos descontentes era composta por trabalhadores recém-sindicalizados, que criticavam a postura de sindicalistas mais antigos e conservadores, ligados à elaboração das regulamentações governamentais. Estes eram acusados de defender o operariado capacitado em detrimento dos empregados com menor capacitação, que compunham a maior parte da força de trabalho.

em 1935. A nova legislação permitiu aos Estados Unidos firmar quantidade significativa de acordos comerciais, também com os latino-americanos. Até 1939 o governo Roosevelt havia fechado contratos com Brasil, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Guatemala e Haiti, por exemplo. Portanto, como coloca Érica G. Daniel Monteiro (2014, p. 52), é possível afirmar que “a implantação da Política da Boa Vizinhança, e as novas relações diplomáticas com a América Latina que dela decorreram, emergiram devido às novas demandas comerciais e às recentes correlações de força que se estruturaram na sociedade norte-americana após [o início d]a Depressão”.

O apoio dos donos dessas corporações multinacionais ao presidente norte-americano foi primordial para a sustentação do *New Deal* frente às investidas dos industriais que operavam no mercado interno, em sua maioria hostis às políticas do governo federal. Ademais, foi fundamental para a reeleição de Franklin Roosevelt em 1936. Logo, o suporte desses empreendedores influenciou os rumos da política externa estadunidense, que se voltou cada vez mais à abertura ou expansão mercadológica internacional, especialmente ao longo da Segunda Guerra Mundial.

Em seu segundo mandato, Roosevelt enfrentou crescentes dificuldades internas¹⁷⁸. Em 1938, o índice de desempregados no país, que caía gradativamente, e no ano anterior atingira 14%, elevou-se para alarmantes 19%. Embora gozassem de larga aprovação por parte da população, as agências federais voltadas à assistência dos cidadãos carentes – algumas das quais apresentadas no capítulo anterior – foram duramente criticadas pelos opositores de Roosevelt, devido aos seus altíssimos custos, e também por financiarem artistas. Em relação ao apoio governamental conferido aos últimos, as críticas não estavam relacionadas somente à questão de receberem empregos da administração federal. Uma parcela da população compreendia a classe artística como socialista, já que, no período, muitos intelectuais e artistas declaravam-se abertamente simpatizantes ou militantes de esquerda. Por conseguinte, parte da sociedade se opunha ao financiamento dessa categoria com dinheiro público, pois não concordava com a utilização de seus impostos para a produção do que considerava propaganda socialista. Essa percepção foi reforçada pela atuação militante dos muralistas mexicanos nos Estados Unidos na primeira metade dos anos 1930.

¹⁷⁸ Essas dificuldades internas estavam relacionadas a uma malfadada tentativa de reforma do sistema judiciário, proposta por Roosevelt em 1937, somada a tensões sociais, trabalhistas, e ao desemprego gerado por adversidades econômicas.

No final da década de 1930, ficou claro que o *New Deal* não foi capaz de resolver os problemas econômicos do país, a despeito de todas as ações promovidas pelo programa. Paralelamente, a situação política na Europa tornava-se cada vez mais tensa, apontando para guerra iminente. Consequentemente, as propostas da administração federal para a resolução dos problemas internos debilitaram-se, passando a “concorrer com a visão de grupos opositores, de que a entrada na guerra tiraria o país da crise mais rápido – e de forma definitiva – do que as políticas sociais implantadas no *New Deal*” (MONTEIRO, 2014, p. 61).

A possibilidade da adesão dos Estados Unidos à uma provável guerra europeia era polêmica, já que o país assumira uma postura isolacionista após a I Guerra Mundial, determinado a não se envolver em conflitos externos. Consequentemente, a proposta sofria considerável resistência de parte significativa da população estadunidense. A despeito das manifestações amistosas às repúblicas latino-americanas, os interesses estadunidenses nos vizinhos do sul eram então principalmente mercantis, devido à sua necessidade de resolver questões comerciais internas. Dada a gravidade da crise, e a despeito dos discursos simpáticos à América Latina, foi essa a postura adotada por Franklin Roosevelt em seus primeiros anos de governo, o que resultou em posicionamento isolacionista na política externa¹⁷⁹.

Dessa maneira, quando a guerra começou, o governo dos Estados Unidos abriu, progressivamente, oportunidades comerciais para os países membros da Aliança, especialmente a Grã-Bretanha, tirando proveito econômico dos embates bélicos que ocorriam no velho continente. Paralelamente, se empenhou em adquirir, dos países latino-americanos, os commodities que deixaram de ser negociados com os europeus em razão da deflagração do conflito. Essa foi uma ação estratégica, tanto por expandir os mercados estadunidenses, como por prevenir que nações da América Latina enfrentassem penúria econômica e se tornassem vulneráveis a influências do Eixo. A agência federal de maior atuação nesse sentido foi o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), comandada por Nelson Rockefeller e responsável por ações comerciais e culturais junto aos países latino-americanos. Foi o OIAA que financiou os murais de Portinari elaborados para Biblioteca do Congresso.

¹⁷⁹ “Essa postura ficou evidente através da legislação de neutralidade que foi estabelecida entre os anos de 1935-1937. A primeira Lei de Neutralidade de 1935 proibia o envio de armamentos para países em guerra, já a segunda, decretada um ano depois, vetava empréstimos a países beligerantes. Em 1937, mais uma lei de neutralidade é promulgada e estabelecia que nações em guerra poderiam voltar a comercializar com os Estados Unidos, entretanto, teriam que pagar à vista e em dinheiro, além de se responsabilizarem pelo transporte das mercadorias compradas. Estabelecendo assim o princípio que ficou conhecido como *cash and carry* (pague e leve)” (MONTEIRO, 2014, p. 63).

O fornecimento de matérias-primas, produtos, ou serviços a nações em guerra era polêmico entre os estadunidenses, e havia o argumento de que esse tipo de atividade fazia dos norte-americanos participantes indiretos do combate. Para Roosevelt, no entanto, era mais importante preservar a posição de influência de seu país no cenário global, promovendo os interesses de seus apoiadores da ala internacionalista da iniciativa privada, do que a adoção de correntes políticas específicas.

3.3. O relacionamento Brasil-Estados Unidos no período de 1930 a 1945

Ao longo do decênio de 1930, as relações exteriores brasileiras passaram a ser gradativamente dirigidas por questões internacionais de cunho econômico. Em comparação com os Estados Unidos, a economia do Brasil recuperou-se rapidamente após a quebra da bolsa de Nova York. Em 1931, no país, houve uma queda de 5,3% do produto em relação a 1929, porém, em 1932, este cresceu 4%, saltando para 9% em 1933 e 1934 (RICUPERO, 2017, p. 347). Contudo, os efeitos da crise nas reservas nacionais se fizeram sentir ao longo do decênio, e esforços para sua normalização se alternaram com recorrentes crises de moratória da dívida externa.

A partir de meados da década, começaram a ganhar força ações voltadas à celebração de pactos comerciais e à atração de investimentos para a implantação da indústria de base. Em termos estratégicos, em relação à política interna havia interesse especial no estabelecimento de uma usina siderúrgica no país. Como segundo objetivo estratégico, o Brasil buscava reaparelhar suas forças armadas, cujos equipamentos eram poucos e obsoletos. Essa última meta fazia-se urgente pelo temor de que a Argentina invadisse o território nacional. O receio não era infundado, já que, entre 1919 e 1927, os argentinos equiparam diligentemente seu exército e estreitaram laços com a Bolívia e o Paraguai, o que ampliou tensões com o Brasil.

Somando-se a isso, a Argentina gozava de crescente proximidade com o governo nazista, da qual poderia valer-se para se abastecer de material bélico de ponta. A rivalidade com os argentinos cimentou o principal objetivo da política externa de Vargas: sagrar o Brasil como a potência regional sul-americana. Para atingir esse alvo, os brasileiros precisavam obter a validação dos Estados Unidos, disputada ferrenhamente com a Argentina de 1936 a 1942 (LINS, 2015, p. 24). A trajetória estadunidense de Portinari está entremeada às ações do governo brasileiro para alcançar esses três objetivos, e seu ápice se dá no período de maior tensão nas negociações entre Brasil e Estados Unidos.

Em 1935, mesmo ano em que a tela “Café” recebeu o prêmio em Pittsburgh, foi assinado um acordo comercial com os Estados Unidos. Nele, “em troca da importação livre do café, de outros poucos produtos e da redução pela metade da taxa sobre o manganês, a mamona e a castanha-do-pará, o lado brasileiro comprometia-se a cortar tarifas, especialmente para bens americanos de consumo durável” (RICUPERO, 2017, p. 348). O tratado, que beneficiava mais aos estadunidenses do que aos brasileiros, suscitou protestos e sofreu significativa oposição de industrialistas paulistas, que foi vencida com a interferência de Getúlio Vargas por pressão norte-americana.

Nos anos 1930, outro principal parceiro comercial do Brasil era a Alemanha. O país manteve frutíferas relações mercantis com os germânicos até 1939, tornando-se o maior comprador de produtos alemães da América Latina. Em vez de se valer do sistema de livre comércio adotado pelos estadunidenses, os alemães efetuavam transações internacionais por um sistema bilateral de troca de mercadorias¹⁸⁰. O Brasil firmou um acordo desse tipo em 1934, proveitoso por permitir a comercialização de artigos que não encontravam mercado em outros países, enquanto possibilitava a aquisição de itens de interesse brasileiro, como material bélico de ponta. A alta cúpula militar brasileira simpatizava com o regime alemão. Suas fortes inclinações anti-imperialistas faziam-na suspeitar das propostas dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, nações que, em seu entendimento, buscavam explorar economicamente o Brasil, e maximizar seus lucros barrando o desenvolvimento do país. O governo de Hitler concordara que os brasileiros efetuassem o pagamento dos armamentos em condições especiais, e havia interesse de ambos os lados em manter o comércio do moderno equipamento militar germânico.

A Alemanha possuía quantidade suficiente de armas sobressalentes para reaparelhar o exército brasileiro, mesmo após a invasão da Polônia em setembro de 1939, e às conquistas efetivadas na Europa até meados de 1940. Segundo Lochery (2015, p. 50), “o aumento das transações comerciais brasileiras com a Alemanha e o programa de rearmamento massivo de Berlim, juntamente com a vontade de fornecer armas ao Brasil, tornaram os alemães uma séria ameaça aos esforços estadunidenses no Brasil”.

Como consequência, os norte-americanos se opuseram a esse tratado mercantil com a Alemanha e, entre 1935 e 1938, pressionaram intensamente o governo brasileiro a abandoná-lo, porém sem sucesso. Estados Unidos e Inglaterra reprovavam abertamente a aquisição de material bélico alemão pelo Brasil, porém afirmavam repetidamente que não tinham esse tipo de produto em quantidade suficiente para fornecer aos brasileiros.

¹⁸⁰ Nesse sistema, o pagamento era realizado em marcos de compensação, válidos somente para a importação de mercadorias alemãs.

Em 27 de novembro de 1936, Franklin Roosevelt veio ao Rio de Janeiro, quando se dirigia à Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz, iniciada em 1º de dezembro em Buenos Aires. As poucas horas despendidas pelo mandatário estadunidense em território brasileiro permitiram um almoço cordial com Getúlio Vargas que, segundo Alzira Vargas do Amaral Peixoto (1914-1992), filha e braço direito de Getúlio, e tradutora da língua inglesa para o pai, resultou em simpatia e admiração recíprocas (PEIXOTO, 2017, p. 190). O presidente norte-americano, que tinha a conversa afável como uma de suas melhores ferramentas políticas, era hábil em empregá-la para ocultar de todos as suas verdadeiras intenções. Roosevelt se relacionava com o regime autoritário de Vargas a partir das atitudes do Brasil para com os Estados Unidos, e as tinha como o fator mais relevante ao administrar os laços entre os dois países. Ao término do evento, retornou diretamente aos Estados Unidos, enquanto o secretário de Estado Cordell Hull e o subsecretário Sumner Welles fizeram escala no Rio de Janeiro para encontrar-se com o presidente brasileiro. Dado o papel fundamental de Hull nas operações mercantis estadunidenses, é de se esperar que questões comerciais integraram a pauta da reunião.

Contudo, a despeito desses encontros amigáveis em 1936, no ano seguinte o Brasil enfrentou dois embaraços diplomáticos junto aos Estados Unidos em período muito próximo. Certas consequências de ambas as crises são relevantes para o tema dessa tese, e serão analisadas no capítulo seguinte.

O primeiro problema se deu devido à repercussão, entre os norte-americanos, da perseguição de militantes de esquerda pelo governo brasileiro. A repressão da gestão Vargas ao Levante Comunista de 1935¹⁸¹ resultou, no Rio de Janeiro, na prisão e subsequente “suicídio” de um cidadão americano, Victor Allen Barron (1910-1936). O fato, ocorrido em 5 de março de 1936, “motivou a formação de uma comissão mista no Congresso dos Estados Unidos para investigar a situação dos presos políticos no Brasil” (LINS, 2015, p. 111), que enviou o artista Rockwell Kent (1882-1971) ao país para esse fim. O evento teve grande repercussão e resultou em grande número de artigos

¹⁸¹ O Levante Comunista de 1935 se deu como um movimento de grupos de esquerda que tinham o objetivo de derrubar o regime chefiado por Getúlio Vargas e, no seu lugar, instaurar um governo popular cujo líder seria Luís Carlos Prestes. O plano era desencadear levantes militares em diversas regiões do país, que seriam apoiados por uma onda de greves de operárias iniciadas logo em seguida. O plano, porém, não saiu como o esperado. Os levantes militares ocorreram em apenas três cidades – Natal, Recife e Rio de Janeiro, então Distrito federal – e não foram bem sucedidos. As greves não ocorreram. Como consequência, o governo iniciou severa repressão contra os comunistas e também contra todos os outros opositores do governo. Milhares de indivíduos foram presos e parte deles submetidos à tortura.

depreciativos publicados a respeito do Brasil pela imprensa norte-americana, com significativo impacto negativo junto ao público estadunidense.

O segundo episódio estava relacionado ao arrendamento de seis navios de guerra dos Estados Unidos pelos brasileiros. As naus tinham vinte anos de uso e operavam satisfatoriamente, apesar de terem participado da Primeira Guerra Mundial. As embarcações não serviriam às causas da guerra e ficariam em poder do Brasil até que suas forças armadas tivessem condições de encomendar navios novos, já que os norte-americanos se recusaram a construir *destroyers* para os brasileiros¹⁸². O acordo foi festejado na imprensa de ambos os países. Porém, era a primeira vez na história que o governo dos Estados Unidos realizava esse tipo de transação, que precisava ser aprovada via projeto de lei em duas seções distintas do Senado e então ser votada no plenário do Congresso. Este último fazia oposição a Franklin Roosevelt, e barrou a operação. Como consequência, houve reação negativa em relação ao Brasil na imprensa americana, também insuflada pela Argentina, (LINS, 2015, p. 118-119) e os governos estadunidense e brasileiro divulgaram um texto conjunto explicando a utilidade do arrendamento dos navios¹⁸³. Ainda assim, o acordo não se realizou. O episódio levou a gestão Vargas, a partir de então, a dedicar um tratamento especial aos repórteres americanos que viessem ao país, para que projetassem imagem positiva do Brasil nos Estados Unidos.

Em 10 de novembro de 1937 foi instaurado no Brasil o Estado Novo, ditadura autoritária decorrente de um golpe de Estado. No mesmo dia, Getúlio Vargas decretou a suspensão do pagamento da dívida externa pois, segundo ele, ou o Brasil pagava a dívida, ou reequipava as forças armadas e os sistemas de transporte, que eram poucos e precários para as dimensões do país. O regime nascente foi bem recepcionado por Alemanha e Itália, devido a afinidades ideológicas que apresentava com esses governos. Apesar disso, o Brasil não adotou política externa de alinhamento com as nações do Eixo, posicionando-se de maneira ambígua no cenário internacional, com o intuito de obter acordos mais vantajosos para si. Dentre as restrições impostas pelo novo regime, estavam a extinção de partidos políticos, efetivada em dezembro de 1937, bem como o veto ao engajamento de estrangeiros em atividades políticas, promulgado em abril de 1938. A última medida cerceou as atividades da seção brasileira do

¹⁸² Os norte-americanos não puderam realizar essa feita pois seus estaleiros foram reservados à construção de navios para a marinha mercante, não dispondo de espaço para a exportação de equipamentos militares (LINS, 2015, p. 117).

¹⁸³ A nota foi divulgada como sendo a primeira declaração conjunta entre dois países na diplomacia continental (LINS, 2015, p. 120).

partido nazista, o que gerou reação violenta do embaixador alemão Karl Ritter (1883-1968), ocasionando uma crise diplomática entre os dois países que não afetou suas relações comerciais (CERVO; BUENO, 2014, p. 266-267).

Após a instauração do Estado Novo, o objetivo central dos Estados Unidos era manter o Brasil fora da esfera de influência alemã. Nesse período, o embaixador brasileiro em Washington era Oswaldo Aranha, que ocupava o cargo desde 1934. Apesar das ótimas relações que mantinha com Franklin Roosevelt, Cordell Hull e Sumner Welles, e do prestígio que gozava junto a estes, Aranha entregou o cargo logo após o golpe, por inicialmente discordar do novo regime. No entanto, aderiu a ele pouco depois e, em março de 1938, foi nomeado ministro das Relações Exteriores, posição que ocupou até agosto de 1944. Aranha tinha uma visão bem clara de como o Brasil poderia ampliar sua estatura nos cenários latino-americano e global; por conta disso, desenvolveu um plano de metas para o país, bem como estratégias para atingi-las. O chanceler era um firme defensor da democracia e, para ele, na conjuntura política de então, os Estados Unidos seriam o aliado natural do Brasil. A atuação de Aranha como chanceler e a crise diplomática com a Alemanha beneficiaram as relações do Brasil com os Estados Unidos, fortificadas a partir de maio de 1938.

Conforme o conflito europeu se tornava iminente, os estadunidenses perceberam que, dentre as nações latino-americanas, o Brasil seria o parceiro mais estratégico durante a guerra. Devido às razões elencadas acima, o governo norte-americano convidou o chanceler brasileiro a uma visita aos Estados Unidos, que ocorreu em fevereiro de 1939, menos de dois meses antes da abertura da Feira Mundial de Nova York¹⁸⁴. A empreitada, que ficou conhecida como “Missão Aranha”, tinha por objetivo ajustar as relações entre os dois países. Para isso, foi organizada uma extensa agenda de encontros, que trataram de questões políticas, comerciais e financeiras. Foram assinados acordos bilaterais de crédito e cooperação econômicos, resultando no estreitamento de laços entre ambas as nações. Esse evento marcou o início do abandono do posicionamento dúbio do Brasil em suas relações exteriores, em favor de um alinhamento progressivo com os Estados Unidos.

A aproximação com os norte-americanos sofreu resistência por parte de setores do Estado Novo, notadamente dos militares. Conforme Ricupero (2017, p. 355), “o general

¹⁸⁴ Em sua visita aos Estados Unidos, Aranha foi ao local de realização da Feira Mundial de Nova York e inspecionou o pavilhão brasileiro, que estava em fase de finalização. A Feira foi aberta no dia 30 de abril de 1939.

Eurico Gaspar Dutra [1883-1974], ministro da guerra, e o general [Pedro Aurélio de] Góes Monteiro [1889-1956], chefe do Estado-Maior, eram nacionalistas autoritários e anticomunistas ferrenhos; desprezavam o liberalismo e admiravam a disciplina e a força do exército alemão”. Dutra ansiava aprofundar as relações econômicas e militares com Berlim. O governo germânico, ciente disso e buscando ampliar sua influência na América Latina, convidou, em 1939, o chefe do Estado-Maior brasileiro para ir à Silésia assistir às manobras de outono do exército alemão. Os estadunidenses, informados da invitation, apressaram-se em enviar ao Brasil o general George Marshall (1880-1959), então subchefe do Estado Maior norte-americano, à frente de numerosa comitiva militar.

Marshall chegou ao Brasil em 25 de maio de 1939, a bordo do cruzador *Nashville* e, após se informar da situação das forças armadas do país, sugeriu que Vargas enviase uma missão militar aos Estados Unidos. Dessa forma, Góes Monteiro, acabou atendendo primeiro aos estadunidenses, e embarcou no *Nashville* rumo à América no Norte em junho do mesmo ano. Ciceroneado por Marshall, o chefe do Estado Maior brasileiro testemunhou a apresentação ostensiva do equipamento de guerra estadunidense. Visitou arsenais, fábricas de munições, instalações de treinamento militar e foi recebido por Roosevelt na Casa Branca. A estratégia norte-americana surtiu efeito. Góes Monteiro ficou impressionado com o que viu, e a visita aos alemães acabou não ocorrendo.

A evolução da conjuntura política internacional apontava para um conflito que extravasaria as fronteiras do continente europeu. Consequentemente, em 29 de junho de 1939, Oswaldo Aranha entregou suas recomendações de regras de neutralidade a Getúlio Vargas. Percebendo a complexidade da manutenção da neutralidade brasileira em face à guerra, o chanceler listou previsões, sugestões e providências. Com o início do conflito na Europa em 1º de setembro de 1939, os Estados Unidos utilizaram a retórica pan-americana e ações de aproximação com as nações latino-americanas para forjar alianças com elas. Seu objetivo era barrar a atuação de países do Eixo na América Latina e evitar que estes invadissem o hemisfério oeste. No final da década de 1930, os Estados Unidos tinham o Brasil como o centro de seus interesses no que tange à Política da Boa Vizinhança. As razões principais para isso eram a importância estratégica do litoral nordestino para os esforços de guerra norte-americanos; a capacidade do país de fornecer commodities estratégicos para a guerra, como a borracha; e as numerosas colônias alemãs estabelecidas nos estados do sul, potenciais agentes

em favor do Eixo. A preocupação com a última questão não era de modo algum desmedida, pois Berlim inundava, com doutrinação nazista, as transmissões de rádio e os periódicos voltados a essas comunidades. Como assevera Lochery (2015, p. 120), “a campanha de propaganda da Alemanha no Brasil se apoiava no sentimento antiamericano latente no país e, ao mesmo tempo, enfatizava a ameaça do comunismo, que se tornara um pretexto habitual para a expansão nazista em todo o mundo”.

Quando a Alemanha iniciou a guerra invadindo a Polônia, o Brasil se declarou neutro, mas as relações comerciais com os germânicos diminuíram significativamente, em função do bloqueio naval promovido pela Grã-Bretanha. Um episódio importante a esse respeito foi a retenção do cargueiro Siqueira Campos pelos ingleses em Gibraltar, em 22 de novembro de 1940. O navio saiu do porto de Lisboa com um carregamento de armamentos alemães, fração de um grande lote adquirido pelo governo brasileiro em 1938, e foi impedido de seguir viagem. Isso gerou severa crise diplomática com a Inglaterra, solucionada apenas devido à intensa interferência dos Estados Unidos em favor do Brasil. Para a resolução do conflito, o governo Vargas precisou abrir mão dos equipamentos militares ainda não entregues pelos alemães – a maior parte do pedido – e os generais brasileiros foram forçados a aceitar que a única chance de modernização de seu exército estava em um acordo com os Estados Unidos.

Os norte-americanos cortejavam o governo brasileiro buscando uma aliança, mas, em 1939, e principalmente após a vitoriosa campanha nazista no oeste europeu em maio e junho de 1940, associar-se aos Estados Unidos significava aliar-se ao lado que, então, parecia que iria perder a guerra. Vargas buscava amplificar ao máximo os ganhos brasileiros com o conflito, e se esforçava para aparelhar seu exército, construir uma usina siderúrgica no país, e ampliar a estatura do Brasil em âmbito internacional. Por conta disso, e também em razão da forte simpatia de sua cúpula militar pela Alemanha, demorou a juntar-se aos aliados. Parte significativa dessa hesitação se dava, pois, ao fazer esse movimento, seria necessário encerrar os muitos e lucrativos vínculos comerciais que havia com Berlim. Caso estes fossem terminados antes que as negociações com os norte-americanos estivessem plenamente acertadas, e as últimas falhassem, o Brasil perderia seus dois maiores parceiros comerciais, o que acarretaria duríssimos prejuízos políticos e econômicos.

Após um longo processo de negociações, em 26 de setembro de 1940 o Brasil assinou com os Estados Unidos um acordo para a construção de uma usina siderúrgica em Volta

Redonda, levando Getúlio Vargas a alcançar o primeiro de seus dois grandes objetivos estratégicos para o desenvolvimento interno do país¹⁸⁵. No dia 16 do mês anterior, Roosevelt oficializou a indicação de Nelson Rockefeller para o cargo de coordenador das Relações Comerciais e Culturais entre as Repúblicas Americanas, como chefe da agência nominada posteriormente *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.

No mesmo dia foi aberta a grande individual de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, enquanto o pintor preparava viagem aos Estados Unidos para inaugurar sua mostra solo no MoMA em 8 de outubro. Nesse mês, Góes Monteiro foi a Washington para participar de reunião com todos os chefes de Estado-Maior dos exércitos das repúblicas americanas. Dessa viagem originou-se a Minuta Góes Monteiro, consequência da crise gerada pela apreensão do Siqueira Campos e a retenção das armas alemãs, que serviu de base para um pacto entre os exércitos brasileiro e estadunidense, firmado em 24 de julho de 1941. Esse pacto voltava-se a atingir o segundo objetivo estratégico de Vargas para o desenvolvimento da nação: a modernização do exército brasileiro.

O ponto geográfico mais vulnerável das Américas era o “saliente nordestino” brasileiro, situado a menos de quatro horas de voo do noroeste africano, palco de conflituosa disputa entre os aliados e o Eixo de setembro de 1940 a maio de 1943¹⁸⁶. O saliente era fundamental para o sistema defensivo estadunidense, pois era escala da única

¹⁸⁵ O financiamento do projeto se deu via *Export-Import Bank*, a agência governamental de crédito de exportação norte-americana, e o tratado incluía ainda a construção ou reestruturação de infraestruturas necessárias para o funcionamento da usina, como a rede ferroviária.

¹⁸⁶ O norte da África era essencial para os esforços de guerra dos Aliados, já que o Canal de Suez era a via de acesso dos britânicos às jazidas de petróleo do oriente médio e às matérias-primas vindas da Ásia. O petróleo, em particular, tornara-se um commodity primordial para os combates, devido à crescente mecanização dos exércitos nesse período. Conflitos na região iniciaram com a adesão da Itália ao Eixo, em 11 de junho de 1940. A partir de então, os italianos entraram em guerra com o Reino Unido no Mediterrâneo, região que os britânicos patrulhavam sozinhos desde a queda da França, em junho de 1940. As batalhas no continente africano iniciaram em 13 de setembro do mesmo ano, com os italianos atacando bases inglesas no Egito a partir da Líbia. Em 22 de fevereiro de 1941 os britânicos conseguiram vencer os italianos após contra-ataque, avançando mais de 500 milhas em território líbio. Em 12 de fevereiro, os alemães entregaram o comando de suas tropas na África ao marechal de campo Erwin Rommel, que ficaria conhecido pela alcunha de “raposa do deserto” devido à astúcia com que conduziu as operações do Eixo na região. A partir de 24 de março, Rommel conseguiu rapidamente ampliar seu território em direção ao leste. Contudo, a investida de Hitler contra a União Soviética levou o norte da África a receber menor prioridade logística, com a maioria das unidades da *Luftwaffe* no mediterrâneo sendo enviadas à Rússia. Após uma série de embates com os britânicos, em 6 de janeiro de 1942 Rommel recuou até El Agheila, na Líbia. A partir dali, em 21 de janeiro lançou mais uma ofensiva e, após nova série de batalhas, conseguiu adentrar território egípcio outra vez, aproximando-se, no final de junho, da estratégica base do Reino Unido em Alexandria. Em 23 de outubro, os britânicos atacaram o destacamento do Eixo na decisiva segunda batalha de El Alamein, tendo preparado a região de modo a barrar os avanços das forças ítalo-germânicas. Rommel não conseguiu furar o bloqueio organizado pelos militares do Reino Unido e, em 3 de novembro, iniciou uma longa retirada rumo à Tunísia. Em 8 de novembro, esforços conjuntos de britânicos e estadunidenses levaram a cabo uma série de pousos coordenados nas costas do Marrocos e da Argélia, cercando as tropas do Eixo entre duas frentes aliadas, o que levou à sua derrocada final na Tunísia, em 13 de maio de 1943.

rota aérea disponível para a África, o Oriente Médio e o Extremo Oriente, e possibilitava o transporte de armas e equipamentos para essas regiões. Sua importância foi amplamente divulgada pela imprensa dos Estados Unidos (Figura 62). Getúlio Vargas percebeu que a geografia brasileira o colocava em posição de vantagem de negociação com os norte-americanos, e usou a situação para garantir a construção da primeira usina siderúrgica do país, e também para pressionar por um pacto de modernização do exército. Os estadunidenses insistiam para que o presidente brasileiro cedesse territórios para a instalação de bases militares norte-americanas em Natal e outros pontos da costa nordestina, mas Vargas resistia. Havia divergências quanto à proposta na cúpula de seu governo, com o chanceler Oswaldo Aranha defendendo o acordo com os americanos e os militares, capitaneados pelos generais Dutra e Góes Monteiro, pendendo em favor do Eixo. Nesse contexto, o presidente brasileiro tomou medidas discretas que beneficiavam os Estados Unidos, e cujo objetivo final era a modernização das estruturas de transporte na região nordeste¹⁸⁷:

Nesse momento, em que havia duas tendências no governo e estando o Brasil ainda neutro, Getúlio discretamente permitiu que a Pan American Airways, no começo de 1941, construísse e melhorasse aeroportos na costa nordestina, por onde passariam reforços ingleses para o norte da África e norte-americanos para as Filipinas e Java, além de “materiais de emergência” para a Índia e a China. A concessão dada pelo governo à Panair do Brasil, empresa privada, em 27 de julho de 1941, para construir e melhorar aeroportos no Litoral Norte e Nordeste do país, significou importante colaboração aos EUA em termos estratégicos, conforme informou depois, em 1945, o general Leitão de Carvalho, ex-chefe de delegação brasileira à Comissão Mista de Washington-Rio de Janeiro. Embora o Brasil formalmente estivesse neutro no conflito, seu governo dava passos importantes em direção à solidariedade aos Estados Unidos. (CERVO; BUENO, 2014, p. 272)

Vargas cedeu a concessão à Pan American Airways cinco dias depois da deflagração da Operação Barbarossa pelos alemães, realizada em 22 de junho de 1941, que resultou na invasão da União Soviética e lançou dúvidas sobre a vitória do Eixo na guerra. Agora as forças germânicas lutavam em duas frentes, e Stalin foi forçado a juntar-se aos Aliados. Vargas percebeu que o direcionamento da guerra cambiava e, se demorasse demais a escolher um dos lados do conflito, poderia perder a chance de se

¹⁸⁷ Foram modernizados os aeroportos do Amapá, Belém, São Luiz, Fortaleza, Natal, Recife, Maceió e Salvador. Estes foram ampliados e tiveram suas pistas estendidas.

beneficiar dele. Ademais, a invasão do nordeste brasileiro não era apenas uma possibilidade, mas uma ameaça concreta¹⁸⁸.

Figura 62 – Mapa publicado na edição de novembro de 1942 da *Fortune Magazine*, que explica a importância estratégica do saliente nordestino para os esforços de guerra dos aliados



THE BRAZILIAN BULGE is a major geographical asset. Without it, the air routes to the Middle and Far East would be impossible. With it, the “Dakar Strait” is a potential invasion route toward Vichy Africa and Rommel’s rear.

Fonte: Fortune Magazine, nov. 1942.

Em julho de 1941 veio ao Brasil, em sigilo, uma missão militar dos Estados Unidos, devido ao acordo de cooperação entre as forças armadas dos dois países, firmado no dia 24 daquele mês. O pacto acertou as operações da Comissão Mista Brasil-Estados

¹⁸⁸ A invasão poderia, inclusive, ser iniciada de dentro do país, como evidencia o relato do general George Marshall a Sumner Welles em carta de 17 de junho do mesmo ano: “o risco real [...], que provavelmente não deve ser mencionado ao presidente Vargas, é o perigo de um ataque por forças alemãs desprovidas de qualquer apoio. O maior risco dessa situação reside na possibilidade de uma tomada repentina dos aeródromos e portos do Nordeste do Brasil por parte de forças que já se encontram no país e agem em conluio com pequenas forças alemãs. Estas, que iriam por ar e, talvez, por mar, coordenariam seus movimentos para chegarem a esses lugares imediatamente após a tomada. Elas então assumiriam o controle e organizariam a defesa desses pontos” (MARSHALL apud LOCHERY, 2015, p. 126).

Unidos de Oficiais de Estado Maior. Os norte-americanos comprometiam-se em defender o Brasil com suas tropas e a aparelhar o exército do país. Já o governo Vargas se responsabilizava por construir bases aéreas e navais, permitir seu uso por outras nações do continente, e organizar a defesa da costa do Brasil. Esse primeiro acerto não permitia o envio de tropas americanas ao nordeste e, ao longo das negociações posteriores da Comissão Mista, ficou claro aos militares brasileiros que Washington não tinha grande interesse em equipar seu exército. Contudo, os estadunidenses faziam enorme pressão para a instalação de bases no “saliente nordestino”, e o envio de seus soldados à região. No entanto, a responsabilidade em defender o território era do Brasil, e isso não poderia ser feito com as forças armadas sem arsenal adequado. O governo norte-americano não confiava plenamente nos generais brasileiros, sabidamente simpatizantes do Eixo, e temia uma traição por parte da cúpula militar de Vargas. Esta também suspeitava dos Estados Unidos, e via seus movimentos de aproximação como uma operação de tomada da soberania nacional por meio da dominação tecnológica, econômica e também territorial.

A demora no aparelhamento das forças armadas preocupava Dutra e Góes Monteiro por mais um motivo. Ambos temiam que a Argentina, de orientação pró-Eixo e rival meridional do Brasil, se valesse da incerteza causada pela expansão do conflito mundial para promover uma agressiva campanha militar contra o país. Se isso acontecesse antes que o exército recebesse novos equipamentos, era praticamente certo que o Brasil não teria meios para se defender. No período em que se davam essas negociações, os japoneses ainda não haviam atacado o contingente norte-americano no Pacífico, e estadunidenses e brasileiros seguiam afirmando neutralidade, embora fosse claro que a guerra se alastrava para cada vez mais perto.

A complexa conjuntura descrita acima fez do segundo semestre de 1941 o período de maior tensão nas negociações entre Brasil e Estados Unidos. Enquanto se davam esses impasses, em julho de 1941, Portinari foi a Washington D.C. como enviado oficial do governo Vargas para elaborar os murais na Biblioteca do Congresso. O pintor permaneceu trabalhando nos Estados Unidos durante toda a segunda metade de 1941, retornando à capital brasileira em 20 de janeiro de 1942.

Quando os Estados Unidos adentraram a guerra devido ao ataque à base naval de Pearl Harbor em 7 de dezembro de 1941, o Brasil declarou solidariedade ao governo de

Franklin Roosevelt, mas, novamente, decidiu por manter-se neutro. Logo a seguir, Washington organizou a Terceira Reunião de Consulta de Chanceleres, realizada no Rio de Janeiro entre 15 e 28 de janeiro de 1942, com a intenção de criar uma vitrine da união das américas contra as políticas expansionistas do Eixo. Os estadunidenses pretendiam que, ao final do evento, todas as repúblicas americanas rompessem relações com Alemanha, Itália e Japão, e a sede do evento foi estrategicamente escolhida para esse fim. Por regra, o chanceler do país anfitrião era o responsável por presidir os trabalhos da convenção, e nesse momento era proveitoso aos Estados Unidos ter o aliado Oswaldo Aranha supervisionando a Reunião – Aranha foi até capa da revista *Time* na edição de 18 de janeiro de 1942, comercializada três dias após a abertura do evento (Figura 63).

A maioria dos países sul-americanos permanecia ainda neutra, mas Colômbia, México e Venezuela já haviam rompido relações diplomáticas com o Eixo. Contudo, o grande obstáculo para os objetivos estadunidenses era a Argentina, apoiada pelo Chile, que ao longo da conferência argumentou que o ataque a Pearl Harbor não fora uma investida contra a América Latina, e estava resolvida em manter-se neutra. A recusa do rival brasileiro a aderir às diretivas norte-americanas do encontro era um problema para os Estados Unidos:

Vargas deixara claro para Washington seu desejo de que qualquer acordo que resultasse da conferência deveria abranger todos os países da América Latina, inclusive a Argentina. O presidente estava preocupado com a possibilidade de que, se a Argentina se mantivesse neutra enquanto o resto da América Latina ficasse do lado dos Estados Unidos, os alemães ganhassem um aliado potencial na porta dos fundos do Brasil. (LOCHERY, 2015, p. 139)

Era claro para a cúpula do governo Vargas que a ruptura das relações com o Eixo arrastaria o Brasil, em algum momento, para um envolvimento ativo na guerra. No entanto, se o país não se alinhasse com os Estados Unidos, estava sujeito não só a perder seu mais poderoso parceiro, mas também a sofrer um ataque surpresa dos Alemães a qualquer momento, do qual não conseguiria se defender. Ademais, os argentinos poderiam utilizar sua aproximação com o Eixo para organizar uma invasão da fronteira sul, que não poderia ser repelida. Logo, ao longo da Reunião, Vargas e Oswaldo Aranha se valeram de diversas manobras diplomáticas para levar a Argentina a se alinhar às diretivas estadunidenses, porém sem sucesso.

Figura 63 – Oswaldo Aranha na capa da revista *Time*, edição de 18 de janeiro de 1942. Na legenda do retrato se lê “O Brasil de Aranha: ele crê em decisões rápidas, capital estrangeiro, trabalho duro”



Fonte: Time Magazine online.

Sumner Welles foi enviado ao Rio de Janeiro como chefe da delegação estadunidense, e o presidente brasileiro sabia que esse era o momento para pressionar Washington por um acordo concreto de obtenção de equipamento militar para sua defesa. Vargas deixou claro ao enviado de Roosevelt os termos de sua cooperação:

O Brasil não pode ser tratado como uma pequena potência da América Central, que ficaria satisfeita com a instalação de tropas americanas em seu território. Em vez disso, o Brasil precisa ser considerado pelos Estados Unidos como um amigo e aliado e tem o direito de receber, de acordo com o *Lend-Lease Act*, aviões, tanques e artilharia costeira o suficiente para permitir que o exército brasileiro proteja pelo menos parte das regiões do Nordeste do país, cuja defesa é tão necessária para os Estados Unidos quanto para o próprio Brasil. (WELLES apud LOCHERY, 2015, p. 144)¹⁸⁹

Roosevelt cedeu à pressão de Vargas e, em 19 de janeiro de 1942, o subsecretário norte-americano firmou acordo para o envio imediato de equipamento militar ao Brasil, em troca do alinhamento do país com as diretrizes estadunidenses para a Reunião. As forças armadas do país seriam finalmente aparelhadas, contudo o processo para o cumprimento final do acordo seria mais longo do que o esperado pelo presidente brasileiro. Sete dias antes disso,

¹⁸⁹ Foreign Relations of the United States/740.0011/18611, de Welles para o president Roosevelt, 18 jan. 1942.

em 12 de janeiro, foram inaugurados, com alarde, os murais de Portinari na sala de leitura da Divisão Hispânica da Biblioteca do Congresso. Estavam presentes à cerimônia o embaixador brasileiro Carlos Martins Pereira e Souza (1884-1965) e Nelson Rockefeller. Ambos discursaram na transmissão radiofônica comemorativa, apresentada em português para a população brasileira.

O impasse com os argentinos durou até o encerramento da Reunião de Consulta, em 28 de janeiro. Conseqüentemente, a Argentina e o Chile mantiveram a neutralidade e a resolução final dos chanceleres apenas recomendava a ruptura dos países latino-americanos com as nações do Eixo, em vez de declarar o rompimento efetivo das relações com Alemanha, Itália e Japão. O resultado das negociações enfureceu Cordell Hull, que considerou a resolução uma rendição à Argentina. Apesar de Hull ter demandado que seu subsecretário repudiasse o acordo, Welles se recusou a fazê-lo, no que foi apoiado pelo presidente Roosevelt. O Brasil cumpriu a palavra dada aos Estados Unidos e Oswaldo Aranha proclamou a ruptura com o Eixo no dia do encerramento da conferência. Logo, a Terceira Reunião de Consulta de Chanceleres marcou momento crucial das relações Brasil-Estados Unidos durante a Política da Boa Vizinhança. A partir de então, o governo Vargas selara a aliança com Franklin Roosevelt, cortando definitivamente relações com a Alemanha. O Ministro da Fazenda Artur de Souza Costa (1893-1957) foi enviado a Washington logo em seguida, em fevereiro, para o finalizar o acordo de fornecimento de material militar ao Brasil, bem como ajustar termos de cooperação dos Estados Unidos junto a indústrias de produção de matérias-primas estratégicas para a guerra, como minas de ferro e fábricas de borracha.

Os Estados Unidos ofereceram recursos de até 100 milhões de dólares para ajudar no desenvolvimento de matérias-primas no Brasil, ao mesmo tempo que concordaram com o aumento do preço da borracha brasileira e também com a expansão da produção na região amazônica. Washington também forneceu garantias de que o Brasil ainda seria pago pela exportação de café e cacau, mesmo que essas mercadorias não pudessem ser transportadas. Além disso, os americanos forneceriam dinheiro para pesquisa e desenvolvimento, bem como conhecimento técnico, a fim de ajudar o Brasil a produzir motores de aeronaves. Esses pactos, conhecidos coletivamente como os Acordos de Washington, foram firmados em 3 de março de 1942 e representaram um ganho tão significativo para a economia brasileira quanto a negociação pelos armamentos havia sido para as forças armadas. Além disso, os acordos estreitavam o relacionamento militar entre os dois países; os Estados Unidos também fizeram certo esforço para fornecer ao Brasil uma quantidade maior dos armamentos necessários à defesa do Nordeste do país. O valor do novo acordo de empréstimos e arrendamentos também foi elevado para 200 milhões de dólares, assegurando ao Brasil um crédito adicional para pagar pelo aumento nas remessas de armamentos. (LOCHERY, 2015, p. 158)

O fechamento dos Acordos de Washington fez com que Vargas permitisse que os estadunidenses instalassem bases no Nordeste brasileiro, ademais, o presidente baniu do país companhias aéreas do Eixo e suas subsidiárias. Conseqüentemente, a Alemanha passou a agir de forma hostil contra o Brasil e, entre fevereiro e março, as forças de Hitler afundaram quatro navios brasileiros na costa dos Estados Unidos. Esse tipo de ataque se tornou mais frequente a partir de abril, o que gerou problemas para a navegação comercial entre os dois países. Então, entre 15 e 17 de agosto, cinco navios brasileiros foram torpedeados pelos alemães. A agressão resultou em 607 mortes, que contabilizam civis e 169 soldados, gerando comoção nacional (LOCHERY, 2015, p. 185). Por consequência, em 22 de agosto de 1942, o Brasil declarou guerra a Alemanha e Itália¹⁹⁰.

Uma semana depois, em 1º de setembro, Nelson Rockefeller chegou ao Rio de Janeiro como enviado especial de Washington. O coordenador das relações culturais e comerciais interamericanas cumpriu intensa agenda de doze dias no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Nesse período, Rockefeller reuniu-se com o presidente Getúlio Vargas, foi homenageado com um banquete pelo chanceler Oswaldo Aranha na sede do Itamaraty, onde assinou acordos governamentais, e assistiu ao desfile de Sete de Setembro junto à comitiva presidencial (Figura 64). No dia seguinte, compareceu a um almoço no Ministério da Guerra, após o qual recebeu uma apresentação da estratégia de defesa da costa brasileira, realizada pelo chefe do Estado-Maior Góes Monteiro e o ministro da guerra Eurico Dutra (TOTA, 2014, p. 107) (Figura 65).

Em novembro de 1942, após longas e difíceis negociações, foram selados acordos para o estabelecimento de uma força conjunta entre Brasil e Estados Unidos para a defesa do Nordeste¹⁹¹. A base aérea de Parnamirim, em Natal, ativada em 7 de agosto, veio a ser a maior base norte-americana fora dos Estados Unidos (COSTA, 2011, p. 88). Ela exerceu papel vital para os esforços de guerra aliados e, no auge de suas operações, foi uma das bases mais movimentadas do mundo, funcionando todos os dias por dezoito horas e recebendo aviões a cada dois ou três minutos. Sua localização foi fundamental para o

¹⁹⁰ Até então haviam sido afundados 31 navios de transporte brasileiros, o que resultou em um total de 971 mortes. Cf. COSTA, 2011, p. 85.

¹⁹¹ Em essência, o pacto delegava a defesa do território nacional e das bases militares às forças armadas brasileiras, e a defesa costeira ficaria ao encargo de uma força conjunta dos Estados Unidos com o Brasil (LOCHERY, 2015, p. 196).

sucesso da campanha aliada no norte da África¹⁹² e a ampliação das frentes aliadas no continente europeu, como apontou Franklin Roosevelt: “sem Natal não teria sido possível o desembarque norte-americano na África e, depois, o prosseguimento vitorioso da campanha da Tunísia [...]. Natal é a encruzilhada estratégica tão importante para a realização das campanhas do Norte da África e da Sicília” (ROOSEVELT apud COSTA, 2011, p. 93)¹⁹³.

Figura 64 – No desfile de Sete de Setembro de 1942, a partir da esquerda, o general Dutra, o ministro Gustavo Capanema, o presidente Getúlio Vargas (sentado), a primeira-dama Alzira Vargas e o enviado americano Nelson Rockefeller, segurando uma criança

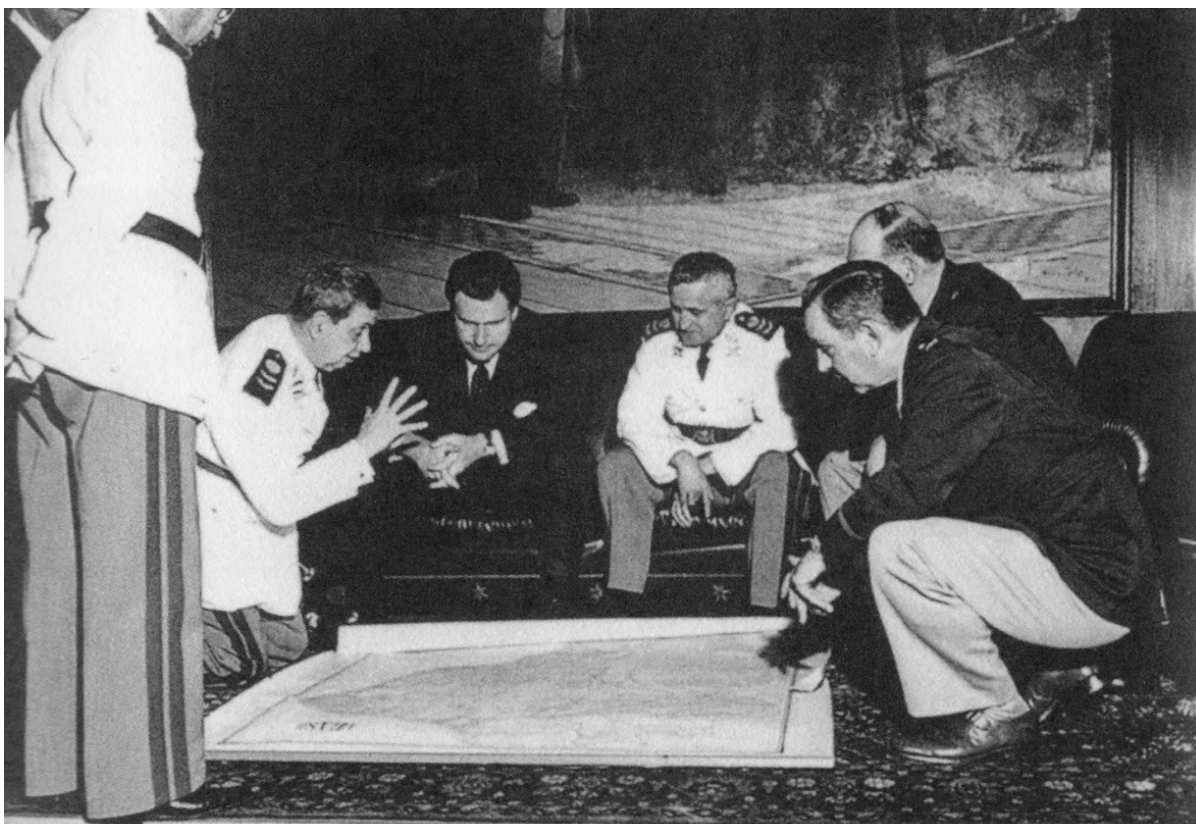


Fonte: FGV CPDOC.

¹⁹² A participação ativa dos Estados Unidos no front do norte da África começou após a captura do porto líbio de Tobruk pelo Eixo em 21 de junho de 1942. Franklin Roosevelt ofereceu auxílio militar a Winston Churchill ao saber da derrota durante uma reunião com o primeiro-ministro do Reino Unido. Em 23 outubro de 1942 os britânicos iniciaram a segunda e decisiva batalha de El Alamein, onde as tropas aliadas repeliram os destacamentos do Eixo, liderados pelo Marechal de Campo Erwin Rommel. O oficial alemão buscava conquistar a região do Nilo para dominar o Canal de Suez e controlar as jazidas de petróleo do oriente médio situadas nos protetorados britânicos. Esse combate resultou na longa retirada de Rommel para a Tunísia e marcou o início da derrocada do Eixo na África. A vitória aliada no teatro africano foi possível devido aos suprimentos fornecidos aos britânicos pelos Estados Unidos e à atuação de divisões de seu exército em conjunto com as tropas de Churchill. Em 8 de novembro de 1942 foi deflagrada a Operação Tocha, na qual ambos executaram pousos coordenados, realizados na costa do Marrocos e da Argélia, com o objetivo de cercar as tropas inimigas. A base aérea de Natal foi capital para a execução da operação, que resultou na queda das tropas ítalo-germânicas. Esta foi levada a cabo em 13 de maio de 1943, com a rendição das tropas do general alemão Hans-Jürgen von Arnim na Tunísia.

¹⁹³ COSTA, Fernando Hippólito da. *História da base aérea de Natal*. Natal: EDUFRRN, 1980, p. 367-371.

Figura 65 – O chefe do Estado Maior brasileiro, general Góes Monteiro (ajoelhado) explica a estratégia de defesa brasileira a Nelson Rockefeller, sentado ao lado do ministro da guerra, general Eurico Gaspar Dutra



Fonte: LAGO, 2017, p. 227.

Em 28 de janeiro de 1943 o presidente norte-americano fez uma escala em Natal para encontrar-se com Vargas, quando retornava do Marrocos após se reunir com Winston Churchill (1874-1965) e generais franceses na Conferência de Casablanca. Os dois mandatários trataram do atraso no envio de dispositivos bélicos ao Brasil, já que apenas fração do arsenal prometido havia sido entregue ao país. Os Estados Unidos davam prioridade a conceder armas às nações com tropas diretamente envolvidas nos combates. O presidente brasileiro percebeu que despachar um contingente para lutar com os norte-americanos seria a melhor saída para garantir os equipamentos para seu exército. Logo, nesse encontro com Roosevelt, Vargas discutiu, em termos gerais, a questão do envio de tropas brasileiras à guerra.

A partir de 1943, o Brasil começou a perder relevância geopolítica, devido aos rumos que a guerra tomava. As tropas do Eixo no norte da África foram derrotadas em 13 de maio de 1943. Em 10 de julho, Estados Unidos e Grã-Bretanha invadiram a Sicília e conseguiram tomar a ilha antes do fim de agosto. Em 8 de setembro a Itália se rendeu aos Aliados e, no dia

seguinte, americanos e britânicos desembarcaram em Salerno rumo ao norte. Contudo, muitas áreas do país foram tomadas por alemães e havia grande número de focos de resistência. Em 6 de novembro, Stalin iniciou a ofensiva que levou à libertação de Kiev. O governo brasileiro insistiu no envio de tropas para o conflito, buscando garantir os equipamentos militares prometidos, porém ainda não entregues pelos Estados Unidos. Dessa forma, após pressão de Vargas, a Força Expedicionária Brasileira (FEB) foi organizada, e enviada à Itália em 2 de julho de 1944. Foi então treinada e equipada pelos norte-americanos, tomando parte de batalhas italianas importantes para a expulsão dos alemães, como a da tomada de Monte Castelo. Seu retorno ao Brasil iniciou em 18 de julho de 1945.

A participação do exército brasileiro na guerra ao lado dos Estados Unidos levou o Brasil a efetivar a modernização das suas forças armadas, permitindo ao país alcançar o segundo objetivo de Getúlio Vargas para a política interna. Ademais, o Brasil recebeu mais de 70% dos recursos destinados à América Latina via o sistema de Empréstimos e Arrendamentos do governo norte-americano¹⁹⁴, o que beneficiou significativamente as finanças nacionais:

Devido às limitações das importações em tempo de guerra, acumularam-se expressivos saldos comerciais e acréscimos de reservas, que passaram de US\$ 84 milhões (1940) para 270 milhões (1942) e o pico de 680 milhões (1945). Superando a fase de baixo crescimento de 1939 a 1942, a economia expandiu-se à taxa média de 8% ao ano em 1943-1944 (produto industrial com crescimento de 12%) e desacelerou para 3,3% em 1945. O nível mais confortável das reservas tornou possível a celebração de acordo definitivo sobre a dívida [...]. Concluídas em 1943, as negociações cobriram o montante total de US\$ 220 milhões e permitiram redução de cerca de 50%. Assim, três anos depois da definição brasileira e da declaração de guerra, o Brasil aparecia com economia fortalecida, expansão de reservas e das exportações, dívida externa equacionada, indústria dinamizada e siderurgia pesada em vias de implantação. (RICUPERO, 2017, p. 361)

Por ter enviado tropas para lutar na Europa, ao fim do conflito, em 1945, o Brasil entrou para o grupo dos países vencedores da guerra, o que aumentou sua estatura na política internacional. O conjunto dos resultados alcançados pelo alinhamento com os Estados Unidos permitiu ao Brasil sagrar-se como potência regional sul-americana, cumprindo o principal objetivo da política externa de Vargas. Portanto, a despeito das tensões, dificuldades e questionamentos, a aliança com os estadunidenses levou o presidente brasileiro a atingir todos os seus principais objetivos para o país, bem como a fortificar a economia e as finanças nacionais.

¹⁹⁴ Auxílio econômico na forma de empréstimos foi enviado a dezoito países latino-americanos, totalizando 475 milhões de dólares, dos quais mais de 70% foram destinados ao Brasil, que contribuiu com uma força expedicionária e proveu instalações especiais para o transporte aéreo (CONNELL-SMITH, 1974, p. 182).

3.4. Os retratos da elite política

Portinari cultivou amplo círculo de relacionamentos e fazia questão de manter a casa aberta aos amigos. Aos domingos, “Candinho” lhes oferecia longos almoços, nos quais se conversava a respeito de tudo – e invariavelmente sobre pintura. Desde os tempos da ENBA, o artista conviveu com homens de letras, alguns deles pertencentes a famílias preeminentes, como o poeta Olegário Mariano, cujo retrato lhe valeu o prêmio de viagem à Europa em 1928. A partir da subida de Getúlio Vargas ao poder em 1930, muitos intelectuais assumiram posições burocráticas na máquina estatal, alguns ocupando cargos de alto escalão no governo. Portinari convivia com um grande número deles; desse modo, as relações de amizade do pintor de Brodowski entremearam-se com os ambientes do poder político.

Antes de ser admitido como professor de pintura mural na Universidade do Distrito Federal em 1935, e receber a encomenda de Capanema para os murais do edifício-sede do MES em 1936, Portinari tinha no ofício de retratista sua principal fonte de renda, e continuou a exercê-lo frequentemente ao longo de sua carreira. Em seus anos formativos, esse foi o gênero pictórico pelo qual alcançou reputação. Um exemplo disso é Rodolfo Chamberland, professor de Portinari na ENBA, por compreender o aluno como retratista, ter-lhe recomendado visitar a Inglaterra para investigar manifestações locais desse gênero pictórico durante sua temporada de estudos na Europa. Ademais, como um gesto de apreciação aos amigos, Portinari tinha por hábito desenhá-los e pintá-los, como fez com Carlos Drummond de Andrade e Lourival Fontes (1899-1967) e, muitas vezes, presenteá-los com essas obras. Consequentemente, na década de 1930, o artista paulista desenvolveu vasta produção de retratos da elite social, política e intelectual brasileira que, por sua amplitude, foge do escopo dessa tese. Aqui nos ocuparemos dos retratos de membros da alta hierarquia política, relevantes à trajetória de Portinari nos Estados Unidos, e executados pelo pintor entre 1935 e 1942.

O retrato de Getúlio Vargas, de 1938, foi pintado pouco depois da instauração do Estado Novo (Figura 66). Contudo, Vargas não posou para o artista, nem o incumbiu de realizar a obra. A peça foi encomendada pelo presidente do Banco do Brasil, dr. Marques dos Reis, e executada a partir de uma fotografia, a qual localizamos nos arquivos da Fundação Getúlio Vargas (Figura 67). A função da pintura, inaugurada solenemente no

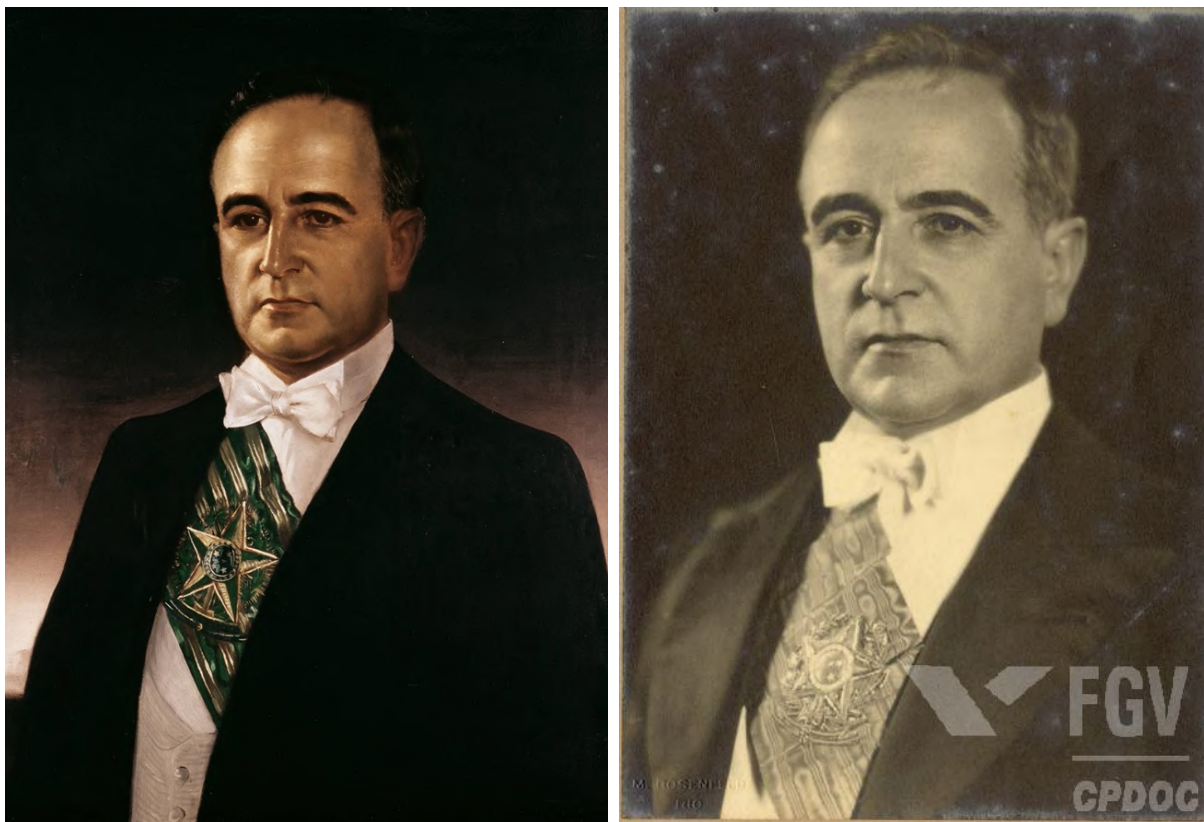
salão nobre do Banco do Brasil em agosto do mesmo ano¹⁹⁵, era tomar o lugar do cromo oficial emoldurado, habitualmente presente em repartições federais. Portanto, uma pintura realista. Nesse contexto, era significativo que a fotografia tenha sido transformada em obra de arte pelo “retratista de maior prestígio nos círculos dirigentes do regime” (MICELI, 1996, p. 115). Foi o reconhecimento como pintor moderno que levou Portinari ser compreendido como o pintor oficial do governo Vargas. As obras encomendadas ao artista por Gustavo Capanema para a sede de seu ministério eram peças de vocabulário plástico moderno. No entanto, Portinari tipificou sua produção retratística de figuras dos altos escalões governamentais com características formais quase antagônicas a estas. Para executá-la, se valeu de recursos plásticos do renascimento e do barroco, pautando-a por elementos relacionados ao realismo e a tradição, o que Annateresa Fabris (1990, p. 67) classificou como retratos clássicos.

Ao posicionarmos o óleo elaborado por Portinari ao lado da referência fotográfica utilizada pelo pintor, é notável a semelhança entre ambos, e certo que, em 1938, aqueles que conheciam o cromo oficial não teriam dificuldade de relacioná-lo à tela a cores do pintor de Brodowski. Nela, Vargas é mostrado a meio-corpo e a três-quartos à esquerda, vestindo smoking, gravata borboleta branca, colete cinza claro e portando a faixa presidencial, cujo bordado em fios de ouro destaca o brasão da república. Seu olhar não se volta ao expectador, desviando-se para a esquerda. Consciente da função a ser assumida por esse retrato, ao realizá-lo Portinari se ateu à referência fotográfica que recebeu. O pintor empregou paleta econômica de pretos, marrons, ocres e verdes e manteve a iluminação de estúdio, com duas fontes de luz incidindo sobre a figura do presidente, ambas elevadas e posicionadas fora do plano pictórico. A principal delas se encontra do lado esquerdo, enquanto a secundária está posicionada do lado direito, o que resulta em um ambiente notadamente artificial e produz áreas de claridade intensa no rosto do retratado. As mais evidentes são o delineado do nariz, o canto esquerdo do lábio inferior, o terço esquerdo da testa e a metade esquerda da face. Esse esquema produz sombras difusas e passagens tonais graduais no rosto de Vargas, sem contrastes marcados ou abruptos, o que suaviza sua expressão.

¹⁹⁵ Na ocasião discursaram o presidente do banco, dr. Marques dos Reis, bem como os diretores Aloisio Lima Campos e Vilobaldo Campos, que proferiram panegírico à Vargas e ao Estado Novo. Os dados constam de artigo publicado na revista *Rio Ilustrado* de 20 de agosto de 1938 (MICELI, 1996, p. 170).

Figura 66, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Getúlio Vargas”, 1938, óleo sobre tela, 77 × 61 cm, coleção Centro Cultural Banco do Brasil

Figura 67, à direita – Fotografia de Getúlio Vargas, por Max Rosenfeld, que serviu de referência ao pintor



Fontes: à esquerda, Projeto Portinari; à direita, FGV CPDOC.

O fundo em *dégradé* transita de marrom escuro no topo da imagem até um bege claro na altura na linha do horizonte baixo. A claridade do fundo envolve a parte superior do tronco do presidente, criando uma aura luminosa ao redor de sua figura. Portinari elevou os ombros de Vargas e ampliou sua espádua direita, o que lhe conferiu presença mais imponente e preponderante, sensação amplificada pela massa preta do casaco, plana e livre de detalhamentos. Ademais, o pintor reposicionou o brasão da república, endireitando-o ligeiramente, de modo a enfatizar o posto ocupado por Vargas. Os pequenos ajustes feitos pelo pintor em relação à fotografia utilizada para a elaboração da obra enfatizaram certos atributos da figura presidencial, reforçando a imagem de um chefe de estado forte.

Outro retrato relevante realizado por Portinari em 1938 foi o de Maria Capanema (19??-19??), esposa do ministro da educação e saúde (Figura 68). Gustavo Capanema foi figura capital para o sucesso de Portinari, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Foi o

mecenas do pintor no governo federal, lhe confiando a realização de um grupo emblemático de obras no edifício público mais arrojado do país até então. Além disso, incentivou as empreitadas internacionais do artista, permitindo-o suspender temporariamente a execução dos trabalhos no MES para viajar aos Estados Unidos e comparecer à abertura de sua individual no MoMA em outubro de 1940, e também realizar os murais na Biblioteca do Congresso no segundo semestre de 1941.

O casal Portinari tinha relação que ia além do âmbito profissional com os Capanema, o que verificamos pela correspondência de Maria Portinari a Maria Capanema, enviada pela primeira à segunda durante a viagem do casal aos Estados Unidos em 1940¹⁹⁶. Ademais, as cartas do pintor a Capanema eram sempre dirigidas ao “caro amigo e ministro”. Todavia, os documentos arquivados no Projeto Portinari não oferecem evidência de que os Capanema fossem frequentadores habituais da residência dos Portinari. Não localizamos registros que esclareçam as circunstâncias de realização do retrato de Maria Capanema. De todo modo, a tela segue algumas convenções adotadas por Portinari em obras desse tipo executadas em 1937, notadamente a representação realista do rosto do modelo, o enquadramento de seu corpo, o fundo em *dégradé* sem detalhes e a paleta reduzida. Nesse caso, pretos, marrons, laranjas e vermelhos. Maria Capanema é representada de frente, à meio-corpo, olhando fixamente para o espectador. Tem o cabelo dividido ao meio e preso na altura da nuca. Traja vestido preto de mangas longas, com discreto decote em “V”, adornado por duas listras finas, uma vermelha e outra branca. Seus ombros são altos e os braços bem delineados. Seu tronco forma um quadrado negro que toma mais da metade da área da tela, o que faz com que sua figura se destaque como um bloco sólido e imponente. A simetria é quase total, a não ser pelo foco de luz que incide sobre sua face, vindo do alto do lado esquerdo, que gera sombras incisivas em parte dos lábios vermelhos e no lado direito de seu rosto e pescoço. Sua cabeça se sobrepõe à área mais escura do fundo do quadro, o que ressalta a sua fisionomia. O resultado é uma figura bem estruturada e marcante, que remete diretamente às figuras do classicismo do retorno a ordem do modernismo da Escola de Paris nos anos 1930. Esse retrato integrou a individual de Portinari no MNBA em 1939, onde o pintor foi fotografado com Maria Capanema por ocasião da abertura da exposição (Figura 69).

¹⁹⁶ Esses documentos encontram-se nos arquivos do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Figura 68, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Maria Capanema”, 1938, óleo sobre tela, 72 × 59 cm, coleção particular

Figura 69, à direita – Candido Portinari e Maria Capanema na abertura da mostra individual do pintor no MNBA, em 1939



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

O artista lançou mão de recursos semelhantes aos empregados nos dois retratos anteriores ao pintar a filha do presidente da república. Alzira Vargas do Amaral Peixoto, auxiliar de gabinete, e braço direito do mandatário brasileiro, conheceu Portinari quando o pintor paulista foi convidado pelo escultor americano Jo Davidson (1883-1952) para ver o busto de Getúlio Vargas que finalizara no Palácio Guanabara, por encomenda de Franklin Roosevelt¹⁹⁷. Em depoimento ao Projeto Portinari, Alzira, declarou que houve um carinho recíproco entre ela e o pintor¹⁹⁸, e explicou que a história de seu retrato começou por volta de uma semana após esse primeiro encontro:

[...] uma semana depois, um amigo comum, que trabalhava no gabinete de papai disse: “Olha, doutora [...], o Candinho quer fazer o seu retrato para dar de presente ao presidente”. Respondi: “Ah, capitão, tem dó, não tenho paciência para ficar 24 horas parada”. Uma semana depois ele voltou à carga: “Olha, doutora, o Candinho vai a São Paulo na semana que vem e pediu que você fosse ao seu ateliê por cinco minutos, só para ele dar um

¹⁹⁷ Davidson foi enviado por Franklin Roosevelt, sob os auspícios do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, a dez repúblicas sul-americanas, para realizar bustos em bronze de seus presidentes. Estes foram exibidos posteriormente em conjunto, na *National Gallery of Art*, de 27 de junho a 19 de julho de 1942. A mostra incluía os mandatários dos seguintes países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, representada por dois retratos, pois Davidson chegou ao país no período de mudança de presidentes. Foram expostos também bustos do presidente estadunidense Franklin D. Roosevelt e de seu vice-presidente Henry A. Wallace, ambos elaborados por Davidson.

¹⁹⁸ Depoimento concedido por Alzira Vargas do Amaral Peixoto ao Projeto Portinari, 1983, p. 4.

rabisco, pegar os traços principais e tirar umas fotografias”. Preparei-me e fui lá, danada da vida. Acabei ficando amiga íntima de Candinho, de Maria e conheci João, na época um garotinho. [...] Passei a ir frequentemente à casa do Candinho porque gostei dele e ele gostou de mim, batíamos papo. Depois de pronto o retrato, com uma roupa imaginada, pois ele só pegou os traços, ele deu ao papai.¹⁹⁹

Em 1941, ao representar Alzira (Figura 70), Portinari lançou mão de elementos recorrentes em seus retratos clássicos, presentes também nos de Getúlio Vargas e Maria Capanema: o fundo em *dégradé* sem detalhamento, que clareia conforme se aproxima da linha do horizonte baixo; a representação realista do rosto do modelo; o enquadramento; a vestimenta como bloco escuro e planificado, contraposto à área luminosa do fundo; a paleta reduzida. Esta, nesse caso, traz tons terrosos e azul acinzentado, complementares rebaixadas, bem como pretos e vermelhos. Alzira é mostrada a meio-corpo, voltada levemente à esquerda e olhando para o espectador, porém de forma menos contundente que Maria Capanema. Seus cabelos são ondulados, de um castanho denso e plano, e tem a parte de cima presa, em penteado característico da primeira metade dos anos 1940. Veste blusa de um azul esmaecido com gola rente ao pescoço e paletó marrom, sem detalhamento. Seu tronco é representado por uma massa escura, com ombros robustos. Contudo, seu rosto é iluminado de frente por uma fonte de luz difusa, o que cria sombreado de transições graduais, proporcionando suavidade às suas feições. O vermelho dos lábios se destaca, enfatizado pelo tom fio da blusa. Há contrastes tonais intensos entre as áreas escuras do paletó, do cabelo, da parte de cima do fundo da imagem e a claridade do restante do fundo e da pele da modelo. No entanto, a face de Alzira, sua blusa e os dois terços inferiores do segundo plano apresentam valores tonais semelhantes, o que confere delicadeza à sua imagem.

A atitude de Portinari em presentear figuras em posição de poder com suas obras demonstra que o pintor compreendia as dinâmicas do sistema das artes, e a importância de manter-se em boas graças com aqueles que já haviam lhe ajudado de alguma forma, e também com os que poderiam lhe facilitar encomendas futuras. O pintor empregou esse tipo de recurso ao buscar firmar sua trajetória nos Estados Unidos, como veremos nos capítulos seguintes. Essas ações não devem ser confundidas com a atitude do artista de presentear seus amigos com pinturas e desenhos como manifestação de apreço. Todavia, é

¹⁹⁹ Depoimento concedido por Alzira Vargas do Amaral Peixoto ao Projeto Portinari, p. 4.

relevante ressaltar que, em certos casos, Portinari acabou tornando-se amigo de pessoas preeminentes com as quais inicialmente mantinha relação apenas profissional.

É importante apontar que o pintor presenteou o presidente brasileiro com o retrato de sua filha entre janeiro e julho de 1941 pois, nesse último mês, Portinari embarcou para os Estados Unidos, com financiamento de Vargas, para realizar os murais na Biblioteca do Congresso, retornando ao Brasil apenas no final de janeiro de 1942. Portanto, é possível que o retrato de Alzira tenha sido empregado pelo pintor como uma maneira de auxiliá-lo a alcançar as graças – e o patrocínio – de Getúlio Vargas para a empreitada de pintura dos murais, já que recebera o convite para realizar a obra em Washington em novembro de 1940.

Figura 70 – Candido Portinari: “Retrato de Alzira Vargas”, 1941, óleo sobre tela, 73 × 60 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Em 1941, Portinari retratou outra figura capital do ambiente político nacional, o embaixador americano Jefferson Caffery (1886-1974). O diplomata serviu como representante estadunidense no Rio de Janeiro de 1937 a 1945. De origem sulista, Caffery era “um advogado experiente e diplomata de carreira que tinha a confiança e a simpatia do Departamento de Estado” (LOCHERY, 2015, p. 49). O embaixador considerava o seu posto o mais importante da América do Sul e combatia aqueles que buscavam debilitar a sua autoridade, o que o levou a resistir à atuação de Nelson Rockefeller e do OCIAA no Brasil. Caffery tornou-se amigo de Getúlio Vargas e de Oswaldo Aranha, e foi essencial para o sucesso da aliança Brasil-Estados Unidos efetivada durante a Segunda Guerra. Sua correspondência com Portinari sugere que também desenvolveu certa amizade com o artista.

O paradeiro do retrato de Caffery é desconhecido, e a reprodução abrigada no acervo do Projeto Portinari é o único registro disponível dessa tela (Figura 71). Encontramos também uma fotografia usada pelo pintor como referência na elaboração do quadro (Figura 72) e duas imagens de Caffery posando para Portinari (Figuras 73 e 74). As últimas permitem visões adicionais da obra. Todos os registros da pintura são em preto e branco, e apresentam manchas esbranquiçadas ou reflexos, o que torna difícil compreender detalhes do trabalho, especialmente os do segundo plano. Contudo, é possível perceber que nesse retrato Portinari utilizou recursos muito semelhantes aos empregados no de Getúlio Vargas. A representação do modelo é realista, a meio-corpo e a três-quartos à esquerda. No entanto, Caffery traça um terno em vez de smoking, tem o rosto quase de perfil, e está contra um fundo totalmente escuro, que apresenta detalhamento na metade do lado esquerdo do plano pictórico. Porém, não é possível identificar se este representa um item de mobília, como uma cadeira ou poltrona, ou algum outro elemento. A tela foi finalizada em junho, um mês antes de Portinari viajar aos Estados Unidos, segundo correspondência de Caffery, na qual o diplomata inicia a missiva ao pintor com “meu caro amigo”:

Venho apresentar-lhe os meus melhores agradecimentos pelos retoques que fez no quadro. O amigo bem teve razão quando sugeriu os retoques e a mudança de moldura pois, de fato, o quadro ficou agora perfeito. Tanto a minha senhora como eu estamos realmente encantados com o resultado que alcançou.²⁰⁰

²⁰⁰ CAFFERY, Jefferson. [Correspondência] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 12 jun. 1941.

Figura 71, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Jefferson Caffery”, 1941, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, coleção particular

Figura 72, à direita – Fotografia utilizada por Portinari como referência para realizar a pintura



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 73 – O embaixador americano Jefferson Caffery posando para Portinari em 1941



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 74 – O embaixador americano Jefferson Caffery posando para Portinari em 1941



Fonte: Projeto Portinari.

É significativo que Portinari tenha pintado o retrato do embaixador americano poucas semanas antes de embarcar aos Estados Unidos como agente brasileiro da Política da Boa Vizinhança. Não encontramos registros que especifiquem se essa obra foi uma encomenda de Caffery ou foi ofertado pelo artista ao embaixador. Todavia, mantendo o hábito de utilizar suas obras como ferramenta diplomática, no final de 1942 o artista presenteou o casal Caffery com uma pintura floral, possivelmente como gesto de apreciação ao diplomata, já que este ocorreu no ano no qual foram inaugurados os murais da Biblioteca do Congresso. A embaixatriz Gertrude Caffery agradeceu ao pintor, tecendo os seguintes comentários sobre a tela: “estamos apreciando olhar para ela com frequência, e você não sabe quanto prazer você nos deu. Nós sempre a manteremos entre nossos bens mais estimados”²⁰¹. Em 31 de agosto de 1943, Caffery escreveu a Portinari, em agradecimento a um gesto amistoso do pintor:

²⁰¹ Carta de Gertrude Caffery a Candido e Maria Portinari. Rio de Janeiro, 2 jan. 1943, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Suas palavras, ontem, na Associação Brasileira de Imprensa, foram para mim das mais tocantes que se pronunciaram a meu respeito naquela festa da amizade brasileira à minha pessoa. Envio-lhe, por elas, as expressões de meu profundo agradecimento. Queira saber o testemunho da minha elevada consideração.²⁰²

Deve-se levar em conta que esta é uma missiva de um embaixador; logo, submetida a protocolos diplomáticos. Isso posto, observamos que os excertos acima revelam tanto a proximidade de Portinari com o alto escalão político brasileiro como com a hierarquia máxima da diplomacia estadunidense. Percebemos também a imbricação de elementos profissionais e pessoais nessas relações.

Outra figura capital da alta hierarquia governamental retratada pelo pintor foi o chanceler Oswaldo Aranha, com quem o artista tinha proximidade, como descreve seu neto Pedro Corrêa do Lago:

Uma verdadeira amizade com admiração mútua uniu Oswaldo Aranha a Candido Portinari, pintor de sucesso precoce, quase dez anos mais novo que Aranha. Portinari era paulista de Brodowski, tinha simpatias comunistas, e nada o predispunha a qualquer vínculo maior com o ministro do Exterior do Estado Novo. Os primeiros contatos foram travados quando Aranha tornou-se ministro e a carreira de Portinari firmava-se nos Estados Unidos, onde expusera na Feira Mundial de Nova York em 1939. (LAGO, 2017, p. 214)

A documentação que levantamos indica que os primeiros contatos entre Portinari e Aranha se deram, mesmo que indiretamente, antes disso, em 1935, quando Aranha era ainda embaixador nos Estados Unidos, por ocasião da compra frustrada de “Café” por sua esposa, Dona Vindinha. De todo modo, o artista fez parte do círculo de convivência de Aranha, como mostra fotografia do pintor junto ao chanceler nas celebrações de seus 25 anos de casado (Figura 75). A presença de Portinari da festa das bodas de prata de Aranha demonstra mais uma vez como suas relações de amizade entremeavam-se com suas atividades profissionais e com os ambientes do poder político brasileiro.

Portinari pintou o retrato de Aranha em 1942, após finalizar os murais da Biblioteca do Congresso. A data é significativa, pois o chanceler auxiliou o artista em sua temporada em Washington, como demonstra a carta de apresentação oficial que redigiu ao embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Carlos Martins. A missiva explicava que o pintor fora “nomeado pelo Excelentíssimo Presidente da República” para ir aos Estados Unidos “em missão artística especial”²⁰³.

²⁰² Carta de Jefferson Caffery a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 31 ago. 1943. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁰³ Carta de Oswaldo Aranha a Carlos Martins Pereira e Souza. Rio de Janeiro, 6 ago. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 75 – No dia de suas bodas de prata, Oswaldo Aranha observa o quintal de sua casa na ladeira do Ascurra na companhia de Candido Portinari e de seu filho Euclides Aranha, 1942



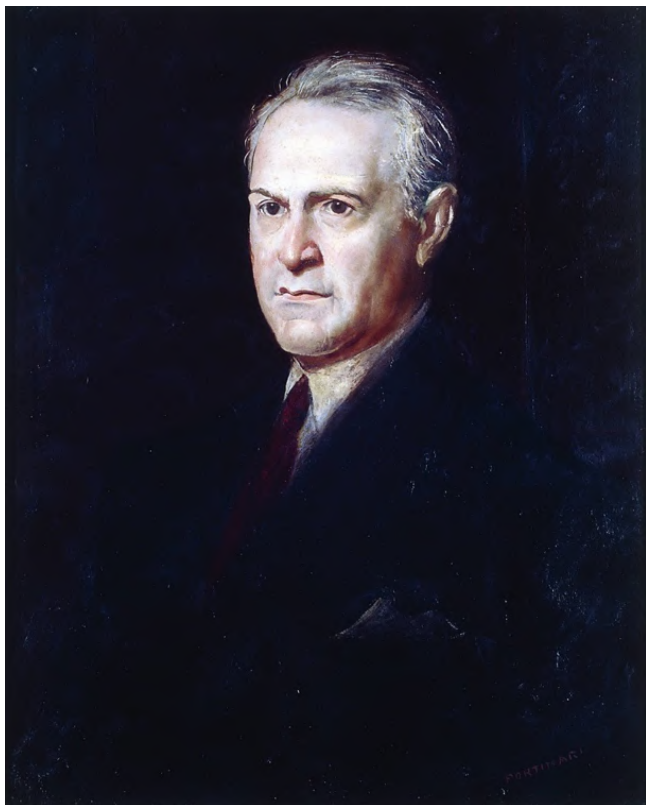
Fonte: LAGO, 2017, p. 214.

A representação de Aranha elaborada por Portinari (Figura 76) é econômica e aproxima-se muito do retrato de Jefferson Caffery. O chanceler é apresentado a meio-corpo contra fundo muito escuro, a três-quartos à esquerda, e olha firmemente nessa direção. Traja terno, e é iluminado por um foco de luz intenso e direcionado, vindo do alto do lado esquerdo, que destaca sua cabeça, o nó de sua gravata e a gola da camisa. O rosto e os cabelos alvos de Aranha sobrepostos ao negrume do segundo plano criam contraste intenso, assim como o paletó preto em cima da camisa clara. Esses últimos formam uma diagonal entre os vértices do plano pictórico, dividindo-o em dois triângulos retângulos de mesmo tamanho. O restante da composição permanece na penumbra, e o triângulo inferior pareceria vazio se não houvesse a breve indicação do lenço no bolso do paletó do chanceler. A paleta é limitada a tons geralmente frios de preto, cinza, branco e vermelho, quebrados por raros ocres. A imagem foi elaborada de modo a destacar a face de Aranha, de semblante sério e olhar resoluto. A composição faz referência direta aos retratos da era de ouro holandesa, como os de Rembrandt van Rijn (1606-1669), porém se valendo de iluminação fria em vez dos tons

dourados característicos da escola europeia. O resultado é um retrato sóbrio, que explicita a personalidade resoluta e tenaz do chanceler brasileiro. Portinari foi registrado pelo fotógrafo Thomas McAvoy dando os retoques finais no quadro em seu ateliê (Figura 77).

Figura 76, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Oswaldo Aranha”, 1942, óleo sobre tela, 73 × 61 cm, coleção particular

Figura 77, à direita – Portinari dando os últimos retoques no retrato de Aranha em fotografia de Thomas D. McAvoy



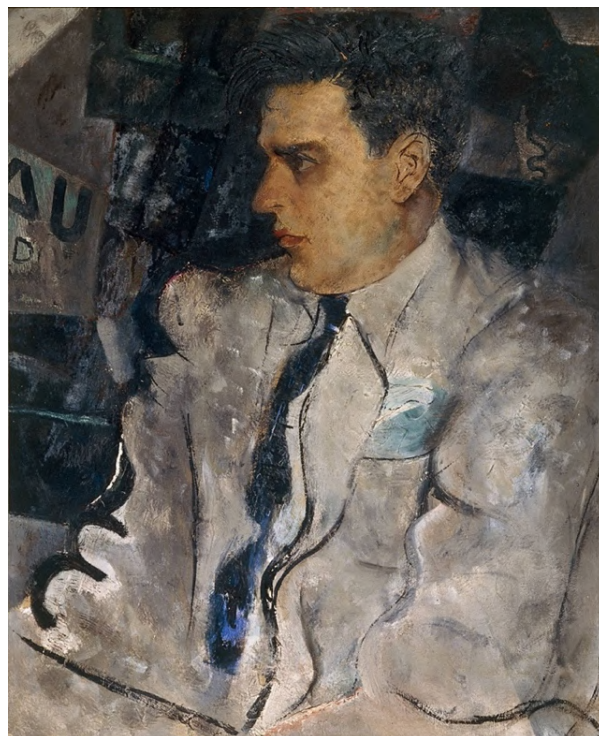
Fonte: Projeto Portinari.

Há ainda dois retratos a discutir, ambos de amigos de Portinari que ocupavam posições significativas na administração Vargas. O primeiro deles é o do poeta Carlos Drummond de Andrade (Figura 78), chefe de gabinete de Gustavo Capanema, que manteve amizade próxima com o pintor paulista. Portinari executou a tela em 1936, anteriormente aos retratos oficiais abordados. Este foi o mesmo ano em que recebeu a encomenda para os murais do edifício-sede do MES, e se valeu do vocabulário plástico e cromático utilizado nos retratos discutidos anteriormente. Ao descrever sua experiência com o artista durante a elaboração do trabalho, Drummond comentou: “posei muitas manhãs. Aliás, ele só fazia retrato posado mesmo, com uma paciência enorme”²⁰⁴.

²⁰⁴ Depoimento concedido por Carlos Drummond de Andrade ao Projeto Portinari, 1983, p. 44.

Figura 78, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Carlos Drummond de Andrade”, 1936, óleo sobre tela, 72 × 58 cm, coleção particular

Figura 79, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Lourival Fontes”, 1940, óleo sobre tela, 73 × 60 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

A figura de Drummond é representada realisticamente. Está de frente, a meio-corpo, contra um fundo verde esmaecido em *dégradé*, sem detalhamento, que clareia conforme se aproxima da linha do horizonte baixo. O quadro tem composição muito próxima à do retrato de Maria Capanema. Contudo, Drummond não encara o expectador, desviando o olhar levemente para baixo à direita, o que lhe confere um ar introspectivo. A paleta é restrita a tons rebaixados de branco, cinza verde, marrom, azul e ocre. O poeta traja terno cinza, camisa branca e gravata de um azul pálido. Apesar da formalidade da tela, resultado da representação classicizante, Portinari imprime certo ar de intimidade à figura de Drummond ao retratá-lo sem os óculos e com os cabelos soltos, sem brilhantina, sendo que esses dois elementos eram marcas registradas de sua imagem pública. Logo, o retratado é apresentado em momento privado, o que indica a proximidade entre o pintor e o modelo.

Por fim, temos a representação de Lourival Fontes, realizada em 1940, um contraponto aos retratos analisados até aqui (Figura 79). Fontes era amigo próximo de Portinari, bem como do presidente da república. A partir de 1934 dirigiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), e se manteve à frente do órgão até julho de 1942,

após este ser remodelado duas vezes. Em 1938 o DPDC foi renomeado Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e, em 1939, foi substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Após a instauração do Estado Novo, essas agências federais tinham a incumbência de promover o governo dentro e fora do país e também de efetuar a censura à imprensa.

Nessa obra, Fontes é retratado a meio-corpo e a três-quartos à esquerda, com o rosto de perfil olhando fixamente na mesma direção, em pose semelhante à do embaixador Jefferson Caffery. A composição é estruturada a partir de um grupo de linhas diagonais paralelas, compostas pelos braços e a gravata de Fontes, alinhados com elementos do fundo da imagem. Todavia, Portinari se valeu de léxico plástico moderno para elaborar a representação do amigo. A paleta é composta por cinzas, azuis, marrons, ocre, pretos, brancos e vermelhos, empregados em gestos vigorosos. Conseqüentemente, a superfície da pintura é irregular, texturizada, e suas linhas retorcidas e dinâmicas. Fontes traça terno e camisa de cor cinza, gravata azul escura e lenço azul claro, representados com traços orgânicos rápidos, que dão a impressão de certo desalinho. Seu paletó é volumoso e ondulado, e tem mangas enormes, que aparentam ter sido empurradas para cima dos braços, que estão inclinados para frente, formando duas diagonais acentuadas. Os tecidos são construídos por pinceladas desiguais de cores distintas, aplicadas em grande velocidade. Nessa obra, Portinari abandona as cuidadosas passagens tonais dos retratos clássicos em favor de pinceladas ligeiras aparentes, da planificação do modelo e do uso de linhas de contorno marcadas, notadamente no braço esquerdo. A iluminação não é homogênea e não parece vir de uma fonte unificada. A cabeça recebe tratamento mais naturalista, porém passagens cromáticas são evidentes, e pinceladas e linhas de contorno são visíveis em toda a sua extensão, como nos cabelos, orelha e queixo. O fundo, de inspiração cubista, é composto por um conjunto de formas geométricas justapostas e sobrepostas, de linhas inclinadas, em gama variada de azuis, verdes e cinzas. Próximo ao canto superior esquerdo há um fragmento de texto, cujos caracteres legíveis são “AU”, e abaixo deles “DOS”, elemento que se relaciona às atividades profissionais de Fontes. A combinação dos atributos elencados acima faz com que a pintura comunique dinamismo e velocidade, qualidades inerentes à atuação de Fontes como o chefe do departamento de imprensa do governo federal.

Um dado significativo a respeito do retrato de Lourival Fontes é que este foi levado aos Estados Unidos por Portinari para exibição no MoMA. Na ocasião, foi adquirido por Nelson Rockefeller, então presidente do museu e coordenador das relações culturais e comerciais interamericanas. Dessa forma, ironicamente o retrato do chefe da censura brasileira passou a integrar a coleção de um dos mais preeminentes defensores do liberalismo nos Estados Unidos.

As análises das obras elencadas acima demonstram claramente a imbricação de Portinari no âmbito político brasileiro e estadunidense, e a maneira como suas associações profissionais se mesclavam com relações pessoais de amizade. Essa duplicidade foi capital para que o pintor alcançasse reconhecimento nos Estados Unidos, o que investigaremos a fundo a partir do capítulo seguinte.

Capítulo 4

A promoção de Portinari pelo governo brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 e os amigos norte-americanos do pintor: Florence Horn e Rockwell Kent

4.1. A Feira Mundial de Nova York, a arquitetura moderna do pavilhão brasileiro e os painéis de Portinari

A Feira Mundial de Nova York de 1939 foi um empreendimento de proporções superlativas que operou por duas temporadas: a primeira de 30 de abril a 31 de outubro de 1939, a segunda de 11 de maio a 27 de outubro de 1940. Sua realização se deu em *Flushing Meadows*, área de 486 hectares na região de *Queens* onde anteriormente estava o pantanoso Depósito de Lixo Corona, completamente tratado, aplainado e aterrado especialmente para o evento. Idealizada pela iniciativa privada em 1935, a feira foi realizada por uma organização sem fins lucrativos com status legal de instituição educacional, e recebeu significativo apoio do governo americano, tanto em âmbito federal, como nas esferas estadual e municipal. Seu custo total foi de U\$ 155 milhões²⁰⁵ (ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 31), 25% dos quais provenientes de fundos públicos²⁰⁶. Em termos de visitação, atraiu 43 milhões de pessoas nas duas temporadas²⁰⁷. Foi um empreendimento gigantesco, como mostra a o registro fotográfico da vista aérea de suas instalações (Figura 80).

Como marco histórico, a Feira comemorava o aniversário dos 150 anos da posse de George Washington à presidência dos Estados Unidos, que se deu em Nova York. A celebração do empossamento do primeiro mandatário norte-americano serviu como argumento para que o evento se tornasse um enaltecimento da democracia. Sobre essa questão, o guia oficial da Feira afirma que

O experimento americano de governo democrático cessou há muito tempo de ser um experimento; o ideal americano tem exercido influência ampla e frutífera no mundo. A Feira exalta e glorifica a Democracia como um modo de governo e um modo de vida, com todas as suas

²⁰⁵ O equivalente ao montante de U\$ 2.932.889.928,06 em 2021. Cálculo executado com o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com (consulta em 12 mar. 2021).

²⁰⁶ A cidade de Nova York investiu U\$ 26.700.000,00 no evento, ao passo que o estado de Nova York destinou a ele U\$ 6.200.000,00 e o governo federal U\$ 3.000.000,00, o equivalente em 2021, respectivamente a U\$ 505.213.942,45; U\$ 117.315.597,12 e U\$ 56.765.611,51. O restante do orçamento foi composto por mais U\$ 30.000.000,00 vindos de governos estrangeiros, U\$ 42.000.000,00 da Corporação da Feira e os restantes U\$ 47.100.000,00 provenientes dos outros exibidores do evento (ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 31). Cálculo executado com o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com (consulta em 12 mar. 2021).

²⁰⁷ Na primeira temporada o público foi de 25 milhões de pessoas; na segunda, 18 milhões.

liberdades e oportunidades. (NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939b, p. 40, tradução nossa)²⁰⁸

Figura 80 – Fotografia aérea das instalações da Feira Mundial de Nova York em 1939, em *Flushing Meadows*, com os arranha-céus de Manhattan ao fundo



Fonte: www.screanews.us/NewYork/JpgNYC/ac05.gif.

Logo, o evento era assumidamente uma grande celebração do liberalismo capitalista. Contudo, para seus fundadores, “o futuro, prenhe de notável destino, parecia ainda mais significativo do que o passado com todas as suas façanhas decisivas” (NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939b, p. 40, tradução nossa)²⁰⁹. Por isso, a feira voltava-se principalmente ao futuro, como demonstra seu slogan, “construindo o mundo de amanhã com as ferramentas de hoje”, escolhido com o objetivo de direcionar os olhos dos norte-americanos para um futuro otimista, elaborado no presente por avanços tecnológicos de ponta. Contudo, o cenário político internacional forçou os organizadores da Feira a promover um tema adicional: a paz. Segundo eles, “a Feira é uma força para a paz no mundo, pois, sem paz, o sonho de um ‘mundo do amanhã’ melhor é apenas uma ilusão cruel e zombeteira” (NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939b, p. 117, tradução nossa)²¹⁰. A parceria dos produtores da exposição

²⁰⁸ “The American experiment in democratic government has long ago ceased to be an experiment: the American ideal has exerted a wide and fruitful influence in the world. The Fair exalts and glorifies Democracy, as a way of government and as a way of life, with all her freedoms and opportunities”.

²⁰⁹ “[...] the future, pregnant with high destiny, seemed even more meaningful than the past with all its fateful achievements”.

²¹⁰ “The Fair is a force for the peace in the world; for without peace the dream of a better “World of Tomorrow” is but a cruel and mocking illusion”.

com as três esferas governamentais contribuiu de forma intencional para a promoção das pautas do evento, como mostra a mensagem proferida pelo presidente Franklin Roosevelt ao realizar a abertura da feira na Corte da Paz (Figura 81). Os parágrafos finais do discurso proferido pelo mandatário norte-americano expressam uma marcada exaltação liberal a tempos vindouros pacíficos e desenvolvimentistas:

Todos os que vierem a essa Feira Mundial em Nova York [...] irão descobrir que os olhos dos Estados Unidos estão fixos no futuro. Sim, buscamos objetivos grandiosos e elevados. Estes são objetivos de amizade, de progresso para toda a humanidade, de maior felicidade e dificuldades menores, de boa-vontade internacional e, sobretudo, de paz. Que os meses vindouros nos levem adiante nos raios dessa esperança eterna. (ROOSEVELT, 1939, tradução nossa)²¹¹

Dado o desenrolar da situação política na Europa ao longo de 1938, no início de 1939 a manutenção da paz era uma preocupação não só de Franklin Roosevelt, mas de grande parte da população. Essa, porém, não foi uma inquietação presente na maioria das outras feiras internacionais realizadas nos Estados Unidos no decênio de 1930. A mostra de Nova York em 1939 foi o ápice de uma série de feiras modernistas que ocorreram nos Estados Unidos nesse período, organizadas como reações às circunstâncias econômicas e sociais da época. Ao longo da década, esse tipo de mostra foi realizado em outras cinco cidades norte-americanas: Chicago (1933-1934), San Diego (1935-1936), Dallas (1936), Cleveland (1936-1937) e San Francisco (1939-1940). Todas elas se valeram de parcerias público-privadas e, de alguma forma, exaltaram tanto o desenvolvimento científico como o desenhista industrial moderno, compreendido como responsável por reviver a economia e direcionar a nação a um futuro estável e inovador.

Os organizadores dessas feiras compreendiam algo que Franklin Roosevelt também entendia, e vinha trabalhando junto à nação desde que subira ao poder: para que o país saísse da crise, era necessário que a população tivesse esperança em um futuro melhor. Segundo Bindas (2017, p. 84, tradução nossa), “as feiras mundiais e as exposições dos anos 1930 serviram também a esse propósito, permitindo às pessoas um vislumbre do futuro que esperava àqueles que acreditavam no poder do progresso conjugado à modernidade”. Por isso,

²¹¹ A tradução desse trecho do discurso não faz jus à linguagem poética empregada no original, pois nele Roosevelt se vale de uma expressão idiomática inexistente na língua portuguesa, que evoca ascensão e estrelas. O texto original é o seguinte: “All who come to this World’s Fair in New York [...] will find that the eyes of the United State are fixed on the future. Yes, our wagon is still hitched to a star. But it is a star of friendship, a star of progress for mankind, a star of greater happiness and less hardship, a star of international good will, and, above all, a star of peace. May the months to come carry us forward in the rays of that eternal hope”.

estavam repletas de elementos futuristas e utópicos. Quando a feira abriu, porém, a ameaça de uma grande guerra pairava no ar:

A Feira Mundial de Nova York de 1939 ocorreu tendo a guerra como pano de fundo, que ameaçava fazer das brilhantes promessas da feira mera ironia. Ainda assim, para americanos que acreditavam na neutralidade contra todas as probabilidades, havia algum sentido no Mundo do Amanhã. Nem as celebrações da democracia nem as exposições históricas [apresentadas no evento] produziram um impacto duradouro. Contudo, o ostensivo materialismo dos visionários *displays* comerciais o fez. O que tornou esses *displays* emocionantes para os visitantes da feira de 1939 foi uma credulidade generalizada, já não existente nos dias atuais, originária da crença na tecnologia como um elemento benéfico. O visitante ordinário de meia-idade [...] fora testemunha viva dos maiores avanços científicos da história do planeta. Nascido em um mundo sem automóveis, iluminação elétrica, aviões, ou telefones, ele teria visto o rápido desenvolvimento, aperfeiçoamento e disseminação de todos [estes avanços tecnológicos], em pouco mais de uma geração. Assim, a maioria das pessoas em 1939 era fascinada pela velocidade, pelo progresso, pelo novo. Os delineamentos da feira eram aerodinâmicos, futuristas, e intencionalmente originais. Era uma feira de designers do início ao fim. (ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 10, tradução nossa)

Figura 81 – O presidente Franklin D. Roosevelt proferindo o discurso de abertura da Feira Mundial de Nova York na Corte da Paz, em 30 de abril de 1939



Fonte: *The Atlantic*, 1º nov. 2013.

Lucio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos do pavilhão brasileiro, estavam em consonância com esse pensamento, por defenderem os ideais modernistas na arquitetura, como exemplifica o projeto do MES. No contexto da feira, o designer era o criativo visionário capaz de materializar suas ideias para o bem comum. Isso é deixado bem claro pelos organizadores:

Os verdadeiros poetas do século XX são os designers, os arquitetos e os engenheiros, que vislumbram alguma visão interior, criam alguma bela invenção da imaginação, e então a traduzem como realidade válida para que o mundo a desfrute. Esse é o processo poético; o poeta traduz sua inspiração em vocábulos que transmitem sensações vívidas a outros indivíduos. Mas, em vez de um conjunto atraente de palavras, você tem uma grande articulação que é muito mais tangível e imediata; exposições que concretizam conceitos imaginativos, edifícios, murais, esculturas e projetos paisagísticos. (NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939b, p. 29, tradução nossa)²¹²

A articulação dos diversos elementos presentes na feira foi alcançada pelo estabelecimento de parâmetros bem definidos. Rompendo com modelos expositivos tradicionais de mostras desse tipo, seus organizadores escolheram adotar um tratamento integrado dos temas “indústria” e “desenvolvimento”, apresentando “cultura, tecnologia e comércio como aspectos inter-relacionados da vida moderna” (TEMKINS, 2011, p. 51, tradução nossa). Os expositores foram ordenados em sete zonas temáticas, voltadas aos aspectos fundamentais da vivência movida pelo progresso: diversão; comunicação e sistemas de negócios; interesses da comunidade; alimentos; governo; produção e distribuição; transportes. Esses setores foram dispostos a partir do centro temático do evento, com o intuito de criar um grupo de feiras menores dentro da mostra principal, para evitar que os visitantes se sentissem confusos e exaustos. Os marcos visuais da feira eram o Trilon e a Perisfera²¹³, as estruturas que compunham o centro temático. Dentro da última era apresentada *Democracy*, performance tecnológica de seis minutos de duração, que fazia apologia ao capitalismo liberal discorrendo sobre a interdependência da humanidade por meio de uma “metrópole-jardim,

²¹² “The true poets of the twentieth century are the designers, the architects and the engineers who glimpse some inner vision, create some beautiful figment of the imagination and then translate it into valid actuality for the world to enjoy. Such is the poetic process; the poet translates his inspiration into terms that convey vivid sensations to his fellow men. But instead of some compelling pattern of words you have a great articulation that is far more tangible and immediate; exhibits that embody imaginative ideas, buildings, murals, sculptures and landscapes”.

²¹³ O Trilon, um obelisco de três lados e 213 metros de altura, simbolizava o propósito elevado da Feira. Foi nominado a partir da junção dos vocábulos “tri” (três) e “pylon” (um imenso portão). A Perisfera, esfera oca de 60 metros de diâmetro, foi nomeada a partir da união do prefixo “peri” (além, por todos os lados, em redor). O triângulo e a esfera foram escolhidas por serem as formas geométricas mais simples e fundamentais (NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939b, p. 43, tradução nossa).

planejada e integrada, pertencente ao Mundo do Amanhã” (NEW YORK WORLD’S FAIR, 1939b, p. 46, tradução nossa)²¹⁴.

Em relação à arquitetura dos edifícios, os parâmetros de organização foram selecionados de modo a alcançar unidade entre as edificações ali presentes e, ao mesmo tempo, permitir a elaboração de projetos singulares. Segundo os organizadores, essa coesão com diversidade era o ideal de uma expressão democrática. Os critérios estabelecidos voltavam-se à regulamentação da escala, cor e relacionamento das construções. Devido ao grande número de edifícios altíssimos presentes na cidade de Nova York, a organização do evento decidiu evitar uma “feira de arranha-céus”, e determinou que esta deveria ser horizontal, com construções primariamente de apenas um pavimento. Janelas foram vetadas, pois não só desperdiçariam espaço de exposição, mas também extensas superfícies de vidro tornariam as edificações extremamente quentes no verão. Com exceção do setor dedicado aos estados estadunidenses, não foram permitidas imitações de estilos arquitetônicos históricos e nem de materiais permanentes, pois as edificações deveriam aparentar o que na realidade eram: estruturas temporárias elaboradas especificamente para a feira. Desse modo, estas deveriam ter seus exteriores projetados com vastas áreas de paredes nuas, descartando a superposição de formas arquitetônicas sem sentido. Esses amplos muros vazios foram preenchidos com a aplicação de esculturas, murais e sombras projetadas por árvores e trepadeiras, posicionadas estrategicamente ao redor dos edifícios. Esses elementos pareciam apenas decorativos à primeira vista; contudo, integravam as diversas construções presentes na feira, gerando um ambiente expositivo esteticamente harmônico.

Obras de arte eram abundantes em toda a feira, constituindo uma atração relevante do evento. Foram postos em exibição 105 murais e mais de sessenta esculturas (Figura 82), incluindo uma estátua de George Washington de 25 metros de altura (NEW YORK WORLD’S FAIR, 1939b, p. 33). Havia também dois pavilhões, apresentando duas mostras de arte distintas. A primeira delas, *Masterpieces of Art*, foi organizada por William R. Valentiner, diretor do *Detroit Institute of Arts*, e apresentava as correntes artísticas europeias mais importantes desde o século XII até 1800. Valentiner selecionou quinhentas peças para a mostra, entre pinturas e esculturas, oriundas tanto dos grandes

²¹⁴ “[...] a planned and integrated garden metropolis of the World of Tomorrow”.

museus e coleções particulares norte-americanos, como dos principais museus da Europa, dentre eles o *Musée du Louvre*, a *Galleria degli Uffizi*, a *National Gallery of Art* de Londres e o *Rijksmuseum*. Estavam presentes trabalhos de grandes mestres desde a idade média até o início XIX. A segunda mostra era *American Art Today*, preparada como um contraponto, com o intuito de apresentar desenvolvimentos recentes da arte estadunidense que diferiam da tradição europeia. A “exposição mais representativa e democraticamente curada de trabalhos de pintores, escultores e gravadores estadunidenses vivos já reunida” (NEW YORK WORLD’S FAIR, 1939b, p. 89, tradução nossa)²¹⁵, exibiu em torno de oitocentas obras, selecionadas por comitês de artistas, enviados a diversas partes do país. O pavilhão contava também com dois estúdios para demonstrações de todos os tipos de técnicas artísticas.

Figura 82 – Vista noturna de uma das lagoas da Feira Mundial de Nova York, rodeada por esculturas, com a Perisfera e o Trilon ao fundo. No centro, a estátua de George Washington



Fonte: *The Atlantic*, 1º nov. 2013.

²¹⁵ “[...] the most representative and democratically selected exhibition of the work of living American painters, sculptors, and printmakers ever assembled”.

Apesar desse número significativo de peças, que se somava às obras apresentadas pelos pavilhões de maneira independente – número suficientemente expressivo para justificar a publicação da brochura *Art at the Fair*, que indicava aos visitantes a localização de todas elas, inclusive dos painéis de Portinari (cf. Anexo A) – ainda houve considerável insatisfação quanto ao que foi exposto, pois a proposta inicial dos organizadores da feira era muito mais ambiciosa do que o que foi apresentado no evento. Originalmente, o plano era criar uma zona temática para a arte, alardeada como um dos setores principais do evento. Contudo, quando os parâmetros de integração arquitetônica foram definidos, decidiu-se pelo cancelamento dessa seção e de todos os pavilhões voltados às exposições de arte, preteridos em favor da distribuição das obras pelas demais zonas temáticas. Essa alteração de planos resultou em uma redução significativa do número de trabalhos apresentado na feira, e afetou também planos voltados à exibição de arte latino-americana no evento, delineados já em 1935. A princípio, estava planejada para a zona temática das artes uma ambiciosa exposição de arte das Américas, de escopo bastante extenso:

A arte americana, em toda a sua variedade, será o tema desse setor. Ele incluirá a história da arte da América Central e do Sul em sua totalidade, bem como a da América do Norte. Essa história incluirá as grandes civilizações pré-colombianas do Peru e do México; as artes dos índios norte-americanos, do período colonial espanhol, inglês, francês, holandês e português, todas as quais enriqueceram esse hemisfério. Essa é a primeira vez na história mundial que uma concentração tão importante de fontes primárias terá sido reunida. (A PROPOSAL SUBMITTED apud TEMKINS, 2011, p. 52, tradução nossa)²¹⁶

O anúncio do cancelamento da mostra gerou grande número de protestos, com os organizadores acusados de terem “sacrificado a arte em favor do comércio” (TEMKINS, 2011, p. 52). A situação levou o arquiteto Robert D. Kohn (1870-1953), chefe do Comitê Temático da Feira, a sugerir que museus e galerias de arte de Manhattan se tornassem extensões do evento e oferecessem outras opções para os visitantes interessados em arte, dada a proximidade da região com *Flushing Meadows*. Essas instituições habitualmente fechavam nos meses de verão, e algumas delas concordaram em apresentar programação extraordinária nesse período. A

²¹⁶ “American Art, in all its variety, will be the theme of this sector. It will include the entire history of Central and South American art as well as that of North America. This history will include the great pre-conquest civilizations of Peru and Mexico; the arts of the North American Indian, of Colonial Spain, England, France, Holland and Portugal, all of which have enriched this hemisphere. This is the first time in the history of the world that such an important concentration of source material will have been assembled”. A Proposal Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club December 11, 1935: *The Fair of the Future 1939* (Amended Feb. 10, 1936), New York World's Fair 1939; miscellaneous uncatalogued material, Museum of Modern Art Archives, Queens, New York.

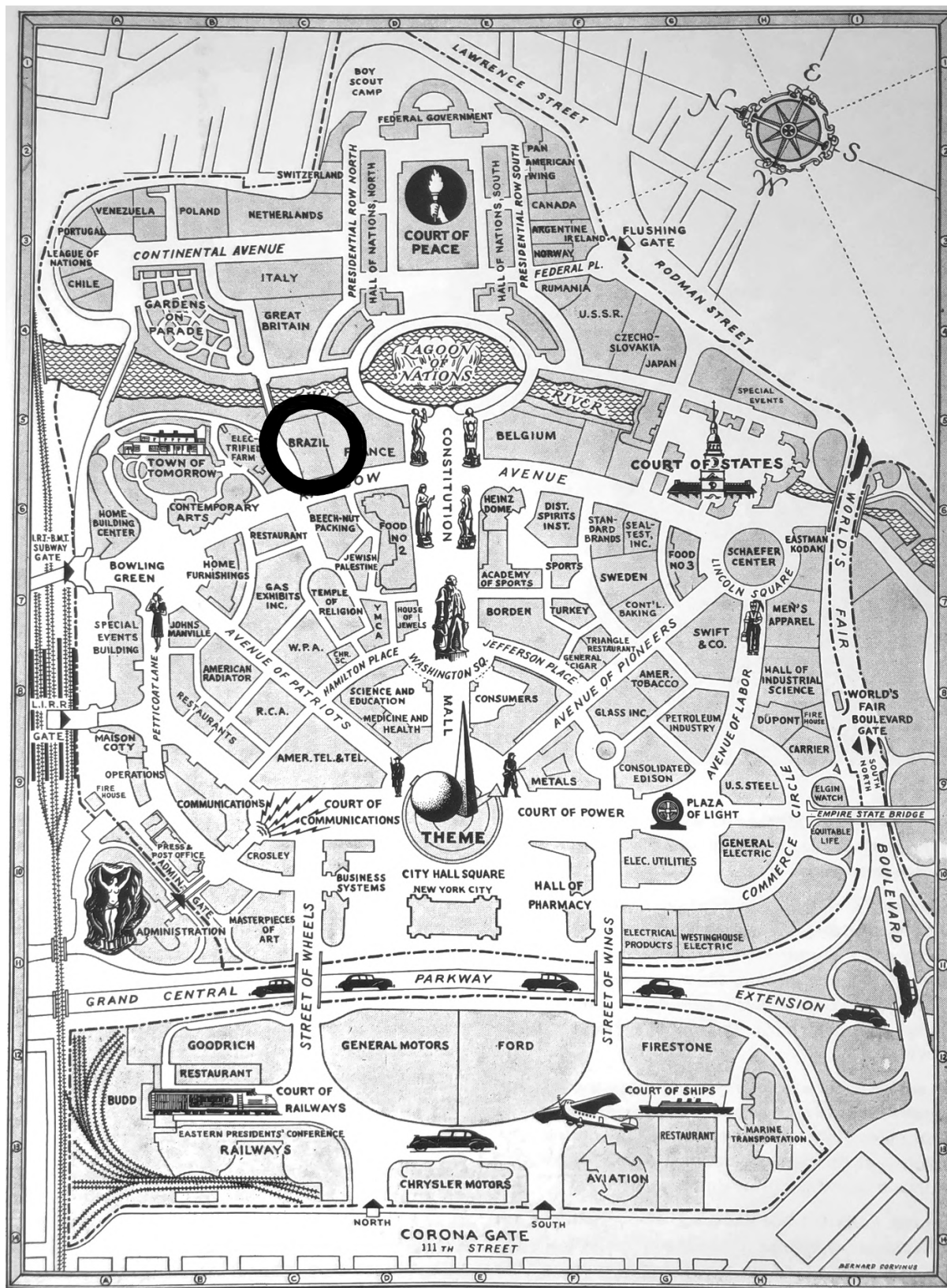
alternativa oferecida por Kohn não foi suficiente para aplacar o descontentamento causado pela extinção da zona temática de arte, e os protestos continuaram. Por conta disso, foram inseridos no evento os pavilhões que abrigavam *Masterpieces of Art* e *American Art Today*. Adicionalmente, foi organizada a mostra *Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art*, apresentada no *Riverside Museum* como uma extensão oficial da feira, a qual examinaremos mais a fundo na parte final deste capítulo.

No ano de 1939, a feira contou com a participação de sessenta nações e corpos internacionais – o maior número em uma exposição universal até hoje – com a União Pan-Americana e a Liga das Nações presentes com pavilhões próprios. Houve a patente ausência da Alemanha Nacional-Socialista, que inicialmente assinara um contrato de participação no evento, mas o revogou em abril de 1938, alegando a incapacidade de arcar com os custos de seu pavilhão. O motivo real da desistência, no entanto, foram os crescentes protestos de grupos antinazistas norte-americanos, contrários ao comparecimento dos alemães ao evento (ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 143). O episódio demonstra como a polarização do mundo entre o fascismo e a democracia liberal, ocorrida na segunda metade da década de 1930, manifestou-se também no ambiente da feira. Em razão da invasão da Polônia em 1º de setembro de 1939, e o subsequente desenrolar da guerra na Europa, no ano seguinte o número de países participantes da feira diminuiu visivelmente. O pavilhão soviético foi demolido ao final da primeira temporada, e “foi substituído – enquanto nação após nação caía ante os alemães em 1940 – por um lugar de pompa chamado ‘Americanos Notáveis’. Praticamente de uma hora para outra, ‘a feira mais internacional’ foi transformada por Adolf Hitler em uma feira americana de condado” (ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 143, tradução nossa). Das nações latino-americanas, os países participantes com pavilhões próprios eram Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, México, Peru, República Dominicana e Venezuela. Os demais – Bolívia, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Nicarágua, Panamá, Paraguai e Uruguai – estavam representados no pavilhão da União Pan-Americana (Figura 83).

Tamanha participação por parte das nações latino-americanas foi, em grande medida, o resultado dos esforços do *Sub-Committee on Latin America*, um grupo especial formado pela corporação organizadora da Feira para garantir a participação latino-americana na Feira. O comitê também se empenhou em convencer a indústria pública e privada dos Estados Unidos da importância da América Latina no “Mundo do Amanhã”, e foi responsável por assegurar a localização do pavilhão da União Pan-Americana ao lado do dos Estados Unidos. Esse posicionamento lado a lado na central Corte da Paz, manifestou literalmente a Política da Boa Vizinhança do presidente Franklin Delano Roosevelt, a proximidade estratégica dos dois edifícios comunicando a

solidariedade da nação anfitriã e seu envolvimento central na política pan-americana. (TEMKINS, 2011, p. 51, tradução nossa)

Figura 83 – Mapa da Feira Mundial de 1939, com o pavilhão do Brasil circulado em negro



Fonte: ZIM; LERNER; ROLFES, 1988, p. 33.

O *Sub-Committee on Latin America* tinha por objetivo final fomentar negócios entre as indústrias privadas norte-americanas e os latino-americanos. Uma de suas funções era levantar recursos junto às primeiras para financiar as exposições do pavilhão da União Pan-Americana. A presença da organização de fomento comercial do sistema-interamericano no evento, com um pavilhão próprio, é um claro indicador da utilização da Feira como um veículo de promoção da Política da Boa Vizinhança. As ações de fomento de laços entre as repúblicas americanas pelos organizadores do evento se estenderam também para as artes, como veremos na seção final desse capítulo. Foi nesse contexto de promoção do pan-americanismo que o Brasil foi convidado a tomar parte da Feira. Grover Whalen, seu presidente, escreveu a Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1936, realizando um convite formal à participação do Brasil:

A abertura da Feira Mundial de Nova York ocorrerá em 30 de abril de 1939 por ocasião do 150º aniversário da posse de George Washington como primeiro presidente dos Estados Unidos. O tema da Feira será “Construindo o mundo do amanhã”. Ela compreenderá o maior esforço já realizado no mundo até então para reunir as nações pelo propósito de desenvolver os seus interesses econômicos, bem como seu entendimento comum e o fomento da paz universal. O Governo deste país tem manifestado um interesse vital no sucesso da Feira Mundial de Nova York. O presidente dos Estados Unidos foi autorizado e solicitado, por resolução conjunta do congresso, a convidar outros países e nações para a Feira Mundial, com o pedido de que participem do evento. Esse convite será apresentado ao seu governo soberano em uma data próxima pelo embaixador americano.²¹⁷

O aceite final confirmando a presença do Brasil no evento foi dado em 27 de agosto de 1937 por Oswaldo Aranha, então embaixador em Washington, ao Secretário de Estado Cordell Hull. Como é possível perceber, havia uma relação simbiótica entre a organização da feira e o governo estadunidense, de modo que as tratativas para o ingresso do Brasil no evento se deram também por vias governamentais. A participação brasileira foi estratégica para a promoção do país no exterior, já que a Feira Mundial de Nova York marcou o início da veiculação frequente de informações sobre o Brasil nos Estados Unidos. A partir de então,

²¹⁷ “The opening of the New York World’s Fair will take place on April 30, 1939, on the occasion of the 150th anniversary of George Washington’s inauguration as first President of the United States of America. The theme of Fair will be: “Building the World of To-morrow” (sic.). It will constitute the greatest effort that has been undertaken so far in the world to assemble the nations for the purpose of developing their economic interests as well as their mutual understanding and the fostering of universal peace. The Government of this country has manifested a vital interest in the success of the New York World’s Fair. The president of the United States has been authorized and requested, by joint resolution of Congress, to invite other countries and nations to the World’s Fair, with a request that they participate therein. This invitation will be presented to your Supreme Government at an early date by the American Ambassador”. Carta de Grover Whalen a Getúlio Dornelles Vargas. Rio de Janeiro, 10 nov. 1936 (tradução nossa). New York Public Library Manuscripts and Archives Division.

imagens e notícias do país passaram a figurar com maior frequência nos veículos de comunicação norte-americanos.

Dentre os países latino-americanos, o Brasil teve participação destacada na feira e isso ocorreu, em grande parte, devido à arquitetura de seu pavilhão. O projeto da construção, cuidadosamente escolhido pelo governo brasileiro com o intuito de apresentar o país no exterior como uma nação progressista, foi elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer (Figura 84). Portanto, pode-se dizer que o projeto do edifício-sede do MES alçou Costa e Niemeyer a Nova York. A edificação recebeu enorme atenção da comunidade internacional, figurando com proeminência nas mais importantes publicações voltadas à arquitetura no ocidente²¹⁸. Com isso, o Brasil projetou mundo afora a imagem de uma nação desenvolvida, arrojada e alinhada com as vanguardas estéticas do período.

Figura 84 – Vista externa da frente do pavilhão brasileiro, na Feira Mundial de Nova York em 1939



Fonte: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

A arquitetura do festejado pavilhão foi parte de um grupo maior de atrações apresentado na Feira Mundial pelo governo brasileiro em 1939. Para Getúlio Vargas, a participação do Brasil em um evento internacional de proporções tão grandes era bastante estratégica naquele momento de depressão econômica. Ao integrar a Feira, o presidente buscava, em um cenário de guerra iminente na Europa, apresentar uma imagem renovada do país no estrangeiro e reforçar relações comerciais com os Estados Unidos – também por saber que ali havia representações depreciativas da cultura

²¹⁸ O pavilhão recebeu destaque em periódicos de extrema importância nessa área, como *The Architectural Forum*, a mais autorizada revista americana de arquitetura, que dedicou duas páginas e sete fotografias à representação brasileira, número igualado apenas pelo espaço dedicado à Suécia. *The Architectural Review*, então a publicação de maior importância no mundo, descreveu o pavilhão do Brasil dizendo que “o andar térreo e a disposição informal dos mostruários dão a todo o edifício um desenho de qualidade sutil, tão encantador quanto raro”, e classificou-o como o segundo melhor da feira, atrás apenas do edifício sueco (VIDAL, 1941, p. 11-13).

brasileira que barravam o aprofundamento de relações comerciais e culturais entre as duas nações. Aprofundaremos a posição de Vargas em relação às ações de promoção do Brasil no exterior mais adiante nessa seção. Sobre os falsos juízos a respeito do Brasil existentes nos Estados Unidos, o comissário-geral do Brasil na Feira Mundial de Nova York, Armando Vidal Leite Ribeiro (1888-1982), que antes de assumir o posto dirigia o Departamento Nacional do Café (DNC), tratou da questão de forma clara em seu relatório ao governo brasileiro:

Este [o Brasil] ainda quase desconhecido nos Estados Unidos, é confundido com o geral dos países abaixo do Rio Grande, e especialmente os do Mar das Caribedes [sic], países considerados de população indígena ou negra, excessivamente tropicais, e de “*easy and lazy life*”. Tais países são responsáveis ou vítimas de propaganda turística, que desejando atrair visitantes para regiões exóticas, criam, no fundo, para os mesmos, um conceito deprimente; qualquer coisa para a qual se olha, interessa um momento, mas da qual se guarda uma impressão de piedade ou de desprezo. (VIDAL, 1941, p. 27)

Vidal tinha então o desafio de reverter a prevalente imagem que os norte-americanos tinham do Brasil como país latino-americano pobre, com população de vida boa e indolente, e promovê-lo como uma potência jovem e arrojada. A quantidade de referências culturais ao mesmo tempo aprovadas para uso pelo Estado Novo e consideradas como legitimamente brasileiras pelo público estadunidense era bastante restrita. Nesse sentido, a escolha do modernismo como linguagem representante da identidade nacional foi a grande chave do sucesso da nova imagem apresentada pelo Brasil no exterior nesse evento²¹⁹ – ainda mais dado o perfil progressista da feira. O uso de um léxico cultural contemporâneo inteligível ao público estrangeiro, porém impregnado de elementos brasileiros, foi a saída encontrada para a comunicar avanços nacionais em termos universais. Um bom exemplo disso foi a solução encontrada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para resolver o projeto do pavilhão brasileiro. O edifício adotava os cinco princípios da arquitetura moderna propostos pelo arquiteto Le Corbusier²²⁰, porém com a inserção de variados elementos orgânicos, como as curvas suaves nas paredes externas e na rampa de entrada, no lago com vitórias-régias no jardim e na galeria ondulada em seu interior (cf. Figuras 85, 86 e 87). O resultado dessa bem-sucedida mistura de rigor europeu com o tropicalismo brasileiro fez com que os visitantes da feira acreditassem que modernismo era sinônimo de brasilidade.

²¹⁹ Houve acalorado debate nos meios artísticos e intelectuais brasileiros quando o governo federal definia as diretrizes estéticas a serem adotadas pelo país em sua apresentação na Feira. De um lado estavam artistas acadêmicos e arquitetos mais conservadores, que defendiam que o Brasil adotasse formas tradicionais de expressão plástica; de outro, se encontravam os modernistas e a sua vontade de renovação estética. Os vencedores do embate, como se sabe, foram os artistas e arquitetos modernos.

²²⁰ Ambos os arquitetos brasileiros faziam parte dos CIAM, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, organização que, a partir de uma conhecida reunião inicial realizada em 1928 na cidade de Sarraz, passou a reunir, nos principais países, os arquitetos de espírito verdadeiramente moderno.

Figura 85 – Vista de parte do primeiro andar do pavilhão brasileiro, tomada da escada do mezanino



Fonte: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

Figura 86, à esquerda – O pavilhão visto do lago, com destaque para as vitórias-régias e nenúfares e parte do restaurante ao ar livre

Figura 87, à direita – Vista da esplanada que enfatiza as linhas curvas do pavilhão do Brasil



Fonte: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

Em relação ao conteúdo apresentado pela representação do Brasil na Feira, o Comissariado Geral, que operava sob a jurisdição do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, recebeu ordens para promover realizações nacionais e os notáveis atrativos brasileiros para investimento externo (WILLIAMS, 2001, p. 202). A descrição do conteúdo expositivo do pavilhão num comunicado de imprensa do Comissariado Geral do Brasil, mostra claramente a imagem do país divulgada pelo governo Vargas em Nova York:

O Brasil procura mostrar no seu pavilhão a enorme área de seu território, as possibilidades ignotas de sua agricultura, a riqueza de seu reino mineral, assim como os suprimentos espantosos que o país pode armazenar para o mundo através da criação de gado nos seus pastos quase infinitos. No pavilhão estão expostas suas exportações – café, cacau, mate, laranjas, azeites e sementes oleaginosas como o babaçu, que oferece melhores possibilidades que qualquer produto similar; a oiticica; as favas de óleo de mamona que podem satisfazer todas as demandas de lubrificação da aviação como a de outras indústrias do mundo; as fibras; borracha e castanhas; o timbó assim como a cera de carnaúba; e o grande aprimoramento alcançado no cultivo do algodão. Minerais e madeiras são particularmente destacados. A criação de bichos da seda e a indústria da seda, junto com tecidos de algodão e lã, mostram o desenvolvimento dessas indústrias no Brasil. Da mesma maneira, o pavilhão mostra a indústria de enlatados de carnes vegetais, bem como o vinho. A proteção ao trabalho e a assistência aos funcionários públicos é mostrada para enfatizar o fato do país ter elaborado legislação que pode ser considerada quase sem par, especialmente desde 1930. Os logros do estado através das obras públicas e atividades privadas na indústria e na construção rural, aviação civil e no desenvolvimento acelerado na construção de rodovias são expostos de maneira a dissipar qualquer dúvida sobre o progresso material do Brasil. Faz-se justiça à valiosa cooperação do capital e da empresa norte-americana no país. Uma mostra completa de fotografias, filmes e folhetos revela as extraordinárias vantagens oferecidas pelo Brasil ao turista americano. Evidencia-se plenamente o progresso da ciência médica e da engenharia através de fotos, maquetes e livros. Dá-se proeminência à música brasileira, em todas as suas combinações rítmicas e danças brasileiras acompanhadas por uma orquestra nativa [que] estão atraindo amantes dessa arte graciosa. A mostra de arte é significativa, incluindo pinturas, esculturas, móveis antigos e bronzes. O que o Brasil deseja na Feira é revelar o Brasil como o Brasil é, com todas as suas características, tanto geográficas como históricas, culturais e econômicas. O que o Brasil deseja é mostrar as suas realizações e o campo excepcionalmente convidativo para o investimento de capital de todo o mundo (BRÓCHURA OFICIAL DA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK apud COMAS, 2010, p. 73-74)²²¹

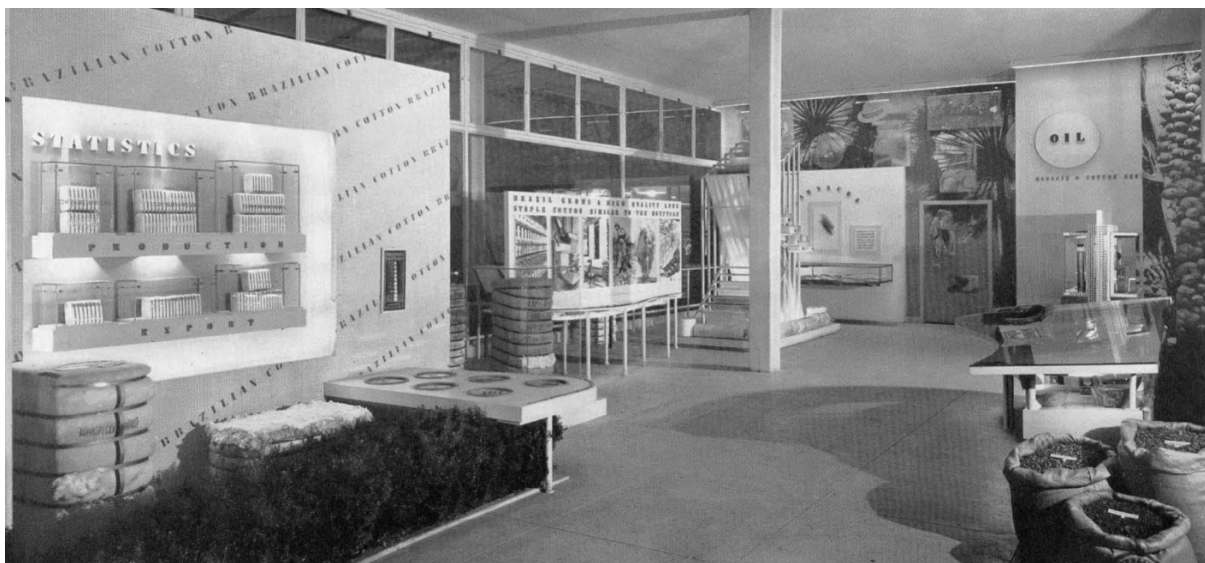
Revelar o “Brasil como o Brasil é”, isto é, mostrar em Nova York um Brasil arrojado e conectado com as vanguardas desenvolvimentistas, foi uma tarefa laboriosa. Para alcançá-la era necessário que o design dos interiores e mostruários do pavilhão dialogasse harmonicamente com o projeto modernista da edificação, seguindo diretrizes de comunicação visual modernas. A realização dessa tarefa foi entregue ao arquiteto alemão Paul Lester Wiener (1895-1967), radicado nos Estados Unidos desde 1913. Wiener definiu as orientações que adotou em seu trabalho da seguinte maneira:

²²¹ Brochura oficial da Feira Mundial de Nova York, p. 31.

A técnica empregada foi a da composição homogênea e integral de produtos, materiais de construção, espaço, formas, luz e sombras, cores e sebes vivas internas dispostas em contraponto. Todos os elementos foram utilizados como o seriam os instrumentos de uma orquestra pelo criador de uma sinfonia. Em conjunto, os mostruários e os interiores se propõem interpretar uma sinfonia da dignidade e do espírito do governo do Brasil e a traduzir o caráter mesmo do “Brasil de Amanhã”, respeitando tradições de onde evolue esse futuro. A amálgama dessas condições materiais e psicológicas de forma de desenho [no sentido de *design*], procurando interessar favoravelmente a opinião pública internacional nos produtos, recursos, atividades governamentais e possibilidades do Brasil, foi a nossa meta. O estilo arquitetônico dos interiores e dos mostruários, na sua correlação com o estilo do edifício, constitui uma só unidade. (WIENER apud VIDAL, 1941, p. 10)²²²

Faz-se claro, portanto, que a organização do espaço interno do pavilhão foi pensada de modo a que todos os elementos presentes estivessem em completa consonância, como uma *Gesamtkunstwerk* modernista. Havia também diálogo com o ambiente externo de circulação da Feira, conforme as sebes vivas presentes no interior do pavilhão (cf. Figura 88).

Figura 88 – Pavilhão do Brasil: mostruários de algodão, seus produtos e subprodutos



Fonte: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

O responsável pela organização do conteúdo a ser exposto no pavilhão foi o comissário-geral Armando Vidal, que recebeu plena liberdade do governo federal para executar a tarefa. Os axiomas que adotou para sua montagem foram cuidadosamente selecionados com objetivos muito claros em vista. Primeiramente, Vidal decidiu que os mostruários teriam caráter nacional e não regional, apresentando o Brasil como um todo

²²² As definições das orientações adotadas foram apresentadas por Wiener em conferências proferidas em universidades americanas.

unificado e sem particularismos, o que se alinhava com as diretrizes ideológicas do Estado Novo de coibir o regionalismo em favor da unidade pátria. A partir desses parâmetros, excluiu a utilização de *stands* de expositores, com o intuito de evitar que o pavilhão fosse transformado em um recinto de feira, sem qualquer unidade projetual. Então, em relação aos mostruários, determinou que todos fossem projetados em um conjunto que apresentasse unidade. Ademais, definiu que houvesse unidade nos mostruários de cada matéria-prima ou produto, e que estes não ficassem sobrecarregados com produtos da mesma categoria. Vidal sabiamente compreendia que os Estados Unidos dominavam a adiantada técnica de organização de vitrines e que, em Nova York, as imensas lojas de departamento rearranjavam as suas semanalmente, apresentando ali número muito reduzido de elementos. Logo, essa questão precisaria ser levada em consideração para que a comunicação visual brasileira fosse efetiva junto a um público habituado a apresentações minimalistas.

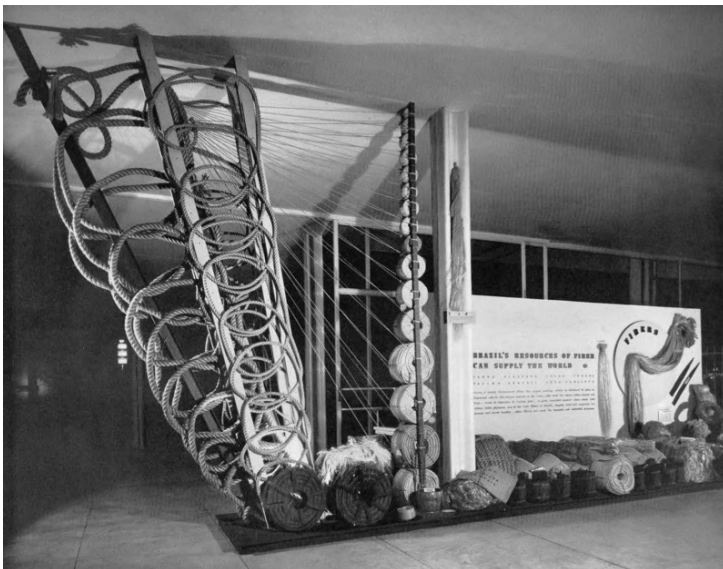
Devido às diretrizes anteriores, foi vedada a inclusão de materiais ou itens que não se adaptassem ao design preestabelecido ou à decoração geral do pavilhão. Esses artigos incluíam decorações, desenhos, móveis e mercadorias afins. Os mostruários dos reinos vegetal e mineral foram organizados pelo critério da aplicação industrial, com o intuito de evitar a aparência de um gabinete de curiosidades. O reino animal foi disposto em produtos e subprodutos, levando-se em conta os interesses e preconceitos dos fazendeiros estadunidenses. Um critério observado com rigor foi o “da apresentação de todos os fatos, atos, riquezas, possibilidades, grandeza e futuro do Brasil pela forma mais cordial possível, não só para com os Estados Unidos, como para qualquer outra nação. Nenhum aspecto agressivo se deparava no pavilhão” (VIDAL, 1941, p. 26). Por fim, o comissário-geral brasileiro buscou dar ao pavilhão um ar de grande dignidade, com decoração sóbria e cores discretas e harmônicas, sem elementos excessivos, teatrais, ou exaltação patriótica exagerada. Seu objetivo com todas as diretrizes elencadas acima era apresentar uma imagem de sobriedade e austeridade que trouxesse respeitabilidade ao país (cf. Figuras 89, 90, 91 e 92). Para reforçar a unidade visual do projeto, Wiener também elaborou uma família tipográfica para o pavilhão derivada do tradicional tipo Bodoni. Patentada como “Bodoni-Brazil”, foi utilizada ao longo de todos os letreiros do edifício, em vários tamanhos e espessuras.

Pela reação tanto do público leigo como da imprensa e de especialistas, é nítido que Vidal atingiu seu objetivo. O pavilhão do Brasil conquistou grande destaque dentre as representações nacionais presentes na Feira, recebendo um total de sete a oito milhões de visitantes (VIDAL, 1941, p. 31). Além disso, foi considerado o segundo mais bem elaborado de todo o evento, ficando atrás apenas do pavilhão da Suécia. Um exemplo desse reconhecimento é a carta escrita ao comissário-geral pelo professor da Academia Real de Berlin, Lucian Bernhard (1883-1972), considerado um dos maiores nomes do design da Alemanha e fundador, nos Estados Unidos, da *Bernhard School of Design*:

Dirigi exposições no passado, especialmente na Alemanha, como professor da Real Academia, e estou, portanto, interessado no progresso feito no assunto. Nesse desenvolvimento vosso País, sem contestação, proferiu a última palavra na Feira Mundial de Nova York. Todos os meus amigos entre os artistas criadores, concordam comigo de que a escolha e apresentação de vossos produtos e atividades foi magistralmente realizada. É raro ver uma fusão harmônica de ideias entre o exterior e o interior do edifício e a impressão geral criada no pavilhão é de boas-vindas. Eu não desejo ser exagerado, mas não vejo por que não se deva proclamar e encorajar o que é bom. (BERNHARD apud VIDAL, 1941, p. 17)²²³

Figura 89, à esquerda – Pavilhão do Brasil: mostruários de fibras têxteis

Figura 90, à direita – Pavilhão do Brasil: mostruário com sementes de arroz e arroz em casca

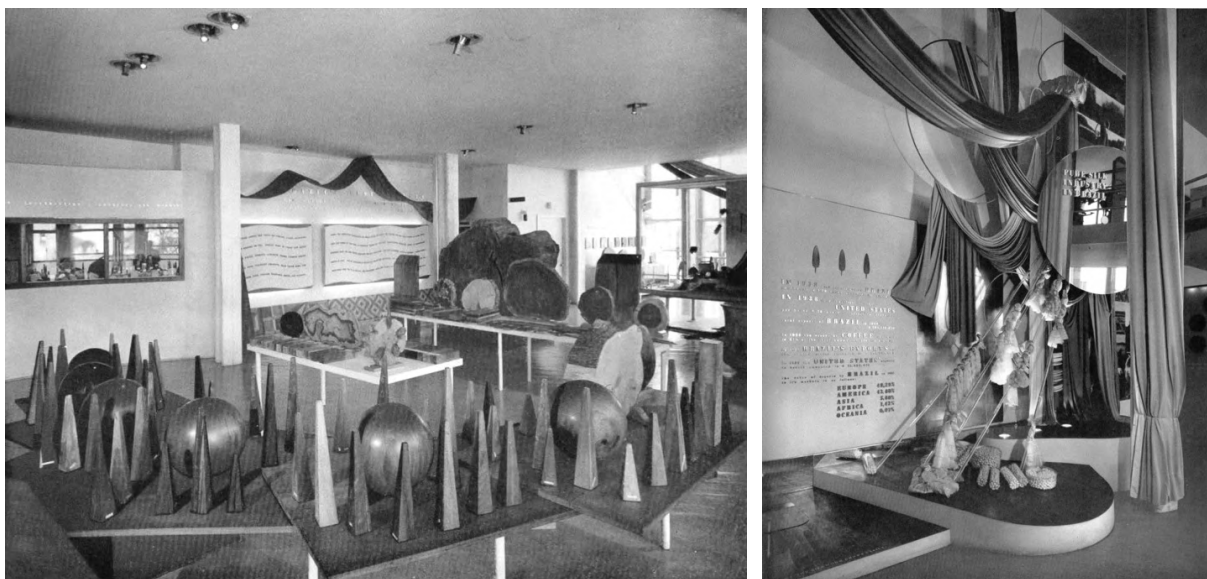


Fonte de ambas as imagens: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

²²³ Carta de Lucian Bernhard à Armando Vidal, s.d. O volume não fornece mais informações sobre o documento.

Figura 91, à esquerda – Pavilhão do Brasil: mostruário de madeiras

Figura 92, à direita – Pavilhão do Brasil: mostruário dos mais finos tecidos fabricados com seda animal



Fonte de ambas as imagens: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

Como o relato de Bernhard exemplifica, a apresentação brasileira na Feira Mundial foi muito bem-sucedida, e a “impressão geral de boas-vindas” alcançou enorme êxito para o país no evento. Pudemos constatar que houve critério muito estrito na seleção de todos os itens apresentados pelo Brasil em Nova York, e não foi diferente com as obras de arte. O pavilhão dispunha de um número reduzido de trabalhos artísticos, com o intuito de criar máximo impacto nos visitantes. Foram apresentadas apenas duas esculturas: um busto realista em bronze de Getúlio Vargas, executado por H. Leão Veloso (1899-1966), e um nu feminino moderno de autoria de Celso Antônio (1896-1984). Em relação à pintura, havia três painéis de Candido Portinari, artista selecionado para figurar no pavilhão por Armando Vidal, por recomendação de Lucio Costa. Os três painéis, “Noite de São João”, “Jangadas do nordeste” e “Cena gaúcha”, mostravam cenas de temática regional, monumentais e vigorosas, que suscitaram reações entusiasmadas de público e crítica. Medindo 3,5 metros por 3,5 metros cada, não por acaso, foram exibidos no “Salão da Boa Vizinhança” (Figura 93), sala de honra do pavilhão, assim designada em homenagem “à política que o Brasil sempre seguiu” (FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939).

Portinari teve pouco tempo para realizar as obras, executadas em têmpera sobre tela esticada em chassi. O comissário-geral confirmou a encomenda em 24 de dezembro de 1938,

com entrega marcada para 5 de março de 1939²²⁴. Os temas, selecionados por Vidal, representavam as regiões centro-oeste, nordeste e sul, respectivamente em uma cena festiva e duas de labor – o que não foi fortuito, já que o Comissariado Geral prestava contas diretamente ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. As pinturas foram elaboradas com léxico visual moderno, com figuras sintéticas que remetem a blocos planificados, porém incluindo alguns elementos de tratamento mais realista.

Figura 93 – Os painéis de Portinari expostos no Salão da Boa Vizinhança do pavilhão do Brasil



Fonte: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939.

“Noite de São João”, o painel posicionado à esquerda no Salão da Boa Vizinhança (Figura 94, ao lado de seu estudo mais elaborado, Figura 95), mostra um grupo de pessoas realizando atividades diversas, relacionadas à celebração. Os elementos da cena estão dispostos em formação circular, cujo centro é mais claro que o entorno. No primeiro plano, no chão à esquerda, há um rolo de corda e, ao seu lado, um baú. Depois dele, uma mulher robusta de costas, vestida de baiana, com a mão direita apoiada no quadril.

²²⁴ Portinari recebeu 45 contos de réis pela execução dos painéis, pagos em três prestações pelo governo. O valor das obras e a forma de pagamento foram propostas pelo artista. Carta de Armando Vidal a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 24 dez. 1938. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 94, à esquerda – Candido Portinari: “Noite de São João”, 1939, têmpera sobre tela, 315 × 345 cm, obra que integrava a coleção do MoMA e foi destruída no incêndio que atingiu o museu em 1958

Figura 95, à direita – Candido Portinari: estudo final para “Noite de São João”, 1939, guache sobre papel, 32,5 × 35 cm, coleção particular. Registro existente mais próximo do esquema cromático do painel finalizado



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

No canto inferior direito, uma cabaça. No segundo plano, à esquerda, duas mulheres se abraçam, trajando vestidos na altura da panturrilha, agitados pelo vento. Seu tratamento formal remete a Picasso. A primeira parece mestiça, a segunda é loira – a única figura de pele branca do conjunto. À sua direita, uma outra mulher, de perfil, inclinada para frente sobre um pilão ou tina, mexe seu conteúdo com um pau. Atrás de sua cabeça há mais uma mulher, mostrada a partir da altura dos seios, a três-quartos à esquerda, carregando uma cabaça no ombro direito. Está posicionada quase no centro da tela. À sua direita, outra mulher, com o corpo a três-quartos à esquerda, sem calçados e com vestido longo sem mangas, carrega um baú sobre a cabeça. No último plano, no canto superior direito, dois meninos descalços pulam carniça. Um deles está agachado de perfil, com a cabeça direcionada à esquerda, o outro, de frente, salta com os membros abertos. À sua direita, uma mulher sem sapatos e de vestido longo de alças está sentada com as pernas esticadas à três-quartos à direita, como que parecendo flutuar no espaço. Por fim, no canto superior direito, há um grupo de toras cortadas, posicionadas horizontalmente. A cena é iluminada por um foco de luz principal, vindo do alto à esquerda, que clareia a maior parte das figuras presentes na composição, com exceção dos elementos à direita do plano pictórico: a cabaça e a mulher que carrega o baú na cabeça. Estes recebem luz vinda da direita, que gera sombras duras. Não há reprodução

colorida desse painel. Contudo, seu estudo mostra que Portinari utilizou gradações do par de complementares azul ultramar e siena queimado como cores principais, se valendo de gama de cinzas, ocre, lilases e rosados como acompanhamento.

Figuras 96 – Candido Portinari: “Jangadas do nordeste”, 1939, têmpera sobre tela, 310 × 347 cm, coleção do Ministério das Relações Exteriores



Fonte: Projeto Portinari.

O painel central, “Jangadas do nordeste” (Figura 96), apresenta no primeiro plano uma grande embarcação, cujas velas e a base de madeira ocupam a área de um triângulo de lados equivalentes, tomando quase todo o plano pictórico. O barco carrega três tripulantes. Destes, à esquerda, dois homens manejam as velas. Um está quase de costas para o espectador e traça vestes brancas que contrastam com o derredor. O segundo, um pouco atrás, está de frente e na penumbra, devido à sombra da vela que cobre o seu corpo. Ao centro, uma mulher trajando longo vestido azul escuro inclina-se para frente e puxa uma rede de pesca do mar. Atrás dela está uma das velas, em tons de siena queimado. À sua direita um cesto de cor ocre e o banco da embarcação, cuja madeira é de um marrom frio. O mar, verde esmeralda rebaixado, é texturizado e as linhas esbranquiçadas que marcam a superfície da água são paralelas aos paus do catre. Em cada um dos cantos superiores da tela há uma jangada menor.

Estas são representadas de maneira dúbia, parecem vistas de cima, mas também dão a impressão de estar em pé. Em cada uma delas há uma mulher, ambas de enormes proporções. A do lado esquerdo está deitada e parece dormir sobre a embarcação, ao passo que aquela à direita é mostrada como que de pé, pela posição de seu corpo contra a vela. Um vento forte incide sobre as figuras, todas descalças e de pele escura, o que faz suas roupas tremularem. O alinhamento das duas jangadas menores e da mulher no primeiro plano, que puxa a rede de pesca do mar, forma um triângulo equilátero invertido. Portanto, a ordenação dos elementos da cena se dá a partir de dois triláteros sobrepostos e em posição contrária, dentro dos quais a água do mar tem tonalidade mais clara. A iluminação é caracterizada por focos de claridade dispostos de modo a ressaltar elementos da narrativa pictórica. Há fontes de luz vindas da esquerda e da direita, criando sombras marcadas, sem passagens graduais. Além disso, certas áreas da pintura são iluminadas com o intuito de destacar secções específicas, como a porção da jangada principal que se encontra atrás da mulher que puxa a rede, recurso que evidencia seu corpo. Como cores principais, são usados tons rebaixados de azul ultramar, verde esmeralda e siena queimado, complementados por marrons frios, cinzas, lilases e alguns ocre. A imagem é dinâmica e denota movimento. O espaço pictórico é achatado e os últimos planos são trazidos para a frente em virtude do tratamento pictórico das águas, que planificam a imagem e fazer as jangadas menores parecerem levitar no céu. Como aponta Antonio Bento, raramente as mulheres trabalhavam nas jangadas, o que mostra que Portinari se valeu de licença poética ao elaborar a cena (BENTO, 2003, p. 92).

Em “Cena gaúcha” (Figura 97), obra posicionada à direita no Salão da Boa Vizinhança, Portinari dispõe novamente os elementos que compõem a imagem em formação circular, cuja área interna é mais clara que seu entorno. No primeiro plano, do lado esquerdo, há uma corda enrolada de cor ocre e um pilão azul escuro, à direita, uma moringa em tons de siena queimado. No centro, dois homens conversam. Um deles, mais à esquerda, está agachado, de costas ao espectador, com o corpo a três-quartos à direita. Traja calça e blusa claras, enfatizadas por iluminação intensa vinda do alto à esquerda. O outro encontra-se sentado de perfil, olhando para seu interlocutor. Veste calça preta, camisa de um cinza azulado esmaecido, poncho e chapéu escuros. Atrás deles, no segundo plano, há um homem de costas, portando poncho longo e chapéu marrons. Sua vestimenta faz de seu corpo um grande bloco planificado. À sua direita há outro homem de costas, em pé com as pernas

abertas, inclinado para a frente, lidando com uma corda, cuja outra ponta está amarrada no mastro de madeira posicionado mais ao longe. Não é possível ver sua cabeça e suas roupas e seus calçados têm o mesmo tom de ocre, o que unifica sua figura.

Figura 97 – Candido Portinari: “Cena gaúcha”, 1939, têmpera sobre tela, 325 × 345 cm, coleção do Ministério das Relações Exteriores



Fonte: Projeto Portinari.

Um pouco mais ao fundo, na margem esquerda do plano pictórico, uma mulher monumental puxa uma criança pelo braço enquanto carrega um grande buquê de flores com a outra mão. O rosto da criança e parte de suas vestes são compostos por uma área cinza azulada plana e sem detalhamento algum. O restante de sua roupa é azul ultramar, que contrasta com o vivo laranja do vestido da mulher. Nos últimos planos, dois homens em suas montarias. O mais afastado encontra-se à direita da mulher e cavalga velozmente de perfil. O outro, posicionado no canto superior direito, é representado de frente, montando um boi. Sua face é mostrada somente até a altura do nariz, o restante da cabeça é cortado pela margem superior da tela. Ambos estão vestidos de branco. Como nos dois outros painéis, a iluminação não segue lógica naturalista e é direcionada, com o intuito de enfatizar certos elementos da cena, com focos de luz vindos da esquerda e direita, e áreas

de claridade inseridas em secções da pintura para a criação de contrastes. Um exemplo disso são as sombras do mastro de madeira e do boi próximo a ele. Estas incidem sobre uma área bem clara, e a sombra do primeiro é projetada para a direita, indicando uma fonte de luz do lado oposto, ao passo que o corpo do boi projeta uma sombra para a esquerda, denotando receber iluminação da direita. A paleta é composta principalmente pelas complementares azul e laranja, manifestas em gradações de azul ultramar, laranjas vibrantes e queimados, ocres e siena queimado. Ademais, há inserções de tons de verde esmeralda, cinza, branco, marrom e lilás.

Os três painéis foram elaborados como cenas autônomas, mas dialogam uns com os outros tanto em termos de estrutura compositiva como de esquema cromático. Todos eles têm a narrativa pictórica organizada em torno de uma área central, cujo interior é preenchido por cores mais claras que o entorno, e ao redor da qual a grande maioria dos elementos que compõe a cena estão posicionados. As figuras são sólidas, sintéticas, deformadas e planificadas, e a iluminação de cena é dura e marcada, como se feita por holofotes de teatro ou cinema. Esse jogo de luz e sombra gera contrastes dramáticos e contribui para um achatamento do espaço pictórico, que faz com que algumas figuras nos planos posteriores pareçam levitar sobre aquelas posicionadas mais à frente, criando, em certas áreas das pinturas, um lirismo chagaliano – voam jangadas, um homem a cavalo, o menino pulando carniça e a mulher sentada à sua direita. Apesar do vocabulário plástico moderno, há referências a fontes clássicas, como a pose das duas moças abraçadas na lateral esquerda de “Noite de São João”. Os tipos regionais brasileiros, na grande maioria negros e mestiços, estão absortos na realização dignificada de suas atividades, e em nenhum momento encaram o espectador, ocupando-se das tarefas que desempenham. São simples e estão quase todos descalços. Como apontou Annateresa Fabris (1990, p. 50), nessas três telas Portinari enfatizou elementos que pudessem ser compreendidos como caracteristicamente brasileiros nos Estados Unidos e referenciou itens presentes em obras anteriores. Um exemplo disso é a figura feminina sentada na parte central do último plano de “Noite de São João”, que remete à colona posicionada no canto inferior esquerdo de “Café”. No primeiro plano dos três painéis, são representados com maior detalhamento elementos que referenciam atividades cotidianas locais: o baú, a corda e a cabaça em “Noite de São João”, o cesto, a jangada e a rede em “Jangadas do nordeste”, o pilão e a

moringa em “Cena gaúcha”²²⁵. Alguns desses itens dialogavam diretamente com aqueles expostos nos mostruários de matérias-primas do pavilhão, como os de fibras têxteis e madeiras (cf. Figuras 89 e 91). Devemos lembrar que os trabalhadores retratados por Portinari eram os responsáveis por colher e processar as matérias-primas exibidas para venda no pavilhão.

As três cenas se entrelaçam também por suas paletas. A partir do estudo final de “Noite de São João”, é possível perceber que Portinari utilizou tons das cores complementares azul ultramar e siena queimado em todas as telas. Ademais, variações do lilás acinzentado aplicado no interior do círculo compositivo do estudo aparecem em partes da jangada maior, no vestido da jangadeira no canto direito superior de “Jangadas do nordeste”, bem como nas vestes do homem sentado no primeiro plano em “Cena gaúcha”. O verde esmeralda é usado tanto na seção superior dessa última obra, como destacado na metade de cima de “Jangadas do nordeste”, porém em menor saturação. Pelo estudo, é possível que essa cor tenha sido empregada também na versão finalizada de “Noite de São João”, em seu canto superior direito. Por fim, todas as pinturas apresentam um objeto esférico de uso cotidiano, de cor mais clara e quente, no canto inferior direito.

Em novembro de 1939 o professor Robert C. Smith publicou, no Boletim da União Pan-Americana, um texto crítico a respeito das obras brasileiras expostas na Feira Mundial de Nova York. O ensaio compreende tanto a representação do país na mostra *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* de 1939, exposta no *Riverside Museum*, como os painéis de Portinari, presentes no pavilhão do Brasil. Trata também de sua pintura “Morro”, única obra brasileira participante da significativa mostra celebrativa dos dez anos no MoMA, *Art in our Time*. Smith apresentou Portinari mencionando seu trabalho no edifício-sede do MES e declarando que, por esses afrescos, o artista “pode arrogar-se o título de Diego Rivera brasileiro” (SMITH, 1939, p. 549). Observou, em nota de rodapé, que o pintor de Brodowski recebeu a segunda menção honrosa Carnegie por “Café”, comentando que “já é tempo que se lhe proporcione ocasião de fazer uma larga exposição de seus trabalhos” nos Estados Unidos (SMITH, 1939, p. 548). Opinou que Portinari tem um estilo “peculiarmente forte e seus vigorosos maneirismos prestam-se especialmente para a execução de trabalhos monumentais”. Afirmou, depois disso, que o artista brasileiro “parece

²²⁵ Os canibais censurados. *Nossa América*, Annateresa Fabris, São Paulo, nov-dez. 1991, p. 16.

ser, no momento atual, o mais notável dos pintores das Américas, e, se a sua influência continuar a crescer, dará lugar, inquestionavelmente, a um movimento no Brasil comparável à renascença mexicana” (SMITH, 1939, p. 549). A seguir, teceu paralelos entre Portinari e Diego Rivera, apontando que ambos pintavam pessoas simples de seus países, sendo que “o tipo popular mexicano compõe-se em grande parte de índios e mestiços, enquanto que [sic] no Brasil é constituído pela mescla do elemento negro descendente dos escravos vindos da África nos tempos coloniais” (SMITH, 1939, p. 549). O acadêmico prosseguiu declarando que a arte do pintor de Brodowski representava uma tendência na arte brasileira que vinha “das paredes dos modernos edifícios mexicanos” (SMITH, 1939, p. 550). Em suas considerações finais, descreveu Portinari como um “artista sincero, imbuído de compreensão humana das classes baixas do Brasil” (SMITH, 1939, p. 550) cujas obras “provêm [...] das paredes dos modernos edifícios mexicanos”, sendo mais representativas do país do que a seleção de pinturas acadêmicas exibida no *Riverside Museum*.

Nesse primeiro texto a respeito de Portinari, Smith qualificou o artista como “o Rivera brasileiro”, apontamento que se tornaria recorrente nos artigos de periódicos estadunidenses dedicados ao pintor paulista. Ademais, apesar de reconhecer a grandeza artística de Portinari e ressaltar características particulares de seu trabalho, leu e mensurou sua obra monumental a partir de Diego Rivera, entendendo-a como derivada dos muralistas mexicanos. É compreensível que, em 1939, Smith interpretasse a obra de Portinari dessa maneira. Nessa época Rivera, dezessete anos mais velho que o brasileiro, já havia alcançado imenso sucesso nos Estados Unidos por meio de obras de pintura mural de cunho social, sendo o artista latino-americano de maior reconhecimento no país e o mais importante muralista moderno das Américas. Militante comunista, utilizava a temática social de suas obras como ferramenta de propagação de seus ideais políticos e cooptação de artistas para sua causa, fazendo discípulos não só no México como em outros países – muitos deles nos Estados Unidos. Certos aspectos da produção de Portinari relacionavam-se com as obras murais de Rivera, como a monumentalidade das figuras e a temática social de alguns de seus trabalhos. Portanto, nesse contexto era natural interpretar que o brasileiro tivesse se inspirado no experiente e bem-sucedido colega latino-americano. Contudo, essa leitura de Smith não condizia com o que ocorreu de fato. Como argumentamos anteriormente, em Portinari a monumentalidade e a obra mural se desenvolveram como

decorrência de sua formação na EMBA, bem como de seu contato com os grandes murais do renascimento, ocorrido durante sua viagem de estudos pela Europa. É certo que Portinari conhecia os trabalhos dos muralistas mexicanos desde, pelo menos, a primeira metade da década de 1930. No entanto, estes não foram sua referência na elaboração de suas obras murais, como os afrescos do edifício-sede do MES, e nem dos painéis expostos na Feira Mundial de Nova York, aos quais Smith se refere por afrescos. O contexto no qual o acadêmico estava inserido, todavia, não lhe permitia uma leitura diferente.

Os brasileiros de pele escura dos painéis de Portinari, apresentados pelo governo brasileiro em Nova York, marcaram uma quebra do padrão adotado pelo Brasil até então em suas representações no exterior. A Feira Mundial de Nova York de 1939 não foi a primeira participação do país em exposições universais. Desde o início da década de 1860, o governo federal se valeu da presença em eventos desse tipo como ferramenta de propagação de uma visão idealizada de cultura nacional, com delegações oficiais enviadas às exposições realizadas em Londres (1862), Paris (1867 e 1889), Viena (1873), Filadélfia (1876), Chicago (1893), Saint Louis (1904), Bruxelas (1910) e Turim (1911) (WILLIAMS, 2001, p. 193-194). O material exibido pelas representações brasileiras nesses eventos estava fortemente relacionado com as Exposições Nacionais, cuja realização no Brasil foi iniciada em 1861. O comissariado geral da Feira Mundial de Nova York em 1939 não fugiu ao padrão adotado em tempos imperiais. A seleção do conteúdo exibido nos Estados Unidos foi norteadada pela Exposição do Estado Novo, aberta no Rio de Janeiro em 10 de dezembro de 1938, na qual o projeto do edifício-sede do MES foi apresentado com destaque, assim como os murais de Portinari encomendados para adorná-lo. Como expõe o historiador norte-americano Daryle Williams (2001, p. 193, tradução nossa),

O interesse brasileiro em exposições internacionais acompanhou o aumento gradativo da notoriedade das Exposições Nacionais. Todas as delegações oficiais enviadas às feiras mundiais realizadas em Londres (1862), Paris (1867 e 1889), Viena (1873) e Filadélfia (1876) utilizaram ideias e materiais exibidos em Exposições Nacionais que ocorreram anteriormente. Portanto, Exposições Nacionais e a organização de delegações brasileiras para exposições internacionais associaram-se, criando momentos preciosos nos quais a elite brasileira trabalhou para inventar um Brasil civilizado para olhos brasileiros e internacionais. Os padrões de civilização eram sempre europeus, mas a civilização *per se* era mostrada como um projeto nacional.

Desse modo, ao longo de suas participações anteriores em exposições universais, as representações brasileiras, organizadas pelos dirigentes nacionais, apresentaram uma imagem

idealizada da cultura do país. Estas buscavam exhibir a sociedade brasileira no exterior como uma sociedade identificada com os padrões europeus – isto é, composta por burgueses de pele branca. No campo das artes plásticas, em termos estilísticos, o que se exibira oficialmente em outros países até então era a arte acadêmica, fruto da Escola Nacional de Belas-Artes. Portanto, era inédita a opção do governo do Brasil por promover internacionalmente pinturas de um artista que não só utilizava léxico de vanguarda, como representava tipos simples, negros e mestiços, de regiões geográficas variadas, em afazeres corriqueiros. O motivo dessa mudança devia-se às diretrizes políticas do Estado Novo, fortemente arraigadas na defesa e exaltação do trabalho dignificado e do trabalhador – consideradas tão importantes que a então recente legislação trabalhista brasileira foi apresentada no pavilhão em Nova York. Nesse sentido,

A questão da legislação social estado-novista é profundamente importante para a população negra e mestiça dentro de um contexto de pós-abolição, onde os mesmos não possuíam direitos assegurados, fossem políticos, civis ou sociais. A legislação social, a certa medida, simbolizou o acesso de alguns desses homens à certa cidadania. [...] No período do Estado Novo, a imagem mais visível da população negra e mestiça brasileira era o acesso mínimo ao trabalho. (OLIVEIRA, 2015, p. 21)

Somando-se a isso, na década de 1930, o governo Vargas se valeu de manifestações culturais de matriz afro-brasileira para a promoção, no Brasil, do ideal de nação unificada. Exemplos disso são a incorporação do samba ao projeto ideológico do país, a legalização da capoeira em 1934, e sua proclamação como esporte nacional em 1937.

A despeito das recorrentes participações brasileiras em Exposições Universais, não havia um plano objetivo e sistemático de promoção do país no estrangeiro. Getúlio Vargas percebeu que essa era uma situação problemática para a política externa do país. Logo, já em 1936, planejava iniciar uma campanha internacional de divulgação do Brasil, com o intuito de atrair capitais ao país e torná-lo conhecido, como demonstra a mensagem que apresentou ao poder legislativo no dia 3 de maio desse ano. O plano, porém, foi adiado em razão do golpe que implementou o Estado Novo:

Quanto à propaganda para o exterior, não é exagerado dizer que se torna imprescindível, não apenas com o objetivo de atrair correntes turísticas, mas igualmente para que nos centros civilizados se tenha ideia exata do nosso país. Mesmo entre as nações com as quais mantemos intercâmbio econômico permanente e até secular, só em rodas restritas é o Brasil conhecido. Os juízos pejorativos e injustos, que por vezes aparecem em

publicações estrangeiras são, na maioria dos casos, obra mais da ignorância que da má fé. Por isso mesmo é que se faz inadiável uma campanha de largas proporções, capaz de orientar, no sentido dos nossos interesses, a simpatia e o justo apreço dos homens civilizados de qualquer nacionalidade. (VARGAS apud LINS, 2015, p. 20-21)²²⁶

Desse modo, Vargas deixou claro que essa divulgação publicitária objetivava fomentar o turismo, combater os “juízos pejorativos e injustos” a respeito do Brasil existentes no estrangeiro e orientar “a simpatia e o justo apreço dos homens civilizados de qualquer nacionalidade”. Essas ações eram realmente necessárias, pois, como afirma Vidal no relatório sobre a Feira, “mesmo quando escrito com simpatia, o que se publica nos Estados Unidos sobre o Brasil é deficiente, repetido e quase pejorativo” (VIDAL, 1941, p. 33). Porém, nem sempre a imprensa americana tratava o país com simpatia. A situação era agravada por ações da Argentina, que ambicionando assegurar-se como potência sul-americana, já se promovia de forma elaborada nos Estados Unidos via matérias pagas em periódicos, o que incluía o financiamento contínuo de artigos difamatórios a respeito do Brasil. Consequentemente, o governo Vargas se viu forçado a tomar medidas para propagandear uma imagem positiva do país no estrangeiro.

No período estudado, o Brasil utilizava principalmente três órgãos estatais para se promover internacionalmente, que gozavam de relativa autonomia: o Escritório de Informações Brasileiras no exterior, vinculado ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio; o Departamento de Imprensa e Propaganda, ligado à presidência da República, e o Ministério das Relações Exteriores (MRE) (LINS, 2015, p. 22).

Oswaldo Aranha foi o grande arquiteto da propaganda brasileira nos Estados Unidos, onde ações de promoção do Brasil realizadas pelo Itamaraty eram voltadas a garantir a manutenção da estabilidade do Estado Novo em âmbito internacional. Aranha foi uma figura chave nas relações entre Brasil e Estados Unidos de 1934 a 1944, e um dos homens mais fortes do governo Vargas. Os servidores das representações diplomáticas brasileiras eram responsáveis por efetuar essas ações de promoção e por avaliar a sua eficácia, o que explica a participação do embaixador Carlos Martins na transmissão radiofônica realizada por ocasião da inauguração dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso. Os esforços dos diplomatas, contudo, não eram coordenados (LINS, 2015, p.

²²⁶ BRASIL. Mensagem apresentada ao Poder Legislativo em 3 de maio de 1936, pelo Presidente da República, Getúlio Dornelles Vargas. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1936, p. 50-51.

25), o que às vezes resultava em ações repetidas ou de pouca eficácia. Em relação à promoção cultural,

Em linhas gerais, três pilares sustentavam a propaganda e a difusão cultural do Brasil no exterior. O Departamento de Imprensa e Propaganda, o Ministério da Educação e Saúde e o Itamaraty, sendo o primeiro o principal responsável pela instrumentalização da indústria cultural para fins de propaganda, tanto pelo envio de farto material de divulgação às embaixadas brasileiras, quanto pelo ato de ciceronear estrangeiros em visita ao país, sobretudo quando em missão cultural ou se envolvidos na produção de filmes, livros e reportagens. (LINS, 2015, p. 49)

Devemos lembrar que Portinari era amigo íntimo de Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, relacionava-se proximamente com o chanceler Oswaldo Aranha e trabalhava para o ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, desenvolvendo obras para o edifício-sede do MES. O talento e habilidade do pintor eram reconhecidos por seus contemporâneos. Contudo, suas conexões com o alto escalão político brasileiro foram fator determinante para a impulsão de sua trajetória nos Estados Unidos – não por acaso, de 1939 a 1945, a nação com a qual o Brasil se relacionava com maior proximidade. Desse modo, nesse período, as artes visuais integraram os esforços de promoção do Brasil junto à potência norte-americana primariamente por meio da figura de Portinari. Um exemplo disso é o uso dos painéis do pavilhão brasileiro para a divulgação de certos aspectos do país junto aos visitantes da Feira (Figura 98).

No Estado Novo, no âmbito das artes plásticas, não havia diretrizes quanto ao tipo de manifestação estilística considerada adequada para representar o regime. Como apontou Annateresa Fabris (1990, p. 32), “em seus inúmeros discursos, o presidente não faz nunca menção às artes plásticas, enquanto enfatiza com insistência o papel a ser desempenhado pelo rádio e pelo cinema na consolidação da nacionalidade”. Na verdade, o mandatário não demonstrava interesse pelas artes visuais:

É bem conhecida a indiferença de Vargas pelas artes plásticas, tanto que toda a política artística do período tem como mentor Gustavo Capanema, apaixonado pela “arte nova”. A construção do Ministério da Educação é bem significativa: deve-se a Capanema o projeto que revolucionou a arquitetura brasileira, pois, sem sua interferência, o edifício teria sido construído nos moldes tradicionais propostos pelo vencedor do concurso, Arquimedes Memória. E basta comparar a arquitetura do atual Palácio da Cultura do Rio de Janeiro [hoje o Palácio Capanema] com aquela dos demais ministérios para derrubar a ideia de uma “estética dirigida”. (FABRIS, 1990, p. 31)

Figura 98 – Grupo de visitantes do pavilhão brasileiro recebe ensinamentos a respeito dos painéis de Portinari



Fonte: Projeto Portinari.

Essa questão é explicitada pela publicação mais emblemática do período a esse respeito, *Getúlio Vargas e a arte no Brasil*. A obra, de autoria de Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, foi lançada pelo DIP em 1940. Apesar de seu título, o tomo não define uma política artística para o Estado Novo, e nele Teixeira se valeu da arte para elaborar um panegírico ao presidente e sua administração. No volume há três menções lacônicas a Portinari. Na primeira delas, Teixeira apontou que o edifício-sede do MES “possui decoração de Portinari, de feição muito moderna, e, no gênero, compara-se vantajosamente a outras pinturas murais (TEIXEIRA apud FABRIS, p. 32)²²⁷. Mais adiante, sobre o Brasil, declarou “temos obtido os melhores prêmios, os maiores triunfos. O pintor Candido Portinari obteve uma premiação honrosa, para a nossa arte, numa exposição americana e decorou o nosso pavilhão na Feira Mundial de Nova York, com muito agrado” (TEIXEIRA apud

²²⁷ TEIXEIRA, Oswaldo. *Getúlio Vargas e a arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, p. 57.

FABRIS, p. 33)²²⁸. Por fim, afirmou que “a arte decorativa tem tido muito impulso, bastando lembrar aquela de Portinari no Ministério da Educação, pintado a ‘afresco’ e que tem despertado maior interesse” (TEIXEIRA apud FABRIS, p. 33)²²⁹. Devemos mencionar que Teixeira combatia ferozmente a arte moderna e, conseqüentemente, Portinari. Logo, é intencionalmente depreciativa a omissão do nome da instituição estadunidense que conferiu o prêmio ao pintor paulista, bem como qualquer detalhamento dos afrescos do MES, apesar da ampla divulgação recebida pelas obras. Ademais, soa irônica a menção de que o pavilhão brasileiro fora decorado por Portinari “com muito agrado”, já que Teixeira disputava com o artista de Brodowski a validação dos críticos norte-americanos por ter uma pintura exposta na Feira Mundial de Nova York, da qual trataremos na seção final desse capítulo. Esta recebeu número considerável de avaliações positivas e foi comparada com os painéis de Portinari pela imprensa estadunidense. Annateresa Fabris teceu considerações importantes sobre como os comentários de Teixeira a respeito de Portinari em *Getúlio Vargas e a arte no Brasil* expressam a inexistência de uma política artística no Estado Novo, iniciando sua argumentação com comentários a respeito da primeira menção ao pintor paulista no tomo:

Decorações “de feição moderna” “que têm despertado maior interesse”: isso não diz absolutamente nada. Ou melhor, o termo “decorações” revela-se bastante esclarecedor: é visível o descaso para com a obra de arte, que parece não passar de um mero enfeite colorido. Se existisse uma visão dirigista da obra de Portinari, essa não teria deixado de transparecer no texto de Teixeira, sempre atento em captar e em difundir um determinado ideário político, evidente na visão apoteótica do “verdadeiro construtor da Nação”, do “único arquiteto do Brasil”, do “verdadeiro obreiro do país” – uma vez que a ele tudo é referido –, mas que não esclarece, de forma alguma, as relações da arte com o governo. (FABRIS, 1990, p. 33)

Portanto, apesar de promover Portinari ostensivamente, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, o governo federal não tinha diretrizes definidas para a arte nacional, o que se torna mais evidente quando comparamos a postura do Estado Novo nesse âmbito com aquela da Alemanha Nacional-Socialista, por exemplo. O relacionamento de Portinari com a ditadura autoritária em vigor no Brasil tinha suas ambigüidades, o que é explicitado pelo fato de o pintor ter sido fichado pela polícia política já em 1939²³⁰, evidenciando que era monitorado pelo governo ao mesmo tempo em promovia o governo e era promovido por ele. Desse modo, é simplista dizer que o artista de Brodowski era o pintor oficial da gestão Vargas. Nesse

²²⁸ TEIXEIRA, Oswaldo. *Getúlio Vargas e a arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, p. 58.

²²⁹ *Ibid.* p. 60.

²³⁰ “Portinari, o pintor vigiado”. *Época*, Luís Antônio Giron, São Paulo, 6 jan. 2003.

sentido, é preciso compreender a produção de Portinari divulgada pelo governo brasileiro nos Estados Unidos em uma chave ampliada, que transcende o papel de pintor oficial:

[...] o eixo determinante da produção de Portinari: [é] o interesse em criar uma iconografia nacional, alicerçada na representação de cenas rurais e evocações da infância que tem sua matriz primeira na experiência pessoal de Brodowski. [...] não é tão simples, no entanto, reconduzi-lo, como faz a maioria dos autores que tem estudado Portinari, a uma equação pura e simples com a política cultural do Estado Novo. Uma série de índices compositivos e temáticos, sobretudo no caso do “ciclo econômico”, torna essa equação simplista, uma vez que não basta destacar um certo tipo de iconografia sem atentar para as articulações internas próprias do conjunto. A representação de cenas que tem o trabalho como tema não é suficiente para estabelecer um elo imediato entre as concepções de Portinari e a ideologia oficial, sob pena de empobrecer e banalizar uma questão que, ao contrário, possui uma longa tradição dentro da história da arte ocidental. No caso específico de Portinari [...] o caráter crítico de sua atitude deve ser buscado justamente naquela adesão à poética realista do século XIX, que concebia a figura do trabalhador como um conjunto de vários fatores significativos, nos quais se aglutinavam as injustiças sociais, a dignidade, o heroísmo e a honestidade do trabalho manual. É dessa conjunção de fatores que brota a visão heroica do trabalhador, sublinhada pela emblemática escolha do negro, e não de uma adequação pura e simples às diretrizes populistas do governo Vargas. (FABRIS, 1996, p. 163)

Concordamos com as asserções de Fabris e, no capítulo seguinte, exploraremos aspectos relacionados ao contexto estadunidense das cenas de temática de trabalho elaboradas por Portinari. Todavia, apontamos que os três painéis exibidos no pavilhão do Brasil foram criados por encomenda do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e elaborados de modo a integrar-se plenamente à obra de arte total que era o edifício da representação brasileira. Portanto, devido à essa especificidade, fogem à chave apresentada por Fabris nas considerações acima.

A promoção, por parte do governo federal brasileiro, dos três painéis expostos na Feira Mundial de Nova York, não foi o único agente a impulsionar a divulgação da obra de Portinari nos Estados Unidos. A colaboração do pintor nos dois projetos de arquitetura moderna elaborados por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para o regime Vargas deve ser levada em conta:

O sucesso de crítica e de bilheteria do pavilhão ajudou a lançar uma escola brasileira de arquitetura baseada no Rio, colocada na ribalta por uma grande mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York. O Brasil tinha se mantido neutro quando a invasão alemã-soviética da Polônia em setembro de 1939 deu início à Segunda Guerra Mundial. Embora muito menos importante que a oferta de ajuda financeira em troca do direito de estabelecer bases militares ao longo do nordeste do Brasil, a mostra foi parte dos esforços americanos para trazer Vargas para o lado dos Aliados. Philip Goodwin e G. E. Kidder-Smith foram os curadores de *Brazil*

Builds: New and Old 1652-1942, inaugurada em janeiro de 1943, cerca de quatro meses após o Brasil ter declarado guerra à Alemanha e à Itália. Por sua vez, o pragmatismo diplomático serviu a capacidade crítica. A mostra fez jus ao título, bastante provocativo para a instituição que tinha cunhado em 1932 a expressão “estilo internacional” para a arquitetura progressista dos anos vinte. *Brazil Builds* mostrava a arquitetura moderna interagindo com história e geografia, memória e lugar, operação e comunicação, necessidade e desejo. O Ministério da Educação abria a seção “nova”, apresentado como a contrapartida do Palácio do Itamaraty (1854) neoclássico, que abria a seção “velha”, uma mansão urbana transformada em sede do Ministério das Relações Exteriores. O pavilhão brasileiro fechava a seção “nova”, apresentado como a contrapartida da vila neoclássica convertida em escola que fechava a seção “velha”. (COMAS, 2011, p. 91-92)

Logo, os dois edifícios modernos projetados por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para o governo do Brasil na década de 1930 foram amplamente promovidos nos círculos modernos estadunidenses e a excelente recepção internacional do pavilhão favoreceu o estabelecimento da arquitetura moderna como um produto brasileiro. Consequentemente, o êxito de Portinari nos Estados Unidos relaciona-se também ao sucesso, no país, dos projetos arquitetônicos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, o edifício-sede do MES e o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, aos quais o pintor ofereceu significativa contribuição.

4.2. Rockwell Kent, Florence Horn e a promoção de Portinari nos Estados Unidos

Artista multifacetado, Rockwell Kent (Figura 99) já era estabelecido no ambiente cultural estadunidense quando veio ao Brasil em 1937, enviado pela comissão mista do Congresso dos Estados Unidos para investigar a situação dos presos políticos no Brasil, por causa da polêmica morte do cidadão americano Victor Allen Barron quando em poder da polícia brasileira²³¹. Socialista militante, Kent chegou ao país em 25 de novembro como observador político,

²³¹ Victor Allen Barron, foi preso pela polícia política de Getúlio Vargas em 28 de janeiro de 1936, graças ao seu envolvimento com a Intentiona Comunista liderada por Luiz Carlos Prestes. Barron era especialista em radiotelegrafia e foi incumbido de construir uma estação radiofônica para que o *bureau* Sul-Americano da Internacional Comunista, sediado no Rio de Janeiro, pudesse manter comunicações com Moscou. Sua viagem ao Brasil foi financiada por seu pai, Harrison George, líder comunista, e por sua ex-esposa, com recursos da Internacional Comunista. Barron faleceu em 5 de março de 1936 ao ser jogado de uma janela do prédio da polícia política na Rua da Relação, após de ser submetido a constantes sessões de tortura nas semanas em que esteve preso, para que revelasse o paradeiro de Prestes. O incidente ocorreu horas depois de Prestes ter sido capturado pela polícia política, segundo a qual Barron teria delatado o líder comunista brasileiro e se suicidado por remorso logo após sua prisão. Contudo, Anita Leocádia Prestes revela que o americano, mesmo sob intensa tortura, nunca entregou informações à polícia, e sua morte foi FEITA com o intuito de encobrir o verdadeiro responsável pela delação de Prestes, Rodolpho Ghioldi, dirigente do Partido Comunista da Argentina e do *bureau* Sul-Americano da Internacional Comunista (cf. PRESTES, 2019).

acompanhado por Jerome Davis²³² (1891-1979), representando o *National Committee for People's Rights*, do qual era presidente, e o *Joint Committee for the Defense of the Brazilian People*²³³. Davis era presidente da *American Federation of Teachers*. A viagem foi facilitada por simpática carta de recomendação concedida a Kent por Oswaldo Aranha, o que não significou uma recepção amigável, já que no dia de sua chegada, à meia-noite, o artista foi levado de seu quarto de hotel pela polícia secreta de Vargas para um interrogatório²³⁴ (PHILIPPOV, 2008, p. 115). Permaneceu no país por apenas nove dias, quando conheceu e iniciou amizade com Candido Portinari, e ao retornar aos Estados Unidos, elaborou um relatório a respeito de suas observações no país, publicado em 1938, na revista inglesa *Life and Letters Today*.

Em sua atuação artística, Kent se dedicou à pintura, gravura e ilustração. Apesar da compromissada militância política, não se interessava por pintar o proletariado urbano, concentrando-se em paisagens rústicas de regiões isoladas e de atmosfera mística, em sua maioria inverniais²³⁵. As poucas figuras humanas presentes nessas obras, de um individualismo heroico, são confrontadas pela força e majestade da natureza exuberante. Era gravador habilidoso de técnica primorosa, o que lhe valeu muitas encomendas para ilustrações de periódicos e livros, como a prestigiosa edição de *Moby Dick*, lançada em 1930. Foi também autor, ilustrando os tomos que escreveu. No curto espaço de tempo em que Kent esteve no Brasil, posou a Portinari para um retrato (Figura 100), pelo qual pagou cem dólares, o dobro do valor pedido pelo pintor paulista²³⁶. O óleo foi elaborado de acordo com os parâmetros clássicos vistos nos retratos analisados no capítulo anterior, e foi enviado pelo brasileiro aos Estados Unidos em março de 1938²³⁷. Ao deixar o Brasil, Kent levou consigo outra obra não identificada de Portinari, a qual mandou emoldurar

²³² Davis era ativista político que defendia os direitos dos trabalhadores. Dirigiu todas as operações da YMCA na Rússia durante a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, desenvolvendo boas relações com muitos líderes bolcheviques. Em 1922, finalizou o doutorado em sociologia pela Universidade de Columbia e passou a integrar o corpo docente da Faculdade Dartmouth. Em 1924, foi contratado como professor pela Universidade de Yale, onde permaneceu até 1936. Seu intenso ativismo levou muitos estudantes a militarem por reformas sociais, o que causou crescente controvérsia ao longo de seus anos em Yale e levou a universidade a removê-lo do corpo docente em 1936.

²³³ O *Joint Committee for the Defense of the Brazilian People* tinha por finalidade, segundo a contracapa da brochura *"It Happened in Brazil"*, "conduzir uma campanha nos Estados Unidos pela anistia para os 17.000 prisioneiros políticos agora sendo torturados nas cadeias do Brasil [...] encarcerados unicamente por causa de suas participações na campanha por direitos democráticos, por libertação nacional e contra a onda crescente do fascismo" (PHILIPPOV, 2008, p. 103).

²³⁴ Durante o interrogatório, a polícia secreta descobriu que Kent possuía uma lista de prisioneiros políticos do regime Vargas, encabeçada por Luiz Carlos Prestes (PHILIPPOV, 2008, p. 116).

²³⁵ Kent era um explorador solitário com gosto por paisagens ermas em lugares inóspitos. Passou longas temporadas em locais distantes como Alaska, Groelândia, Terra Nova e Terra do Fogo, que lhe serviram de inspiração tanto para pinturas e gravuras, como para seu trabalho como escritor.

²³⁶ Carta de Rockwell Kent a Joseph North, 13 jan. 1941. Archives of American Art.

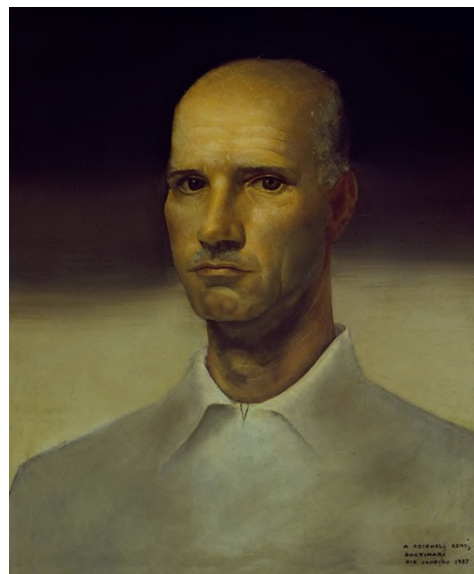
²³⁷ Carta de Candido Portinari a Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 7 mar. 1938 (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

logo depois de sua volta, e que causou “uma forte impressão” em todos que a viram²³⁸. Em sua primeira carta ao pintor paulista, o artista americano o agradeceu pela hospitalidade e amizade durante sua estada no Rio de Janeiro e afirmou: “espero que tenhamos começado uma amizade que dure sempre”²³⁹. A partir de então, ambos se corresponderam com certa regularidade.

Logo que chegou aos Estados Unidos, Kent enviou a Portinari um pacote de livros de sua autoria²⁴⁰ e ficou de lhe mandar tomos sobre arte estadunidense assim que terminasse de responder a correspondência acumulada no período em que esteve no Brasil²⁴¹. Nos documentos que consultamos, não conseguimos confirmação de que Portinari recebeu essa última remessa de livros. Contudo, os volumes escritos por Kent chegaram até o pintor paulista, o que comprova que o artista norte-americano apresentou a sua produção à Portinari e, possivelmente, introduziu o brasileiro ao trabalho de alguns de seus conterrâneos.

Figura 99, à esquerda – Rockwell Kent com a pintura “The wreck”, 1929

Figura 100, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Rockwell Kent”, 1937, óleo sobre tela, 55,5 × 46 cm, coleção Museu de Arte Brasileira da FAAP



Fontes: à esquerda, Library of Congress Prints and Photographs Division; à direita, Projeto Portinari.

²³⁸ “[...] it made a strong impression”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Au Sable Forks, 9 jan. 1938. 1f (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

²³⁹ “I hope that we have begun a friendship that will last always”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Au Sable Forks, 9 jan. 1938. 1f (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

²⁴⁰ Carta de Rockwell Kent a Candido e Maria Portinari. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Arquivos do Projeto Portinari. Kent escrevera e ilustrara dois livros a respeito de suas viagens à Groelândia, *N by E*, publicado em 1930, e *Salamina*, de 1935. Portinari recebeu pelo menos um desses dois livros, pois ao agradecer ao amigo o pintor paulista comenta que sua esposa Maria está lendo para ele *Groelândia*, e afirma: “achamos as gravuras extremamente interessantes e cheias de personalidade. Gosto muito também de suas aquarelas e óleos, e eles impressionaram fortemente todos os meus amigos aos quais as mostrei” (cf. carta de Candido Portinari a Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 7 mar. 1938. Archives of American Art).

²⁴¹ Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Au Sable Forks, 9 jan. 1938. 1f (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

Em maio de 1938, Portinari mencionou seu contato com Kent em carta a Ribeiro Couto (1898-1963), comentando que o amigo estadunidense o estava auxiliando a ir à América do Norte a trabalho: “talvez lá para o fim do ano quando eu terminar a pintura do Ministério irei expor nos Estados Unidos. E, teve [sic] aqui no ano passado o Rockwell Kent e ele gostou muito da minha pintura e do que estou fazendo no Ministério e está promovendo minha ida a Nova York”²⁴².

Em 9 de janeiro de 1938, Kent escreveu a Portinari, e mostrou estar se esforçando para articular uma exposição do brasileiro em Nova York:

Alguns dias atrás contatei Felix Wildenstein, que considero ser o negociante de quadros mais honrado, e o homem de maior prestígio em Nova York. Ele também tem galerias em Paris e Londres. Eu falei a ele sobre o seu trabalho e perguntei se consideraria exibi-lo. Ele demonstrou grande interesse e me pediu para conseguir fotografias, mas me disse que sua galeria já tem exposições agendadas até a próxima primavera [maio do ano seguinte] e que, de qualquer forma, ele não poderia exibir o seu trabalho antes disso. Todavia, imploro-lhe para que me envie, assim que possível, as melhores fotografias que tiver de quantas obras for possível, que devem incluir alguns de seus melhores retratos. [...] lembre-se que estou zelando por seus interesses, e que farei tudo o que estiver ao meu alcance para tornar possível a sua vinda à América em 1938.²⁴³

No dia 22 do mesmo mês Kent reiterou a Portinari o pedido por fotografias de suas obras, salientando que estas eram imprescindíveis para a organização de uma exposição²⁴⁴. Depois disso, com a intenção de reforçar a promoção de Portinari nos Estados Unidos, Kent escreveu a Gustavo Capanema, o ministro do governo Vargas que patrocinava o pintor paulista no Brasil, ato apreciado por Portinari²⁴⁵, e enviou uma cópia da carta ao jornalista Gilberto da Fonseca (??-??) buscando dar publicidade ao ato²⁴⁶. Na missiva, disse que enviava “carta de congratulações por haver no Brasil um artista

²⁴² Carta de Candido Portinari a Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, 13 maio 1938. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁴³ “A few days ago, I called on Felix Wildenstein, whom I consider to be the most honorable of picture dealers, and the man of most prestige in New York. He has galleries also in Paris and London. I told him about your work, and asked him if he would consider exhibiting it. He showed great interest, asked me to secure photographs of it, but told me that his gallery was already scheduled to be occupied with various exhibitions until next spring, that he could not in any case show your work before then. Nevertheless, I beg you to send me as soon as possible the best photographs that you have of as much of your work as possible. It should include a number of your best portraits. [...] remember I have your interests at heart, and that I’ll do everything in my power to make it possible for you to come to America during 1938”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Au Sable Forks, 9 jan. 1938 (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

²⁴⁴ Carta de Rockwell Kent a Candido e Maria Portinari. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁴⁵ Carta de Candido Portinari a Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 7 mar. 1938. Archives of American Art.

²⁴⁶ Carta de Rockwell Kent a Candido e Maria Portinari. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Arquivos do Projeto Portinari.

nacional do valor de Candido Portinari”²⁴⁷, apontando que “os artistas e o público da América do Norte quase nada conhecem do trabalho dos artistas latino-americanos”²⁴⁸. Depois disso, explicou que “se está cuidando agora de promover aqui uma grande exposição de quadros de Portinari em Nova York, no próximo inverno”²⁴⁹, comentando que “a essa época, as grandes decorações do edifício do Ministério da Educação estarão sem dúvida concluídas. Seria muito interessante que nos enviásseis fotografias das decorações por forma que possam ser incluídas na exibição – para grande honra de Portinari e do Brasil”²⁵⁰. A resposta de Capanema expõe a postura do ministro quanto à promoção de Portinari e os murais do “Ciclo Econômico” nos Estados Unidos:

Sua palavra de louvor a Candido Portinari deu-me grande contentamento, por ser o testemunho de um artista ilustre da América, em abono de uma expressão viva da moderna pintura brasileira. Alegro-me ainda em saber que, por sua iniciativa, New York [sic] verá uma exposição de trabalhos de Portinari. Sou particularmente sensível a essa prova de interesse pelo nosso artista, que é também interesse pelo Brasil e pela contribuição que procuramos trazer ao culto das belas artes na vida de hoje. Espero mandar-lhe tão logo seja possível reproduções dos painéis com que Portinari está decorando o edifício do Ministério da Educação e Saúde. Acredite que nos será especialmente agradável colocar ante o público avisado e compreensivo dos Estados Unidos documentação desse trabalho, que não tem apenas em mira compor a nova sede de um ministério, mas também oferecer um exemplo a ser seguido em nosso meio, pela maior colaboração das artes plásticas na nossa construção civil. (CAPANEMA apud PHILIPPOV, 2008, p. 142)²⁵¹

Pelo texto da carta, percebemos que Capanema compreendia claramente que promover Portinari na América do Norte era fazer publicidade tanto do Brasil como de sua atuação à frente do MES como patrono da arte moderna nacional, ocupação que o ministro deixou claro entender como de cunho socioeducativo. Desse modo, não causa espanto o amplo apoio que Capanema forneceu a Portinari ao longo da trajetória que o pintor percorreu nos Estados Unidos. Devemos ter em conta que o empenho de Kent em promover Portinari em seu país derivava de dois fatores principais. Primeiramente, a correspondência entre ambos mostra que o norte-americano sentiu-se realmente acolhido pelo pintor brasileiro:

[...] lhe envio os meus mais sinceros agradecimentos por sua grande generosidade em me dar tanto do seu tempo, pensamento e trabalho. Eu nunca, em nenhum lugar na minha vida, conheci um pintor tão generoso e de

²⁴⁷ Carta de Rockwell Kent a Gustavo Capanema. Au Sable Forks, 18 maio 1938. (tradução para o português da carta enviada na mesma data, efetuada pelos funcionários do Ministério da Educação e Saúde).

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Carta de Rockwell Kent a Gustavo Capanema. Au Sable Forks, 18 maio 1938. (tradução para o português da carta enviada na mesma data, efetuada pelos funcionários do Ministério da Educação e Saúde).

²⁵¹ Carta de Gustavo Capanema a Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 23 fev. 1938. Archives of American Art.

coração tão aberto como você, e eu deveria incluir nisso Maria, pois ela é parte de você.²⁵²

Na carta citada acima, Kent envia cumprimentos afetuosos não só à esposa do pintor brasileiro, mas também à sua irmã, Olga Portinari Leão (1919-19??), indicando que o artista de Brodowski recebeu o estadunidense em sua casa e passou certo tempo em sua companhia, criando laços de afeto com ele. Em segundo lugar, Portinari efetuou com Kent trocas que foram além do âmbito artístico, como demonstra a missiva do artista estadunidense ao jornalista Joseph North (1904-1976):

Conheci Portinari no Brasil. Vim a conhecê-lo bem, pois era pobre e associava-se com os artistas e escritores mais jovens e mais pobres. Ele tinha muito a me dizer a respeito do pensamento revolucionário brasileiro de resistência e das reações dos intelectuais mais jovens à ditadura de Vargas.²⁵³

Portinari filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) somente em 1945 e, em 1937, ainda não tinha histórico de militância política. Ademais, mesmo em seus anos como membro ativo do PCB, o artista de Brodowski não tinha grande interesse por discussões ideológicas, preferindo militar por meio das obras que pintava. Desse modo, em um primeiro momento, os comentários de Kent a North parecem não condizer com o comportamento do pintor. A chave para compreender o que realmente ocorreu está na atuação profissional de Portinari. Na época da visita de Kent ao Brasil, o artista de Brodowski trabalhava como pintor e também como professor de pintura mural na Universidade do Distrito Federal (UDF), cadeira que ocupou de 22 de julho de 1935²⁵⁴ até a extinção da Universidade em 20 de janeiro de 1939²⁵⁵.

Professores da UDF rotulados como militantes comunistas foram acusados de sustentar ideologicamente a Intentona Comunista, ocorrida no final de novembro de 1935. Em 9 de janeiro de 1936 foi criada a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo²⁵⁶, com o objetivo de investigar os suspeitos de ideias comunistas e extremistas, principalmente os

²⁵² “[...] I am sending you my heartfelt thanks for your great generosity for giving me so much of your time and thought and work. I have never, any where [sic] in my life, met so generous and open hearted painter as yourself, and I should include with this, for she is part of you, Maria”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Ausable Forks, 18 maio 1938 (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

²⁵³ “I met Portinari in Brazil. I saw a good deal of him, for he was poor and associating with the younger and poorer artists and writers. He had much to tell me about Brazilian underground revolutionary thought and the reactions of the younger intellectuals to the Vargas Dictatorship”. Carta de Rockwell Kent a Joseph North. 13 jan. 1941 (tradução nossa). Archives of American Art.

²⁵⁴ Portinari foi convocado em edital publicado três meses após a criação da UDF. Universidade do Distrito Federal, Boletim n. 34: expediente do dia 22 de julho de 1935. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jul. 1935.

²⁵⁵ A UDF foi extinta por meio do decreto-lei n. 1.063, de 20 de janeiro de 1939, assinado pelo presidente Getúlio Vargas e por seu ministro Gustavo Capanema (FÁVERO, 2008, p. 176).

²⁵⁶ Os trabalhos da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo se estenderam até 7 de março de 1937.

funcionários públicos (GALVÃO, 2017, p. 120), o que levou às prisões dos professores da UDF Leônidas Rezende (1889-1950), Edgardo Castro Rebelo (1884-1970) e Hermes Lima (1902-1978), ocorridas no início de dezembro de 1936. Foi um período de severa repressão governamental, no qual o chefe da polícia de Vargas, Filinto Strubing Müller (1900-1973) se valeu de bárbaras práticas de tortura para interrogar os presos políticos²⁵⁷.

Como professor da UDF, Portinari estava inserido no ambiente de instabilidade e temor que se instaurou na Universidade. Não foi preso, mas testemunhou a perseguição a seus colegas em primeira mão. Ademais, suas muitas amizades com intelectuais atuantes na capital federal, alguns deles ocupando cargos públicos, permitiriam acesso a informações restritas sobre as manobras organizadas contra seus colegas pelo governo federal. Portanto, o pintor certamente estava ciente e conhecia em detalhes as ações de repressão política praticadas pela gestão Vargas.

Pela natureza de sua missão no Brasil, é provável que Rockwell Kent tenha mapeado pessoas que pudessem lhe auxiliar em sua tarefa de observador no Rio de Janeiro. Portinari, pintor que trabalhava a temática social e atuava como professor universitário, se adequava a esse papel, ainda mais se levarmos em consideração que o acompanhante de Kent, Gerome Davis, era presidente da *American Federation of Teachers* e professor da Universidade de Yale.

Essa hipótese é reforçada em vista do fato do artista americano avisar a Portinari que lhe enviaria algumas cópias de seu relatório sobre sua viagem para o Brasil quando o finalizasse²⁵⁸. Portanto, o interesse de Kent em promover a obra de Candido Portinari nos Estados Unidos não se relacionava apenas ao valor artístico que o norte-americano atribuía às obras do pintor paulista. Como aponta Karin Philippov (2008, p. 138-139), “deve-se destacar que no profundo engajamento em causas sociais e políticas de Rockwell pode haver a clara intenção de transformar Portinari em mais um artista aliado à causa norte-americana de

²⁵⁷ O depoimento do educador Paschoal Lemme, preso político do regime Vargas, permite um vislumbre das desumanas práticas de tortura empregadas habitualmente pelo governo naquele período: “havia momentos particularmente tenebrosos: eram as chamadas, altas horas da madrugada de algum preso, que, conduzido ao tristemente célebre edifício da Rua da Relação, ia participar das ‘sessões espíritas’, onde seria submetido às mais selvagens torturas para confessar muitas coisas de que não tinha sequer conhecimento: espancamentos nas partes mais sensíveis do corpo; queimaduras por chamas de maçarico ou cigarros acesos; choques elétricos; alicate aplicado nos órgãos sexuais; farpas ou alfinetes enfiados entre as unhas, e outras diabólicas invenções daquelas mentes doentias a quem estava entregue a salvaguarda da ordem pública [...] Essas não eram histórias criadas pela imaginação descontrolada dos torturados. Eu próprio vi alguns desses infelizes voltarem completamente inutilizados depois desses tenebrosos interrogatórios” (LEMME apud GALVÃO, 2017, p. 129).

²⁵⁸ Carta de Rockwell Kent a Candido e Maria Portinari. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Arquivos do Projeto Portinari.

combate ao avanço do fascismo”. Como veremos mais adiante, a asserção de Philippov se mostrará correta.

Conforme o ano de 1938 progredia, Kent continuava a prospectar oportunidades para que o pintor paulista mostrasse seu trabalho em Nova York. Contudo, ao receber as fotografias enviadas pelo brasileiro aos Estados Unidos, avisou Portinari que a situação do país não era promissora:

Os tempos, devo avisá-lo, são muito ruins nos Estados Unidos atualmente. Muitos dizem que a depressão desse momento é, na verdade, mais severa do que a depressão de vários anos atrás. Temos praticamente os mesmos milhões de desempregados e o mesmo medo generalizado de gastar que causou a todos nós tanta angústia anteriormente. É um fato que deve se ter em mente em relação à sua vinda aos Estados Unidos ou, devo dizer, que deve ser considerado pelo galerista que, espero, tenha interesse em trazê-lo aqui. Artistas estão passando por um período muito difícil e milhares deles estão recebendo assistência financeira do governo. O patronato privado está muito raro, e apesar de, claro, ainda termos nossos incontáveis milhares de ricos, eles não parecem inclinados a gastar seu dinheiro naquele luxo, a arte. Mas ainda há muitos meses antes que você comece [sua exposição nos Estados Unidos], se esta puder ser arranjada, e ainda há tempo para as coisas mudarem para melhor.²⁵⁹

As repetidas tentativas de Kent em organizar uma exposição das obras de Portinari nos Estados Unidos foram infrutíferas e, em junho de 1939, já com a Feira Mundial de Nova York em andamento, o artista de Brodowski escreveu ao amigo norte-americano narrando um encontro que mudaria os rumos de sua trajetória na América do Norte:

Fevereiro passado tive a agradável surpresa de receber a visita da Srta. Florence Horn, que veio ao Brasil trabalhando para a *Fortune*. Quando ela se foi levou consigo para Nova York algumas de minhas pinturas e esboços, dois dos quais foram reproduzidos na edição de junho de *Fortune*. É desnecessário dizer que, enquanto ela esteve no Rio, tivemos muitas conversas sobre você e seu trabalho.²⁶⁰

²⁵⁹ “Times, I must warn you, are very bad in the United States at present. The depression of the moment is said, by many people, to be actually more severe than the depression of several years ago. We have practically as many millions without employment and that same general fear of spending that caused us all such distress before. It is a fact that must be borne in mind in regard to your coming to America, or, I should say, that will be borne in mind by the dealer who, I hope, will be found to interest himself in bringing you here. Artists are having a very hard time and thousands of them are receiving government relief. Private patronage is at a very low end, and although of course we still have we still have our countless thousands who are wealthy, they seem not inclined to spend their money on that luxury, art. But there are many months before you will be starting, if that can be arranged, and there is still time for things to change for the better”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Ausable Forks, 18 maio 1938, 2f, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁶⁰ “February last, I had the agreeable [sic] surprise of receiving the visit of Miss Florence Horn, who came to Brazil working for *Fortune*. When she left, she took to New York some of my paintings and sketches, two of which were reproduced in *Fortune*, June issue. Needless to say that, while she was staying in Rio, we had lots of talkings [sic] about you and your work”. Carta de Candido Portinari a Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 30 jun. 1939, tradução nossa. Archives of American Art.

O início de 1939 foi generoso com Portinari. Nesse período, além de conhecer Florence Horn (1900-1965), figura fundamental para o sucesso de sua jornada estadunidense, em 23 de janeiro nasceu João Candido, seu único filho. O acontecimento foi muito celebrado pelo pintor, tanto nas cartas enviadas aos amigos como em suas telas, das quais o menino será, a partir de então, tema recorrente. Na Figura 101, a fotografia de Florence Horn; na Figura 102, o retrato a óleo de Horn pintado por Portinari durante sua estada em Nova York em 1940.

Para melhor compreendermos o papel que Florence Horn desempenhou na trajetória norte-americana de Portinari é fundamental entendermos quem era ela, bem como a relevância, no ambiente estadunidense e em âmbito internacional, de *Fortune*, o periódico para o qual trabalhava.

Figura 101, à esquerda – Retrato fotográfico de Florence Horn

Figura 102, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Florence Horn”, 1940, óleo sobre tela, 56 × 45 cm, coleção particular



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Um relato esclarecedor de ambas as instâncias foi elaborado pelo jornalista Samuel Wainer (1912-1980) em 1941, introdução a uma entrevista que realizou com Horn nesse ano, quando ela tirou férias no Brasil:

Um dia, exatamente há dois anos, desembarcava aqui essa loura criatura sem idade definida, como todas as mulheres americanas, sem pressa, sem reclame. Trazia uma pequenina mala com poucas roupas, uma máquina de

escrever silenciosa, um caderninho de notas e uma grande vontade de acertar, de conhecer realmente o nosso país. Para apresentá-la basta apresentar a revista para quem trabalha: *Fortune*. É um bom, um ótimo cartão de visita. *Fortune* é sem dúvida uma das melhores revistas do mundo. Certamente a melhor do gênero político, econômico, social. Representa para os americanos aquilo que, até certo ponto, representava nos bons tempos da França *L'illustration Française* com a vantagem de ser *Fortune* muito mais bem impressa, muito mais informativa, muito mais vibrante. O público que ela atinge é o melhor dos Estados Unidos. Fazendo parte da empresa que incorpora *Time* e *Life*, *Fortune* representa, entretanto, a coluna mestra da grande organização. Os seus famosos inquéritos fazem opinião não só nos Estados Unidos como também no estrangeiro. Políticos, professores, cientistas, escritores e financistas baseiam-se nos resultados dos *Fortune Surveys* com inflexível certeza. As grandes reportagens de *Fortune* desviam muitas vezes o curso de uma carreira política, abalam conceitos estabelecidos há décadas pelas observações que seus repórteres colhem, pelas conclusões a que chegam. E Florence Horn é hoje a mais antiga redatora de *Fortune*. Trabalhava na *Time* quando foi chamada para ocupar um lugar no grupo de jornalistas convocados para organizar *Fortune*.²⁶¹

A apresentação de Wainer não deixa dúvidas quanto à importância da revista, parte do poderoso grupo *Time-Life*, de propriedade de Henry Luce (1898-1967), e à alta posição que Horn ocupava em seus quadros. A publicação começou a ser editada em fevereiro de 1930, com um protótipo finalizado em setembro de 1929, o que mostra que, quando veio ao Brasil, Horn trabalhava na *Fortune* havia mais de dez anos. O periódico circulava mensalmente, vendido ao preço de um dólar o exemplar²⁶², valor altíssimo, especialmente durante a Grande Depressão, que circunscrevia seu público às pessoas mais abastadas dos Estados Unidos. De apresentação visual chamativa e dimensões avantajadas, se destacava tanto pelo conteúdo de seus artigos como por seu altíssimo padrão gráfico, de design inovador e impressão em cores em papel de alta gramatura, impressionante mesmo nos dias de hoje.

Horn veio ao Brasil incumbida de redigir um longo artigo a respeito do país, parte dos esforços da Política da Boa Vizinhança levados a cabo pela iniciativa privada, em apoio às ações do governo estadunidense. Por motivo da estatura da *Fortune*, o governo brasileiro desdobrou-se para receber bem a jornalista, com esperança que seu artigo apresentasse ao mundo uma imagem positiva do país:

Em 1939, a editora da revista *Fortune*, Florence Horn, fez viagem ao Brasil, a fim de recolher material para seu artigo sobre o país. O corpo diplomático brasileiro, na tentativa de amenizar a “cor da tinta” de Horn,

²⁶¹ A Guerra-Test do Pan-Americanismo. Diretrizes. Samuel Wainer. Rio de Janeiro, 1º de maio de 1941.

²⁶² O equivalente a US\$ 19,21 em 2021. Cálculo executado com o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com (consulta em 12 maio 2021).

não mediu esforços para ciceroneá-la, desde a recepção no aeroporto – pedido pessoal de Oswaldo Aranha ao interventor de Minas Gerais, Benito Valadares – até o contato com jornalistas fluentes na língua inglesa, no intuito de obter resultados positivos. (LINS, 2015, p. 162)

Os esforços governamentais em agradar a Horn eram justificados, já que os periódicos estadunidenses eram parciais em relação a conteúdos referentes a assuntos internacionais e vendiam espaço em suas páginas àqueles que estivessem dispostos a pagar por ele – recurso do qual a Argentina se valia já há alguns anos:

A “imprensa livre” dos Estados Unidos estava distante de propagar com isenção os acontecimentos relevantes do mundo. Em termos de cobertura internacional, noticiar um ou outro país abrangia muito mais do que eventos, ou seja, envolvia as somas provenientes de governos, com o intuito de autopromoção no exterior, por meio da cobertura da imprensa. (LINS, 2015, p. 135)

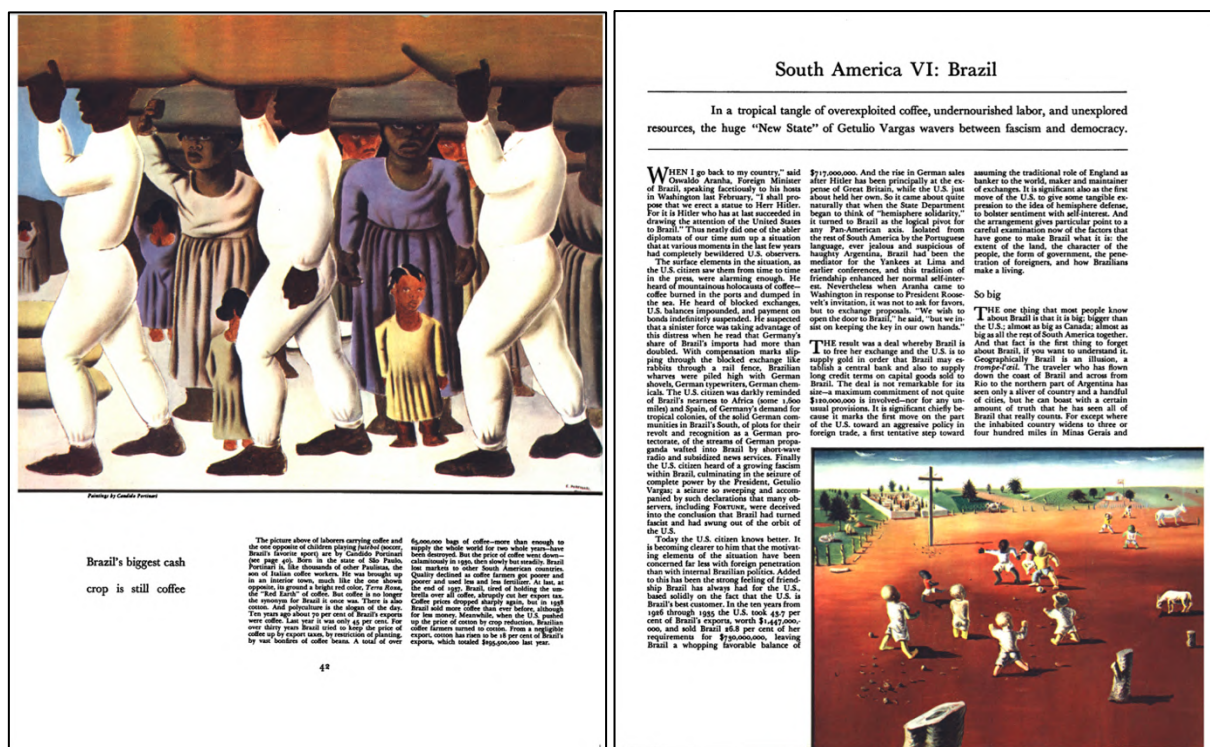
Samuel Wainer ofereceu, na introdução da entrevista que realizou com Horn, um testemunho esclarecedor a respeito tanto do artigo escrito por ela, *South America VI: Brazil*, publicado sem autoria, como era de praxe na *Fortune*, quanto de suas consequências em favor da reputação do Brasil no exterior:

Em junho de 1939 a *Fortune* lançava sua edição especial sobre o Brasil. Foi a maior propaganda que já se fez do nosso país num país estrangeiro. Uma propaganda útil, porque verdadeira. Florence escreveu coisas assim: “A única coisa que a gente sabe do Brasil é que ele é grande; maior do que os Estados Unidos; quase tão grande como o Canadá; quase do mesmo tamanho que o resto dos países sul-americanos juntos. Mas se desejais compreender o Brasil, esse fato é o primeiro que deveis esquecer”. Florence não se deixou impressionar pelo tamanho descomunal da nossa terra. Viu que isso aqui era muito rico, mas contou que os homens daqui tinham que lutar muito para materializar essa riqueza. Esqueceu o tamanho do Brasil para poder estudar o tamanho de seus homens, acompanhar os acontecimentos de sua vida, esmiuçar a sua evolução política, social e econômica. E pintou para os norte-americanos o quadro mais real que ali já se exibira sobre o Brasil. A repercussão de sua reportagem foi imediata e benéfica. Naquela ocasião o Brasil atravessava uma séria crise política, interpretada lá fora de mil e uma maneiras. Florence desfez as dúvidas, apresentando-nos politicamente tal como somos. Descreveu as nossas necessidades econômicas e sociais. E, mais do que isso, proclamou a nossa maturidade artística. Portinari já era conhecido nos Estados Unidos desde a menção honrosa que recebeu em 1935 da fundação Carnegie. Anos depois o Museu de Detroit adquiriu dois quadros seus. Mas só depois que a *Fortune*, por iniciativa de Florence, reproduziu a cores alguns quadros do grande pintor nacional, é que lhe veio a consagração que sempre mereceu. Foi convidado a participar da Exposição de Arte Moderna em Nova York. E venceu. O reconhecimento de seu valor artístico pelos maiores críticos dos Estados Unidos foi, até certo limite, o reconhecimento da maturidade espiritual do Brasil.²⁶³

²⁶³ A Guerra-Test do Pan-Americanismo. Diretrizes. Samuel Wainer. Rio de Janeiro, 1º de maio de 1941.

É precisa a análise de Wainer a respeito de *South America VI: Brazil*. A reportagem, que entrou em circulação no final de maio²⁶⁴, mesmo mês da inauguração do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, ocupou 22 páginas da revista e traçava um perfil minucioso e simpático do país, ilustrado por grande número de fotografias e um enorme mapa a cores. Foram detalhados aspectos políticos, econômicos, sociais, geográficos, étnicos, populacionais, comerciais – também relativos às empresas americanas – e de relações internacionais. Ao editar a matéria, Horn concedeu a Portinari lugar de honra, se valendo da prática habitual da *Fortune* de utilizar obras de artistas de vanguarda como apoio visual ao texto. Nas páginas de abertura da matéria, foram reproduzidas duas obras a cores do pintor, “Colonos carregando café” e “Futebol” (Figura 103).

Figura 103 – As duas obras de Portinari publicadas na revista *Fortune* em junho de 1939



Fonte: *Fortune*, jun. 1939.

Horn destacou Portinari também no parágrafo de abertura do artigo, que está na primeira coluna da página à esquerda na Figura 103:

A pintura acima, que mostra trabalhadores carregando café, e a na página oposta, que exhibe crianças jogando futebol (o esporte favorito do Brasil) são de Candido Portinari. Nascido no estado de São Paulo, Portinari, como milhares de outros paulistas, é filho de italianos que trabalham nas

²⁶⁴ Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, abr. 1939. Arquivos do Projeto Portinari.

lavouras de café. Ele foi criado em uma cidade do interior, como aquela na página ao lado, seu solo de um vermelho vivo, a terra roxa do café.²⁶⁵

No período aqui estudado, em relação à promoção internacional de uma nação, a imprensa era o veículo de comunicação mais importante e aquele utilizado com maior intensidade. Portanto, matérias de jornais e revistas eram fundamentais para esse tipo de prática. O trabalho dos jornalistas detinha um peso imenso na formação da opinião pública, e isso relacionava-se fortemente com a questão do impulsionamento e publicidade de ideias. A Política da Boa Vizinhança foi exaustivamente propagandeada por meio da imprensa e, em relação ao Brasil, Florence Horn teve papel relevante nesse contexto, devido tanto ao artigo que elaborou para a *Fortune*, como à magnitude do periódico para o qual escrevia. A jornalista tinha consciência disso e, em uma de suas cartas a Portinari, expôs sua opinião quanto à postura dos Estados Unidos em relação à América do Sul e a importância da exposição do pintor de Brodowski que ocorreria em Detroit em agosto de 1940:

Há muita perturbação nos Estados Unidos por todo tipo de histórias de atividades de “quinta-coluna” nos países da América do Sul. Não posso evitar de pensar que muito disso é exagerado. Mas, pelo menos, temos nos interessado por tudo na América do Sul como nunca o fizemos antes. Agimos assim porque estamos assustados. Deveríamos ter pensado com simpatia a respeito desses países há muito tempo. Realmente acho que a sua exposição será valiosa também para criar mais interesse a respeito do Brasil. E, mais importante que isso, nos dar uma razão para respeitar o Brasil. Como muitos brasileiros me disseram quando eu estava lá, a maioria dos americanos não tem nem certeza se a capital do Brasil é Rio ou Buenos Aires. Eles agora têm muitas boas razões para pensar sobre a América do Sul, e qualquer coisa que possa ajudá-los a compreender e respeitar países sul-americanos é benéfica.²⁶⁶

Portanto, Horn expressa claramente que compreendia o trabalho de Portinari também como um eficaz instrumento de propaganda brasileira no exterior. Após seu retorno aos Estados Unidos em 8 de março, a jornalista escreveu a Portinari avisando-o: “olhando nosso

²⁶⁵ “The picture above of laborers carrying coffee and the one opposite of children playing *futebol* (soccer, Brazil’s favorite sport) are by Candido Portinari. Born in the state of Sao Paulo, Portinari is, like thousands of other Paulistas, the son of Italian coffee workers. He was brought up in an interior town, much like the one shown opposite, its grounds a bright red color, *Terra Roxa*, the “Red Earth” of coffee”. South America VI: Brazil. *Fortune*, jun. 1939, p. 42.

²⁶⁶ “The US is very much disturbed by all sorts of stories of ‘fifth column’ activities in South American countries. I can’t help feeling that much of it is exaggerated. But, at least, we are taking more interest in everything in South America than we ever did before. We do so because we are scared ourselves. We should have thought, sympathetically, of those countries long ago. I can’t help but feel that your show will be of value, also, in creating more interest in Brazil. And, more important than that, give us a reason to respect Brazil. As so many Brazilians said when I was there, most Americans are not even clear whether Rio or Buenos Aires is the capital of Brazil. They now have very good reasons to think about South America, and anything that can help them to understand and respect South American countries is all to the good.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, jul. 1940, tradução nossa, aspas do autor.

arquivo de imagens, encontrei muitas fotografias que a *Fortune* tinha do seu trabalho... eles as conseguiram de alguma fonte brasileira em Nova York. Foi desse modo que souberam a seu respeito”²⁶⁷. Essa fonte pode ter sido o Escritório de Informações Brasileiras no exterior, sediado na cidade. Apesar de ocupar-se de questões primariamente comerciais, era vinculado ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que cuidava da participação do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Logo, pela prática da *Fortune* de exibir obras de arte moderna em suas páginas, esse órgão governamental pode ter buscado promover o trabalho do pintor paulista junto à revista, com o intuito de alcançar publicidade ao país no prestigioso periódico.

Ao saber que as obras de Portinari haviam sido publicadas na *Fortune*, Rockwell Kent explicou ao pintor brasileiro:

Fortune é um periódico muito caro. Ter suas pinturas reproduzidas na *Fortune* deve ter servido para deixá-lo conhecido junto ao grupo de pessoas que tem mais condições de adquirir obras de arte, e a amizade da Srta. Horn, com o poder do grupo editorial das revistas *Fortune*, *Time*, e *Life* por trás dela, deve se provar de grande valia para você.²⁶⁸

Kent foi preciso em sua avaliação. Não apenas Horn, mas a equipe da *Fortune*, e também outros profissionais do grupo *Time-Life* ofereceram apoio fundamental para o sucesso do trabalho do pintor paulista nos Estados Unidos. Horn promoveu Portinari junto a outros membros do corpo editorial da empresa, como explicita trecho de uma carta sua ao pintor paulista: “as notas na *Time* sobre você não ocorreram por minha causa – a não ser por eu ter mostrado fotografias, etc, [sic] tudo o que pude ao homem na *Time*. E o aconselhei a ver os painéis da Feira Mundial. Ele está muitíssimo interessado pelo seu trabalho”²⁶⁹. As missivas de Horn a Portinari contém outras passagens esclarecedoras sobre a relação dos profissionais do grupo *Time-Life* com Portinari. Em uma delas, a jornalista relata o entusiasmo de seus colegas pelas obras do pintor, quando estas chegaram à redação da *Fortune*:

Depois de toda sorte de burocracia, suas obras (aquelas para nós) chegaram hoje. Todos estão loucos por elas. [...] Não estou exagerando

²⁶⁷ “In looking over our picture files, I found a lot of photos which Fortune had of your work... they got them from some Brazilian source in New York. That’s how they knew about you.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, abr. 1939c, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁶⁸ “Fortune is a very costly periodical. Having your pictures reproduced in Fortune should have served to make you known to the class of people that can best afford to buy pictures, and the friendship of Miss Horn, with the power of the Fortune, Time, Life group of magazines behind her, should prove to be of great value to you”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Au Sable Forks, 23 jul. 1939, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁶⁹ “The remarks in Time about you, were not due to me – except that I have shown photographs etc, everything I could, to the man at Time. And advised him to see the World’s Fair panels. He is enthusiastic about your work”. Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Southport, jun. 1939b, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

quando digo que suas pinturas deixaram todos extremamente entusiasmados a respeito de seu trabalho. [...] Você foi recebido com tanto entusiasmo quanto eu esperava que fosse. O que é incrível, pois falei tanto sobre seu trabalho que eles tinham que estar prontos para ver algo realmente maravilhoso, mas eles NÃO foram desapontados. Estou feliz também, é claro, por meu julgamento ser plenamente comprovado.²⁷⁰

É preciso apontar que a documentação que levantamos nos arquivos do Projeto Portinari indica que as obras do pintor publicadas na *Fortune* foram enviadas aos Estados Unidos após a partida de Horn do Brasil, contradizendo a carta de Portinari a Kent.

Buscando destacar ainda mais o trabalho de Portinari na edição da *Fortune* de junho de 1939, e contribuir para o estabelecimento da reputação do pintor paulista nos Estados Unidos, Horn colocou-o como foco de outra seção do periódico, *Fortune Wheel* (Roda da Fortuna), onde foi traçado o perfil do artista:

A roda aponta com especial orgulho para as pinturas de Candido Portinari, que ilustram o artigo sobre o Brasil. Portinari é o pintor mais preeminente do Brasil. Quando suas telas chegaram à redação da *Fortune* para essa matéria, nossos amigos no Museu de Arte Moderna ficaram sabendo do alvoroço e vieram dar uma olhada. Eles também se entusiasmaram, e levaram uma das pinturas, a de um morro do Rio, para a nova exposição do museu, que abre em 11 de maio. O trabalho de Portinari pode ser visto também no pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, para o qual fez três painéis. (FORTUNE apud MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, p. 52, tradução nossa)²⁷¹

O texto da *Fortune* que descreve a maneira como se deu o empréstimo ao MoMA da tela “Morro”, uma das obras de Portinari enviadas à revista para ilustrar *South America VI: Brazil*, soa como uma anedota. Contudo, de acordo com Florence Horn, um funcionário do museu realmente se deparou por acaso com as obras de Portinari na redação da revista:

Nós tínhamos as três pinturas em nosso departamento de arte e, muito por acidente, alguém do Museu de Arte Moderna estava lá e disse: “Quem pintou esses quadros? O Sr. Barr precisa vê-los”. Então,

²⁷⁰ “After all sorts of red tape, your pictures (the ones for us) came in today. Everybody is crazy about them. [...] I do not exaggerate when I say that your pictures had everyone terribly enthusiastic about your work. [...] You were as excitedly received here as I hoped you would be. Which is amazing because I’ve talked about your work so much, that they had to be ready to see something pretty wonderful, but they were NOT disappointed. Of course I’m pleased, too, that my judgement is justified completely.” Carta de Florence Horn a Candido, Maria e João Candido Portinari. Nova York, 23 mar. 1939, tradução nossa, ênfase do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁷¹ “The wheel points with particular pride to the paintings by Candido Portinari, which illustrate the Brazil story. Portinari is Brazil’s foremost painter. When his canvases for this story arrived at the Fortune office, our friends in the Museum of Modern Art got wind of the excitement, and came up for a look. They got excited too, and snatched up one of the pictures, of a Rio morro, for the museum’s new show, opening May 11. Portinari’s work may also be seen in the Brazilian Pavilion at the New York World’s Fair, for which he has done three panels.” *Fortune*, jun. 1939, p. 40.

algumas horas depois, o Sr. Barr veio, olhou as três pinturas e as fotografias que eu tinha. E disse: “Eu quero aquela, a do Rio, para a exposição”. Muito felizmente, era aquela que não iríamos usar, então o Sr. Barr pôde levá-la imediatamente para ser fotografada (para o catálogo).²⁷²

Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), diretor do MoMA, era o homem mais poderoso na cena da arte moderna estadunidense. Ao ver “Morro”, Barr não só pediu para incluir a obra em *Art in Our Time*, a enorme mostra que celebrava o décimo aniversário do museu, aberta de 11 de maio a 1 de outubro de 1939, como também quis imediatamente adquirir a pintura para a coleção da instituição. Isso, todavia, não foi possível naquele momento, pois a tela foi declarada à alfândega dos Estados Unidos como uma peça a ser apenas reproduzida fotograficamente e então devolvida ao Brasil. Logo, por motivo de impedimentos legais, sua venda não pode ser concretizada de imediato, e sua permanência prolongada no país só foi possível por causa do esforço contínuo da equipe da *Fortune* em contestar as recorrentes ordens legais da alfândega estadunidense demandando a devolução da pintura ao Brasil. Alfred Barr tinha um fundo de aquisição de obras a ser usado até pouco antes da inauguração de *Art in Our Time*, que não pôde ser utilizado para a compra de “Morro” em razão dos embaraços aduaneiros que envolviam à peça. Por conta disso, ao longo da duração da mostra, não fez uma segunda proposta para adquirir a tela, o que deixou Portinari confuso e desesperado. Em virtude de ruídos de comunicação com Horn, ocorridos também por Portinari não dominar o idioma inglês e Maria, sua esposa, ser sua tradutora, o pintor não entendeu que a compra não poderia ser efetuada imediatamente e que o melhor era esperar até o fechamento da exposição para retomar o assunto com Barr. Esse seria o momento mais adequado para tentar vender ou doar a tela ao museu – transação que não era garantida. Em meio a incerteza do destino da obra, Horn buscou animar o amigo, explicando que caso o MoMA não ficasse com o quadro, Portinari ainda estaria em posição vantajosa.

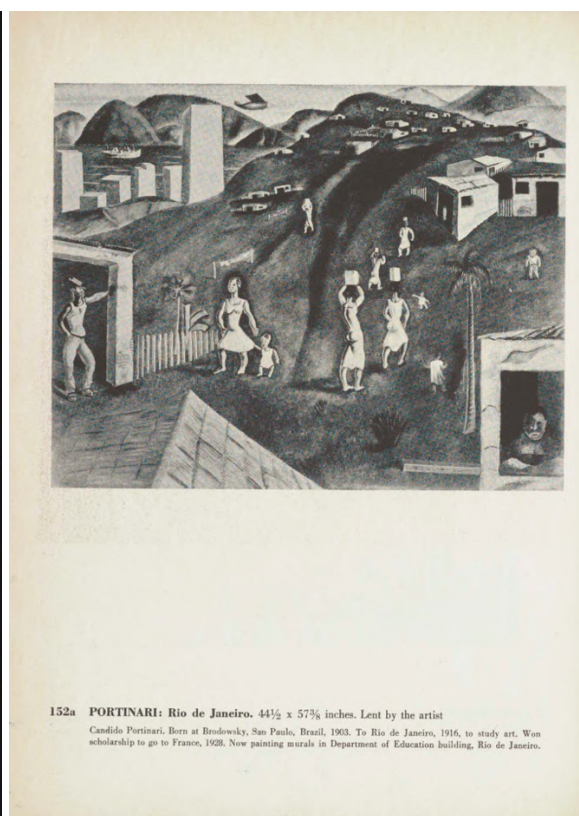
²⁷² “We had the three pictures in our Art dept. and quite by accident someone from the Museum of Modern Art was there, and said ‘Who painted these pictures. Mr. Barr must see them.’ So, a few hours later, Mr. Barr came up, looked at the three pictures, and the photos I had. And said, ‘I want that one, the Rio one, for the show’. Very fortunately, it happened to be the one we were not going to use, so Mr. Barr could take it away at once, to be photographed (for the catalogue)”. Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, 12 abr. 1939, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

De qualquer maneira, o mais importante, a longo prazo, não é a venda da pintura, mas o extraordinário interesse que o Sr. Barr tem no seu trabalho. Se por algum motivo a venda não se concretizar, você tem o Sr. Barr, o homem mais importante no mundo da arte dos Estados Unidos, interessado no seu trabalho. E não por qualquer influência, mas por ter visto somente três pinturas. [...] Devo acrescentar que a influência da *Fortune* sobre o Sr. Barr é NULA. Temos mostrado o trabalho de uma grande quantidade de pintores, e o museu não tem nenhum interesse.²⁷³

Desse modo, a documentação que levantamos demonstra claramente que Morro não foi exibida na Feira Mundial de Nova York, como afirma Antonio Bento (2003, p. 92). Contudo, a pintura foi reproduzida no catálogo de *Art in Our Time* nominada como “Rio de Janeiro” (Figuras 104 e 105), título incorreto fornecido a Barr por Horn, em função de a obra ter sido enviada à *Fortune* desacompanhada dessa informação.

Figura 104, à esquerda – Capa do catálogo da mostra *Art in Our Time*, publicado em 1939

Figura 105, à direita – “Morro” inserida no catálogo de *Art in Our Time*, listada como a pintura 152a



Fonte: MUSEUM OF MODERN ART, 1939.

²⁷³ “Anyhow, the most important thing, in the long run isn’t the sale of the picture, but the remarkable interest which Barr has in your work. If the sale doesn’t go through, for one reason or another, you have, in Mr. Barr. [sic] the most important man in the US art world interested in your work. And not through any influence, but from having seen only three paintings. [...] I may add that *Fortune’s* influence on Mr. Barr would be NOTHING. We have shown the work of scores of painters, and the Museum has no particular interest.” Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, 12 abr. 1939, tradução nossa, ênfase do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

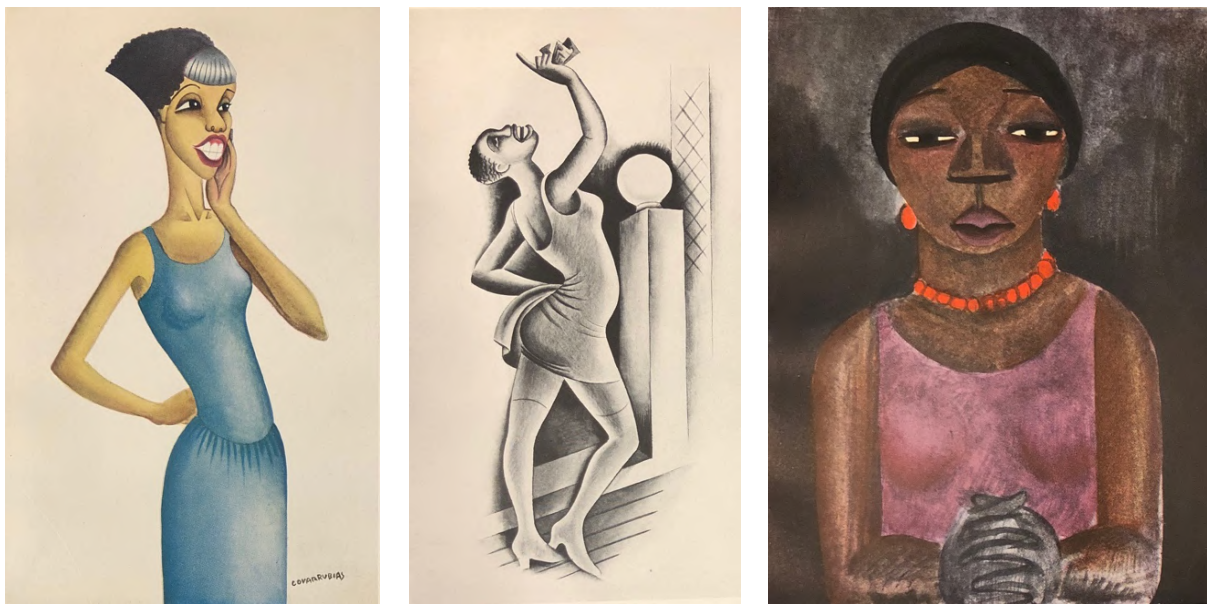
“Morro” atraiu a atenção de críticos nos Estados Unidos e, dentre os comentários elaborados a respeito da tela, destacamos os do ensaio publicado por Robert C. Smith no Boletim da União Pan-Americana em novembro de 1939. Em seu texto, Smith comentou que “Morro” (Figura 106) tem uma “ligeira inclinação para a caricatura” (SMITH, 1939, p. 550), mencionando mais adiante suas “mulheres de corpos disformes”, o que é contestado por Antonio Bento, que afirmou que, em sua opinião, “não existe nesse quadro nenhuma intenção propriamente caricatural” (BENTO, 2003, p. 94). Para que essa asserção de Smith seja compreendida com clareza no contexto estadunidense, devemos apontar ali o sucesso do livro *Negro Drawings*, álbum de desenhos caricaturescos representando negros norte-americanos publicado nos Estados Unidos, em 1927, por Miguel Covarrubias (Figuras 107, 108 e 109).

Figura 106 – Candido Portinari: “Morro”, 1933, óleo sobre tela, 114 × 146 cm, coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, adquirida em 1940



Fonte: Projeto Portinari.

Figuras 107, 108 e 109 – Respectivamente, da esquerda para a direita, “Tipo da 7ª Avenida”, “Louise” e “Moça na mesa”, caricaturas publicadas no livro *Negro Drawings*, de Miguel Covarrubias



Fonte: COVARRUBIAS, 1927.

Como é possível observar a partir das imagens apresentadas acima, certas charges de Covarrubias publicadas em *Negro Drawings* assemelham-se a três das mulheres presentes em “Morro”. A Figura 107, “Tipo da 7ª Avenida”, moça em vestido azul voltada a três-quartos à direita, tem a cor da pele, o modelo da roupa e o tipo físico muito parecidos com os da mulher trajando verde claro que desce o morro com a criança segurando na barra de sua saia. A Figura 108, “Louise”, tem a pose, o vestido justo e o modelado do corpo semelhantes aos da mulher de costas, de azul, que sobe o morro com a lata d’água na cabeça. Por fim, a Figura 109, “Moça na mesa”, remete à senhora que olha pela janela da construção no canto inferior direito de “Morro”. *Negro Drawings* foi um sucesso editorial e suas ilustrações já haviam circulado amplamente nos Estados Unidos antes de serem compiladas em um álbum. Isso se deu por terem sido reproduzidas primeiramente na revista *Vanity Fair*, periódico para o qual Covarrubias contribuía regularmente e que, na segunda metade da década de 1920, competia com a revista *New Yorker* pelo posto de mais importante publicação de crônicas culturais dos Estados Unidos. Portanto, quando “Morro” foi exibido no MoMA, essas caricaturas de Covarrubias já haviam sido absorvidas como parte do repertório visual estadunidense, especialmente pelas pessoas relacionadas aos âmbitos artístico e cultural. Logo, para Smith e os norte-americanos ligado à arte, era natural relacionar às distorções empregadas por Portinari nas figuras de “Morro” à elementos caricaturescos.

A tela de Portinari foi bem recebida pelo público especializado, como mostra outro episódio que envolveu o apoio da equipe da *Fortune* ao pintor paulista. Um editor da revista *Vogue* viu a pintura em *Art in Our Time* e pediu ao MoMA para publicá-la. O museu, por sua vez, entrou em contato com a *Fortune*, e seu editor de arte, Francis Brennan (1910, 1992), consentiu sem consultar Portinari pois, segundo ele, era “muito melhor ter seu trabalho visto o tanto quanto possível, e [...] publicidade em uma revista da categoria da *Vogue* é da mais alta qualidade”²⁷⁴. Brennan também foi o responsável por acertar os detalhes da venda de “Morro” ao MoMA após o encerramento de *Art in Our Time* e, por ser um dos integrantes do comitê consultivo do museu, sugeriu que este expusesse em suas dependências os dois quadros de Portinari reproduzidos na *Fortune*²⁷⁵. Como agradecimento, o pintor paulista presenteou Florence Horn, Francis Brennan, o editor Richardson Wood (1904-1976) e a funcionária do departamento de arte Seville McMillan (??-??) com litografias suas, o que reforçou os laços do artista brasileiro com os membros da equipe da revista.

Além promover Portinari junto à imprensa estadunidense, Florence Horn estimulou o pintor a se candidatar a uma bolsa da *Guggenheim Foundation*, enviando-lhe um formulário de inscrição²⁷⁶, e instruindo-lhe cuidadosamente a respeito das pessoas a quem deveria indicar como referência para sua candidatura. Por algum motivo, contudo, o artista não levou a iniciativa adiante²⁷⁷.

Florence Horn e Rockwell Kent se corresponderam ao longo da segunda metade de 1939, com o intuito de organizar uma exposição para Portinari nos Estados Unidos. Porém, suas iniciativas não renderam resultados. Horn se esforçava para ajudar o artista de Brodowski, e em uma de suas cartas a Kent, a jornalista comentou a respeito do pintor: “Ele trabalha tão duro. Na verdade, ele foi o único brasileiro que eu conheci em qualquer campo de atuação que trabalha prodigiosamente”²⁷⁸. Logo, para Horn, o valor de Portinari como artista relacionava-se não só com a qualidade de seu trabalho, mas também a seu empenho e disciplina no desempenho de seu ofício. Desse modo, a admiração de Horn por Portinari levou-a a promover o artista nos Estados Unidos e, como veremos nos capítulos seguintes, a acompanhá-lo e direcioná-lo em momentos-chave de sua jornada no país.

²⁷⁴ “It is much better to have one’s work seen as much as possible, and [...] publicity in a magazine of “Vogue’s” type is of the highest quality”. Carta de Francis E. Brennan para Candido Portinari. Nova York, 3 jan. 1939, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁷⁵ Carta de Richardson Wood a Candido Portinari. Nova York, 8 maio 1939. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁷⁶ Carta de Florence Horn a Rockwell Kent. Nova York, 1940b. Archives of American Art.

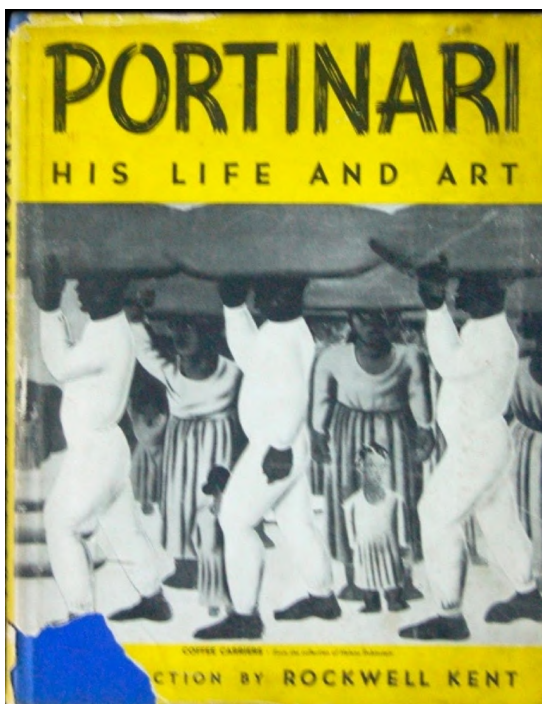
²⁷⁷ Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, out. 1939a. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁷⁸ Carta de Florence Horn a Rockwell Kent. Nova York, 1940b. Archives of American Art.

4.3. A publicação do livro *Portinari his life and art* em 1940

Em dezembro de 1940 foi publicado pela *Chicago University Press* o livro *Portinari, his life and art* (Figura 110). O álbum de capa dura, com encadernação de tecido azul, continha reproduções de cem obras do pintor, todas impressas em off-set, oito delas a cores. O luxuoso volume, com prefácio de Rockwell Kent, foi elaborado por iniciativa de um grupo de amigos brasileiros de Portinari, que decidiu realizar a publicação em caráter de homenagem ao pintor, editando-a nos Estados Unidos. A empreitada foi financiada com subscrições vendidas antecipadamente, gerenciadas no Brasil por uma comissão promotora, formada pelo escritor Aníbal Machado (1894-1964), o artista Tomás Santa Rosa (1909-1956), o poeta Raul Bopp (1898-1984) e o diplomata José Jobim (1909-1979)²⁷⁹.

Figura 110 – O álbum *Portinari, His Life and Art*, publicado pela *Chicago University Press* em dezembro de 1940



Fonte: Google Arts and Culture.

Nos Estados Unidos, o empreendimento foi dirigido pelo diplomata Josias Carneiro Leão (1903-19??), então vice-cônsul brasileiro em Chicago. A concepção do projeto do livro, bem como os primeiros passos de sua realização foram narrados por Josias Leão a Rockwell Kent, pouco depois do diplomata brasileiro retornar à América do Norte:

²⁷⁹ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 24 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

Quando eu ainda estava no Brasil fizemos planos de fazê-lo aqui [nos Estados Unidos] e escrevi para a Srta. Florence Horn, da revista *Fortune*. Ela me enviou o que, na época, disse ser uma estimativa do custo do trabalho, que compreenderia 92 reproduções em preto e branco e oito totalmente à cores. Nós, os amigos de Portinari, organizamos uma subscrição e recolhemos o montante que ela disse ser necessário, isto é, \$ 1.600,00 para mil cópias. Todavia, ela me escreveu mais tarde indicando alguém em Nova York que deveria tomar conta dos trabalhos – ou supervisioná-los. O senhor em questão [...] nos enviou um orçamento de \$ 7.500,00, uma soma que parece a nós, pobres brasileiros, definitivamente astronômica. Então deixamos o assunto de lado até eu retornar aos Estados Unidos. Agora solicitei uma estimativa de [...] R. R. Donnelley & Co. de Chicago, que compreendo ser qualificada o suficiente para realizar esse tipo de trabalho. Temo, contudo, que o montante que recolhemos pode não ser suficiente para cobrir os custos de toda a edição de mil cópias. A subscrição foi feita na base de \$ 5,00 por volume por subscritor. Para receber tantas cópias quanto o montante de cinco dólares com que contribuiu permitir. Veja que foram vendidas, de fato, 320 cópias. Você não acha que seria possível encontrar um editor para o trabalho que esteja disposto a imprimir por volta de 3.000 cópias, que receberia os \$ 1.600,00 que recolhemos e nos daria as 320 cópias para os subscritores? Uma edição de 3.000 pode diminuir o custo por volume para \$ 2,00 e então deixar uma margem para que o editor obtenha lucro, além de produzir um trabalho magnífico. Pensei também que você estaria interessado em escrever o prefácio do livro depois de ver as fotografias das pinturas a serem reproduzidas.²⁸⁰

Em 1940, a publicação de um livro de arte os Estados Unidos era um empreendimento difícil, especialmente por causa da ocorrência da guerra. Leão levou tempo para encontrar uma editora que se dispusesse a tocar o projeto, o que ocorreu por uma série de fatores, que o diplomata detalhou em carta a Portinari, explicando também as responsabilidades que precisou assumir para levar a empreitada a cabo:

Quando cheguei por aqui visitei onze grandes casas editoras, que se negaram a fazer a edição. Procurei ainda uma pequena, com campo de ação mais restrito, mas particularmente interessada em edições artísticas. Manifestou interesse, mas declarou o momento inoportuno, devido a preocupações de guerra, ausência do mercado britânico, etc. etc. [sic] Fui então ao Instituto de

²⁸⁰ “While I was still in Brazil we made plans to have it done here and I wrote [...] to Miss Florence Horn, of the Fortune Magazine. She wrote me back offering what she called at the time an approximate estimate of the cost of the work, which was to contain 92 black and white and 8 full color reproductions. We the friends of Portinari organized a subscription and collected the amount she said to be necessary, that is to say: \$1.600,00 for 1000 copies. Later on, However, she wrote me again indicating somebody in New York who should take care of – or supervise – the work. The gentleman in question [...] gave us the quotation of \$ 7.500,00, an amount of money which seemed to us, poor Brazilians, as definitely astronomical. So we closed the matter until I got back to the States again. Now I have asked an estimate from [...] R. R. Donnelley & Co., of Chicago, which I understand to be fit enough for this kind of work. I am afraid, however, that the amount we have collected may not be sufficient to cover the cost of the entire edition of 1.000 copies. The subscription was made on a basis of \$ 5,00 per volume each subscriber. To receive as many copies as the five dollars covered by the amount given by him. So you see that in fact 320 copies have been sold. Don’t you think that it could be possible to arrange an editor for the work who may be willing to take 3.000 copies or so, and who was to receive the \$ 1.600,00 we have collected and give the 320 copies to the subscribers? An edition of 3.000 might bring the cost per volume down to \$ 2,00, and so leave a margin for him to make a profit besides producing a magnificent piece of work. I thought you might be interested too in writing a preface to the book, after viewing the photographs of the paintings to be reproduced.” Carta de Josias Leão a Rockwell Kent. Chicago, 25 abr. 1940, tradução nossa. Archives of American Art.

Arte [de Chicago], que admirou a sua pintura mas que declinou, igualmente, de empreender a edição. A Universidade de Chicago foi, como mandei lhe dizer em tempo, a primeira que considerou a possibilidade de tentar a edição. Não foi fácil, pois a situação aqui é mesmo particularmente difícil, no momento, havendo um decréscimo médio de 32% nos títulos (títulos aqui quer dizer títulos de obras editadas) de todas as casas editoras americanas. O caráter do livro por sua vez delicado, para público limitadíssimo. A experiência desaconselhando: o livro do Rivera, vendido a \$ 3,50 tendo encalhado lamentavelmente, com prejuízo bem apreciável para a casa editora. Tudo isso e mais um déficit, na Universidade, para o orçamento de 1940, de 12 milhões de dólares (que o Rockefeller filho está cobrindo, juntamente com Marshall Field e Wallgreen) fizeram com que levassem quase quarenta dias para dar resposta definitiva. A resposta definitiva exigia de mim que figurasse, particularmente, como editor, para me responsabilizar pela venda de um número de volumes que bastasse para pagar 100% da edição. A obrigação era e é enormíssima, mas tomei-a pensando que acima de tudo o que se precisava era de publicar o álbum, não somente para dar satisfação aos subscritores brasileiros, mas também para não fazer parecer que o nosso esforço tinha fracassado, o que seria explorado no Brasil, certamente, como índice desfavorável à sua pintura. A solução, apesar das responsabilidades, pareceu-me ótima: a Universidade empresta enorme prestígio a qualquer das suas edições, tem uma organização extensa que facilita as vendas, uma rede de publicidade somente igualável por Brentano e MacMillan. Comprometi-me também a arcar com todas as despesas preliminares, o que tenho feito religiosamente: trazer os quadros de New York [sic] até aqui, segurá-los, obter autorização do Museu [MoMA] e da Rubinstein para reprodução dos seus quadros; escrever biografia, gratuitamente, para o volume em questão; obter que o Rockwell Kent desistisse de qualquer remuneração, no momento ou posteriormente, para escrever um ensaio de 16 páginas sobre a sua pintura (o que obtive graças à grande admiração que Rockwell Kent tem por você, pela sua pintura e pelo desejo que manifestou de fazer o que fosse possível para auxiliar a edição projetada).²⁸¹

Em período de situação tão calamitosa, a Universidade de Chicago decidiu abraçar o projeto não apenas por seu valor editorial. Como explicou Josias Leão a Rockwell Kent: “A *University of Chicago Book Press* está disposta a dividir as despesas, levando em consideração não só o valor de Portinari como pintor, mas também o auxílio que o trabalho trará no desenvolvimento de uma relação mais próxima dentro das atividades culturais das Américas”²⁸². Portanto, para a editora, o álbum a respeito do artista brasileiro era interessante por ser uma peça de promoção da Política da Boa Vizinhaça, financiada, em última instância, por grandes nomes da iniciativa privada, como a família Rockefeller. Para ampliar a seleção de pinturas que comporiam o álbum, Leão contatou colecionadores das obras de Portinari nos Estados Unidos, como Helena Rubinstein, pedindo que as cedessem para reprodução. Em relação à remuneração de Portinari sobre as vendas do álbum, Leão explicou ao pintor:

²⁸¹ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 24 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁸² “The University of Chicago Book Press is willing to share the expenses, taking into consideration not only the Value of Portinari as a painter but also the assistance the work will bring in the development of closer relationship within the cultural activities of the Americas.” Carta de Josias Leão a Rockwell Kent. Chicago, 12 maio 1940, tradução nossa. Archives of American Art.

Você verá pelo contrato, Mestre Portinari, que somente depois dos 2.500 exemplares, é que você terá direito a 15% sobre os lucros da venda. A primeira edição é exatamente de 2.500 exemplares. De modo que a Universidade ficará com tudo. Mas eu sei que não somente você não faz questão disso, nem esperava isso, como também esse tudo é realmente muito pouco. A edição de 2.500 vai sair por \$ 9.500,00. Os 2.500,00 que vieram do Brasil e mais 7.000 que a Universidade está empregando. Os exemplares vão ser vendidos a \$ 7,50, mas sobre isso os livreiros cobram aqui a comissão de 40%. Isso reduz o preço recebido pela universidade a \$ 4,50 por volume. Ora, o preço é de quase (digo o custo) \$ 4,00. Mas isso sem contar os 100 exemplares que serão distribuídos gratuitamente, as despesas de selo e transporte e a impressão e distribuição de 25.000 circulares com impressão em cores, etc. etc. [sic] O lucro líquido da Universidade, quando o último exemplar estiver vendido, vai ser entre \$ 500,00 e 600,00, o que é realmente muito pouco tendo em conta o grande capital empatado. Isso foi possível, meu caro Portinari, porque Rockwell Kent, a fim de ajudar a edição, desistiu de qualquer pagamento e de qualquer comissão sobre as vendas.²⁸³

Como a missiva de Leão explicita, as operações de publicação e divulgação do livro foram muito custosas e elaboradas, e a edição só foi possível graças ao grande empenho do diplomata. Amigo e admirador ardoroso de Portinari, Leão foi colecionador das obras do pintor paulista, juntamente com sua esposa Ruth (??-??). O casal foi promotor incansável de Portinari nos Estados Unidos, onde atuou, de certo modo, como seu agente informal. Auxiliado por sua posição no corpo diplomático brasileiro, Josias Leão trabalhou junto a museus, instituições culturais e pessoas de destaque nos círculos artísticos estadunidenses, apresentando a eles a obra de Portinari, emprestando os quadros de sua coleção para exibição e buscando maneiras de impulsionar a carreira do amigo na América do Norte. Já Ruth Leão vendia as telas do pintor ao seu círculo de relacionamentos. O diplomata compreendia que o talento do pintor servia também como um instrumento de promoção do Brasil no exterior, o que considerava algo de grande valor para o país. Leão expôs essas questões em missiva a José Jobim em agosto de 1940:

Portinari vai crescendo de prestígio a cada dia (não precisava que você me dissesse isso nem que me comunicasse a exposição dele no Museu de Arte Moderna em nova York: já estou em correspondência sobre isso, com o diretor Sr. Alfred Barr Jr. há mais de um mês, como já estou em entendimentos, sujeitos à aprovação de Portinari, para uma exposição a seguir no Museu de Richmond, capital da Virginia, com a promessa, aliás, do diretor de comprar alguns quadros). O prestígio de Portinari, que aproveita menos a ele do que ao Brasil, tem necessariamente que merecer a atenção de todos os brasileiros, principalmente os que, como eu, andam por aqui representando o Brasil. Por isso não desconheço nada do que se está fazendo e projetando fazer em praticamente cada um dos 48 estados da união americana, não em benefício de Portinari, mas em reconhecimento do seu imenso valor. Já tenho aqui, nos meus arquivos, que serão muito breve enviados a Portinari, nada menos de 300 cartas a respeito dele, da sua pintura.²⁸⁴

²⁸³ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 3 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁸⁴ Carta de Josias Leão a José Jobim. Chicago, 20 ago. 1940a. Arquivos do Projeto Portinari.

Leão antevia o sucesso que Portinari alcançaria nos Estados Unidos e, no início de agosto de 1940, antes que as muitas exposições individuais do pintor fossem inauguradas no país, teceu observações para o artista sobre como poderia usar a proeminência alcançada ali para avançar profissionalmente:

Vou lhe mandar aos quilos os recortes do que os jornais e revistas estão preparando para escrever a seu respeito. Você vai ter publicidade de arromba para os próximos oito ou dez meses. Depois disso, meu caro Portinari, acho que você deveria mesmo pular até aqui. Nada difícil, por exemplo, pegar a decoração de uma parede no Museu de Arte Moderna. O Orosco está fazendo uma, agorinha mesmo. Talvez você concordasse em assinar aplicação para aquela bolsa Guggenheim. Pouca coisa, mas que serviria de base, pelo menos, para aguentar com as despesas de passagem. Pergunte ao Mário e ao Bandeira sobre isso. Eu não estou aconselhando nada, mas, seu Portinari, isso aqui é mesmo troço muito sério. E você tem como ninguém por aqui condições para se impor nesse meio.²⁸⁵

Apesar do comprometimento de Leão para com Portinari e de seu empenho em tocar a empreitada da publicação do livro, José Jobim se opôs a Leão quanto ao gerenciamento dos trabalhos de edição. Jobim discordava do contrato oferecido a Portinari pela *Chicago University Press* por considerá-lo abusivo. Os pontos de discordância se encontravam, primeiramente, por este, como condição para a realização do álbum, solicitar autorizações por escrito do uso das imagens dos quadros por todos os seus donos, uma maneira da editora se resguardar de ações de indenização por uso indevido de imagem, que poderiam lhe custar, cada uma, até o dobro do valor total dispendido na elaboração do livro. Em segundo lugar, havia o requerimento de que as fotografias produzidas para a edição não fossem usadas em nenhuma outra instância. Por fim, durante três anos, Portinari deveria ofertar primeiro à editora todos os projetos de publicação de álbuns a seu respeito, e esta teria trinta dias para aceitar ou recusar a proposta. Jobim interpretou a última cláusula como impeditiva da realização de qualquer outro livro a respeito do pintor paulista por três anos, o que considerou inaceitável, expondo a questão a Portinari. A atitude de Jobim irritou profundamente Leão, que havia se responsabilizado financeiramente junto à Universidade de Chicago pela empreitada e já havia avançado consideravelmente os trabalhos de edição. Foi encomendada uma minuta do contrato a um advogado no Brasil, que poderia levar a Universidade a suspender a edição, o que Leão buscava evitar, argumentando a Portinari e Jobim que o contrato não era abusivo se alinhava com as práticas editoriais estadunidenses.²⁸⁶

²⁸⁵ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 3 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁸⁶ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 24 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

Um álbum como o que vai sair, custando mais de duzentos contos, é coisa que não se pode fazer de vez em quando. E que não se faz. Depois, meu caro Jobim, vocês precisam de ver [sic] que as precauções da Universidade são contra o que poderá vir a acontecer. Nós não estamos no Brasil, que é país excelente, mas em que direitos autorais não existem. Uma só ação poderia fazer a Universidade perder até 20.000 dólares – o que certamente não teria graça. Além disso é preciso notar que a edição – feita pela Universidade – trás atrás de si irradiações sobre o pintor, conferências, filmagens. Não estou dizendo isso para convencer vocês da excelência do contrato, mas para esclarecer circunstâncias que são imperativas.²⁸⁷

Jobim alegava haver outro modo de se realizar o livro, ao que Leão respondeu:

[...] deixe que eu lhe advirta: fazer álbum aqui nos Estados Unidos não é coisa tão fácil. [...] A casa Donnelley, [...] tiraria 1.000 exemplares por \$ 6.000,00. Nós tínhamos – ou temos agora, depois da nova contribuição do Lourival – \$ 2.500,00. Como fazer a edição? Quinhentos exemplares custariam \$ 5.000,00 – dez dólares o volume. Como fazer a edição? A Universidade entrando com \$ 7.000,00 tornou possível a edição porque aumentou-a para 2.500 exemplares. Mas isso ainda não permite lucro fabuloso, como você provavelmente se imaginará. As livrarias cobram comissão de 40%. Isto é: sobre \$ 7,50 40% são exatamente \$ 3,00. 7,50 menos 3,00 são 4,50. Agora disso aí tire: cem exemplares para distribuição gratuita, com os jornais, revistas, críticos de arte, etc. etc. [sic] \$ 1.000,00 para *promotion*, que é coisa que não falta em nenhum livro que se edite nos Estados Unidos. *Promotion* inclui a expedição de três circulares diferentes, impressas em cores, com recomendações de críticos que possam contribuir para a aceitação do volume. Cada circular 10.000 exemplares. Inclui também anúncio prévio nos jornais, nas revistas. Cartazes para as livrarias. Distribuição de um determinado número de capas, antes do aparecimento do livro. [...] Tire tudo isso meu caro Jobim e veja o que fica para a Universidade. Você sabe que público para livro de arte é necessariamente limitado – sobretudo para livro a \$7,50. E a coisa é mesmo tão difícil que mesmo Charles Burchfield, que vende os quadros dele de \$ 1.500,00 a 2.200,00 cada, ainda não tem nem um álbum. Grant Wood ainda não tem um álbum. Nem Eugene Speicher. Nem Sloan. Veja que dos vivos americanos, somente o Benton – e que álbum – é que faz exceção.²⁸⁸

A carta de Leão deixa claro que, dos artistas modernos vivos nos Estados Unidos em 1940, apenas Thomas Hart Benton tinha publicado um álbum de seus trabalhos. Logo, a luxuosa edição de *Portinari his life and art* colocava o pintor brasileiro em um patamar acima da grande maioria dos artistas estadunidenses contemporâneos já estabelecidos e seria um marco validador importante em sua carreira não só no Brasil, mas também no exterior, lhe trazendo muita publicidade. Apesar da relevância do álbum para a legitimação de Portinari, José Jobim questionou Josias Leão também quanto a natureza da empreitada, que segundo ele, havia deixado de ser um tributo de amigos ao artista e se tornado um empreendimento comercial. Leão então pontuou a Portinari:

²⁸⁷ Carta de Josias Leão a José Jobim. Chicago, 20 ago. 1940b. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁸⁸ Carta de Josias Leão a José Jobim. Chicago, 20 ago. 1940a, grifos do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

Ninguém mais do que eu sentiria que a nossa *homenagem* tivesse que se transformar numa operação, como diz o Jobim, ultra-comercial. Mas como fugir a isso? O dinheiro de que dispomos não dá para fazer edição independente e nós, em hipótese alguma, poderemos fugir à intervenção do *Publisher*, de qualquer *Publisher*. Você me compreende? Depois, se há muito de comercial em tudo isso, ninguém precisa saber. O álbum sai editado pela Universidade de Chicago, o que é eminentemente prestigioso, sem ser necessário que ninguém saiba que você assinou isso ou aquilo, sem que ninguém saiba que eu assumi responsabilidade pela venda de exemplares bastantes [sic] para cobrir as despesas totais da edição. Os exemplares subscritos terão os nomes dos subscritores impressos, como ficou combinado, e para efeitos externos, a homenagem continua sendo feita. Aliás, não é mesmo certo que sem as subscrições do Brasil a edição não poderia ser feita?²⁸⁹

Essas desavenças referentes ao contrato e aos rumos a que tomavam os trabalhos de edição do livro, iniciados em maio de 1940, atrasaram a publicação da obra, e foram resolvidas nos últimos dias de agosto. No entanto, outros fatores retardaram o lançamento do livro, relacionados às telas que seriam reproduzidas em suas páginas. Houve dificuldade em selecionar as pinturas a ser impressas em cores, que precisavam ser levadas à Universidade para serem transpostas nas chapas de off-set em quadricromia. Após tentativas frustradas de obtenção de algumas obras, a mais notória sendo “Futebol”, mostrada na *Fortune* em junho de 1939, a seleção final das telas a cores contou com “Morro”, da coleção do MoMA; “Carregadores de café”, “Composição com figuras” e “Três mulheres e menino”, da coleção de Helena Rubinstein; “Baiana com crianças”, “Composição com três figuras”, “Menina com menino” e “Flores” das pinturas então sob a guarda ou que integravam a coleção de Josias Leão. Outro desafio foi a dificuldade de obtenção das autorizações de reprodução de algumas pinturas, o que também contribuiu para o prolongamento dos trabalhos de edição do álbum, e levou à substituição de última hora de treze quadros a serem impressos em preto e branco.

Portinari, his life and art foi lançado em 15 de dezembro de 1940, com aprovação do pintor e boa recepção nos Estados Unidos, como comenta Leão a Portinari: “fiquei contente por saber que vocês não desgostaram do álbum. A impressão em geral foi por aqui também muito boa. E parece que as vendas corresponderam à expectativa”²⁹⁰. No Brasil, os volumes dos subscritores foram armazenados na Expedição do DIP, de onde deveriam ser retirados.

²⁸⁹ Carta de Josias Leão a José Jobim. Chicago, 24 ago. 1940, grifos do autor. Arquivos do Projeto Portinari

²⁹⁰ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 6 maio 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

Quanto aos textos presentes no livro, a biografia redigida por Leão reforçava as origens pobres de Portinari e enfatizava as dificuldades enfrentadas pelo pintor, dedicando proporcionalmente pouco espaço para situações positivas vivenciadas pelo artista, após 1935. Quanto a Rockwell Kent, antes de nos ocuparmos de seu ensaio é importante mencionar que, apesar do convite inicial feito ao artista norte-americano por Leão, o conselho editorial da Universidade de Chicago realizou votação para selecionar o autor do prefácio, que foi vencida por Kent. Segundo Leão a Portinari:

O prefácio do álbum vai mesmo ser escrito pelo Rockwell Kent. O *board* da *University Press*, composto de dezesseis, pôs a coisa em votação: Rockwell Kent, Thomas Craven, C. J. Bulliet e Helen Gardner. Rockwell Kent teve onze votos, Thomas Chaven um, C. J. Bulliet, que é de Chicago, três e Helen Gardner, também de Chicago, um. O homem é não somente muito mais conhecido, mais popular, como também muito melhor elemento para a venda do livro. Espero que você goste da escolha.²⁹¹

Desse modo, a decisão final a respeito da participação de Rockwell Kent em *Portinari, his life and art* foi do conselho da *Chicago University Press*, por motivos principalmente comerciais, de acordo com a carta de Leão. Kent redigiu a introdução do álbum sem ver as pinturas que seriam reproduzidas nele. Isso se deu por estar “extremamente atarefado com a redação de sua autobiografia, *This is my own*, igualmente publicada no final de 1940, e recusar-se a ir encontrar Leão em Chicago” (PHILIPPOV, 2008, p. 153), requerendo cópias fotográficas das mesmas. Todavia, para que o livro pudesse ser lançado antes do Natal de 1940, Kent precisou se valer de uma lista com os títulos dessas obras, pois suas fotografias estavam sendo usadas pelos gravadores para produzir as matrizes de impressão e não haveria tempo hábil para enviá-las a ele. Kent redigiu um ensaio poético de quatro páginas e meia, em vez das dezesseis páginas planejadas inicialmente, que, segundo ele, apresentava Portinari como “sendo ‘do povo’ e pintando com simplicidade, e sem nenhum outro parâmetro de escolha [de seus temas] a não ser o que seu coração lhe ditava: as pessoas pobres do Brasil”²⁹². Contudo, uma das frases presentes no texto era problemática, e foi suprimida, como mostra carta da *Chicago University Press* a Rockwell Kent:

²⁹¹ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 18 maio 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁹² “[...] as “of the people” and as painting simply, and with no more editorial view-point [sic] than his heart dictated, the poorer people of Brazil.” Carta de Rockwell Kent a Joseph North, Au Sable Forks, 13 jan. 1941, tradução nossa. Archives of American Art.

O Sr. Portinari julgou que essa frase no seu texto introdutório: “Pessoas que ele ama; e as pessoas, no Brasil são, em sua maioria, extremamente pobres, sem roupas suficientes, e de pele escura” traria críticas ao livro e a ele. O texto estava no prelo quando recebemos esse informe do Sr. Portinari, então não pude escrever-lhe a respeito. Espero que não se importe muito com a exclusão dessa frase.²⁹³

Pela estrutura do ensaio redigido por Kent, a sentença suprimida parece ser a conclusão do parágrafo cuja parte final se encontra no topo da página 8 do álbum. Este antecede a sucinta biografia de Portinari apresentada na mesma página. Kent, militante socialista, considerava o artista brasileiro um companheiro de causa. Em seu fervor em retratá-lo como um homem do povo e que lutava por ele, carregou nas tintas. A frase suprimida, depreciativa e parcial, apresentava a população brasileira à elite cultural estadunidense, público consumidor do livro, como miserável, maltrapilha e “de pele escura”, contrastante ao restante do texto. No contexto dos anos 1940, a sentença soaria preconceituosa, especialmente nos Estados Unidos, país no qual vigorava severa segregação racial e onde se referir a alguém como “de pele escura” era compreendido como aviltante. A oração certamente chamou a atenção de Josias Leão, editor do livro, diplomata brasileiro e, conseqüentemente, agente da Política da Boa Vizinhança.

É quase certo que não tenha sido Portinari quem pediu a remoção da sentença, mas sim Leão em nome do pintor. Essa hipótese é reforçada pelo fato de Portinari, que tinha ido aos Estados Unidos para a abertura de sua exposição no MoMA, ter partido do país rumo ao Brasil em 30 de novembro²⁹⁴, e Kent ter enviado o ensaio à Universidade de Chicago em 3 de dezembro²⁹⁵. Esta, no dia seguinte, tanto confirmou ao norte-americano o recebimento do texto²⁹⁶ como informou-o sobre a supressão da frase²⁹⁷. Parece praticamente impossível que Portinari, navegando de volta ao Brasil, tenha obtido acesso ao texto no mesmo dia em que a Universidade o recebeu, conseguido analisá-lo em sua totalidade e enviar as suas observações de volta a Chicago imediatamente, de modo que, ainda em 4 de dezembro a Universidade escrevesse a Kent comunicando a remoção da sentença. Desse modo cremos que a supressão

²⁹³ “Mr. Portinari felt that this sentence in your introduction, ‘People he loves; and people, in Brazil are mostly destitute and underclothed, and dark of skin.’ Would bring criticism on the book and on him. The form was on the press when we got this report from Mr. Portinari, so I could not write you about it. I hope you do not mind too much the deletion of this sentence.” Carta de Mary D. Alexander a Rockwell Kent. Chicago, 4 dez. 1940, tradução nossa. Archives of American Art.

²⁹⁴ Telegrama de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 30 nov. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

²⁹⁵ Carta de Rockwell Kent a Rollin D. Hemens. Au Sable Forks, 3 dez. 1940. Archives of American Art.

²⁹⁶ Carta de Rollin D. Hemens a Rockwell Kent. Chicago, 4 dez. 1940. Archives of American Art.

²⁹⁷ Carta de Mary D. Alexander a Shirley Johnstone. Chicago, 4 dez. 1940. Archives of American Art.

do texto de Kent de deu por iniciativa de Josias Leão e não de Candido Portinari. Infelizmente, o artista norte-americano não enxergou a carga depreciativa da oração e ressentiu-se profundamente por sua eliminação. Compreendeu a supressão como uma rejeição de Portinari às suas origens pobres e à militância em defesa do povo desamparado, que teriam sido desprezadas pelo brasileiro em favor de lucrativos trabalhos nos Estados Unidos:

E agora, Portinari, apoiado eu presumo pela *Fortune*, patrocinado pelos preciosos, ricos diletantes em arte, e conseqüentemente por seus museus, veio à América; e na América ele parece ter esquecido sua pobreza, a não ser quando contribui para o romance de uma carreira de Horatio Alger²⁹⁸, e tem abandonado toda associação com os jovens radicais aqui dos quais, no Brasil, ele era parte.²⁹⁹

A menção de Kent ao abandono de toda associação com os jovens radicais estadunidenses por parte de Portinari se deve a dois episódios que ocorreram quando o pintor brasileiro estava em Nova York, em função do evento de abertura de sua exposição individual no MoMA, que aconteceu em 8 de outubro de 1940. Rockwell Kent alegou não ter recebido do museu um convite para a abertura da mostra, o que nos soa estranho, pois encontramos este convite entre os documentos de Kent sob a guarda do *Archives of American Art* do *Smithsonian Institution*, o que nos leva a crer que a alegação do artista norte-americano é falsa. De qualquer modo, Leão comentou com Portinari: “foi pena que o Barr tivesse esquecido de mandar convite para o Rockwell Kent. Senti que o homem entristeceu”³⁰⁰.

Logo, Kent indicou sentir-se preterido por não ser convidado ao vernissage do brasileiro, apesar de isso ter ocorrido. Uma possível explicação para a atitude do artista norte-americano está em o MoMA ser uma instituição fundada e então dirigida pela família Rockefeller, o que pode ter levado Kent, militante socialista, a mentir quanto ao recebimento do convite, por se opor aos valores capitalistas do museu. Somando-se a isso, Portinari simplesmente não apareceu a um evento promovido pelo sindicato dos artistas, ao qual fora convidado por Kent, que era presidente da entidade. A solenidade ocorreu na Feira Mundial de Nova York, e iria incluir uma homenagem ao artista brasileiro, como mostra a missiva de Kent a este:

²⁹⁸ Horatio Alger foi um romancista estadunidense que gozou de grande popularidade nas três últimas décadas do século XIX, publicando mais de cem livros nesse período, e cujas histórias seguiam invariavelmente o mesmo roteiro: um protagonista muito pobre que trilha um caminho de superação até alcançar a riqueza.

²⁹⁹ “And now, Portinari, backed I guess by *Fortune*, sponsored by their precious, wealthy dilettantes in art, and accordingly by their museums, has come to America; and in America he appears to have forgotten his poverty, except as it contributes to the romance of a Horatio Alger career, and has abandoned all associations with the younger radicals here of whom, in Brazil, he was a part.” Carta de Rockwell Kent a Joseph North, Au Sable Forks, 13 jan. 1941, tradução nossa. *Archives of American Art*.

³⁰⁰ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 12 out. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

Talvez seja possível a você ir à Feira e permitir que o sindicato dos artistas (o *United American Artists*) lhe faça as honras que estão em sua capacidade. Estou escrevendo uma carta ao Comitê Executivo pedindo a eles que se comuniquem com você diretamente. Espero que você ache possível vir.³⁰¹

Kent então escreveu a Portinari na capacidade de presidente do *United American Artists*:

Como você deve saber, 12 de outubro é o dia do *United American Artists* na Feira Mundial. Estamos inaugurando uma exposição de arte dos nossos membros no edifício *American Art Today*, cuja cerimônia formal será iniciada às 2:30 da tarde. Você seria meu convidado nesse dia? Estamos lhe enviando um bilhete especial [de admissão no evento] para a sua comodidade.³⁰²

É provável que em 12 de outubro o pintor paulista estivesse cumprindo compromissos relativos à sua exposição no MoMA, aberta quatro dias antes, e realmente não dispusesse de tempo para se deslocar a *Flushing Meadows*, que fica a certa distância de Manhattan. De todo modo, a despeito das duas cartas-convite, uma informal e outra oficial, Portinari não compareceu ao evento, respondendo à Kent por meio de sua esposa, sua tradutora, somente quatorze dias depois: “sentimos muito por não termos ido encontrá-lo na Feira, mas foi um dia muito ocupado para nós, não conseguimos nem enviar uma mensagem a você. Espero que possamos vê-lo ou ter notícias suas em breve”³⁰³. A demora no envio da resposta a Kent fez com que esta fosse recebida pela secretária do artista norte-americano que, no final de outubro, viajava pelos Estados Unidos apresentando uma série de conferências.

Esses desencontros, e os muitos compromissos de ambos os artistas durante os dois meses e meio em que Portinari esteve nos Estados Unidos, levaram o pintor paulista a retornar ao Brasil no final de novembro de 1940 sem ter se encontrado com Kent. As situações acima descritas causaram fissuras nas relações de Kent e Portinari, que provavelmente não foram percebidas pelo brasileiro. Nesse contexto, a supressão da frase do prefácio de *Portinari, his life and art* foi compreendida por Kent como uma traição do artista de Brodowski não somente a ele, mas, especialmente, à causa da justiça social. Isso levou o artista norte-americano a adotar postura rancorosa e vingativa e escrever ao jornalista Joseph North, editor

³⁰¹ “Maybe it will be possible for you to go to the Fair and to permit the artists’ union (the United American Artists) to do you what honor lies in their gift. I am writing a letter to the Executive Committee asking them to communicate with you directly. I hope you will find it possible to come”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari, Au Sable Forks, 8 out. 1940, tradução nossa. Arquivos Projeto Portinari.

³⁰² “As you may know, October 12th is the United American Artists Day at the World’s Fair. We are opening an exhibition of art by our members at the American Art Today Building, the formal ceremony of which will begin at 2:30 PM. Will you be my guest for that day? We are enclosing a Special Pass for your convenience”. Carta de Rockwell Kent a Candido Portinari. Nova York, 9 out. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³⁰³ “We were very sorry not going to meet you [sic] at the fair, but it was a very busy day for us, we couldn’t even send a word to you. I hope we will see you or hear from you soon”. Carta de Candido Portinari a Rockwell Kent. Nova York, 26 out. 1940. Archives of American Art.

do periódico comunista *New Masses*, incitando-o a elaborar uma resenha negativa ao álbum do artista brasileiro, o que este não fez:

Eu penso que esse livro deveria ser resenhado, e penso que se deveria dizer a Portinari alguns fatos duros sobre a vida. Seu pedido para a retirada daquela frase é completamente desprezível. Ele não enviou nem mesmo uma resposta ao meu convite outono passado para que comparecesse à abertura da exposição do *United American Artists* na Feira Mundial. Eu já disse o suficiente. Trate disso se quiser. Você pode usar a citação da carta da *Chicago University Press* se preferir, e a informação sobre a mostra do *United American Artists*. Não me cite em mais nada.³⁰⁴

A publicação de uma resenha detratando Portinari em um preeminente periódico de esquerda como *New Masses* poderia causar danos consideráveis à reputação do pintor brasileiro nos Estados Unidos, o que Kent compreendia muito bem. Após o episódio da remoção da frase de seu prefácio para o álbum de Portinari, o artista norte-americano cortou relações com o pintor paulista, ignorando-o quando este lhe escreveu em 1941. O ressentimento de Kent para com o brasileiro não diminuiu com o tempo, como mostra sua carta datada de 1947 ao jornalista comunista Joseph Starobin (1913- 1976), editor do periódico *Daily Worker*, então recém-chegado do Brasil. Na missiva, o artista norte-americano adotou postura mordaz em relação a Portinari ao responder aos cumprimentos do pintor brasileiro enviados por Starobin, e ao comentar a sua candidatura ao senado:

Tenho imensa apreciação por você me enviar, tão logo retornou, os cumprimentos do meu amigo Candido Portinari. E é particularmente encorajador saber que ele não só se lembra de mim, mas aparentemente se determinou a não afundar irremediavelmente no pântano do sucesso mundano no qual o patronato e o apadrinhamento social das publicações Luce pareciam, em certo tempo, tê-lo seduzido. Quando conheci Portinari no Rio ele estava lutando por reconhecimento. Fiz o meu melhor, quando retornei, para promover uma exposição sua em Nova York. Os galeristas não quiseram nada com ele – até que, alguns anos depois, a caça-talento de Luce o descobriu e o apadrinhou. O sindicato dos artistas, por meio de mim como seu presidente à época, tentou repetidamente e inutilmente estabelecer contato com Portinari durante sua longa estada em Nova York. Isso se provou tão impossível que pude somente concluir que seus padrinhos sociais e profissionais o advertiram contra qualquer associação com os artistas radicais. Seu patrocínio começou a ser refletido em seu trabalho, seus retratos – em tema e em qualidade. E quando enviei minha introdução de seu livro para seus editores, soube deles que, tarde demais infelizmente para meu consentimento, certas palavras tinham sido eliminadas, a pedido de Portinari. Essas palavras se referiam à prevalente pobreza dos trabalhadores no Brasil e a simpatia de Portinari por eles. Mas se Portinari, apesar do seu sucesso,

³⁰⁴ “I think that this book should be reviewed, and I think that Portinari should be told a few stern facts about life. His request for the deletion of that sentence is thoroughly contemptible. To my invitation last fall that he attend the opening of the United American Artists show at the World’s Fair he sent not even a reply. I have said enough. Go to it if you will. You may use the quotation from the Chicago University Press letter if you like, and the tip about the United American Artists show. Don’t quote me otherwise.” Carta de Rockwell Kent a Joseph North, Au Sable Forks, 13 jan. 1941 (tradução nossa). Archives of American Art.

está agora alinhado com o movimento do povo do Brasil, todo o respeito a ele! Por que não tomar uma folha do livro da política brasileira e candidatar Bill Gropper para senador? Espero ter a oportunidade de encontrá-lo e saber mais a respeito de Portinari e do andamento das coisas no Brasil.³⁰⁵

A missiva de Kent a Starobin, inédita, esclarece alguns pontos importantes da relação de Kent e Portinari. Como o texto mostra claramente, o artista norte-americano, que tinha relação próxima com jornalistas influentes de importantes periódicos de esquerda nos Estados Unidos, se opunha ao poderoso conglomerado de mídia *Time-Life*, de propriedade de Henry Luce, por este promover os interesses da elite econômica estadunidense. Desse modo, Rockwell Kent não era amigo de Florence Horn, e via a jornalista, na verdade, com desconfiança. Começou a corresponder-se com ela quando Horn o contactou, tentando auxiliar os amigos de Portinari no Brasil a publicar o álbum em homenagem ao pintor. A partir de então, manteve com ela diálogo cordial, com o intuito de se beneficiar de sua influência como funcionária do grupo *Time-Life* para levar a cabo a realização da mostra de Portinari Nos Estados Unidos. O interesse de Kent em promover o artista brasileiro na América do Norte estava relacionado, fundamentalmente, com o avanço de suas causas ideológicas, das quais o pintor paulista seria, em seu entendimento, um camarada militante. Kent foi claro ao afirmar que seus esforços para viabilizar uma exposição para Portinari foram todos infrutíferos, o que derruba a versão de ele que teria sido o fomentador inicial do sucesso do artista brasileiro nos Estados Unidos, narrativa estabelecida a partir de documentos existentes no Brasil, e que exclui fontes a esse respeito abrigadas em instituições norte-americanas. O modo como Kent se referiu à situação, dizendo “fiz o meu melhor” e então “os galeristas não quiseram nada com ele” indica postura depreciativa em relação ao trabalho de Portinari, sugerindo que este

³⁰⁵ “I am most appreciative of your (sic.) sending me so promptly upon your return the regards of my friend Candido Portinari. And it is particularly heartening to learn that he not only remembers me but apparently has so thoroughly checked himself from sinking irretrievably in the quagmire of worldly success into which the patronage and social sponsorship of the Luce publications seemed at one time to have lured him. When I met Portinari in Rio he was struggling for recognition. I did my best on my return to promote an exhibition of his work in New York. The dealers would have none of it – until, a few years later, the Luce’s own talent scout discovered him and sponsored him. The Artists Union, through me as its president at the time, tried repeatedly and unavailingly to establish contact with Portinari during his long stay in New York. It proved so impossible that I could only conclude that his social and professional sponsors had warned him against any association with the radical artists. His patronage began to be reflected in his work, his portraits – in subject and in quality. And when I sent my introduction to his book to his publishers I got word from them that, too late unfortunately for my consent, certain words had, at Portinari’s request, to be eliminated. These words referred to the prevailing poverty of the workers of Brazil and Portinari’s sympathy for them. But if Portinari, in spite of his success, is now again aligned with the people’s movement of Brazil, all honor to him! Why not take a leaf from the book of Brazilian politics and run Bill Gropper for senator? I hope I get a chance to meet you and hear more about Portinari and of affairs in general in Brazil.” Carta de Rockwell Kent a Joseph Starobin. 19 jan. 1947, tradução nossa. Archives of American Art.

não tinha qualidade e que só foi promovido nos Estados Unidos após ter sido “descoberto” e “apadrinhado” pelos poderosos capitalistas estadunidenses, por intermédio de Florence Horn, “a caça-talento de Luce.”

Outro ponto a considerar é o exagero de Kent quando disse que “tentou repetidamente” estabelecer contato com Portinari durante sua “longa estada” em Nova York. Nesse período, segundo os arquivos do Projeto Portinari, Kent escreveu ao brasileiro somente as duas cartas-convite para o evento do sindicato dos artistas na Feira Mundial, enviadas respectivamente em 8 e 9 de outubro, dias da abertura da mostra de Portinari no MoMA, nos quais certamente este estaria extremamente ocupado. É improvável que Kent tenha escrito depois disso ao pintor paulista, pois os arquivos de sua correspondência, abrigados no *Archives of American Art* do *Smithsonian Institution* não contêm qualquer evidência de que isso tenha ocorrido, o que se alinha com a documentação sob a guarda do Projeto Portinari. Na vasta gama de fontes que consultamos, não encontramos nenhum registro de que Portinari tenha sido aconselhado a se desvincular dos artistas radicais norte-americanos, o que não impede que isso tenha ocorrido em trocas verbais durante a estada do pintor brasileiro nos Estados Unidos. Contudo, Florence Horn escreveu a Portinari a respeito de Rockwell Kent: “acho o trabalho dele tão diferente do seu, e acho que, em geral, o nome dele *não* é identificado com boa pintura moderna”³⁰⁶. A sugestão de Horn, enfatizada em grifo, de que Kent não era visto por seus pares estadunidenses como artista que produzia pintura moderna de qualidade, pode ter sido uma maneira sutil da jornalista indicar a Portinari que o artista norte-americano não seria alguém com quem deveria se associar nos Estados Unidos.

Como socialista, Kent interpretou o movimento de alinhamento de Portinari com Florence Horn, o MoMA, e os membros da elite capitalista que sustentava as grandes instituições artísticas estadunidenses como a predileção de Portinari por dinheiro e fama em detrimento de sua militância social, o que teria causado a deterioração da qualidade de suas obras. A postura depreciativa de Kent em relação ao pintor paulista é reforçada por sua observação irônica de que os americanos deveriam seguir o exemplo de Portinari e lançar a candidatura de William Gropper (1897-1977) ao senado. Gropper, militante de esquerda, foi pintor, ilustrador e chargista estadunidense, considerado, nas décadas de 1920 e 1930, um

³⁰⁶ Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, out. 1939, tradução nossa, grifo do autor. Arquivos do Projeto Portinari, CO 4993

dos maiores satiristas de seu país. Desse modo, para Kent, a atuação política de Portinari era vista como uma piada. Por fim, o artista norte-americano fez comentário revelador quando escreveu que “apesar de seu sucesso” Portinari estava “alinhado com o movimento do povo do Brasil”, denotando que, em sua concepção, o sucesso do pintor paulista o desabonaria como defensor da causa do povo. Uma análise atenta às nuances das cartas de Kent para e sobre Portinari revela que, desde seu encontro com o pintor paulista no Brasil, o artista norte-americano não se relacionou com ele em pé de igualdade. Situações como pagar o dobro do valor pedido por seu retrato; tomar para si, nos Estados Unidos, um papel como que de um promotor paternalista do pobre colega oprimido pela ditadura brasileira; descrever Portinari, em diferentes instâncias, como um indivíduo totalmente sem recursos e ainda sem reconhecimento, mostram que, desde o início, Kent adotou postura de superioridade no tocante ao pintor brasileiro. Consequentemente, é possível que tenha se ressentido do grande sucesso alcançado por ele.

Por fim, o conteúdo da carta de Kent a Starobin explicita que o artista norte-americano se aproximou de Portinari procurando primariamente impulsionar as causas pelas quais militava, relacionando-se com o pintor brasileiro de modo a sujeitar questões artísticas às suas posições ideológicas. Logo, a abertura da exposição de Portinari no MoMA marcou o início do afastamento do pintor brasileiro de Rockwell Kent, sinalizando seu alinhamento com notáveis instituições estadunidenses voltadas à arte moderna e os poderosos capitalistas que as financiavam. Por sua vez, o rompimento de Kent com Portinari assinalou o término das relações do artista de Brodowski com indivíduos militantes de esquerda nos Estados Unidos no período aqui estudado, o que consolidou o posicionamento do pintor brasileiro junto aos principais capitalistas estadunidenses e as entidades que estes apoiavam.

Essa carta de Rockwell Kent a Joseph Starobin é um documento de importância significativa para a compreensão de certos aspectos da relação de Kent com Portinari e também dos conflitos que a carreira de Portinari suscitou nos Estados Unidos. Contudo, permanecia inédita apesar dos esforços de Karen Philippov em decifrá-la, por serem ilegíveis suas reproduções em preto e branco disponíveis tanto nos microfilmes como nos arquivos digitalizados para consulta online do *Archives of American Art* do *Smithsonian Institution*. Isso se deve à cor e à textura do papel no qual foi datilografada. Tivemos a

oportunidade de examinar e fotografar diretamente o documento (cf. Anexo B), o que possibilitou a sua análise, esclarecendo de forma definitiva o seu conteúdo.

4.4. As exposições de arte latino-americana no *Riverside Museum* em 1939 e 1940 e sua itinerância

A presença dos painéis de Portinari no pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York abriu oportunidades para que o artista de Brodowski mostrasse suas obras em diversas instituições nos Estados Unidos. A primeira delas se deu em 1940, quando Portinari foi o único pintor selecionado para representar o Brasil na segunda edição da exposição de arte latino-americana realizada no *Riverside Museum*. Para compreendermos como Portinari veio a integrar a mostra, bem como a sua relevância para a carreira do pintor, se faz necessário investigar suas origens e sua primeira edição.

A exposição inaugural, *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* esteve aberta de 2 de junho a 17 de setembro de 1939, com entrada gratuita, e reuniu 334 peças, originárias de nove países: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, Guatemala, México, Paraguai e República Dominicana. Embora situada em Manhattan, a certa distância da Feira Mundial de Nova York, a exposição se relacionava diretamente ao evento realizado em *Flushing Meadows*. Isso se deu por seu patrocinador ser a *United States New York World's Fair Commission*, a representação do governo federal americano responsável por sua atuação na Feira Mundial, cujo presidente era o ministro da agricultura Henry A. Wallace (1888-1965). Segundo Suzanna Temkin (2011, p. 50-51), é provável que o *Riverside Museum*, tenha sido escolhido para receber as duas mostras devido aos laços de seu fundador, Louis Horch (1888-1979), com a administração Roosevelt. Em 1938, ano do estabelecimento do museu, Horch começou a trabalhar no Ministério da Agricultura como perito em operações de exportação, atividade que o fez compreender a importância econômica das relações pan-americanas para os Estados Unidos. A exposição de 1939 fez do *Riverside Museum* instituição pioneira na promoção em larga escala da arte latino-americana junto ao público estadunidense, no contexto da Política da Boa Vizinhança, como mostra o artigo publicado no periódico *The Art Digest*:

Atividades pan-americanas na área da política tem ocorrido há alguns anos, mas, a despeito de todas as declarações de intercâmbio cultural feitas em Lima, Buenos Aires e outras cidades-sede de conferências, foi somente

nesse ano que um intercâmbio de arte de larga escala foi organizado. O espírito internacional engendrado pela Feira extravasou para o campo da arte e, com a Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos, frutificou na *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* [...] A exposição recebeu status oficial graças a Henry A. Wallace, que, como presidente da *U.S. New York World's Fair Commission* convidou as nações ao sul do Rio Grande para enviar obras de arte de seleção própria para o *Riverside Museum*.³⁰⁷

O excerto do *The Art Digest* deixa claro que o caráter oficial da mostra foi amplamente divulgado, o que é reforçado pelos textos presentes no catálogo da exposição. Este é aberto por uma nota de Franklin Roosevelt, manuscrita e assinada, publicada como um bilhete pessoal ao leitor: “todos os esforços culturais para promover o entendimento mútuo das Américas tem o meu interesse e apoio entusiástico” (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1939, tradução nossa)³⁰⁸. Logo a seguir há uma breve introdução de Henry Wallace, na qualidade de presidente da *United States New York World's Fair Commission*, que exalta o pan-americanismo e a importância da arte em sua fomentação. Wallace iniciou o texto declarando que “o Mundo do Amanhã verá uma grande ampliação do entendimento entre as Américas” (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1939, tradução nossa)³⁰⁹. A seguir, comentou que “é apropriado [...] que cada nação do Novo Mundo deva expressar plena e livremente seus ideais artísticos e culturais” (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1939, tradução nossa)³¹⁰. Ao encerrar o texto, explicitou o desejo de que a mostra servisse como incentivo a outras iniciativas semelhantes: “espero que no futuro haja mais esforços desse tipo para o desenvolvimento da consciência artística e cultural entre as Américas” (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1939, tradução nossa)³¹¹. Fechando as apresentações há o prefácio do diretor-geral Leo Stanton Rowe (1871-1946), da União

³⁰⁷ “There have been political Pan-American activities for a number of years, but despite all the cultural exchange declarations made at Lima, Buenos Aires and other conference cities, it was not until this year that a large scale interchange of art was arranged. The international spirit engendered by the Fair flowed over into the art field, and with America's Good Neighbor policy, burgeoned into the Latin American Exhibition of Fine and Applied Art [...] Official status was given the show by Henry A. Wallace, who as a Chairman of the U.S. New York World's Fair Commission, invited the nations south of the Rio Grande to send art works of their own choosing to the Riverside Museum.” Cuba takes honors in Latin-American show. *The Art Digest*, 1 jul. 1939, tradução nossa.

³⁰⁸ “All cultural efforts to promote the mutual understanding of the Americas have my interest and hearty support.”

³⁰⁹ “The World of Tomorrow will see a great increase in understanding among the Americas.”

³¹⁰ “It is appropriate [...] that each New World Nation should express freely and fully its artistic and cultural ideals.”

³¹¹ “I hope the future will see further efforts of this sort to develop art and cultural consciousness among the Americas.”

Pan-Americana, que redigiu a justificativa oficial para o fomento de intercâmbios artísticos entre as repúblicas americanas:

A exposição da arte das Américas organizada sob os auspícios da *United States New York World's Fair Commission* é uma das manifestações físicas das novas relações que estão sendo estabelecidas entre as nações americanas. [...] o intercâmbio de exposições de arte, um fator importante na cooperação intelectual, foi o tema de um convênio assinado em Buenos Aires em 1936 por todas as repúblicas americanas, porque estas estavam desejosas de melhorar seu relacionamento espiritual por meio de uma maior familiaridade com suas respectivas criações artísticas. (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1940)³¹²

A seguir, Rowe argumentou que a promoção da familiaridade dos estadunidenses com as manifestações artísticas dos países latino-americanos era beneficiada pelas preferências temáticas dos artistas:

A evidente tendência atual, entre pintores nas Américas, de escolher temas nacionais, é especialmente útil na promoção de cooperação internacional. O artista que se volta ao nacional está preocupado não só com a beleza se deu país, a paisagem típica, os costumes amados desde a infância, mas também com o esforço do trabalho, a sordidez da pobreza, as incertezas da vida moderna. Embora expressos em aspectos estranhos a cidadãos de outros países, essas preocupações se tornam universais quando transmutadas por talento. (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1940)³¹³

Desse modo, Rowe defendia que, na promoção do pan-americanismo, elementos ou situações locais teriam apelo universal quando apresentados com habilidade pelos artistas, servindo portanto, como instrumentos de intercâmbio cultural entre as repúblicas americanas. Essa proposição de Rowe foi implementada de forma mais elaborada pelo OCIAA de Nelson Rockefeller, desde a sua criação em agosto de 1940, como veremos no Capítulo 6.

Os textos do catálogo da *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* foram republicados integralmente no catálogo da segunda edição da mostra, a não ser por parte da introdução de Henry Wallace. Estes não deixam dúvida de que as duas exposições

³¹² “The Exhibit of Art of the Americas arranged under the auspices of the United States New York World’s Fair Commission is one of the outward expressions of the new relationships that are being established between the American nations. [...] the interchange of art exhibits, an important factor in intellectual cooperation, was the subject of a convention signed in Buenos Aires in 1936 by all the American Republics, because they were desirous of improving their spiritual relationships through a better acquaintance with their respective artistic creations”.

³¹³ “The present marked tendency among painters in the Americas to choose national themes is especially helpful in promoting international understanding. The nationally-minded [sic] artist is preoccupied not only with the beauty of his country, the typical scene, the custom loved from childhood, but also with the stress of toil, the sordidness of poverty, the uncertainties of modern life. Although expressed in aspects strange to citizens of other countries, these preoccupations take on universality when transmuted by genius.”

realizadas no *Riverside Museum* em 1939 e 1940 foram organizadas com o intuito de promover a Política da Boa Vizinhança por meio de intercâmbios entre países latino-americanos e os Estados Unidos no campo das artes plásticas.

Como mencionado no artigo do *The Art Digest*, as obras de arte que compuseram as representações nacionais das duas mostras foram selecionadas pelos países participantes. No caso do Brasil, o responsável por organizar o comitê de seleção dos trabalhos foi Armando Vidal, já que este era o comissário-geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York, e a mostra do *Riverside Museum* fazia oficialmente parte do evento. Em seu relatório a respeito da participação do Brasil na Feira Mundial em 1939, Vidal explicou como organizou a comissão que elegeu as obras enviadas ao *Riverside Museum* nesse ano, bem como se deu o convite aos artistas para a submissão de trabalhos:

Fui incumbido de organizar também a representação brasileira na Exposição Pan-Americana de Artes e Ofícios [...] 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. [...] Ficou resolvido convidar todos os artistas brasileiros para enviarem um trabalho de pintura, escultura ou gravura. [...] Os trabalhos deverão ter sido executados dentro do período de 1933 a 1938, devendo os mesmos ser enviados ao Museu Nacional de Belas Artes [...] até o dia 16 de janeiro de 1939 o mais tardar. Haverá uma seleção de trabalhos por um júri que será composto de doze 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 Belas Artes e diretor do Instituto de Artes do Distrito Federal. Para a escolha dos doze artistas que farão parte do júri, cada expositor enviará uma lista contendo doze nomes de artistas residentes no Rio (pintores, escultores e gravadores). Contados votos, os doze artistas que receberem maior número serão considerados eleitos. (VIDAL, 1941, p. 77)

O conservador Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes e feroz detrator do modernismo, chefiou os trabalhos de seleção das obras. Não encontramos, nas fontes consultadas, referência aos doze artistas que integraram o júri. Como observou Renata Gomes Cardoso (2019, p. 15), a promulgação do ofício convocatório aos artistas ocorreu duas semanas antes da data final para o envio das obras, o que ofereceu aos candidatos um prazo muito curto para seu encaminhamento. Adicionalmente, a divulgação da convocatória foi deficiente. Esses fatores, em conjunto com o perfil dos membros da comissão que escolheu as obras, levaram os artistas eleitos a compor um grupo bastante específico. Em vista disso, em 1939, a mostra do *Riverside Museum*

[...] contou com a participação de quarenta 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 1920 ou de São Paulo faz parte da lista. Portinari, presente no pavilhão da Feira Mundial de Nova York com painéis encomendados pelo governo e oriundo do sistema das artes do Rio de Janeiro, também não está nessa 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 lista. (CARDOSO, 2019, p. 13)

Portanto, as telas brasileiras escolhidas para figurar nas paredes do *Riverside Museum* em 1939 foram produzidas por pintores de orientação acadêmica. A lista completa dos artistas participantes da mostra com suas respectivas obras, elaborada a partir do catálogo da exposição, encontra-se no Anexo C. Em termos expositivos, as pinturas apresentadas no *Riverside Museum* foram agrupadas em seções nacionais, como mostram as Figuras 111 e 112. Estas eram indicadas por letreiros em fontes sem serifas, que remetiam à comunicação visual empregada na Feira Mundial de Nova York, o que apontava a relação entre os dois eventos.

Figura 111 – Vista da seção do Brasil na *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, no *Riverside Museum*, em 1939

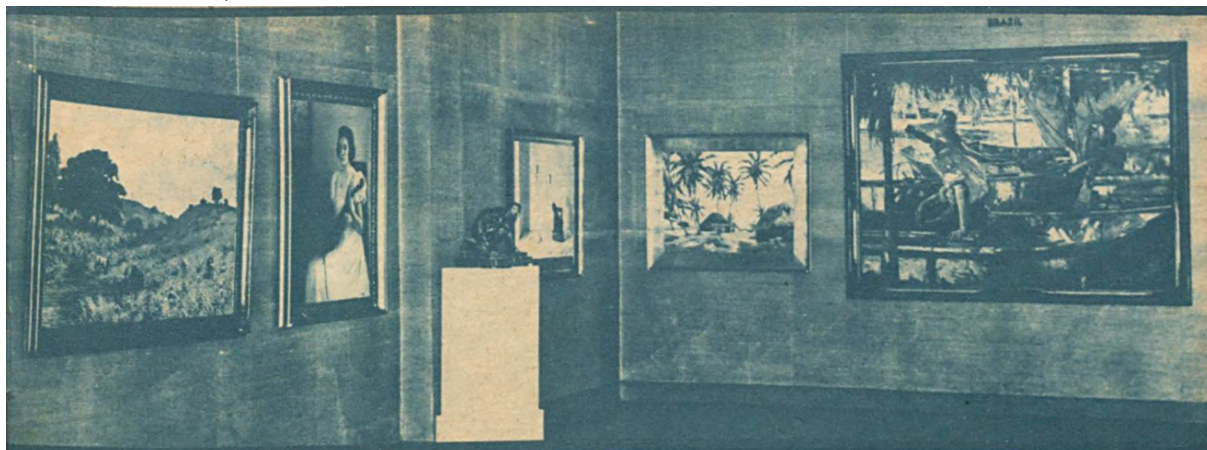


Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 1º jul. 1939, p. 37. BNDigital – Biblioteca Nacional.

Apesar dos esforços de Oswaldo Teixeira em escolher pinturas que, na sua opinião, seriam as que melhor representariam o Brasil em Nova York, a seleção de obras enviada à *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* recebeu duras críticas dos norte-americanos, como exemplifica o trecho do artigo do *New York World Telegram* reproduzido no *The Art Digest*:

Não parece ser possível que os argentinos tenham enviado telas arrojadas e simples, com forte sabor indígena, enquanto as obras dos brasileiros são todas elas destituídas de qualquer imaginação, qualquer frescor, qualquer coisa a não ser horríveis banalidades pitorescas e ilustrativas que não se destacam nem por boa técnica.³¹⁴

Figura 112 – Vista da seção do Brasil na *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, no *Riverside Museum*, em 1939



Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 1º jul. 1939, p. 37. BNDigital – Biblioteca Nacional.

O direcionamento acadêmico das telas brasileiras mostradas no *Riverside Museum* em 1939, algumas delas apresentadas nas Figuras 113, 114, 115 e 116, contrastava visivelmente com os painéis de Portinari exibidos no pavilhão do Brasil em *Flushing Meadows*, o que não passou despercebido, e resultou em uma dura crítica por parte da revista *Time*:

Para os visitantes dos Estados Unidos que foram ver a arte mais distinta do hemisfério, a exposição ofereceu uma grande decepção [...] A decepção foi a seção brasileira, que parecia ter sido escolhida por um garçom míope e consistia quase que exclusivamente de imitações anêmicas do academicismo europeu. Os visitantes da Feira Mundial já souberam que uma arte nativa de vigor considerável está desabrochando no Brasil, pelos murais no pavilhão brasileiro, do estimado baixinho rechonchudo do Rio de Janeiro Candido Portinari. Nada dele foi incluído.³¹⁵

³¹⁴ “It doesn’t seem possible that the Argentineans should turn out bold, simple paintings with a strongly indigenous flavor, while the pictures by Brazilians should all of them be devoid of any imagination, any freshness, anything at all but awful, picturesque, illustrative banalities not even distinguished by good craftsmanship.” Cuba takes honors in Latin-American show. *The Art Digest*, 01 jul. 1939, tradução nossa.

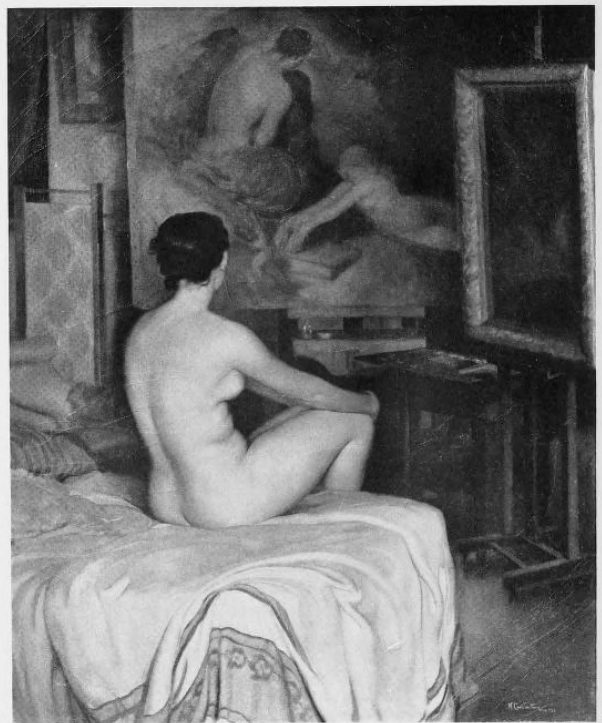
³¹⁵ “For U.S. visitors who went to see the choicest art of the hemisphere, the exhibition provided one big disappointment [...] The disappointment was the Brazilian section, which seemed to have been picked by a myopic bartender and consisted almost exclusively of washed-out imitation of European academicism. That a native art of considerable vigor is budding in Brazil, World’s Fair visitors have already learned from murals in the Brazilian pavilion by Rio de Janeiro’s popular roly-poly Candido Portinari. Nothing by him is included.” Cuba takes honors in Latin-American show. *The Art Digest*, 01 jul. 1939, tradução nossa.

Figura 113, à esquerda – Helios Seelinger: “Dança do fogo”*

Figura 114, à direita – Manoel Constantino: “No estúdio de um pintor”*



Courtesy of The Riverside Museum
“TIRE DANCE”, BY HELIOS SEELINGER (BRAZIL)



Courtesy of The Riverside Museum
“IN A PAINTER'S STUDIO”, BY MANOEL CONSTANTINO (BRAZIL)

Fonte de ambas as imagens: *Bulletin of the Pan-American Union*, v. 74, p. 23, 24. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

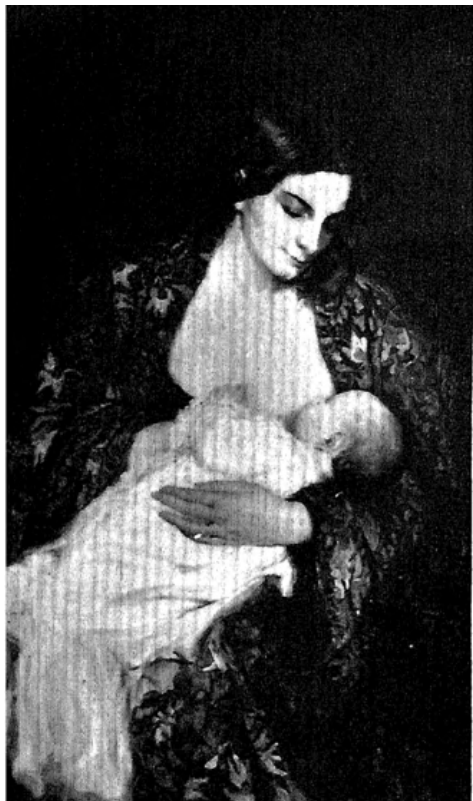
Figura 115, à esquerda – Jordão de Oliveira: “Palmeiras”*

Figura 116, à direita – Ado Malagoli: “Retrato de camponês”*



Fonte de ambas as imagens: UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1939, p. 39-40. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

Figura 117 – Oswaldo Teixeira: “Mater”, óleo sobre tela*



Fonte: INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939. *Não foram encontrados dados complementares sobre a obra nas fontes consultadas.

É possível que a crítica tão incisiva em favor de Portinari publicada na *Time*, revista que integrava o conglomerado de mídia do qual fazia parte a *Fortune*, seja produto das ações de Florence Horn. Como mencionamos anteriormente, Horn promoveu o trabalho de Portinari junto a seus colegas do grupo *Time-Life*, e por seu intermédio Portinari veio a conhecer jornalistas que trabalhavam na revista *Time*. A partir de 1940, o pintor aprofundou relações com esses profissionais, tornando-se amigo íntimo de pelo menos um deles, a italiana Maria Sermolino, que o pintor conheceu quando esta veio ao Brasil, com quem se correspondeu com frequência, e a qual presenteou com um retrato a óleo que foi exposto no MoMA.

A ampla rejeição, por parte dos críticos de arte estadunidenses, das obras brasileiras apresentadas no *Riverside Museum* em 1939, foi uma derrota para Oswaldo Teixeira na disputa que este travava com os

modernistas buscando fazer do academicismo o estilo artístico promovido oficialmente pelo governo federal. No entanto, o episódio não afetou a reputação do diretor do MNBA nos Estados Unidos. Teixeira tinha uma tela exposta na Feira Mundial de Nova York, “Mater” (Figura 117), parte da exposição “*Contemporary Art of 79 Countries*”, promovida pela *International Business Machines* (IBM) e exibida na Galeria de Ciência e Arte no *Business Systems and Insurance Building*. O óleo, pintura tradicionalista que representa uma mãe amamentando o filho em seu colo, recebeu críticas favoráveis e foi muito bem classificado em votação realizada junto ao público visitante da mostra. Desse modo, apesar das críticas negativas recebidas pelas telas brasileiras apresentadas no *Riverside Museum*, o quadro de Teixeira alcançou destaque na exposição realizada pela IBM. Acreditamos que este foi o motivo de Robert C. Smith escrever ao Ministério da Educação e Saúde pedindo informações a respeito de Candido Portinari e Oswaldo Teixeira, os dois artistas do Brasil com obras em exposição em pavilhões que integravam a Feira Mundial de Nova York.

A péssima repercussão das pinturas brasileiras enviada à exposição do *Riverside Museum* de 1939 fez com que Armando Vidal, com o intuito de evitar mais propaganda negativa ao Brasil, repensasse a representação do país na ocasião da mostra de 1940 no citado museu: “A pintura também será um excelente meio de aproximação e conhecimento de nosso país, urgindo, porém, uma escolha cuidadosa e afeiçoada à tendência moderna norte-americana” (VIDAL, 1942a, p. 41). Logo, buscando gerar publicidade positiva para o Brasil, Vidal operou mudança drástica na seleção de obras para a segunda edição da mostra: “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. Este artista pareceu-me ser Candido Portinari, e creio não ter cometido equívoco com tal escolha” (VIDAL 1942a, p. 168). Desse modo, por conta da postura favorável dos críticos em relação aos artistas modernos, e devido à atenção que o nome de Portinari então recebia da imprensa estadunidense, o artista de Brodowski foi o único pintor a representar o país na mostra de 1940 do *Riverside Museum*. Posteriormente Maria Martins foi adicionada à representação nacional, auxiliada por suas conexões diplomáticas com Armando Vidal³¹⁶. Em carta ao escritor e amigo José de Queiroz Lima, Portinari, comenta que o pedido para que participasse da mostra foi feito em cima da hora: “ano passado o comissariado da feira convidou 25 ou 30 pintores para a representação brasileira, mas em vista das críticas resolveram, a última hora, pedir-me uma exposição”³¹⁷. Vidal parece ter buscado compensar o pedido repentino prometendo ao pintor que se empenharia em promover suas obras nos Estados Unidos: “declaro [que] tudo farei para dar realce aos trabalhos que serão remetidos”³¹⁸.

Em 23 de julho de 1940 foi aberta, no *Riverside Museum*, a *Latin American Exhibition of Fine Arts*, a segunda edição da mostra de arte latino-americana promovida pela *United States New York World's Fair Commission*. A exposição, com entrada gratuita, contava com mais de 240 obras, provenientes de cinco países: Brasil, Equador, México, República Dominicana e Venezuela. Portinari enviou à mostra dois desenhos e 25 telas, vinte das quais chegaram com as molduras bastante danificadas e precisaram ser reparadas pelo museu para

³¹⁶ Nesse período Maria Martins iniciava a sua carreira artística e o seu trabalho estava ainda em maturação. A mostra do Riverside Museum foi a segunda exposição de sua carreira, lhe atraindo atenção modesta. A qualidade da produção artística de Martins é indiscutível; contudo, para integrar a mostra em questão, a artista se beneficiou do círculo de relacionamentos decorrente de sua posição como embaixatriz do Brasil nos Estados Unidos.

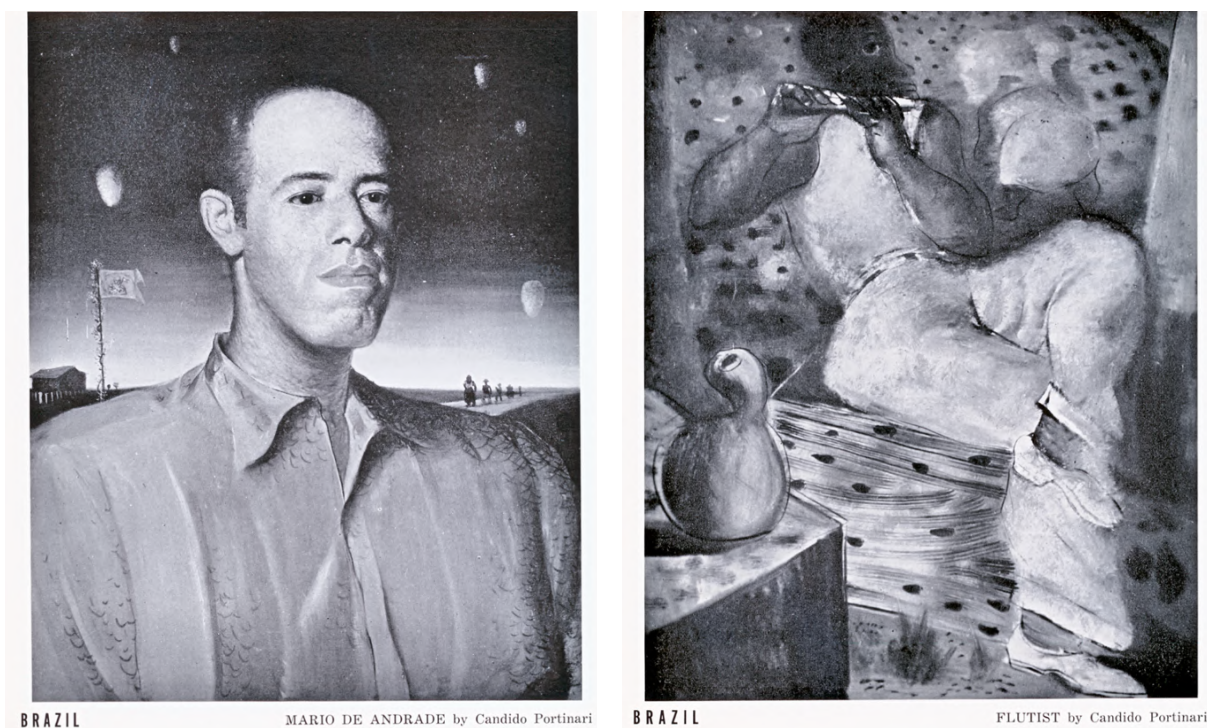
³¹⁷ Carta de Candido Portinari a José de Queiroz Lima. Brodowski, 1 fev. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

³¹⁸ Carta de Armando Vidal a Lucio Costa, Nova York, 21 jun. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

que pudessem ser expostas. Uma das pinturas, o retrato de Maria Portinari, sofreu arranhões severos no transporte. Outras três, pequenos arranhões: “Morro”, “Enterro no morro” e “Mulher e criança”. Onze desses quadros não eram de propriedade do pintor. Foram cedidos por seus donos, mas seus nomes acabaram excluídos do catálogo da mostra em razão de um descuido da divisão de tradução do pavilhão brasileiro. Helena Rubinstein também emprestou obras, quatro óleos e quatro litografias. A lista completa dos trabalhos de Portinari participantes da exposição, elaborada a partir de seu catálogo, encontra-se disponível no Anexo D.

Figura 118, à esquerda – “Retrato de Mário de Andrade”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da *Latin American Exhibition of Fine Arts*, apresentada no Riverside Museum em 1940

Figura 119, à direita – “Flautista”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da *Latin American Exhibition of Fine Arts*, apresentada no Riverside Museum em 1940



Fontes: UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1940, p. 17 e 19.

Por motivo de questões relacionadas ao transporte das obras de Portinari e avarias sofridas pelas molduras e obras, a seção brasileira da *Latin American Exhibition of Fine Arts* foi aberta posteriormente, em 1º de agosto. O catálogo da mostra, que reproduziu três obras do pintor (Figuras 118, 119 e 120), trazia introdução de Henry Wallace adaptada à ocorrência da guerra. Esta enfatizava a importância das Américas no cenário político corrente e o valor de sua cooperação mútua para a manutenção dos regimes democráticos:

O Mundo do Amanhã tem uma significância em 1940 que não tinha em 1939. Agora sabemos que as Américas latina e anglófona tem, para o futuro, importância mundial tremendamente ampliada. A responsabilidade pela civilização democrática está em nossas mãos. Isso significa que nesse hemisfério será fomentada uma arte pan-americana eminente. (UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1940)³¹⁹

Figura 120 – “Espantalhos”, de Candido Portinari, reproduzido no catálogo da *Latin American Exhibition of Fine Arts*, apresentada no Riverside Museum em 1940



BRAZIL

SCARECROWS by Candido Portinari

Fonte: UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION, 1940, p. 18.

No segundo semestre de 1940, após Hitler tomar rapidamente a Europa ocidental, os Estados Unidos se esforçavam para se aproximar das outras nações americanas e engajá-las a lutar pela democracia liberal contra o fascismo. As artes integravam esses esforços, e parte deles estava voltada a divulgar os países latino-americanos junto à população estadunidense. Nesse sentido, o fato da seção brasileira no *Riverside Museum* ter sido inaugurada separadamente foi positivo tanto para Portinari como para o Brasil, pois a situação permitiu

³¹⁹ “The World of Tomorrow has a significance in 1940 which it did not have in 1939. We now know that both the Latin and English-speaking Americas have for the future a tremendously enhanced world importance. The responsibility for democratic civilization is in our hands. This means that in this hemisphere will be developed a distinct Pan-American art.”

que ambos obtivessem publicidade ampliada. Florence Horn aconselhou o pintor quanto à mostra, e a esse respeito, escreveu a ele:

Contatei o *Riverside Museum*. Creio que será bom ter a exposição. Estou feliz por suas pinturas estarem chegando atrasadas, pois você terá um vernissage à parte para elas, em vez de uma abertura com os outros. Isso pode lhe dar espaço a mais nos jornais. Irei à sua exposição quando abrir e lhe contarei como está e, se você quiser, arranjarei para que a companhia de serviço de recortes colete todas as resenhas impressas.³²⁰

A opção do Brasil por enviar um único pintor como seu representante à mostra foi considerada incomum, e a participação de Portinari repercutiu muito bem entre os críticos norte-americanos, gerando grande quantidade de artigos elogiosos. Um exemplo é o publicado pelo *New York World Telegram*, que enfatizava os laços da exposição com a Política da Boa Vizinhança:

O Brasil e a República Dominicana estão agora naquele grupo de nações latino-americanas que enviaram exemplos de sua arte para o *Riverside Museum*. Você se lembrará que tudo é parte de um ambicioso e respeitável programa governamental para promover relações culturais harmoniosas entre a América do Norte e do Sul. [...] O Brasil, por razão não divulgada, escolheu ser representado por um único homem. Como esse homem é Candido Portinari, para nós está tudo bem. Os americanos conhecem Candido Portinari por seus murais no pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York e por sua pintura premiada na *Carnegie International* de 1936 [sic], que foi amplamente reproduzida. (VIDAL, 1942a, p. 193-194, tradução nossa)³²¹

O periódico *The Art News* fez elogios ainda mais enfáticos ao pintor:

A edição de 1940 da exposição de belas artes da América Latina, patrocinada pelo *United States New York World's Fair Commission* e aberta no *Riverside Museum* até 20 de outubro, deveria na verdade se chamar “Candido Portinari e alguns outros modernos latino-americanos”, pois o excelso pintor brasileiro domina completamente a exposição, eclipsando até mesmo os mexicanos, não apenas por causa do número de obras que tem à mostra, mas por causa do grande mérito de seus trabalhos. (BRIAN apud VIDAL, 1942a, p. 208, tradução nossa)³²²

³²⁰ “I called up the Riverside Museum. I think it will be fine to have the show. I’m glad your pictures are arriving late, because you will have a separate opening for them, instead of opening with the others. It might give you extra space in the newspapers. [...] I shall go to your show when it opens and report to you how it looks, and, if you tell me, I shall arrange to have the clippings company collect all printed reviews.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, 22 jun. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³²¹ “Brazil and the Dominican Republic are now in that league of Latin American nations who have sent samples of their art up to the Riverside Museum. It’s all, you will remember, part of an ambitious and worthy government program to promote harmonious cultural relations between North and South America. [...] Brazil, for some reason it has not offered to divulge, has chosen to let herself be represented by one man. Since that man is Candido Portinari, it’s quite all right with us. Americans know Candido Portinari for his murals in the Brazilian building at the New York World’s Fair, and for his widely reproduced award-winning picture in the 1936 [sic] Carnegie International.” Brazil limits its display in exhibit to Portinari. *New York World Telegram*, Nova York, 17 ago. 1940.

³²² “The 1940 edition of the exhibition of Latin American fine arts sponsored by the United States New York World’s Fair Commission and current at the Riverside Museum until October 20, might really be entitled “Candido Portinari and some other Latin American moderns”, for the stellar Brazilian painter completely dominates the show, eclipsing even the Mexicans, not only because of the number of his works included, but because of their great merit.” Five countries at Riverside Museum. *The Art News*, Doris Brian, Nova York, 17 ago. 1940.

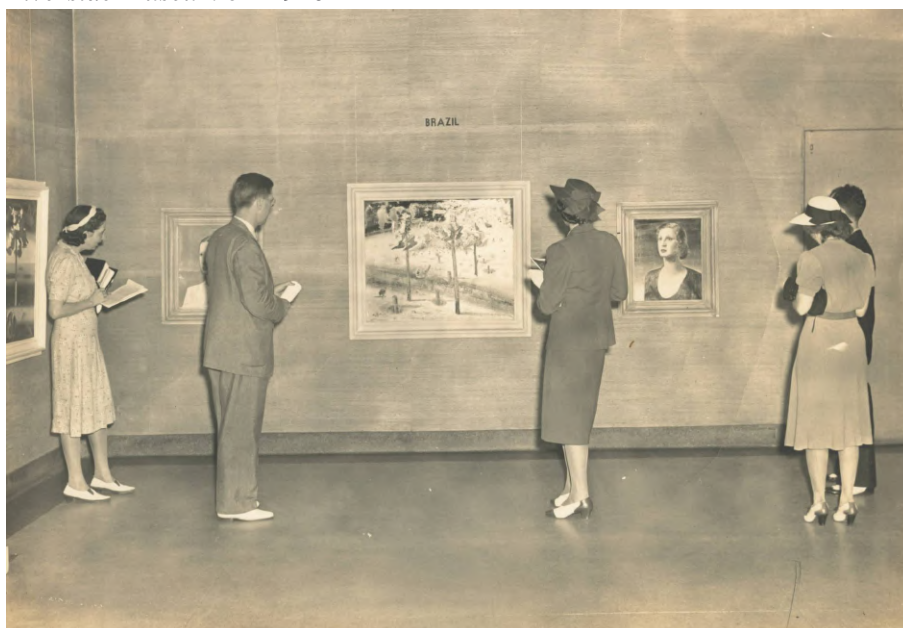
Portanto, a seção brasileira na exposição de 1940 foi um grande sucesso (cf. Figuras 121, 122, 123 e 124), o que certamente agradou a Armando Vidal e a alta cúpula do governo federal. Isso pode ser mensurado pelos relatórios de Vidal a respeito da participação do Brasil na Feira Mundial. No volume sobre 1939 não há registro de nenhum artigo de periódico com comentários críticos a respeito da representação do país na exposição do *Riverside Museum*, ao passo que na edição referente a 1940, o comissário dedica dezenas de páginas a eles.

Figura 121 – Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do *Riverside Museum* em 1940



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 122 – Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do *Riverside Museum* em 1940



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 123 – Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do *Riverside Museum* em 1940



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 124 – Vista da seção brasileira na mostra de arte latino-americana do *Riverside Museum* em 1940



Fonte: Projeto Portinari.

A excelente recepção crítica das obras de Portinari chamou a atenção de dirigentes de museus nos Estados Unidos, que contataram Vernon Carroll Porter (1896-1982), responsável pelo *Riverside Museum*, consultando sobre a possibilidade dos trabalhos de Portinari expostos ali circularem por outras cidades. Porter então, com o consentimento de Portinari, começou a negociar a circulação das peças, e após uma rodada de conversas com outras instituições escreveu ao pintor:

Olhando as respostas dos museus com os quais nos correspondemos, nenhum deles deixou de expressar vontade em receber a exposição – aprovação absoluta de que seria uma mostra desejável. O problema em todos os casos foi que seus calendários estavam preenchidos e somente na próxima temporada (1941-1942) é que poderiam considerar a proposta. Não sei se você já encontrou um bom galerista para o representar, mas quando estiver tentando fazer negociações, mencione essa reação nacional – fará com que as coisas sejam um pouco mais fáceis.³²³

Não foi necessário que Portinari mencionasse o ocorrido para encontrar um bom galerista, como veremos no capítulo seguinte. Em relação à circulação das obras, o itinerário se expandiu de três instituições que contataram Porter inicialmente para um total de oito, situadas em estados distintos, como mostra a tabela abaixo:

Tabela 2 – Exposições itinerantes de Portinari promovidas pelo Riverside Museum			
Mês/ano	Instituição	Cidade	Estado
Novembro de 1940	<i>Marshall Field & Co</i> (loja de departamentos)	Chicago	Illinois
Dezembro de 1940	<i>University of North Carolina</i>	Chapel Hill	Carolina do Norte
Janeiro de 1941	<i>Syracuse Museum of Fine Arts</i>	Siracusa	Nova York
Fevereiro de 1941	<i>Indiana State Teachers College</i>	Terra Haute	Indiana
Março de 1941	<i>William Rockhill Nelson Gallery of Art</i>	Kansas City	Missouri
Abril de 1941	<i>Minneapolis Institute of Arts</i>	Mineápolis	Minesota
Mai de 1941	<i>Denver Museum of Art</i>	Denver	Colorado
Junho de 1941	<i>San Francisco Museum of Art</i>	San Francisco	Califórnia

Desde Nova York, todas as obras de propriedade de Portinari em exposição estavam à venda. Contudo, a despeito dos esforços de Vernon Porter, nenhuma peça foi comercializada no *Riverside Museum* e em nenhuma das itinerâncias da mostra. Nos anos de 1940 e 1941 muitas exposições estavam abertas nos Estados Unidos, mas as vendas de obras eram escassas devido às incertezas trazidas pela guerra.

³²³ “In going over the answers of the museums that we corresponded with, not one of them did not express a willingness to take the exhibition – complete approval that it would be a desirable show. The trouble in all cases was that their schedule were complete and it would be next (1941-1942) season before it could be considered at all. I do not know if you have found a satisfactory dealer yet to represent you but when you are trying to make arrangements, mention this national response – it should make the sailing a bit easier.” Carta de Vernon C. Porter a Candido Portinari, Nova York, 4 nov. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

A análise da circulação da mostra do *Riverside Museum* foge do escopo dessa pesquisa. Aqui nos basta apontar que a exposição foi bem recebida nas cidades grandes, mas não teve acolhida muito positiva em cidades menores, como explicita carta de Florence Horn a Portinari:

Telefonei para a *Riverside Gallery* [sic] para saber como a exposição deles estava se saindo. O Sr. Porter disse [...] que a exposição não tem se saído bem nas cidades pequenas. Mas não penso que poderíamos esperar por isso, já que essas cidades provavelmente, até então, nunca haviam recebido o trabalho de um pintor moderno. Na verdade, não há dúvida que suas pinturas foram a cidades onde Picasso nunca foi visto.³²⁴

Portanto, apesar do fracasso comercial e da recepção irregular, a itinerância das obras de Portinari apresentadas no *Riverside Museum* colaborou para a promoção da arte moderna nos Estados Unidos em locais em que esta era pouco ou nunca vista. Ademais, serviu como promoção do Brasil e da América Latina em certos lugares afastados dos grandes centros artísticos estadunidenses.

Na avaliação de Armando Vidal, a atuação do comissariado brasileiro da Feira Mundial em favor de Portinari, e conseqüentemente em favor do Brasil, foi extremamente bem-sucedida, sendo responsável pela abertura de portas significativas para o pintor e levando-o a expor nos museus mais importantes dos Estados Unidos:

Esse comissariado julga poder incluir entre os serviços que prestou ao Brasil nos Estados Unidos a apresentação definitiva de Candido Portinari, concorrendo assim, eficientemente, para o imenso triunfo que este aí alcançou. 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 a honra 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 “Jangadeiros”, “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 Nova 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 Americanas em exposições locais, independentes das exposições promovidas pelo “*Riverside Museum*”. (VIDAL, 1942a, p. 174)

³²⁴ “I called the Riverside Gallery, to find out where their show was. Mr. Porter said [...] that the show has not done well in the small cities. But I don’t think we could expect that – since those towns probably never before had a modern painter’s work In fact, there is no question that your pictures have gone to cities where Picasso has never been seen”. Carta de Florence Horn a Candido Portinari, jun. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

O sucesso alcançado pela exposição de Portinari exibida no *Riverside Museum* e por suas itinerâncias possibilitou promoção maior do que o esperado do Brasil nos Estados Unidos, recompensando a iniciativa governamental de promover o pintor no exterior. Certos aspectos dos bastidores políticos da participação de Portinari na mostra são narrados por seu irmão Antônio Portinari, cujo apelido era Zé. Este conhecia Getúlio Vargas e o alto escalão de seu governo, por ter trabalhado para a administração federal em cargo que recebeu de Oswaldo Aranha.

O longo depoimento do irmão do pintor desvenda aspectos importantes das relações de Portinari com a alta cúpula do governo Vargas:

Teve uma ocasião em que houve uma exposição da Feira Internacional de Nova York, os pintores fizeram a sua panelinha, o grupinho deles, mandaram trabalhos para New York [sic]. O Candinho não foi convidado, não mandou. Chegando lá, o *New York Times* publicou uma nota: “Esses trabalhos brasileiros não mereciam nem atravessar o oceano”. E aquele outro, o *Life* [sic]: “Esses trabalhos só poderiam ser escolhidos por um tabelião [sic] míope, tendo em vista que lá no Brasil existe um Portinari”. E meteram o pau. Aí o Oswaldo Aranha se apavorou, ele era ministro das relações exteriores. E foi lá falar com o Candinho. E o Candinho então: “Não posso mandar nenhum trabalho, porque eles são quarenta e tantos pintores. Se eu for para lá, vão ficar todos meus inimigos”. E ficou naquele impasse. Dali a uns dias, foi lá o Capanema, foi o Vergara, insistiram para o Candinho ir falar com o Getúlio, que estava despachando no palácio do Rio Negro. Eu estava ali no meio e falei: “Vai lá, ver o que ele quer com você. Se você quiser mandar, você manda, senão você fala para ele e acabou-se, fim de papo”. Aí o Candinho pediu: “Você vai junto também?”. Falei: “Vou, uai!”. Chegamos lá, o Getúlio me abraçou e disse: “Muito obrigado pela sua interferência”. E o Candinho resolveu mandar os trabalhos. Um por dia, fez quatro, deste tamanho assim. Uma coisa louca! [...] E chegou lá, foi um sucesso. [...] Nessa ocasião em que ele mandou esses trabalhos e fez esse sucesso, os outros já estavam aqui – porque os quadros deles voltaram, só ficaram os do Candinho – e ficaram todos safados, é claro. Começaram a fazer uma campanha tremenda contra o Candinho. “Comunista”, isso e aquilo, pela imprensa. Era tudo gente, na maioria, importante; naquele tempo quem pintava era filho de embaixador, general, essas coisas assim. Esnobes, era mais para esnobar. Então o Candinho ficou apavorado e me escreveu. Os jornais que iam daqui para lá diziam muita coisa, e o Candinho ficou meio alarmado de vir, chegar no Rio e ser até agredido, assassinado, uma coisa assim. Então me pediu para procurar o Oswaldo Aranha e o Getúlio. Fui lá com o Oswaldo Aranha: “Ah, vocês são gozados, vivem alarmados atrás de bobagem”. Falei: “Não é bobagem não, ministro, o meu irmão é um homem sensível. Ele é muito visado e esse fato de uns quadros voltarem e o Candinho fazer o sucesso que fez calou profundamente nessa turma toda. Então são quarenta e tantos inimigos que ele arrumou. Mas ele fez isso para servir ao governo, agora chega na hora vocês...”. Ele disse: “Não, pode deixar que eu olho isso”. Saí do Itamaraty. Andei um pouco, pensei: “Vou lá falar com o Getúlio”. E o Getúlio perguntou: “Quando é que ele vai chegar?” Falei: “No dia em que eu escrever para ele”. “Então, quando escrever, me avise que eu vou tomar providências” disse o Getúlio. Escrevi para o Candinho e ele me respondeu que poderia vir no dia tal. Falei com o Getúlio e ele, nesse dia, mandou seu

barco, com toda a tripulação – como se fosse o presidente –, encontrar o navio em alto-mar. Quando o navio chegou, tocaram o Hino Nacional, pensando que fosse o presidente. Havia uns cinco ou seis soldados, mais o comandante fazendo continência. Cheguei lá, o Candinho me viu: “Mas é o Zé!” Falei: “Isso mesmo”. O pessoal do navio ficou no convés para ver o presidente... que era eu. [...] O Candinho me perguntou: “Como é que é?” “Ah, não tem nada não – eu disse. Você pode chegar que todo o pessoal está lá. Não vai faltar nenhum ministro; o Getúlio, todo mundo vai para lá. Pode ficar tranquilo”. Aí ele ficou animado. Não foi preciso nem entrar na fila. Chegamos lá, o Oswaldo Aranha fez um discurso inflamado, o Capanema também.³²⁵

O relato de Antônio Portinari esclarece que Armando Vidal não foi o único responsável pela escolha de Candido Portinari como o artista a representar o Brasil na exposição do *Riverside Museum* em 1940. Não é surpreendente que o chanceler Oswaldo Aranha, ardente defensor do alinhamento do Brasil com os Estados Unidos, chefe de um dos organismos federais responsáveis pela promoção do país no exterior e integrante do círculo de relacionamentos de Portinari, tenha sido quem designou o pintor para figurar na segunda edição da mostra de arte latino-americana do *Riverside Museum*. O apoio pessoal do presidente Vargas à proposição de seu chanceler denota a extensão do suporte governamental logrado por Portinari.

Outro ponto a destacar é que o pintor compreendia plenamente o caráter oficial de sua participação nessa exposição, como explicita o comentário de seu irmão afirmando que “ele fez isso para servir ao governo”. A imbricação dos âmbitos profissional e pessoal nas relações do pintor e dos membros do alto escalão do governo federal é clara na narrativa de Antônio Portinari, como mostra o episódio da recepção do artista no cais pela cúpula da administração Vargas, quando o pintor retornava dos Estados Unidos no final de 1940. Desse modo, é evidente que o pintor tinha trânsito irrestrito na alta cúpula do governo.

Oswaldo Aranha deve ter ficado satisfeito com os resultados da participação de Portinari na mostra do *Riverside Museum*. Fora do país, o sucesso da atuação do pintor como representante do Brasil nos Estados Unidos foi percebida por Vernon Porter, que louvou seu desempenho de promoção do país junto à potência norte-americana:

A sua visita aos Estados Unidos fez mais para a melhoria das relações latino-americanas do que todo o trabalho de todos os *bureaus* que defenderam a causa da boca para fora na última década. Pelo menos tem havido um despertar para a importância das suas façanhas culturais e uma impressão em primeira mão da qualidade dos artistas por meio

³²⁵ Depoimento concedido por Antônio Portinari ao Projeto Portinari, 1985 p. 30-32.

da sua presença. Você fez muito pelo Brasil, por seus artistas, e espero que os camaradas no seu país descubram que emissário esplêndido você provou ser.³²⁶

Em 1940, a atuação de Portinari como um embaixador da Política da Boa Vizinhança nos Estados Unidos se explicita por algumas atitudes específicas. Um exemplo foi o pintor ter enviado a Cordell Hull e ao Departamento de Estado dos Estados Unidos, em setembro de 1940 quando de sua chegada ao país para a abertura de sua mostra no MoMA, alguns desenhos de cabeças de índios como presente (Figura 125). Lembramos que Hull era o grande responsável pelas relações comerciais entre Brasil e Estados Unidos. Em agradecimento, o secretário de estado escreveu ao pintor:

Fiquei muito feliz em receber os dois desenhos que você teve a bondade de enviar ao Departamento de Estado. Tanto em meu nome quanto em nome dos meus colegas aqui, eu gostaria de expressar a minha profunda apreciação pelo espírito amigável que motivou o seu presente e assegurar-lhe que todos consideramos um verdadeiro privilégio ter esses exemplos do seu trabalho. Fiquei muito interessado em saber que você está inaugurando uma exposição no Museu de Arte Moderna em 9 de outubro, e desejo-lhe todo sucesso.³²⁷

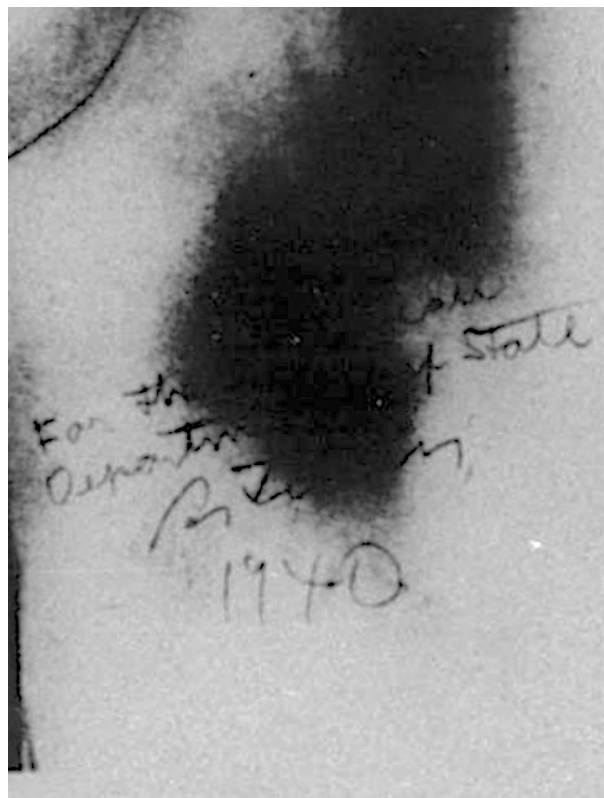
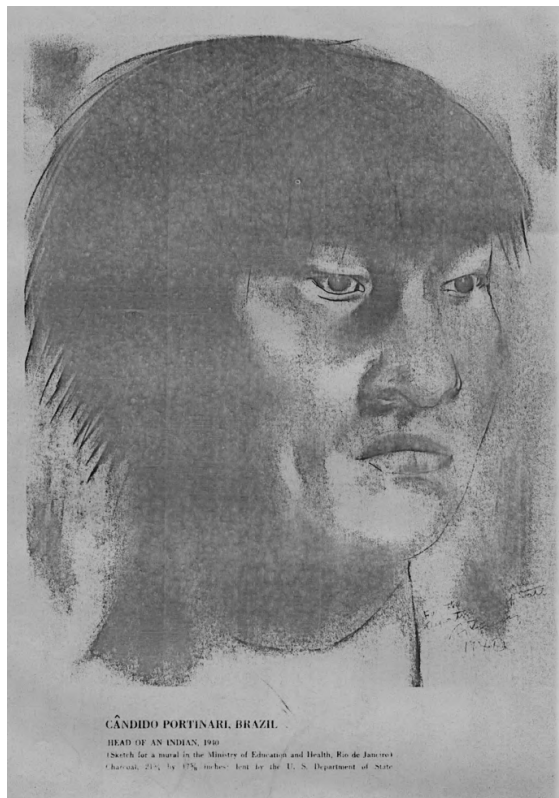
A linguagem escolhida por Hull ao responder ao gesto do artista brasileiro o trata como motivado por um “espírito amigável” e, portanto, alinhado com a postura de um bom vizinho. Logo, como comprovam os documentos apresentados na seção final desse capítulo, a participação de Portinari na Feira Mundial de Nova York em 1939 deu início a atuação do pintor de Brodowski como um embaixador cultural do Brasil nos Estados Unidos promovendo a Política da Boa Vizinhança. Nos nos aprofundaremos nessa questão dois capítulos seguintes.

³²⁶ “Your visit to the States has done more toward bettering Latin American relations than all the work of all the bureaus that have done ‘lip-service’ to this cause in the past decade. At last there is an awakening of the importance of your cultural achievements and a first hand [sic] impression of the character of the artists through your presence. You have done so much for Brazil, its artists and I hope the good folks at home found out what a splendid Minister you proved to be.” Carta de Vernon Porter a Candido Portinari, Nova York, 16 dez. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³²⁷ “I was delighted to receive the two drawings which you were good enough to send to the Department of State. Both on my behalf and on that of my associates here I wish to express profound appreciation for the friendly spirit which prompted your gift and to assure you we all consider it a real privilege to have these examples of your work. I was much interested to hear that you are opening an exhibition at the Museum of Modern Art on October 9, and I wish you every success”. Carta de Cordell Hull a Candido Portinari. Washington D.C., 24 set. 1940. 1f. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 125, à esquerda – Uma das cabeças de índio presentada por Portinari ao Departamento de Estado dos Estados Unidos

Figura 126, à direita – Detalhe da dedicatória feita por Portinari na obra “Cabeça de índio”



Fonte de ambas as imagens: Revista *ARTnews*, 1946-10, v. 45, n. 8, p. 41.

Capítulo 5

Voos solo de Portinari: exposições individuais, diretores de museus e principais colecionadores norte-americanos

5.1. A exposição no *Detroit Institute of Arts* em agosto de 1940 e o papel de William R. Valentiner na promoção de Portinari

Em 1939 o diretor do *Detroit Institute of Arts*, William R. Valentiner, organizou a exposição *Masterpieces of Art* na Feira Mundial de Nova York. A mostra, que reuniu quinhentas obras-primas da arte europeia elaboradas entre os séculos XII e XVIII, alcançou enorme sucesso de público e crítica. Como curador da mostra, Valentiner circulou amplamente pelo ambiente da Feira e visitou todas as obras de arte ali presentes. Foi dessa maneira que se deparou com os painéis de Portinari no pavilhão brasileiro e se impressionou com o trabalho do pintor paulista. Valentiner, *connoisseur* de arte, crítico prestigiado nos Estados Unidos e na Europa³²⁸, e figura fundamental para a execução dos murais de Diego Rivera no DIA, foi capital para a inserção de Portinari no circuito expositivo dos grandes museus de arte dos Estados Unidos. Isso se deu quando apresentou o trabalho do pintor a outros diretores de museus na conferência da *Association of Art Museum Directors*, em maio de 1940, com o intuito de mobilizar um consórcio para arcar com as despesas de uma mostra ampla e itinerante do trabalho do artista brasileiro nos Estados Unidos. Quatro outras instituições de peso responderam à oferta: MoMA, *The Arts Club of Chicago*, *Carnegie Institute* e *City Art Museum of St Louis*.

Em carta ao amigo escritor José de Queiroz Lima, Portinari narrou como recebeu o convite de Valentiner, que ocorreu via telegrama, enviado em 13 de fevereiro de 1940:

³²⁸ William R. Valentiner, era um homem proeminente dentro dos círculos artísticos nos Estados Unidos. Alemão de nascimento, foi curador do departamento de artes decorativas do *Metropolitan Museum*, em Nova York, nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, abandonando o posto para se alistar no exército alemão. Após o fim do conflito, permaneceu no país natal fundando, juntamente com outros pintores, escultores e arquitetos, o *Arbeitsrat für Kunst*, movimento radical de vanguarda alemão iniciado em 1918. Lá conviveu com Lyonel Feiniger, Karl Schmidt-Rottluf, Emil Nolde, Max Pechstein, Erich Heckel, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, entre outros importantes artistas modernos que estavam em Berlim no período. Historiador da arte de produção surpreendentemente volumosa para um dirigente de museu, Valentiner era bastante estimado por seus pares, mantendo constante diálogo ao longo da vida com outros profissionais de relevância nesse campo de atuação. Sua sólida formação de *connoisseur* em arte holandesa do século XVII permitiu que viesse a ser consultor de grandes colecionadores americanos, dentre deles o casal Abby e John D. Rockefeller Jr., com o qual possuía longa relação, sendo contratado por ambos como consultor de suas coleções. O convívio com Abby, que conhecera quando preparava um catálogo para o financista Clarence Mackay, floresceu em amizade, e Valentiner chegou a viajar com ela e sua irmã Lucy para a Alemanha em 1924, com o intuito de ensinar-lhes sobre arte moderna e aconselhá-las na compra de novas peças. Foi por seu direcionamento que Abby adquiriu a primeira obra de um artista vanguardista de sua coleção.

De Detroit recebi aqui em Brodowski um telegrama do Dr. Valentiner, diretor do museu perguntando-me quanto eu desejava para exibir ali uma parte da minha exposição realizada pelo Ministério da Educação no Rio. Respondi dizendo que só cobraria as despesas de viagem dos quadros.³²⁹

Para compreender se a proposta de Valentiner lhe seria vantajosa, Portinari pediu ajuda a Florence Horn. A jornalista lhe respondeu que “sim, a ideia do museu de Detroit é muito boa. Valentiner é, claro, um dos maiores experts em arte. Então mesmo que você arque com o custo do transporte das pinturas, faça-o, pois ele é alguém muito importante de se ter interessado em seu trabalho”³³⁰.

A resposta do pintor a Horn explicita que este compreendia a importância da jornalista para o avanço de sua carreira nos Estados Unidos:

Ficamos contentes em receber a sua carta. Aliás esperamos sempre nos dias de correio notícias suas. Você tem sido a minha boa estrela. Estou contente em saber que o Sr. Valentiner de Detroit é muito importante – recebemos carta dele hoje, aí vai a cópia. Estamos preparando as fotos para mandar ao Sr. Valentiner.³³¹

Depois de ouvir a opinião de Horn, Portinari aceitou a proposta do diretor do DIA, provavelmente ainda em fevereiro. Este, depois disso, explicou ao pintor os planos gerais para a organização da mostra e mencionou sua importância para a difusão da arte sul-americana nos Estados Unidos, afirmação que propomos ser devida à vigente Política da Boa Vizinhança:

Nós ficaríamos realmente orgulhosos de apresentar uma exposição do seu trabalho em Detroit e espero que isso possa ser arranjado talvez durante o verão, se você estiver de acordo. Como o *Detroit Institute of Arts* é um museu municipal, precisamos sempre saber de antemão o custo de uma exposição para que possamos preparar o nosso orçamento. Gostei de ver sua pintura no pavilhão brasileiro da Feira Mundial e vi uma ou duas no Museum of Modern Art. Também li o artigo a seu respeito na revista Pan-Americana. Como você sabe, a arte da América do Sul é pouco conhecida nesse país e uma conexão próxima nesse campo entre os dois países seria de grande importância.³³²

³²⁹ Carta de Candido Portinari a José de Queiroz Lima. Brodowski, 1 fev. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

³³⁰ “Yes, the Detroit museum idea is very good. Valentiner is, of course, one of the very great art experts. So, even if it costs you money to ship the paintings, do it, because he is a very important man to have interested in your work.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, mar. 1940a, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³³¹ Carta de Candido Portinari a Florence Horn. Rio de Janeiro, fev. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

³³² “We would indeed be proud to show an exhibition of your work in Detroit and I hope it can be arranged, perhaps during the summer, if that is agreeable to you. As the Detroit Institute of Arts is a municipal museum, it is always necessary for us to know in advance the cost of an exhibition in order for us to prepare our budget. I enjoyed seeing your painting at the Brazilian Pavilion at the World’s Fair and saw one or two in the Museum of Modern Art. I also read the Article about you in the Pan-American magazine. As you know, the art of South America is little known in this country and a close connection in this field between the two countries would be of great importance.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 8 mar. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Após a organização do consórcio de museus que patrocinou os custos de seguro e transporte das obras de Portinari para os Estados Unidos, a mostra em Detroit foi confirmada no meio de maio, com abertura marcada para 16 de agosto. Valentiner estava exultante por ser o primeiro a apresentar uma exposição individual do artista brasileiro nos Estados Unidos, que compreendeu 64 óleos e 62 desenhos. Contudo, pouco depois, Portinari recebeu o convite do governo brasileiro para integrar a *Latin American Exhibition of Fine Arts* no *Riverside Museum*, aberta duas semanas antes da mostra promovida pelo DIA. A esse respeito, Josias Leão escreveu ao pintor paulista:

Não consegui identificar o *Riverside Museum*. Não está na lista dos grandes museus americanos. Acho que o Instituto de Artes vai ficar sentido, pois Mr. Valentiner deu-me a entender que o Instituto estava fazendo questão de ser a primeira organização a exibir os seus trabalhos nos Estados Unidos.³³³

A situação delicada na qual Portinari se encontrou tinha potencial para prejudicar seu relacionamento com Valentiner. Para a sorte do pintor, o diretor do DIA não tinha personalidade belicosa. Apesar de desapontado, também pela abertura da mostra no *Riverside Museum* ter ocorrido poucos dias antes do vernissage do DIA, eclipsando-o parcialmente na imprensa, Valentiner não se ressentiu e forneceu amplo apoio a Portinari nos Estados Unidos, mesmo depois do encerramento da itinerância que promoveu. Após desembalar as obras que recebeu do Brasil, o diretor do DIA expressou a Portinari seu entusiasmo para com os trabalhos, e explicou a ele como seria organizada o libreto da exposição, nominada *Portinari of Brazil*:

Estou feliz em lhe dizer que suas pinturas chegaram a salvo, com exceção de alguns arranhões, dos quais podemos cuidar com facilidade por aqui. Elas foram desembaladas ontem e estou muitíssimo encantado com a primeira impressão e penso que você executou uma enorme quantidade de trabalho, que tenho certeza será de grande interesse para essa cidade. Estou perplexo com a riqueza de suas composições, a variedade de temas e sua imaginação potente. [...] Eu havia planejado um libreto com uma introdução do Sr. Robert Smith de Washington, que escreveu sobre você no *Pan-American Review* [sic], mas depois que soubemos que o *Museum of Modern Art* receberá a nossa exposição, combinamos com eles de ter um libreto na qual, além da introdução do Sr. Smith, uma outra será elaborada pelo staff do *Museum of Modern Art*; que será uma versão mais ampla do catálogo, usada tanto pelo *Museum of Modern Art* como pelo *Detroit Institute of Arts*.³³⁴

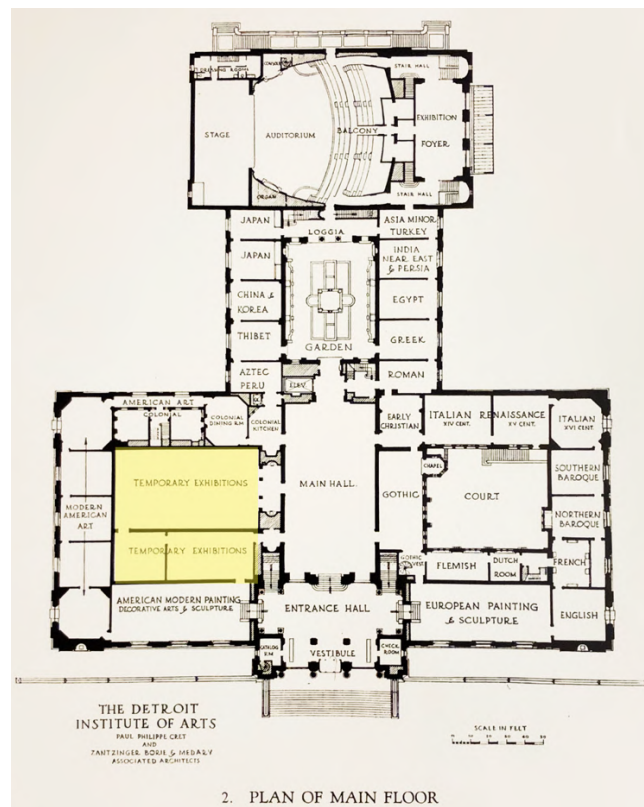
³³³ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 18 jul. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

³³⁴ “I am happy to say that your paintings arrived safely with the exception of a few little scratches which we can attend to easily here. They were unpacked yesterday and I am greatly delighted with the first impression and think you have accomplished an enormous amount of work which I am sure will be of great interest to this city. I am astounded about the richness of your compositions and the variety of the subjects and your keen imagination. [...] I had planned on a booklet with an introduction by Mr. Robert Smith of Washington who wrote about you in the *Pan-American Review*, but after we heard that the *Museum of Modern Art* will take over our exhibition we combined with them to have a booklet written in which besides Mr. Smith’s introduction another one will be printed by the staff of the *Museum of Modern Art*, so it will be a fuller edition of the catalogue and will be used by both the *Museum of Modern Art* and the *Detroit Institute of Arts*.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 2 ago. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

As pinturas foram enviadas por Portinari a Detroit sem molduras, pois estas acarretavam um imposto de 33,3% sobre a remessa. Conseqüentemente, no DIA, todas as obras receberam molduras iguais, brancas e planas. Um dia antes da inauguração da mostra, aberta de 16 de agosto a 30 de setembro, Valentiner escreveu ao pintor relatando como dispôs os trabalhos:

Abrimos a nossa exposição amanhã e queria que estivesse aqui para ver como as pinturas foram arranjadas de maneira eficaz. Todas estão agora em molduras muito bonitas e estão divididas em três salas diferentes. Uma galeria (26 por 47 pés de tamanho) acomoda os desenhos, monotípias e litografias. A segunda, uma galeria menor (26 por 27 pés de tamanho) acomoda as pinturas a óleo pequenas. A terceira galeria, a maior (44 por 79 pés), acomoda as pinturas maiores e mais importantes. Vou tentar fotografar as salas mais tarde e enviá-lhe algumas cópias.³³⁵

Figura 127 – Planta do *Detroit Institute of Arts* com a área ocupada pela mostra de Portinari em amarelo



Fonte: PECK, 1991, p. 61.

Portinari of Brazil ocupou as três galerias de maior tamanho dedicadas a mostras temporárias no DIA, área significativa, como revela a Figura 127. Nas Figuras 128 a 132, vistas

³³⁵ “We open your exhibition tomorrow and I wish you could be here to see how effectively the paintings have been arranged. They are all in very nice frames now and are divided in three different rooms. One gallery (26 feet by 47 feet in size) contains the drawings, monotypes and lithographs. The second, a smaller gallery (26 feet by 27 feet in size) contains the small oil paintings. The third and largest gallery (44 feet by 79 feet) contains the larger and more important paintings. I will try to have the rooms photographed later on and sent you some prints.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 15 ago. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

das três galerias. As fotografias da exposição indicam que foi uma opção feliz o uso das molduras brancas sem ornamentação, que destacam a paleta cromática de Portinari, bem como o caráter de monumentalidade de sua pintura.

Figura 128 – Vista da galeria principal da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, 13,4 × 24 m



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 129 – Vista da galeria principal da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, 13,4 × 24 m



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 130 – Vista da galeria mediana da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, 7,9 × 14,3 m



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 131 – Vista da galeria mediana da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, 7,9 × 14,3 m



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 132 – Vista da galeria menor da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, 7,9 × 8,2 m



Fonte: Projeto Portinari.

O staff do MoMA cuidou da elaboração do libreto da mostra, com assistência do DIA. O *Carnegie Institute*, por ter sido o primeiro museu depois do MoMA a concordar em receber a exposição, pôde escolher adotar o pequeno catálogo, que foi editado como uma publicação conjunta das três instituições. O museu nova-iorquino decidiu encomendar a segunda introdução sobre Portinari a Florence Horn. Desse modo, a jornalista da *Fortune* e Robert C. Smith, diretor assistente da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, foram os autores dos ensaios inclusos no libreto que acompanhou a maior mostra individual do pintor paulista nos Estados Unidos. Os textos foram revisados por Josias Leão; o de Horn, mais longo, de cunho biográfico e tom jornalístico, abre a publicação. Este, em sete páginas, traz um relato equilibrado da trajetória de superação do pintor, desde as origens muito pobres até o sucesso como artista. Horn, cronista habilidosa, se valeu de episódios curiosos ao público norte-americano para apresentar Portinari como uma pessoa afável e aproximar os leitores das figuras representadas nas obras do pintor, como mostra o excerto a seguir, no qual introduz o assunto comentando certas situações árduas enfrentadas pelo artista:

Quando fala do início de sua vida, da pobreza de sua infância em Brodowski, de sua habitação miserável no banheiro no Rio ou sua produção em massa dos retratos dos arquitetos, ele nunca se compadece de si mesmo. Trata a própria vida com um bom humor irônico, mas da dura pobreza originaram-se o afetuoso interesse e a simpatia de Portinari pelo próprio povo do qual veio. Isso é evidente em suas pinturas. (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 6, tradução nossa)³³⁶

Um outro exemplo de como Horn descreveu Portinari como um artista de origens e alma simples, apesar da formação substancial que recebeu, pode ser visto na passagem a seguir:

Todo ano durante os meses quentes (o nosso inverno) Portinari retorna a Brodowski por algumas semanas, onde tem uma pequena casa próxima à sua família. Seu pai está impressionado pela carreira escolhida pelo filho, e completamente perplexo pelas grandes pinturas estranhas. Quando o bebê de Portinari nasceu em janeiro de 1939, Maria e Portinari (todo mundo, até sua esposa, o chama de Portinari) fizeram a longa viagem a Brodowski para o batismo da criança. Parecia ser tão importante para os avós. Não importa o quanto Portinari tenha crescido intelectualmente, o quão manuseados sejam os livros franceses modernos em sua casa, nem quão amplo seja o mundo de ideias no qual vive agora, ele ainda é o filho simples do colhedor de café italiano em Brodowski. Ele compreende seu pai, mesmo que o oposto não ocorra. (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 6, tradução nossa)³³⁷

Há outros aspectos do texto de Horn que nos interessam, dos quais trataremos mais adiante nesse capítulo. Em relação à introdução de Robert Smith, esta tem caráter de crítica de arte, e trata da produção pictórica de Portinari à luz da historiografia da arte brasileira, latino-americana e europeia. Smith iniciou comparando os tipos exaltados pelos muralistas mexicanos, segundo ele o nativo e o mestiço, com aqueles que mais inspiravam Portinari, em sua interpretação: o negro e o mulato³³⁸. A seguir, discorreu sobre as figuras afro-brasileiras elaboradas pelo pintor paulista, contextualizando-as na historiografia da arte brasileira, tema ao qual retornou em outras partes do texto e do qual trataremos mais adiante nesse capítulo. Depois disso, traçou um panorama da produção plástica de Portinari, “serenamente segura na superfície” e “incrivelmente variada em técnica”³³⁹ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 11,

³³⁶ “When he talks of his early life, the poverty in his childhood in Brodowski, his miserable living in Rio in the bathroom or his mass production of the portraits of architects, he never makes himself pitiful. He is wryly humorous about his own life, but out of the hard poverty have come Portinari’s warmest interest in and sympathy for the very people from which he came. This is apparent in his pictures.”

³³⁷ “Each year during the hot months (our winter) Portinari returns for a few weeks to Brodowski where he has a small house near his family. His father is awed by his son’s chosen career, and thoroughly bewildered by the strange big pictures. When the Portinari baby was born in January 1939, Maria and Portinari (everyone, even his wife calls him Portinari) took the long journey to Brodowski for the child’s christening. It seemed to be so important to the grandparents. No matter how Portinari has grown intellectually, nor how well-thumbed the modern French books in his home, nor how wide the world of ideas in which he now lives, he is still the simple son of the Italian coffee picker in Brodowski. He understands his father even if it doesn’t work the other way around.”

³³⁸ No original, “the negro and the mulatto” (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 10).

³³⁹ Respectivamente, “Serenely sure on the surface” e “remarkably varied in technique”.

tradução nossa), partindo da atuação do pintor como retratista da família e dos amigos intelectuais, obras cuja “franqueza renascentista, e força de modelado simples e claridade linear, que me lembram que seu pai era um florentino”³⁴⁰ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 11, tradução nossa). Na sequência, indicou que o artista passou a produzir cenas de gênero que representavam, com certo realismo, o cotidiano nas fazendas de café no interior do estado de São Paulo. Estas traziam como personagens principais certas “figuras troncudas miquelangelescas”, que seriam a base para o estilo adotado por Portinari nos murais do MES. Paralelamente, o artista trabalhava em “técnica mais solta de superfícies esvoaçantes e delineamentos marcados, para uso nas suas pinturas à têmpera de cenas de gênero”³⁴¹ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa), da qual os painéis expostos no pavilhão brasileiro eram exemplos. Essas obras, de contornos vagos e planos fluidos, demonstravam “um aspecto menos sério, embora tremendamente hábil, do estilo do pintor”³⁴² (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa). Por fim, havia os trabalhos mais recentes, denominados por Smith como do âmbito da fantasia, onde o crítico identificou “os personagens de Domenico Tiepolo e Daumier. Também há pinturas nas quais é possível perceber o *pathos* do jovem Picasso”³⁴³ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa). Nelas, percebeu lampejos surrealistas em elementos como as crianças diminutas, tocos de árvores e animais, compreendendo-as, pela quantidade de elementos e detalhes que apresentam, como “a antítese do aspecto longo e calmo dos retratos monumentais e dos afrescos majestosos”³⁴⁴ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa). Em conclusão Smith afirmou:

A partir dessas pinturas diversas é óbvio para mim que Candido Portinari é um dos mais talentosos artistas vivos. Elas demonstram a excepcional qualidade e variedade de sua técnica, a originalidade de sua visão e concepção, a diversidade de seu estilo. Ele provou que a pintura brasileira, a despeito de seu passado exótico e constantes empréstimos de elementos de fontes estrangeiras, pode ser monumental e original. (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa)³⁴⁵

³⁴⁰ “[...] a Renaissance straightforwardness and force of simple modeling and linear clarity that reminds me that his father was a Florentine.”

³⁴¹ “[...] a looser technique of flowing surfaces and wiry outlines for use in his gouache paintings of genre subjects.”

³⁴² “[...] a less serious though immensely skillful aspect of the painter’s style.”

³⁴³ “[...] the characters of Domenico Tiepolo and of Daumier. There are pictures, too in which one senses the pathos of the youthful Picasso.”

³⁴⁴ “[...] the antithesis of the long calm outlook of the monumental portraits and majestic frescos.”

³⁴⁵ “From these various paintings it is obvious to me that Candido Portinari is one of the most gifted of the living artists. They demonstrate the exceptional quality and variety of his technique, the originality of his vision and conception, the diversity of his style. He has proved that Brazilian painting, in spite of its exotic past and constant borrowings from foreign sources, can be monumental and original.”

A análise atenta das diversas facetas da produção plástica de Portinari por Robert Smith demonstra que a elite cultural norte-americana compreendia como inquestionável a alta qualidade pictórica do trabalho de Portinari. A nossa pesquisa sobre os textos presentes no libreto da mostra revela elemento até aqui inédito na trajetória do artista e decisivo para a compreensão do sucesso que alcançou nos Estados Unidos: o reconhecimento de Portinari por parte do ambiente artístico e cultural estadunidense. Este fator, em conjunto com o patrocínio do governo brasileiro e a vigência da Política da Boa Vizinhança, foi determinante para a bem-sucedida trajetória do pintor paulista nos Estados Unidos.

A variedade plástica da exposição do artista de Brodowski no DIA foi examinada também pela imprensa, como mostra a matéria do *Detroit Free Press*, que tratou igualmente do interesse do pintor pela gente comum do Brasil e a grande humanidade que conferia às figuras que criava:

Portinari é um desses raros indivíduos que tem tanto imaginação quanto talento. Ele não pode ser rotulado como surrealista, primitivo, expressionista, ou como membro de qualquer dos movimentos artísticos de hoje em dia. Ele pertence a todos e a nenhum. Preocupado primariamente com as pessoas comuns do Brasil, ele as pinta em um momento em cores brilhantes quase espalhafatosas, e depois com as nuances mais sutis. Geralmente ele as pinta ao ar livre, com uma estranha e convencionalizada paisagem brasileira ao fundo. Mas sempre, seja em uma cena objetiva ou em um voo selvagem de fantasia, há a qualidade de profunda humanidade nas suas figuras que distinguiu outros mestres antes dele, Van Gogh por exemplo. Há também o desenho de especialista que precisa constituir a base de toda boa pintura. Variedade, uma incrível variedade, tanto de tratamento como de tema, provavelmente serão a primeira reação do visitante à exposição³⁴⁶.

Percebemos claramente, pelos temas levantados pelo autor do artigo anteriormente citado, que este leu os textos de Horn e Smith. *Portinari of Brazil* foi a primeira grande mostra aberta pelo DIA nos meses de verão, bem como a primeira individual que o Instituto apresentou de um artista vivo não residente de Detroit, fatos anunciados pelos jornais. Estes se mostraram satisfeitos em promover Portinari, como expõe a carta do diretor assistente do DIA, Edgar P. Richardson (1902-1985) na qual comenta o sucesso da mostra do pintor:

³⁴⁶ “Portinari is one of these rare individuals with both imagination and talent. He cannot be pigeon-holed as surrealist, primitive, expressionist, or as belonging to any of the art movements of the day. He belongs to all and to none. Primarily concerned with the ordinary people of Brazil, he paints them now in glowing, almost garish colors, and then in the subtlest of tones. Usually he paints them outdoors, with a strange conventionalized Brazilian landscape in the background. But always, whether in a straightforward scene or in a wild flight of fancy, there is the quality of deep humanity in his figures that has distinguished other masters before him, Van Gogh for one. There is also the expert drawing that must underlie all good painting. Variety, an incredible variety of both treatment and subject will probably be the visitor’s first reaction to the exhibition.” Scarecrow guards strange field in Brazilian painting. *Detroit Free Press*, 11 ago. 1940, tradução nossa.

A exposição de Portinari teve sucesso considerável. Os jornais pareceram interessados em ter o trabalho de um sul-americano apresentado e discutido em seus editoriais, e o público da cidade parece tê-la apreciado. A visitação não foi excepcional, mas nosso público não vem ao museu em grande quantidade nos meses de verão, portanto não é possível medir o sucesso da mostra por meio disso.³⁴⁷

Os periódicos também relacionaram a exposição às políticas do governo Roosevelt para a América Latina. Um exemplo categórico nesse sentido é o artigo “Boa vontade é base para exposição” publicado pelo periódico *Detroit Free Press*, que apresentava a mostra de Portinari como fruto de ações da Política da Boa Vizinhança. Nele se lê:

Como um passo adiante na campanha da Administração [do presidente Roosevelt] para relações culturais mais próximas entre as Américas, o *Detroit Institute of Arts* apresentará a primeira exposição individual do trabalho do preeminente artista brasileiro Candido Portinari nesse país [...]. O museu tomou o primeiro passo nessa direção em outubro passado, com sua exibição de arte pré-colombiana que descreveu a glória ancestral do México e das terras ao sul. Planos para futuras exposições foram discutidos então em Washington, na *Conference on Inter-American Relations in the Field of Art*, da qual tomou parte o Dr. W. R. Valentiner, diretor do Instituto, a convite do Secretário de Estado Cordell Hull. [...] “Essa exposição é um segundo gesto rumo ao avanço do relacionamento cultural entre as duas Américas, como instado pelo Secretário de Estado,” disse o Dr. Valentiner.³⁴⁸

É interessante notar que, no caso da exposição de Portinari no DIA, a realização da mostra originou-se de uma ação pessoal de William Valentiner. Este, além de versado nos mestres do renascimento e barroco, fez parte da vanguarda europeia e mantinha laços com artistas notáveis do modernismo, sendo o responsável, antes da implementação da Política da Boa Vizinhança, pela encomenda e execução do maior ciclo de murais de Diego Rivera nos Estados Unidos, “Indústria de Detroit”.

Desse modo, tinha competência para identificar facilmente as qualidades plásticas do trabalho de Portinari. Contudo, como explicita o artigo do *Detroit Free Press*, a origem latino-americana de Portinari fazia do pintor figura de interesse nos Estados Unidos por motivos que

³⁴⁷ “The Portinari show has had quite a good success. The newspapers seemed to be interested in having the work of a South-American artist shown and discussed in its editorials, and people in town seem to have enjoyed it. The attendance has not been exceptional, but our public does not come to the museum in very large numbers in the summer months, so that we can hardly measure its success by this.” Carta de Edgar. P. Richardson a John O’Connor Jr. Detroit, 20 set. 1940, tradução nossa. Archives of American Art.

³⁴⁸ “As a further step in the Administration’s campaign for closer cultural relations between the Americas, the Detroit Institute of Arts will hold the first oneman [sic] exhibition in this country of the work of Candido Portinari, noted Brazilian artist [...] The Museum took the initial step in this direction last October with its exhibition of Pre-Columbian Art depicting the ancient glory of Mexico and lands south. Plans for future exhibitions were discussed in Washington at that time, at the Conference on Inter-American Relations in the Field of Art, attended by Dr. W. R. Valentiner, director of the institute, on invitation of Secretary of State Cordell Hull. [...] ‘This exhibition is a second gesture toward advancing the cultural relationship between the two Americas as urged by the Secretary of State.’” Goodwill is basis for show. *Detroit Free Press*, Detroit, MI, 4 ago. 1940, p. 45, tradução nossa.

iam além de seus talentos artísticos. A *Conference on Inter-American Relations in the Field of Art* foi um evento de grandes proporções realizado pela Divisão de Relações Culturais do departamento de Estado e reuniu as figuras mais importantes do âmbito das artes visuais nos Estados Unidos, com o intuito discutir o uso da arte para a melhoria das relações entre o país e as repúblicas latino-americanas³⁴⁹. Logo, os indivíduos mais importantes da área não só estavam a par dos planos da administração Roosevelt a esse respeito, como também trabalhavam ativamente para encontrar maneiras de colocá-los em prática. Como a matéria do *Detroit Free Press* expõe claramente, Valentiner era um deles. O título da exposição do pintor paulista no DIA, *Portinari of Brazil*, enfatizava suas origens latino-americanas e era um indicador incontestável das nuances políticas presentes na mostra. Em um trecho posterior do artigo do *Detroit Free Press*, Valentiner fez as seguintes declarações sobre o artista de Brodowski:

Estamos orgulhosos por ser o primeiro museu na América do Norte a apresentar uma exposição completa de suas pinturas. Recentemente, Portinari exibiu uma mostra individual na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, depois da qual o escrevi dizendo que gostaríamos de receber a mesma exposição aqui. [...] Como um dos líderes artísticos de seu país, ele possui grande originalidade. Seu estilo é, de certo modo, similar ao de Rivera, mas também mostra a influência da França, mais notadamente de Picasso.³⁵⁰

Ao analisarmos a fala de Valentiner, verificamos que seu entusiasmo pelo DIA ser o primeiro museu a apresentar uma exposição individual de Portinari nos Estados Unidos relacionava-se diretamente à mostra ser uma prova da eficiência da instituição em executar as diretrizes governamentais discutidas na *Conference on Inter-American Relations in the Field of Art*. Ademais, apesar de reconhecer a originalidade do trabalho do artista brasileiro, na sequência, Valentiner afirmou que este era, em parte, semelhante ao de Rivera, interpretando a

³⁴⁹ A conferência, realizada em 11 e 12 de outubro de 1939, fez parte dos esforços do governo dos Estados Unidos para ampliar sua influência no hemisfério oeste e combater a proliferação do fascismo durante a Segunda Guerra. O departamento de Estado, por meio de sua Divisão de Relações Culturais, convocou diretores de museus, curadores, artistas e outros profissionais do campo das artes para traçar recomendações para programas de intercâmbio artístico e cultural que seriam mantidos pela Divisão. As atas da conferência e de seu comitê de continuação – que elaborou um programa de diálogo interamericano que enfatizava publicações, intercâmbios de estudantes e professores e exposições de arte, em reuniões realizadas em 15 e 16 de fevereiro de 1940 – revelam os temas discutidos nas duas reuniões. Entre eles, os seguintes suscitaram maior interesse: arte pré-colombiana e de nativos latino-americanos nos Estados Unidos; o modo como os Estados Unidos deveria representar sua própria cultura (artes populares e artes industriais foram duas áreas enfatizadas); a questão de se os Estados Unidos deveriam adotar postura colaborativa, solicitando informações a respeito dos interesses dos latino-americanos na cultura estadunidense, ou assumir posição paternalista, determinando o que seria melhor para o público latino-americano sem o benefício desse conselho.

³⁵⁰ “We are proud to be the first museum in North America to hold a complete exhibition of paintings. Recently, Portinari held a one-man exhibition in the school of fine arts in Rio de Janeiro, after which I wrote him saying we would be glad to have the same exhibition here. [...] As one of the artistic leaders of his country, he possesses great originality. His style is somewhat similar to that of Rivera, but also shows the influence of France, more notably of Picasso.” Goodwill is basis for show. *Detroit Free Press*, Detroit, MI, 4 ago. 1940, p. 45, tradução nossa.

produção plástica do pintor paulista dentro da chave regional latino-americana, mesmo que depois disso mencione Picasso. Não há qualquer comparação com pintores dos Estados Unidos, apesar da rica produção mural realizada no país. Valentiner não será o único a não associar o trabalho de Portinari com a produção artística estadunidense. O único crítico que fez comparação desse tipo, de maneira tímida, foi Robert Smith, como veremos mais adiante nesse capítulo.

Valentiner queria adquirir uma obra de Portinari para o DIA. Todavia, pelo Instituto ser um museu municipal, já havia alguns anos não recebia aprovação da cidade para um fundo de aquisição de obras. Isso obrigava Valentiner a buscar os recursos para a compra de novas peças com os residentes abastados de Detroit que apoiavam o museu. Inicialmente o diretor tinha preferência por “Espantalho” ou “Caveira”. A primeira obra foi adquirida pelo MoMA, e o DIA acabou comprando a tela “Gado” (Figura 133) por U\$ 500,00, um terço do valor de mercado da tela. Valentiner teve dificuldade em levantar o dinheiro, e exultou quando a aquisição da pintura foi concluída:

Não consigo expressar o quanto estamos satisfeitos em ter a sua grande pintura “Gado” nesse museu. É muito generoso de sua parte vendê-la a nós pela pequena quantia que pudemos lhe pagar. A manteremos integrada às exposições [circulantes], mas anunciaremos a aquisição de imediato, e quando a obra retornar de St. Louis terá um ótimo lugar entre as nossas pinturas modernas.³⁵¹

O diretor do DIA cumpriu a promessa e “Gado” integra a exposição permanente do Instituto até hoje. Valentiner ambicionava adicionar mais obras de Portinari à coleção do museu e sondou o pintor a respeito da possibilidade de uma doação, por parte do governo brasileiro, dos painéis da Feira Mundial de Nova York para a instituição. Esta, no entanto, não ocorreu.

Como agradecimento pelo empenho de Valentiner em impulsionar sua carreira, no final de 1941 Portinari presenteou o diretor do DIA com duas gravuras, que somaram-se a dois desenhos que o pintor lhe ofertara anteriormente. Mais adiante, em 1942, Valentiner escreveu a Portinari revelando planos para um mural que intencionava encomendar ao pintor:

Estou envergonhado por ainda não ter respondido suas amáveis cartas, mas o motivo é que tenho tentado por muitos meses angariar o interesse de alguém por aqui em doar um fundo para murais em uma de nossas pequenas galerias de arte americana primitiva. Tive tanta esperança de que, quando de fato tivéssemos o

³⁵¹ “I cannot tell you how pleased we are that we may have your great painting Cattle for this museum. It is very generous of you to let us have it for the small amount we are able to pay you. We shall leave it in the exhibitions, but shall announce its acquisition at once and when it has come back from St. Louis it will have a fine place among our modern paintings.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 5 dez. 1940, tradução nossa. Arquivos Projeto Portinari.

fundo, você nos faria a honra de executar esse trabalho para nós, mas até o momento os meus esforços não renderam nenhum resultado. As pessoas estão tão preocupadas com as condições de guerra que é difícil persuadi-las a dar dinheiro para obras de arte, que são tão necessárias para nós.³⁵²

Figura 133 – Candido Portinari: “Gado”, 1939, óleo sobre tela, 140 × 140 cm, coleção do *Detroit Institute of Arts*



Fonte: Produção da autora.

Nesse caso, diferentemente do que ocorreu com Rivera dez anos antes, Valentiner não foi capaz de arrecadar o montante necessário para a execução dos murais e o projeto nunca foi realizado. A relação do diretor do DIA e Portinari era bastante amigável e afetuosa. Contudo, não há correspondência entre ambos nos arquivos pessoais de Valentiner, hoje parte do *Archives of American Art* do *Smithsonian Institution*, nem no *Detroit Institute of Arts*

³⁵² “I am ashamed that I have not yet answered your kind letters, but the reason is that I have been trying for several months to interest someone here in giving a fund for murals in one of our small primitive American galleries. I hoped so much that when we actually had the fund you would do us the honor to execute this work for us, but at the moment all my efforts have not brought any results. People are so worried about war conditions that it is difficult to induce them to give money for works of art, which are so necessary to us.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 13 maio 1942, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Archives. Desse modo, os únicos registros de suas comunicações que encontramos são os documentos sob a guarda do Projeto Portinari, fontes da maior parte das informações apresentadas nessa seção. A seguir, investigaremos a circulação da mostra individual do pintor promovida pelo DIA.

5.2. Itinerâncias da mostra de Detroit: Alfred H. Barr e o MoMA, Carnegie Institute, Art Institute of Chicago e Art Museum of St. Louis

Com o intuito de viabilizar a mostra de Portinari, cujos custos eram altos devido à necessidade de transportar as obras do Brasil aos Estados Unidos e pagar por seu seguro pelo período em que estivessem no exterior, William Valentiner ofertou a exposição para circulação em outros museus. O valor que cada instituição despenderia para recebê-la, caso fosse exibida em seis locais diferentes, seria de \$ 250,00³⁵³ mais os custos de envio das obras para o local seguinte a expor as peças. Apesar de somente quatro instituições terem decidido apresentar *Portinari of Brazil*, o valor cobrado pelo DIA não foi alterado. Uma relação dos museus que receberam a mostra com suas datas de realização é apresentada na tabela a seguir:

Tabela 3 – Itinerâncias da exposição *Portinari of Brazil*, promovidas pelo *Detroit Institute of Arts*

Mês	Instituição	Cidade	Estado
8 out. a 17 nov. 1940	<i>Museum of Modern Art</i>	Nova York	Nova York
25 nov. a 31 dez. 1940	<i>Arts Club of Chicago</i>	Chicago	Illinois
9 jan. a 16 fev 1941	<i>Carnegie Institute</i>	Pittsburgh	Pensilvania
23 fev a 31 mar. 1941	<i>City Art Museum of St. Louis</i>	St Louis	Missouri

Apesar do grande número de obras que compunha a mostra, essa não requeria espaço muito grande porque a maioria dos óleos eram de pequenas dimensões (38 × 45 ou 45 × 50 centímetros). As obras em exposição de propriedade de Portinari estavam à venda, com as transações intermediadas pelos museus, as quais discutiremos em maior detalhe no item seguinte desse capítulo. A itinerância não abrangeu um número maior de instituições pois os museus menores com espaço disponível em seus calendários optaram por receber a mostra promovida pelo *Riverside Museum*. De acordo com os documentos

³⁵³ O equivalente a U\$ 4.807,05 em 2021, de acordo com o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em: 11 jun. 2021.

consultados nos arquivos do *Detroit Institute of Art*, outras instituições sondadas pelo DIA para receber a mostra, mas que não puderam fazê-lo são: *William Rockhill Nelson Gallery of Art*, *The John Herron Art Institute*, *The Cincinnati Art Museum*, *the Dayton Art Institute*, *Rhode Island School of Design Museum*, *The Corcoran Gallery of Art*, *The Toledo Museum of Art*, *The Memorial Art Gallery* em Rochester, Nova York, *Cleveland Museum of Art*, *Minneapolis Institute of Arts* e *Albright Art Gallery*. Os motivos alegados para a recusa foram cronogramas de exposição já preenchidos, espaço expositivo pequeno e orçamento insuficiente.

Em relação as obras que tomaram parte da exposição, seus títulos em inglês não correspondem necessariamente aos originais em português. O motivo disso foi que, ao enviar os trabalhos a Detroit, Portinari entregou ao DIA uma lista única na qual todos os nomes das peças estavam em português. Isso causou transtorno considerável ao museu, pois nenhum dos seus funcionários dominava o idioma e a instituição precisou de auxílio externo para verter os títulos para o inglês, o que ocasionou discrepâncias entre os nomes das obras nas duas línguas. Tivemos acesso à lista enviada por Portinari ao DIA, que detalha os colecionadores que cederam obras para a mostra e inclui os valores de venda das obras de propriedade do artista, a qual disponibilizamos no Anexo E.

A respeito da documentação analisada nesse capítulo, não obtivemos acesso aos arquivos do *Arts Club of Chicago* e do *City Art Museum of St. Louis*. Portanto, os dados que apresentamos sobre a mostra de Portinari nessas instituições foram colhidos de registros esparsos abrigados nos arquivos do *Detroit Institute of Arts*.

A primeira instituição que aceitou receber *Portinari of Brazil* foi o MoMA. Por conta disso, o artista, que já planejava ir à América do Norte desde 1938, viajou à Nova York, chegando na cidade em 17 de setembro de 1940 com sua esposa Maria e o filho João Candido. O desembarque do pintor foi fotografado pelo departamento de publicidade do comissariado-geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York (Figura 134).

No cais à sua espera estavam Florence Horn e Maria Sermolino. Antes de partir do Rio de Janeiro, Portinari foi homenageado com um jantar no Cassino da Urca em 2 de setembro, no qual estavam presentes Gustavo Capanema e Lourival Fontes (Figura 135).

Figura 134 – Candido Portinari e seu filho João Candido em sua chegada aos Estados Unidos. A fotografia foi feita por encomenda do departamento de publicidade do comissariado geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York



Fonte: Archives of American Art.

Figura 135 – Candido Portinari, entre Gustavo Capanema e Lourival Fontes, no jantar oferecido em sua homenagem no Cassino da Urca em 2 de setembro de 1940, por ocasião de sua partida aos Estados Unidos



Fonte: A Noite, 3 set. 1940, p. 16.

A abertura de *Portinari of Brazil*, realizada em 8 de outubro de 1940, onze dias depois da assinatura do acordo para a construção da usina de Volta Redonda, foi grandiosa (cf. Figura 136). Dois mil convites (Figura 137) foram distribuídos a figuras de destaque no meio artístico e cultural estadunidense, como a atriz Mary Pickford (1892-1979), o compositor Cole Porter (1891-1964) e o historiador e crítico de arte Lewis Mumford (1895-1990). A mostra, que graças ao seu título podia ser compreendida como um evento de conotações políticas, teve seu caráter oficial reforçado pela extensa lista de diplomatas e outros funcionários do governo brasileiro convidados para o vernissage. Entre eles estavam o embaixador brasileiro em Washington Carlos Martins e sua esposa, a embaixatriz Maria Martins; o cônsul-geral em Nova York Oscar Correia (??-??) e seu subordinado Victor de Carvalho (??-??); o vice-cônsul em Chicago Josias Leão e sua esposa, a embaixatriz Ruth Leão; o cônsul em Boston Aristides Leão (??-??); o comissário-geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York, Armando Vidal e seu subalterno Milton Trindade (??-??).

O MoMA também ofereceu um jantar em homenagem a Portinari no sofisticado Restaurante 21, organizado por John Hay Whitney (1904-1982), diretor da divisão de filmes do museu e amigo íntimo de Nelson Rockefeller. A ele compareceram Armando Vidal e figuras de destaque da sociedade norte-americana. De agosto a dezembro de 1940, Rockefeller acumulou os cargos de presidente do MoMA e chefe do OCIAA, atuando ao mesmo tempo nas duas funções.

Maria Portinari relatou a Maria Capanema o sucesso do marido em Nova York, mencionando o evento de abertura de *Portinari of Brazil*:

Estamos gostando muito daqui. O Candinho tem sido muito festejado e as críticas da exposição foram muito boas, como pode ver pelas que estou lhe mandando. Não mando todas porque algumas das que saíram fora de Nova York não foi possível arranjar mais de um exemplar. Fomos convidados a ir a Washington e a Chicago e creio que aceitaremos. [...] A abertura da exposição foi uma coisa soleníssima. Antes nos deram um jantar, depois fomos ao Museu receber os convidados e tivemos que ser apresentados e dar a mão a duas mil pessoas!!³⁵⁴

Percebemos que tanto a carta de Maria Portinari, como a fotografia da abertura da mostra apresentada na Figura 136 são testemunhos do estrondoso sucesso de Portinari em Nova York.

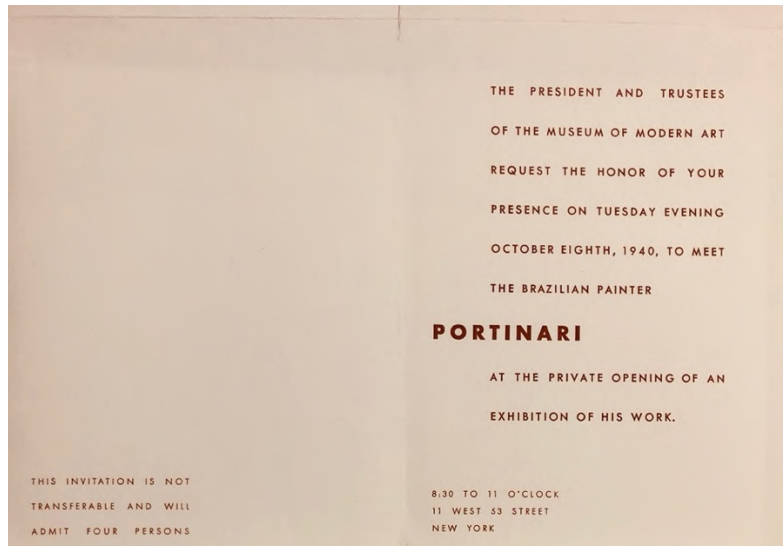
³⁵⁴ Carta de Maria Portinari a Maria Capanema. Nova York, 26 out. 1940. FGV CPDOC.

Figura 136 – Fotografia do vernissage de *Portinari of Brazil*, com o painel “Noite de São João” ao fundo



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 137 – Convite para a abertura da exposição de Portinari no MoMA ocorrida em 8 de outubro de 1940³⁵⁵



Fonte: Acervo Rockwell Kent, Archives of American Art.

³⁵⁵ Comprova-se com esse documento que a razão da ausência de Rockwell Kent no vernissage de Portinari não foi o não recebimento do convite.

Alfred Barr, à frente do MoMA desde sua fundação³⁵⁶, se esforçou para expandir a exposição de Portinari de modo a incorporar a ela obras que apresentassem a trajetória do desenvolvimento pictórico do artista. Por conta disso, decidiu ampliar o grupo de obras vindo de Detroit com peças pertencentes a coleções privadas estadunidenses, como descreveu Josias Leão a Portinari:

A sua exposição de Nova York vai fazer época. Incluirá os quadros do Museu de Detroit, o do Museu de Nova York e os nove da Rubinstein. Talvez também os da Feira de Nova York. Vai sair catálogo batuta. O Robert C. Smith escreveu artigo pra lá de bom, sobre você, e a Florence escreveu outro, que não está nada mau. Ambos vieram para a minha leitura. No da Florence fiz, a pedido dela, algumas observações. E esclareci certas dúvidas sem maior importância.³⁵⁷

Leão também cedeu obras para figurar nas galerias do MoMA: “estou mandando, a pedido do Barr, [...] o pato e os limões para nova York. Eles querem ter coisas ultra-antigas suas, para mostrar a sua evolução.”³⁵⁸ Florence Horn, quando soube que Portinari havia conseguido uma mostra individual no museu, escreveu imediatamente ao amigo. Perguntou sobre colecionadores estadunidenses que haviam comprado seus trabalhos e informou que a pintura que ganhou talvez fizesse parte da exposição:

Eu soube ontem, e sem dúvida você já sabe, que o *Museum of Modern Art* terá uma exposição do seu trabalho. Quero ser uma das primeiras a lhe parabenizar. Que eu saiba, não há honra maior que uma mostra ali. Você merece férias e um bom descanso. Você deve ter trabalhado muito duro no ano passado, e é ótimo que os resultados sejam tais que você obtenha essa grande honra agora. [...] O Museu me pediu para trazer a minha pintura, caso eles queiram mostrá-la. Eles me perguntaram se eu sabia de alguma outra obra nesse país. Disse a eles sobre a de Maria [Sermolino], eles já sabiam a respeito de Helena Rubinstein, Hochschild [...] Falei a eles de Rockwell Kent, Artur Rubinstein. Há alguém mais?³⁵⁹

³⁵⁶ Filho de um ministro presbiteriano, Alfred H. Barr Jr. graduou-se e titulou-se mestre na Universidade de Princeton, e iniciou doutorado na Universidade de Harvard. As duas instituições foram as pioneiras no campo da história da arte nos Estados Unidos. Barr parou o doutorado em 1928 por ter aceitado o cargo de diretor fundador do MoMA, e só veio a concluí-lo em 1939. Distanciando-se dos padrões que regiam a estruturação dos museus no período, organizou o MoMA em departamentos temáticos, como pintura e escultura; gravura; fotografia; filme e design. em vez da habitual categorização cronológico-geográfica. Quando estudante, realizou duas viagens a diversos países da Europa, que lhe permitiram travar contatos importantes para o desenvolvimento de suas funções de diretor e curador do MoMA. Sua atuação frente ao museu levou-o a organizar dezenas de exposições e publicar um grande número de obras e catálogos no campo da arte moderna. Um deles, o da exposição comemorativa dos quarenta anos de carreira de Picasso, realizada pelo museu em 1939, serviu como sua tese de doutorado. Devido a seu amplo conhecimento no campo da arte moderna, tornou-se consultor de colecionadores preeminentes, como a fundadora do MoMA, Abby Rockefeller, e seu filho, Nelson Rockefeller.

³⁵⁷ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 3 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari,

³⁵⁸ Carta de Josias Leão a Candido Portinari. Chicago, 24 ago. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

³⁵⁹ Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, 24 jul. 1940 (tradução nossa). Arquivos do Projeto Portinari.

A jornalista da *Life*, Maria Sermolino, também cedeu seu retrato para participar da mostra (Figura 138), e sua presença na seleção apresentada nas galerias do MoMA testemunhava, no ambiente expositivo, a relação próxima que havia entre Portinari e os profissionais do grupo *Time-Life* (Figura 143).

Figura 138 – Candido Portinari: “Retrato de Maria Sermolino”, 1940, óleo sobre tela, 73 × 60 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Entre as obras solicitadas por Barr, é importante mencionar os desenhos das duas cabeças de índios que Portinari presenteou a Cordell Hull, secretário de Estado. A adição desses trabalhos a *Portinari of Brazil* indica que o pintor desenvolveu boas relações com o alto escalão do governo americano. Um dado divulgado amplamente pela imprensa estadunidense foi o fato de João Candido, filho do artista, ser dono de uma grande quantidade de obras do pai. Na relação dos trabalhos cedidos por colecionadores para o mostra, havia uma nota especificando que 24 dos estudos para os murais do MES pertenciam ao bebê, então proprietário de mais de 150 obras de Portinari³⁶⁰. De todas as peças incorporadas por Barr ao

³⁶⁰ Memorando do MoMA intitulado “Portinari of Brazil”.

grupo de trabalhos recebido do DIA, as de maior impacto foram os três painéis que tinham sido exibidos no pavilhão brasileiro na Feira Mundial. O diretor do MoMA recebeu permissão de Armando Vidal para retirar as pinturas do pavilhão antes do encerramento da feira em 27 de outubro de 1940, e estas se tornaram uma grande atração da mostra (Figura 136).

O interesse de Alfred Barr em aumentar o número de peças da exposição encorajou Portinari a levar em torno de cem novos trabalhos a Nova York. O pintor parece ter insistido em exibir muitas obras, o que não era viável por conta do espaço disponível nas galerias. A situação motivou Barr a escrever ao pintor uma semana antes da abertura da mostra, quando o brasileiro já estava nos Estados Unidos:

Quero explicar novamente o motivo de não podermos mostrar tantas obras quanto gostaríamos. Na primeira vez em que ouvi a respeito da oferta de sua exposição em junho passado, não pensei que pudéssemos abrigá-la de forma alguma, pois não tínhamos espaço disponível. Mais adiante no verão tivemos que cancelar uma exposição e ficamos sobremaneira felizes de poder organizar uma exibição do seu trabalho. Entretanto, temos espaço limitado. Escrevi para você [quando ainda estava] no Brasil, em 20 de agosto: “temo que não teremos lugar para uma mostra de mais do que cinquenta ou sessenta trabalhos, apesar de estarmos catalogando muitos mais”. Felizmente, conseguimos mais espaço retirando área de outra exposição, então agora penso que podemos mostrar pelo menos oitenta trabalhos. Não será uma exibição tão grande como a de Picasso, mas tenho certeza de que você não ficará triste com isso quando lembrar que Picasso pinta há quarenta anos. Dos trabalhos de Picasso dos últimos dois anos mostramos apenas cinco exemplares, mas do seu trabalho mostraremos quarenta ou cinquenta.³⁶¹

O número total de obras presentes em *Portinari of Brazil* ultrapassou as oitenta peças mencionadas por Barr, totalizando noventa e um trabalhos – trinta e sete pinturas, vinte e seis estudos para afrescos, vinte e cinco obras gráficas e os três painéis elaborados para a Feira Mundial. Nem todas as 186 obras listadas no libreto da mostra, relação que disponibilizamos no Anexo F, foram apresentadas nas galerias do museu. A grande quantidade de novas peças adicionadas às obras vindas do DIA fez com que certos aspectos da exposição do MoMA se tornassem repetitivos, a ponto de Alfred Barr discutir com William Valentiner a possibilidade

³⁶¹ “I want to explain again why it is that we cannot show as many pictures as we should like to. When I first heard of the possibility of your exhibition last June I did not think we could hold it at all, because we then had no available space. Later in the summer we had to cancel an exhibition so that we were overjoyed to be able to arrange a show of your work. We have, however, only limited space. I wrote to you in Brazil on August 20th: “I am afraid we may not have room for an exhibition of more than fifty or sixty works, although, we are cataloguing many more.” Fortunately we have been able to arrange more space by taking from another exhibition so that now I think we can show at least eighty works. This does not make so large an exhibition as that of Picasso, but I am sure you will not feel unhappy about this when you remember that Picasso has been painting for forty years. Of Picasso’s work of the past two years we showed only five examples, but of your work we shall show forty or fifty.” Carta de Alfred H. Barr Jr. para Candido Portinari. Nova York, 1º out. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

de criar uma segunda exposição, de tamanho menor, a partir da mostra principal, como expõe carta a Clyde Burroughs, secretário do museu de Detroit:

Quando o Dr. Valentiner esteve aqui falamos sobre uma possível exposição secundária, já que havia tanto material duplicado ou repetido quando combinamos a sua exposição e as coisas adicionais que Portinari trouxe com ele. Não temos certeza ainda se iremos adiante com a exposição menor. Se isso ocorrer lhe consultaremos.³⁶²

A ideia não foi levada adiante, e a presença de obras semelhantes na exposição não passou despercebida a alguns críticos, como Milton Brown que, ao tecer observações sobre a grande quantidade de elementos repetidos nos trabalhos exibidos por Portinari comentou: “talvez ele esteja pintando muitas telas em pouco tempo. Considerando o número de pinturas nas duas mostras realizadas nos dois últimos anos [...], é evidente que ele não teve tempo de parar e pensar em algo novo a dizer”. Aqui Brown se referia também à mostra do *Riverside Museum*.

No ano anterior à abertura de *Portinari of Brazil* o MoMA, ao celebrar dez anos, mudou-se para uma nova sede, de arrojado projeto arquitetônico em estilo modernista. Esta forneceu novos espaços expositivos ao museu, permitindo o desenvolvimento de um inovador modelo expográfico. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 54),

O Museu de Arte Moderna de Nova York pretende oferecer ao visitante uma sensação de “privacidade”. Sua maneira de apresentar as exposições de arte será difundida por toda parte como o modo ideal para mostrar ao público a arte moderna. As salas do MoMA são pintadas de branco, com aparente pequena intervenção na apresentação das obras expostas. Elas são distribuídas no espaço expositivo, respeitando a altura do olhar do visitante e preservando determinada distância entre si.

Desse modo, foram criados recintos intencionalmente neutros para a que a visitação da exposição ocorresse como uma experiência autônoma, desconectada de outros ambientes públicos familiares aos espectadores, como igrejas e museus tradicionais, por exemplo. Por esse motivo as galerias tinham dimensões intimistas, pé direito rebaixado e suas paredes eram habitualmente despidas de cores ou quaisquer outros elementos que pudessem constituir uma interferência na relação do visitante com a obra de arte (GONÇALVES, 2004, p. 43). As Figuras de 139 a 144 são registros de como as obras de Portinari foram apresentadas nesse ambiente.

³⁶² “When Dr. Valentiner was here we spoke about a possible secondary exhibition since there was so much duplicated or repeated material when we combined your show and the additional things which Portinari brought up with him. We are not sure whether we shall go ahead with the smaller show yet. If we do we will consult you.” Carta de Alfred H. Barr Jr. a Clyde Burroughs. Nova York, 4 nov. 1940, tradução nossa. MoMA Archives.

Figura 139 – Vista da entrada da exposição de Portinari no MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 140 – Vista de *Portinari of Brazil* apresentada nas galerias do MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 141 – Vista de *Portinari of Brazil* apresentada nas galerias do MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 142 – Vista de *Portinari of Brazil* apresentada nas galerias do MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 143 – Vista de *Portinari of Brazil* apresentada nas galerias do MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 144 – Vista de *Portinari of Brazil* apresentada nas galerias do MoMA



Fonte: Projeto Portinari.

As fotografias comprovam a riqueza da exposição apresentada. Paralelamente à *Portinari of Brazil*, o MoMA promoveu, entre 16 e 20 de outubro, o *Festival of Brazilian Music*. O evento, organizado pela instituição junto com o comissariado geral brasileiro da Feira Mundial de Nova York e planejado como ação de propaganda para o país, foi transmitido via rádio para todos os Estados Unidos pela NBC e para o Brasil pela WCBX, com retransmissão do DIP. Dentre os que se apresentaram nos concertos, estavam o maestro Walter Burle Marx (1902-1990) e a soprano Elsie Houston (1902-1943) – ambos foram à abertura da mostra do pintor paulista no Museu (Figura 145). Nesse período, a música brasileira era presença constante nas rádios norte-americanas em razão de ações de promoção do governo brasileiro, e Ary Barroso (1903-1964) já alcançara reconhecimento no país. Desse modo, Portinari, contemporâneo de todos estes, tornou-se o representante das artes plásticas brasileiras na América do Norte, em um cenário onde se destacavam outros conterrâneos preeminentes e no qual a estrela maior era a atriz Carmem Miranda (1909-1955).

Figura 145 – A soprano Elsie Houston, Candido Portinari e o maestro Walter Burle Marx na abertura da mostra do pintor no MoMA, junto ao retrato do pianista Arthur Rubinstein



Fonte: Projeto Portinari.

Uma observação interessante relacionando a atuação de Portinari nos Estados Unidos ao papel de Carmem Miranda no país foi feita por Florence Horn na entrevista que concedeu a Samuel Wainer em 1941. Na ocasião, Wainer perguntou a Horn:

E com referência ao Brasil, que acha [que] devemos fazer para tornarmos-nos mais conhecidos nos Estados Unidos? – Mandem-nos tantos Portinari quantos puderem arranjar. A visita do grande pintor deu ótimos resultados. Provou que o Brasil já atingiu a maioria artística. [...] – E Carmem Miranda? É útil a propaganda que se emana dela? – Claro. [...] – E, nesse caso, qual é a diferença entre Carmem Miranda e Portinari? [...] Responde prontamente: – Carmem faz propaganda. Portinari prova que essa propaganda tem razão de ser. Carmem Miranda é como um filme. Faz anúncio. Familiariza um nome. Portinari é como um livro. Ensina, instrui, é profundo e grandioso.³⁶³

Como expusemos nos dois últimos capítulos, no período aqui estudado, o Brasil se esforçava para projetar uma imagem positiva e moderna nos Estados Unidos, que por sua vez se empenhava em engajar o Brasil nos seus esforços de combate ao fascismo. Nesse contexto, a avaliação de Horn a respeito do pintor brasileiro alinha-se a certos aspectos da atuação do artista na América do Norte, onde *Portinari of Brazil* foi compreendida também como uma ferramenta de educação do público norte-americano. Isso transpareceu em muitos dos artigos laudatórios sobre a mostra publicados nos periódicos estadunidenses, quando estes a anunciavam como um instrumento de aproximação e entendimento entre as Américas do Norte e do Sul – atuação que se relacionava à propagação da Política da Boa Vizinhança. Artigos com manchetes como a do *The Spokesman Review* – “Américas amalgamadas pela arte de um homem: maltrapilho brasileiro se encontra como pintor com missão diplomática”³⁶⁴ – são comprovação disso. Um elemento recorrente nesses artigos era a apresentação de Portinari como o “Rivera brasileiro”. Ademais, estas críticas elogiosas, replicadas em muitos estados, quase sempre enfatizavam a história de superação do pintor – o menino paupérrimo de uma nação longínqua que venceu na vida com muito esforço e alcançou o *american dream*. As manchetes são dramáticas, como mostram os exemplos seguintes. No *The Cincinnati Enquirer*: “Menino pintor alcança grande renome depois de anos de luta para conquistar ambição”³⁶⁵. No *Asheville Citizen-Times*: “Menino maltrapilho agora o pintor famoso da América do Sul”³⁶⁶. No *The Boston Globe*: “Menino pobre ganha fama como artista”³⁶⁷. No *The Minneapolis Tribune*: “Artista brasileiro vence do modo difícil, ganha reconhecimento depois de trinta anos de luta”³⁶⁸. É interessante

³⁶³ A Guerra-Test do Pan-Americanismo. Diretrizes, Samuel Wainer. Rio de Janeiro, 1 de maio de 1941.

³⁶⁴ Weld Americas by one-man art: Brazilian ragamuffin finds himself a painter with a diplomatic mission. *The Spokesman-Review*, Spokane, Washington, 7 out. 1940, p. 16.

³⁶⁵ Boy painter wins high renown after years of struggle to attain ambition. *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 7 out. 1940, p. 5.

³⁶⁶ Ragamuffin now South America’s famous painter. *Asheville Citizen-Times*, Asheville, Carolina do Norte, 14 out. 1940, p. 2.

³⁶⁷ Poor boy wins fame as an artist. *The Boston Globe*, Boston, Massachusetts, 10 out. 1940, p. 31.

³⁶⁸ Brazilian artist wins hard way, gains recognition after 30 years. *The Minneapolis Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 6 out 1940, p. 41.

que Portinari, então com 37 anos, foi recorrentemente promovido como um menino, o que conferia à imagem do artista certa aura de pureza e ingenuidade.

Cabe lembrar que o pintor brasileiro foi recorrentemente apresentado nos periódicos americanos também como professor de pintura mural do Instituto de Artes da UDF. É relevante apontar aqui o prestígio vinculado à profissão de professor universitário nos Estados Unidos, evidenciado na própria estrutura da língua inglesa, que dispõe de um vocábulo específico para caracterizar esse tipo de ocupação³⁶⁹. A deferência era acentuada na região nordeste do país, onde está situada a cidade de Nova York, pois nessa área se encontram as oito universidades estadunidenses de maior excelência³⁷⁰. Dentre elas estão Princeton e Harvard, pioneiras no ensino e pesquisa de História da Arte nos Estados Unidos. No contexto norte-americano do período, indivíduos qualificados ao cargo de professor universitário precisavam ter obtido o título de doutor ou possuir exímias habilidades em sua área de atuação, como era o caso de Portinari. Logo, o pintor brasileiro foi promovido pela imprensa americana não só como artista plástico, mas também como pesquisador e professor acadêmico, o que tornava sua história de superação ainda mais impressionante e digna de respeito no entendimento do público estadunidense. Em vista de recepção tão positiva, Portinari escreveu a Gustavo Capanema para relatar o fato a seu patrono:

Espero que o Sr. tenha gostado das críticas que tive aqui. Os desenhos para os afrescos do Ministério agradaram em geral. [...] A apresentação dos trabalhos ficou lindíssima – foi feita pelo próprio diretor. Aprendi muito nesse particular. Há diariamente três pessoas fazendo conferências sobre os meus quadros; eles aqui gostam muito de explicar – acho um bom meio para fazer chegar à compreensão da pintura moderna. A exposição está sempre cheia de gente – e a entrada é paga (cinco mil réis). O público olha os quadros de verdade – às vezes fazem perguntas ingênuas – mas de qualquer forma existe um interesse que eu jamais pensei existir. [...] não tive ainda muitas vendas, porém há muitas propostas e como neste país tudo é muito demorado espero decidir ainda muita coisa. Tenho aprendido muito neste grande país. Tenho visto tanta coisa que me interessa – mais uma vez agradeço o seu apoio moral e material. Eu ficaria ignorando todas essas belezas se não fosse o Sr.³⁷¹

Um dos conceitos que fundamentaram a criação do MoMA foi a função educativa que deveria ser assumida pela instituição. Portanto, para as fundadoras do museu³⁷² este precisaria não só exibir arte moderna, mas também ensinar o público a seu respeito e orientar a

³⁶⁹ Em inglês um professor universitário é denominado “professor”, enquanto para professores que atuam em outros contextos de ensino são empregados os vocábulos “teacher” ou “instructor”.

³⁷⁰ Esse grupo de instituições, conhecido como *Ivy League*, é composto por oito tradicionais universidades americanas, mundialmente reconhecidas como centros de excelência nas áreas de ensino e pesquisa. São elas as universidades de Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth, Harvard, Princeton, Yale e da Pensilvânia.

³⁷¹ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema. Nova York, 29 out. 1940, grifo do autor. FGV CPDOC.

³⁷² O MoMA foi fundado por Abby Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e Lillie P. Bliss.

apreciação de obras dessa natureza. Por esse motivo, oferecia palestras sobre os trabalhos apresentados em suas galerias, como ocorreu em *Portinari of Brazil*. Esse tipo de serviço, combinado à organização do espaço expositivo, incentivava o hábito de observação das obras presenciado por Portinari. A publicação de catálogos e libretos integrava esses esforços educacionais, o que levou o MoMA a ter um departamento dedicado à elaboração dessas edições, dirigido por Monroe Wheeler (1899-1988). Isso explica o DIA ter conferido a responsabilidade da organização do libreto da mostra de Portinari ao museu nova-iorquino. Na Figura 146, vê-se Portinari disposto suas obras nas galerias do MoMA e na Figura 147, o pintor em companhia de Monroe Wheeler.

Figura 146, à esquerda – Candido Portinari organizando seus quadros em uma das galerias do MoMA

Figura 147, à direita – Candido Portinari e Monroe Wheeler, diretor do departamento editorial do MoMA, responsável pelo libreto de *Portinari of Brazil*



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Apesar da grande quantidade de críticas positivas publicadas a respeito de Portinari nos Estados Unidos, nem todas foram favoráveis. Separamos excertos de duas delas, que apresentam elementos relevantes para esta tese. O primeiro deles foi extraído do artigo de Milton Brown, publicado no periódico *Parnassus*, em 7 de novembro de 1940:

Com alarde considerável e grande quantidade de arminho e chapéus de seda, Candido Portinari, o pintor brasileiro, foi apresentado nos Estados Unidos em uma mostra individual que o museu de arte moderna chama, com simplicidade pretensiosa, de *Portinari of Brazil*. Devemos lembrar, Portinari esteve conosco durante todo o verão, no *Riverside Museum*, com um grupo de colegas latino-americanos. Recebeu críticas boas e, em alguns casos, extremamente entusiasmadas, mas isso foi antes do *Museum of Modern Art* decidir imortalizá-lo. Um artista pode continuar por muitos anos recebendo um tapinha amigável nas costas ou um conselho da crítica, desde que se limite a expor em mostras coletivas ou nas galerias privadas menos relevantes. Mas quando o *Museum of Modern Art* decide que um artista é importante, se torna uma questão de honra para o crítico decidir se o *Museum of Modern Art* está certo ou errado. Não é mais uma questão de se Candido Portinari é um bom pintor, mas se Portinari do Brasil é um grande artista moderno. Antes de considerarmos Portinari como um artista, deve ser notado que ele é, sem dúvida, o indício de uma moda. Com os Estados Unidos revelando um interesse crescente, predatório ou não, na América Latina, ouviremos muito a respeito de nossos vizinhos do sul. Muitos de nós ficariam surpresos em saber que na América do Sul eles tiram algum tempo para pintar telas quando deveriam estar completamente ocupados com o assassinato de quem quer que seja a figura infeliz que tenha a sorte de ser o presidente no momento. Ficaríamos ainda mais chocados ao perceber que não só eles pintam, mas o fazem bem. Portinari é o primeiro embaixador no que esperamos ser uma frutífera nova relação cultural.³⁷³

A afirmação de Brown de que Portinari “é, sem dúvida, o indício de uma moda”, pode parecer dura à primeira vista, mas é uma leitura lúcida do quadro político-cultural vigente nos Estados Unidos em 1940, como comprova a documentação que apresentamos até aqui. Ações energéticas do governo federal americano voltadas à implementação da Política da Boa Vizinhança no campo das artes, como a organização da *Conference on Inter-American Relations*

³⁷³ “With quite a little fanfare and a good deal of ermine and silk-hat, Candido Portinari, the Brazilian painter, was introduced to the United States in a one-man show which the Museum of Modern Art calls, with pretentious simplicity, “*Portinari of Brazil*”. As a matter of record, Portinari has been among us all summer at the Riverside Museum with a group of fellow Latin-Americans. He received good, and in some cases most enthusiastic reviews, but that was before the Museum of Modern Art tapped him for immortality. An artist can go on for many years getting a friendly pat on the back or a bit of advice from the critics as long as he confines himself to exhibiting with groups or in the minor league of the private galleries. But when the Museum of Modern Art decides that an artist is important, it becomes a matter of honor with the critic to decide whether the Museum of Modern Art is right or wrong. It is no longer a question of whether Candido Portinari is a good painter, but whether Portinari of Brazil is a great modern artist. Before we consider Portinari as an artist, it should be noted that he is without doubt the evidence of a trend. With the United States evincing a growing interest, predatory or not, in Latin America, we will be hearing a great deal about our southern neighbors. A good many of us will be surprised to find that down in South America they take time out to paint pictures when they are supposed to be fully occupied with the assassination of whatever unlucky character happens to be president at the time. We may be further shocked into the realization that not only do they paint, but they do it well. Portinari is the first ambassador in what we hope will be a fruitful new cultural relationship.” *Portinari of Brazil*. *Parnassus*, Milton Brown, v. 12, n. 7, nov. 1940, p. 37-39, tradução nossa.

in the Field of Art e das duas mostras de arte latino-americana no *Riverside Museum*, justificam a compreensão do crítico de que o crescente interesse nos latino-americanos era fabricado e, portanto, poderia diminuir com o tempo. Esses esforços governamentais naturalizavam a ideia de que Portinari fosse um embaixador cultural, papel que, como demonstramos, foi realmente assumido pelo pintor e cujo ápice se encontra na elaboração dos murais na Biblioteca do Congresso. Outra crítica mais incisiva a esse respeito foi redigida por Paul Rosenfeld, no periódico *The Nation*, em 26 de outubro:

Restrições do tipo que o Museu de Arte Moderna até agora determinou para si provavelmente serão estimuladas por sua nova exposição, a mostra de pinturas, estudos para afrescos, gravuras e esboços de Candido Portinari do Brasil. As críticas nas temporadas passadas referiram-se à propensão do museu, evidente na qualidade de algumas das suas exposições, a confundir a sua função, que é aquela de instituição de arte para a propagação de valores artísticos, com a de uma escola – a disseminação do conhecimento. As reclamações mais recentes certamente serão incitadas pelo que não pode deixar de ser compreendida como uma infeliz identificação dos felizes poderes duplos do Sr. Nelson Rockefeller, o maior e mais bem-intencionado patrono do museu, no ato de abrigar a volumosa exposição atualmente à mostra na Rua 53. Esses poderes duplos, de guardião das musas e coordenador de relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas, coincidem até certo ponto e podem ser exercidos em combinação. Trabalhos plásticos americanos e europeus exibindo uma relação com “o melhor que se sabe e se diz no mundo” é, muito apropriadamente, a tutela de um diretor de museu. No entanto, para constituir tal sujeito, esses trabalhos precisam ter como atributo um pleno relacionamento com “cultura”. Caso contrário, pertencem a outras mãos, em outras jurisdições. E essa relação, a arte não desinteressante e, em alguns aspectos notável do jovem brasileiro, manifesta em uma medida ainda insuficiente para justificar sua presente situação preeminente. [...] Isso não é [...] para dizer que o Sr. Rockefeller foi insensato em trazer uma exposição de Portinari para essas bandas. A personalidade do artista é digna de atenção. [...] Ainda assim, permanece o fato de que é duvidoso se o negócio de ocupar as galerias principais do museu com uma exposição de Portinari – uma mostra que é a primeira da temporada – faz muito para abrilhantar os valores em cujos interesses os museus presumivelmente existem.³⁷⁴

³⁷⁴ “Strictures of the sort the Museum of Modern Art heretofore has drawn upon itself are likely to be called forth by its new exhibition, the show of paintings, fresco studies, prints and sketches by Candido Portinari of Brazil. The censures in the past seasons had reference to the museum’s propensity, evident in the quality of some of its exhibits, to confuse its function which is that of an art institution for the propagation of artistic values, with that of an educational plant – the dissemination of knowledge. The newer complaints are certain to be excited by what cannot but be felt to be an unhappy identification of his happy double powers on the part of the Museum’s principal and well-intending patron, Mr. Nelson Rockefeller, in the act of housing the current bulky show in Fifty-third Street. These double powers, those of guardian of the muses and coordinator of commercial and cultural relations between the American republics, coincide to an extent, can be exercised in combination. American no less than European plastic work exhibiting a relation to “the best that has been known and said in the world,” it very properly is the ward of a museum director. To constitute such a subject, the work however must bear a full relationship to “Culture.” Otherwise it belongs to other hands, in other precincts. And this relationship, the young Brazilian’s not uninteresting in some respects striking art manifests in a measure yet insufficient to justify its present prominent situation. [...] This is not [...] to say that Mr. Rockefeller was unwise in bringing a Portinari exhibition to these shores. The personality of the artist is worth attention. [...] Still, the fact remains that it is doubtful whether the business of filling the museum’s main rooms with a Portinari exhibition – an exhibition at that the season’s initial one – does much to brighten the values in whose interests museums presumably exist.” HIGH Brazil. *The Nation*, Paul Rosenfeld, Nova York, 26 out. 1940, tradução nossa.

Em resposta a Rosenfeld, Alfred Barr foi categórico em negar qualquer influência de Nelson Rockefeller na decisão do MoMA em exibir *Portinari of Brazil*:

Há muito tempo pretendia escrever-lhe uma nota sobre sua crítica à mostra de Portinari, a fim de esclarecer um certo mal-entendido que causou constrangimento tanto ao artista como ao museu. Esta é, resumidamente, a história da exposição de Portinari: na primavera de 1939, vi um quadro de Portinari nos escritórios da *Fortune*, que foi trazido para ilustrar um artigo sobre o Brasil. [...] Fiquei tão impressionado que recomendei sua compra pelo Museu. Em junho [sic], na reunião anual da *Museum Directors Association* [sic], o Dr. Valentiner de Detroit mostrou uma série de fotografias do trabalho de Portinari, o qual ele propôs trazer aos Estados Unidos para exibição. Na época não tínhamos espaço para essa mostra, mas no final do verão, quando o Sr. Stieglitz se viu incapaz de completar a série de gravuras para sua exposição, decidimos colocar a mostra de Portinari nesse espaço que ficou vago. (Aliás, foi um certo exagero de sua parte mencionar essas galerias como as principais do museu, já que compreendem pouco menos de um terço de um dos andares do museu). Em outras palavras, a exposição não foi levada ao museu pelo Sr. Rockefeller de forma alguma – na verdade, ele nem mesmo faz parte do comitê que aprovou a mostra, nem teve qualquer participação em trazê-la “para essas bandas”. Depois que o comitê de exposições decidiu por receber a exposição o Sr. Rockefeller foi nomeado para um cargo no departamento de Estado relativo às relações culturais com a América do Sul. Essa nomeação pode explicar o motivo de você ter presumido que havia uma conexão entre a mostra de Portinari e o Sr. Rockefeller.³⁷⁵

Pesquisando os arquivos do MoMA, localizamos uma carta de Alfred Barr a Williston P. Munger, na qual aquele retomou a questão, afirmando novamente que Rockefeller não tinha qualquer relação com a decisão do museu em validar o artista brasileiro:

Apesar de o Museu estar muito interessado em apoiar a Política governamental da Boa Vizinhança, gostaríamos de deixar claro que a exposição de Portinari foi completamente não oficial e não teve qualquer tipo de apoio oficial. O nosso comitê de exposições aprovou a mostra por recomendação do curador de pintura, primariamente em função dos méritos do trabalho do artista.³⁷⁶

³⁷⁵ “I meant long ago to write you a note about your review of the Portinari show in order to clear up a certain misapprehension which has caused both the artist and the Museum embarrassment. This is briefly the story of the Portinari exhibition: in the spring of 1939 I saw a painting by Portinari in the offices of *Fortune* which had been brought up to illustrate an article, [...] on Brazil. I was so struck by it that I recommended its purchase by the Museum. In June [sic], at the annual meeting of the Museum Directors Association, Dr. Valentiner of Detroit showed a number of photographs of Portinari’s work which he proposed to bring to the United States for exhibition. At the time we had no space for such a show, but later in the summer when Mr. Stieglitz found himself unable to complete the series of prints for his exhibition we decided to run the Portinari show in the released space. (Incidentally, it was certain an exaggeration on your part to speak of these galleries as the Museum’s main rooms, since they comprise a little less than one-third of one of the Museum’s three floors.) In other words, the exhibition was not brought to the Museum by Mr. Rockefeller at all – in fact he is not even on the committee that approved the exhibition nor had any part in bringing the exhibition “to these shores”. After the exhibition Committee decided to have the Portinari show Mr. Rockefeller was appointed to a position in the State Department having to do with cultural relations with South America. This appointment may explain why you assumed that there was a connection between the Portinari show and Mr. Rockefeller.” Carta de Alfred H. Barr Jr. a Paul Rosenfeld. Nova York, 23 dez. 1940, tradução nossa. MoMA Archives.

³⁷⁶ “Although the Museum is very much interested in supporting the government’s good neighbor policy, we should like to make clear that the Portinari exhibition was entirely unofficial and had no government support in any way. Our Exhibitions Committee approved the exhibition on the recommendation of the Curator of Painting, primarily upon the merits of the artist’s work.” Carta de Alfred H. Barr Jr. a Williston P. Munger Jr. Nova York, 3 jan. 1941, tradução nossa. MoMA Archives.

Buscas cuidadosas que realizamos no *MoMA Archives* e no *Rockefeller Archive Center* não revelaram qualquer indício da participação de Nelson Rockefeller na decisão do museu em exhibir *Portinari of Brazil*, corroborando as afirmações de Barr. Contudo, devemos lembrar que, por diversas vezes, após deixar a presidência do museu, Rockefeller utilizou o MoMA para realizar ações não oficiais de promoção da Política da Boa Vizinhança promovidas pelo OCIAA. Nesse sentido, mencionamos a considerável ampliação da coleção de arte latino-americana do museu, efetuada em 1942 por Lincoln Kirstein (1907-1996) com um fundo de aquisição anônimo, criado exclusivamente para esse fim com recursos pessoais de Rockefeller.

A empreitada gerou uma grande exposição em 1943, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, curada por Kirstein, também o autor do catálogo da mostra. Rockefeller, apesar de afastado da presidência do MoMA desde 9 janeiro de 1941, idealizou todo o projeto, financiou-o e escolheu Kirstein para comandá-lo. Contudo, em nenhum momento o museu admitiu publicamente qualquer envolvimento de seu ex-presidente com a empreitada. Nesse caso, há evidência documental da participação de Rockefeller na realização do projeto, o que é compreensível, pois este foi longo e complexo e requeria o envio de Kirstein a dez nações sul-americanas para sua implementação. No caso de *Portinari of Brazil*, evento comparativamente muito mais simples, realizado quando Rockefeller ainda era presidente do MoMA, é coerente considerar que este possa ter manobrado as circunstâncias para que o museu acomodasse a mostra do pintor brasileiro. Sustentamos essa hipótese a partir do fato de uma janela ter se aberto inesperadamente no calendário de exposições da instituição, ocorrência incomum, ainda mais por esta se alinhar com a data de encerramento da mostra no DIA.

Alfred Stieglitz (1864-1946), que supostamente teria desistido de sua exposição, era um dos mais ilustres fotógrafos estadunidenses, dono de uma conhecida galeria de arte e figura estabelecida no ambiente cultural ocidental havia décadas. Faz sentido que a mostra de um artista tão experiente abrisse a temporada de exposições do MoMA. Stieglitz integrava o círculo de relacionamentos de Barr e Rockefeller. Logo, não seria difícil que o fotógrafo concordasse em transferir sua exposição para uma data posterior de modo a abrir espaço para os trabalhos de Portinari nas galerias do MoMA. Além disso, o museu ampliou o espaço inicialmente alocado ao pintor brasileiro, transferindo parte da área de outra exposição para acomodar um número maior de obras suas – outra ocorrência atípica, ainda mais em uma instituição notadamente conhecida por sua eficiência organizacional. Por esses motivos, acreditamos que, nos bastidores, Nelson Rockefeller possibilitou a realização de *Portinari of*

Brazil no MoMA visto que a mostra alinhava-se com princípios da Política da Boa Vizinhança promovidos pelo outro organismo que chefiava, o OCIAA.

A questão do envolvimento de Portinari com atividades da Política da Boa Vizinhança foi tratada por Rockwell Kent no primeiro parágrafo da introdução que escreveu para o livro *Portinari his life and art*:

Em 11 e 12 de outubro de 1939 foi realizada em Washington, sob patrocínio do departamento de Estado, a *Conference of Inter-American Relations in the Field of Art*. A ela compareceram artistas, críticos, educadores, funcionários públicos, e diretores de arte e de museus de arte, todos estimulados pela digna esperança de que algo nesses tempos difíceis possa ser planejado e realizado para aproximar os povos do mundo ocidental em maior solidariedade. Eles se encontraram, discutiram, interromperam a reunião e se encontraram novamente. Eles continuarão se encontrando, pois a apresentação de povos uns aos outros é, ao que parece, um empreendimento tão estupendo em seus envoltimentos mecânicos, como, em suas consequências, pode se provar importante. E, entretanto, sem saber nada disso tudo, o jovem Candido Portinari no Brasil continuou pintando retratos para ganhar dinheiro para pintar quadros que gostava. Ele trabalhou e poupou; pois decidiu que, algum dia, ele rumaria ao norte. No outono de 1940, um ano após a primeira *Conference of Inter-American Relations in the Field of Art*, Portinari – acompanhado por sua esposa e filho e, aliás, uma centena de pinturas – veio. E por sua vinda fez o que deliberamos a respeito. O Brasil – seu pintor e sua arte – hoje nós amamos e respeitamos. (PORTINARI; KENT, 1940, p. 5, tradução nossa, itálico do autor)³⁷⁷

Rockwell Kent, portanto, apresentou Portinari como um jovem artista que desconhecia as dinâmicas políticas da “apresentação dos povos uns aos outros”. Contudo, a afirmação de Kent, elaborada no final de novembro de 1940, é inverídica. Como mostramos no capítulo anterior, Portinari mostrou estar ciente das ações governamentais presentes na mostra no *Riverside Museum* em julho do mesmo ano. Ademais, Kent sabia que o pintor não era ingênuo quanto às dinâmicas do poder, já que, quando viajou ao Rio de Janeiro, o artista brasileiro foi seu informante, relatando ações repressoras do governo Vargas. A embaixatriz brasileira em Washington, Maria Martins, discorreu sobre a questão abordada por Kent ao conceder entrevista ao jornal carioca *A Noite*, após discutir o sucesso de Portinari nos Estados Unidos:

³⁷⁷ “In October 11 and 12, 1939, there was held in Washington, under the sponsorship of the Department of State, a Conference of Inter-American Relations in the Field of Art. It was attended by artists, critics, educators, public officials, and directors of art and of museums of art, all actuated by the worthy hope that something in these trying times might somehow be contrived and somehow set afoot to bring the peoples of the Western world in closer cultural sympathy. They met, discussed, adjourned, and met again. They’ll keep on meeting, for the introduction of peoples to one another is an enterprise as stupendous in its mechanical involvements, it would seem, as in its consequences it may prove momentous. And meanwhile, knowing nothing of all this, young Candido Portinari in Brazil kept painting portraits to earn money to paint pictures that he liked. He worked and saved; for someday, he had determined, he’d come north. In the fall of 1940, one year after the first Conference on Inter-American relations in the Field of Art, Portinari – accompanied by his wife and child and, incidentally, a hundred paintings – came. And by his coming *did* what we confer about. Brazil – its painter and his art – today we love and honor.”

A exposição de Candido Portinari no Museu de Arte Moderna de Nova York pode ser considerada como um dos grandes acontecimentos artísticos do ano. Após as exposições de arte francesa, italiana e mexicana, os diretores daquela instituição organizaram a apresentação da obra de Pablo Picasso, sem dúvida o maior pintor moderno. E, logo após, a de Portinari, o que tem para todos nós um grande significado. – Que impressão causou? – Excelente. A inauguração foi um êxito social, enquanto a crítica aplaudia com entusiasmo o pintor brasileiro. Parecem-me que a presença de Portinari nos Estados Unidos é a mais soberba propaganda da inteligência brasileira até hoje realizada. O caráter de sua pintura impressionou profundamente. Acho mesmo que o Brasil deveria prolongar a sua permanência ali, com o que só poderia melhorar a técnica, representando isso, ao mesmo tempo, utilíssima publicidade do nosso país. – E a sua impressão pessoal sobre Portinari? – Estamos diante de um grande artista. É tudo o que posso dizer. E sua arte vem sendo pouco a pouco justamente compreendida. De qualquer modo, a sua presença nos Estados Unidos valeu como um esplêndido atestado do nosso meio intelectual e artístico. Ele mesmo não tem consciência da obra de intercâmbio que vem realizando; continua a ser aquele espírito ingênuo, quase infantil, indiferente da grandiosidade americana. E como a sua vitória foi imediata, não teve a noção de quanto é rude a ascensão ali, em meio a uma concorrência brutal, onde muitos têm fracassado.³⁷⁸

Como embaixatriz brasileira nos Estados Unidos, Maria Martins tinha responsabilidade considerável em relação à promoção do Brasil no exterior. Foi certa ao afirmar que a presença de Portinari nos Estados Unidos é “a mais soberba propaganda da inteligência brasileira até hoje realizada”. As muitas críticas positivas e a ampla cobertura de imprensa recebidas pelo pintor realmente fizeram de sua estada na América do Norte “utilíssima publicidade do nosso país”. No entanto, as alegações de que Portinari “não tem consciência da obra de intercâmbio que vem realizando” e que “continua a ser aquele espírito ingênuo, quase infantil indiferente da grandiosidade americana”, não condizem com a documentação que levantamos.

Quanto à suposta ingenuidade política de Portinari, elaboramos sobre a questão no parágrafo anterior. Sobre a indiferença do pintor à grandiosidade americana, o comentário do artista a Gustavo Capanema, presente em missiva supracitada, contradiz Martins: “tenho aprendido muito neste grande país. Tenho visto tanta coisa que me interessa”. Desse modo, nessa instância, o comentário de Martins não condiz com o que de fato ocorreu. No entanto, sua alegação de que Portinari não teve noção do “quanto é rude a ascensão ali, em meio a uma concorrência brutal”, porque “sua vitória foi imediata”, se alinha com as informações que levantamos nas fontes consultadas.

³⁷⁸ A vitória de Candido Portinari na América: palavras da embaixatriz Pereira e Souza. A Noite, Rio de Janeiro, 3 dez. 1940, p.16.

É interessante notar que Rockwell Kent e Maria Martins, duas pessoas que tinham conhecimento da relação próxima de Portinari com o alto escalão do governo brasileiro, e figuras de marcada atuação política, em âmbitos distintos, tenham promovido o pintor como uma pessoa ingênua e desconectada de questões nessa esfera. Portinari vinha de origem simples, da qual se orgulhava, e preservou sua simplicidade ao longo da vida. Todavia, essa imagem projetada, de jovem ingênuo e ignorante politicamente, é caricata e exagerada. Em nosso entendimento, Kent e Martins optaram por propagá-la porque tanto a nação brasileira como o artista norte-americano se beneficiariam politicamente em atribuir ao pintor paulista a qualidade de apolítico.

Para o país, a propaganda positiva suscitada pela presença de Portinari nos Estados Unidos teria apelo consideravelmente maior se o pintor fosse anunciado apenas por seu grande talento, intensos esforços de trabalho e trajetória de superação. Para Kent, era interessante ter o colega “jovem e pobre”, que pintava seus iguais miseráveis do Brasil, defendendo a causa do povo junto aos artistas radicais estadunidenses que liderava. Nesse contexto, as qualidades de camarada sul-americano desprovido e desinformado conferidas a Portinari, fariam dele um elemento exótico útil para atrair atenção às causas pelas quais Kent militava.

Conforme os dados apresentados, a exibição de *Portinari of Brazil* no MoMA foi de sucesso superlativo e consagrou Portinari nos Estados Unidos. Para agradecer a equipe do museu, o pintor procedeu da mesma maneira como havia feito com os funcionários do grupo *Time-Life* e William Valentiner. Presenteou alguns integrantes do staff do MoMA com litografias e pontas-secas, como Betty Chamberlain³⁷⁹. Após o fechamento da exposição no museu, em 17 de novembro, o MoMA adquiriu a pintura “Espantalho” (Figura 148), as litografias “Figuras correndo” e “Retirantes”, as monotípias “Adalgisa Nery” e “Homem cego e seu filho”, e o desenho a óleo sobre papel “Pescadores”. Portinari retornou ao Brasil no dia 30 do mesmo mês e, antes disso, visitou Washington D.C. para encontrar Robert C Smith, diretor assistente da Fundação Hispânica da monumental Biblioteca do Congresso, conhecendo o local no qual executaria seus importantes murais.

³⁷⁹ Carta de Betty Chamberlain a Candido e Maria Portinari. Nova York, 3 mar. 1942. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 148 – Candido Portinari: “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela, 130 × 162 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Em razão do grande sucesso da participação dos painéis do pavilhão brasileiro em *Portinari of Brazil*, o departamento de exposições circulantes do MoMA decidiu organizar uma pequena mostra para promover o trabalho mural de Portinari nos Estados Unidos. Esta foi composta pelos três painéis, alguns de seus estudos preparatórios, e estudos para os murais do MES. Sobre esses trabalhos em papel, onze no total, Elodie Courter (1911-1994), diretora do departamento, comentou: “em comparação com os murais, eles são muito acadêmicos em estilo; logo, penso que formarão uma seção interessante para complementar os painéis”³⁸⁰. Essa exposição, denominada *Murals of Portinari*, foi composta por algumas das peças que integravam *Portinari of Brazil*, parte delas listada no libreto da mostra. A relação das obras que compuseram *Murals of Portinari* é apresentada a seguir, na Tabela 4:

³⁸⁰ “In comparison with the murals they are very academic in style and I think, therefore, will make an interesting section to supplement the murals.” Carta de Elodie Courter a John O’Connor Jr. Nova York, 14 nov. 1940, tradução nossa. Archives of American Art.

Tabela 4 – Obras participantes da exposição circulante *Murals of Portinari*, promovida pelo MoMA

Título da obra e breve descrição quando disponível	Técnica	N. no libreto de <i>Portinari of Brazil</i>	Origem
“Festa de São João”	Painel em têmpera sobre tela	Não consta no libreto	Pavilhão brasileiro na Feira Mundial
“Cena gaúcha”	Painel em têmpera sobre tela	Não consta no libreto	Pavilhão brasileiro na Feira Mundial
“Jangadas do nordeste”	Painel em têmpera sobre tela	Não consta no libreto	Pavilhão brasileiro na Feira Mundial
Estudo para “Festa de São João”	Guache sobre papel	123	Exposição do DIA
Estudo para “Cena gaúcha”	Guache sobre papel	124	Exposição do DIA
Estudo para “Café”	Pastel colorido sobre papel	103	Exposição do DIA
Estudo para “Cacau” (homem agachado)	Carvão e sanguínea sobre papel	104	Exposição do DIA
Estudo para “Cana de açúcar”	Guache sobre papel	113	Exposição do DIA
Estudo para “Gado”	Guache sobre papel	116	Exposição do DIA
Estudo para “Gado” (“Mulher sentada”)	Carvão sobre papel	107	Exposição do DIA
Estudo para “Tabaco” (homem com chapéu grande de costas)	Carvão sobre papel	118	Exposição do DIA
Estudo para “Tabaco” (homem bebendo de uma cabaça)	Carvão sobre papel	119	Exposição do DIA
Estudo para “Tabaco” (mulher, mão para cabeça)	Carvão sobre papel	120	Exposição do DIA
Estudo para “Tabaco” (homem com chapéu grande)	Carvão sobre papel	120a	Trazido do Rio de Janeiro por Portinari

Essa exposição circulante foi recebida pelo *Carnegie Institute* em Pittsburgh e o *City Art Museum of St Louis* como complemento de *Portinari of Brazil*. Depois disso foi apresentada por outras quatro instituições, como mostra a tabela a seguir. Após o encerramento da circulação de *Murals of Portinari*, o governo brasileiro doou o painel “Festa de São João” ao MoMA, e “Jangadas do Nordeste” e “Cena gaúcha” foram enviados de volta ao Brasil e incorporados à coleção de arte do Ministério das Relações Exteriores.

Tabela 5 – Itinerâncias da exposição <i>Murals of Portinari</i>, promovida pelo MoMA em 1941			
Mês	Instituição	Cidade	Estado
9 jan. a 16 fev. 1941	<i>Carnegie Institute</i>	Pittsburgh	Pensilvânia
23 fev. a 31 mar. 1941	<i>City Art Museum of St. Louis</i>	St. Louis	Missouri
12 jun. a 7 jul. 1941	<i>San Francisco Museum of Art</i>	San Francisco	Califórnia
1º a 29 out. 1941	<i>Grand Rapids Art Gallery</i> (somente os desenhos)	Grand Rapids	Michigan
9 nov. a 7 dez. 1941	<i>Isaac Delgado Museum of Art</i>	New Orleans	Louisiana
19 dez. 1941 a 16 jan. 1942	<i>John Herron Art Institute</i>	Indianapolis	Indiana

Quanto à *Portinari of Brazil* no *Carnegie Institute*, em julho de 1940, ao ler uma matéria de jornal a respeito da mostra do *Riverside Museum*, Homer Saint-Gaudens contatou o DIA pedindo informações sobre a exposição de Portinari. Nessa carta, há um comentário revelador a respeito de como o *Carnegie Institute* compreendia seu papel no sucesso alcançado pelo pintor brasileiro nos Estados Unidos. Nela, a secretária de Homer Saint-Gaudens afirmou: “Portinari recebeu segunda menção honrosa aqui na nossa *International* de 1935, então entendemos que fomos parcialmente responsáveis por sua fama. Portanto, o Sr. Saint-Gaudens está muito interessado em saber os detalhes a respeito da mostra individual”³⁸¹. Esse comentário comprova não só a relevância da *International* nos Estados Unidos, como também a promoção recebida por Portinari no país ao ser premiado na mostra. Ademais, demonstra que o Instituto, primeira instituição estadunidense a validar Portinari, buscava mostrar ao público que julgara corretamente ao premiar o pintor brasileiro, com o intuito de fortalecer sua reputação como uma das principais instituições do cenário artístico do país.

Burroughs deu preferência ao *Carnegie Institute* na escolha das datas da exposição, pela instituição ser a primeira a demonstrar interesse concreto em receber a mostra depois do MoMA. Como o Instituto abrigava um enorme panorama de arte contemporânea norte-americana até o meio de dezembro de 1940, Saint-Gaudens decidiu abrir *Portinari of Brazil* no início de janeiro de 1941. Este estava tão seguro que o conselho da instituição aprovaria a exposição, que se comprometeu a recebê-la antes de obter o voto final para a oficialização da decisão. Somando-se a isso, pediu ao MoMA para exibir as peças adicionais trazidas por Portinari a Nova York, em

³⁸¹ “Portinari took second honorable mention here in our 1935 International, and so we feel we have some claim in his fame. Mr. Saint-Gaudens is very interested in knowing, therefore, what the situation is regarding the one-man show.” Carta de Anne K. Stolzenback a Clyde Burroughs. Pittsburgh, 23 jul. 1940. Archives of American Art.

conjunto com a mostra circulante dos painéis do pavilhão brasileiro. Algumas das obras comercializadas no MoMA não foram apresentadas nas edições seguintes da exposição, as quais listamos na tabela a seguir, com seu número de identificação no libreto da mostra:

Tabela 6 – Pinturas de Portinari comercializadas no MoMA e que não integraram <i>Portinari of Brazil</i> em Chicago, Pittsburgh e St. Louis	
Título da obra, traduzido do inglês	N. no libreto
“Retirantes”	6
“Mulher e criança”	10
“Mulheres”	12
“Festa de São João”	32
“O circo”	45
“Casamento”	58
“Cruzeiro do Sul”	59

Pelos registros que encontramos, a edição de *Portinari of Brazil* no *Carnegie Institute* foi bem acolhida. Em abril de 1941, Valentiner comunicou a Portinari que “a itinerância da exposição foi extremamente bem-sucedida, e em todas as cidades, inclusive Detroit, foi recebida entusiasticamente”³⁸². No entanto, o grande sucesso alcançado pela mostra gerou situações no Brasil que deixaram o pintor descontente, como indica a carta de Portinari a seu amigo José de Queiroz Lima, que trabalhava no gabinete do presidente da República:

Hoje estou por conta. Saiu no *Estado de São Paulo* uma página com o título “Portinari em Nova York”. Evidentemente fornecida pelo pessoal da feira. Nessa notícia dizem que todas as minhas exposições na América foram organizadas pelo comissariado. Isto não é verdade. A única organizada pelo pavilhão brasileiro foi a do *Riverside Museum* – onde figuravam vários países da América Latina. [...] Estou indignado porque o mérito do meu pequeno sucesso foi eu ter sido convidado sem interferências de ninguém. Os representantes brasileiros não fizeram nada por mim – só serviram para meter o bedelho. Eu gostaria, se fosse possível, que o presidente soubesse, pois ele auxiliou com aquele dinheiro e com essas falsas notícias dá ideia de que eu não tinha necessidade pois o comissariado *fez tudo*.³⁸³ (grifo do autor)

À primeira vista o comentário de Portinari parece acertado. Contudo, em uma análise cuidadosa, há alguns pontos a considerar. Devemos lembrar que Armando Vidal encomendou os painéis do pavilhão brasileiro a Portinari, e os emprestou para que circulassem pelos

³⁸² “The tour of the exhibition was most successful and in all of the cities as well as in Detroit it was enthusiastically received.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 17 abr. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³⁸³ Carta de Candido Portinari a José de Queiroz Lima. Brodowski, 1 fev. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

museus nos Estados Unidos. Além disso, selecionou o pintor como único representante brasileiro na mostra do *Riverside Museum* e ajudou na promoção do seu trabalho – isso como uma clara estratégia de fazer publicidade ao Brasil. Como o comentário de Vidal citado no final do capítulo anterior explicita, o comissário-geral acreditava que *Portinari of Brazil* era resultado indireto do fomento do trabalho de Portinari nos Estados Unidos por parte do governo brasileiro, já que Valentiner veio a se interessar pela realização de uma exposição do pintor paulista depois de ver seus painéis. Por outro lado, a matéria a que Portinari se refere parece ter sido redigida para, no Brasil, engrandecer o trabalho do comissariado geral na Feira Mundial de Nova York, buscando reforçar o valor de sua atuação por meio do sucesso alcançado pelo pintor nos Estados Unidos. Na vasta pesquisa que realizamos, não encontramos nenhum documento que especificasse qual teria sido o auxílio monetário fornecido por Getúlio Vargas a Portinari nessa ocasião, que provavelmente estava relacionado a custear a viagem do artista aos Estados Unidos. A situação acima descrita é mais um exemplo das relações muito próximas que o pintor mantinha com a cúpula política do Brasil. Mostra ser Portinari um jovem artista que convivia muito bem com o alto escalão dos governos brasileiro e norte-americano, interessado em receber encomendas relevantes, que lhe abrissem espaço para externar suas potencialidades artísticas e maestria técnica.

Entre agosto de 1940 e abril de 1941, circulavam simultaneamente pelos Estados Unidos três exposições das obras de Portinari. A mostra do *Riverside Museum*, *Candido Portinari*, *Portinari of Brazil* e *Murals of Portinari*. Ter esse número significativo de exposições individuais circulando simultaneamente pelos Estados Unidos pode ser considerado um enorme feito, nunca vivido por grandes artistas norte-americanos, ou integrantes da escola de Paris como Pablo Picasso, o que denota imensa aceitação do trabalho de Portinari por parte dos museus, galerias, crítica e público nos Estados Unidos. Como demonstram os dados que apresentamos, a criatividade e a maestria técnica do pintor brasileiro foram amplamente reconhecidas no país. Portinari estava alinhado ao projeto modernista vigente no período e dominava habilmente seu léxico formal. Contudo, os documentos aqui citados esclarecem que não foram apenas os muitos méritos artísticos do pintor paulista que permitiram tamanho sucesso. Houve uma convergência histórica destes com a promoção da Política da Boa Vizinhança por parte do governo federal americano, o último um elemento essencial para o êxito de Portinari nos Estados Unidos. Esta política

governamental se intensificava no ano de 1940, motivada pelo rápido avanço das forças de Hitler na Europa, e voltava-se intensamente ao Brasil em razão da importância geopolítica do país para os esforços de guerra estadunidenses. Somando-se aos fatores elencados, há as conexões do artista de Brodowski com o alto escalão do governo brasileiro, e a vontade da administração Vargas de promover uma imagem positiva do Brasil nos Estados Unidos por meio de integrantes do meio artístico nacional, como os musicistas participantes do festival de música brasileira promovido por Armando Vidal junto com o MoMA. Desse modo, as conjunturas políticas brasileira, estadunidense e global, unidas aos muitos méritos artísticos do pintor contribuíram grandemente para o êxito de Portinari na América do Norte. No próximo item, investigaremos um aspecto desse êxito examinando a inserção de obras do pintor em importantes coleções particulares nos Estados Unidos.

5.3. Principais colecionadores e o mercado de arte norte-americano: Helena Rubinstein, Nelson Rockefeller e *Marie Harriman Gallery*

A exposição de Portinari no MoMA foi responsável pela inserção do trabalho do pintor paulista em coleções privadas de renome. Antes disso, contudo, suas obras já faziam parte do acervo de Helena Rubinstein (1872-1965). Audaciosa empresária do ramo de cosméticos, Rubinstein construiu um negócio extremamente bem-sucedido de abrangência mundial, que lhe valeu de Jean Cocteau (1889-1963) a alcunha de “imperatriz da beleza”. Tinha refinados salões nas principais capitais da Europa, como Londres e Paris. Nos Estados Unidos, sediava-se em Nova York. Judia de origem polonesa, ficou impedida de retornar à Europa com o início da Segunda Guerra Mundial. De senso estético apurado, era dona de uma de uma vasta coleção de arte, se interessando por arte moderna, particularmente por apoiar jovens artistas promissores ainda lutando por reconhecimento. Desse modo, tinha a habilidade de identificá-los e comprava deles antes que se tornassem conhecidos. Rubinstein chegou a Portinari por intermédio de Florence Horn, que escreveu ao artista em outubro de 1939:

Você TALVEZ seja visitado por Helena Rubinstein. Ela chefia a empresa de cosméticos que leva seu nome. Ela tem uma excelente coleção de pinturas francesas modernas. Creio que irá ao Brasil em alguma época em novembro. Sugeri que entre em contato com você. Ela talvez não o faça. Mas se o fizer, é uma pessoa interessante, de gosto extraordinário em pintura, fala francês fluentemente, e seria, creio eu, uma boa amiga. Não a

conheço muito bem, mas ela é uma pessoa agradável. E talvez ela NÃO aceite a minha sugestão de visitá-lo.³⁸⁴

Rubinstein seguiu o conselho de Florence Horn e procurou Portinari quando foi ao Rio de Janeiro. Segundo relato de Percy Deane (1921-1994), foi à primeira exposição do pintor paulista no MNBA, em 1939, e comprou muitos quadros³⁸⁵. Além disso, encomendou a ele um retrato (Figura 149), para o qual posou “se sentindo como a Mãe Terra”³⁸⁶. Após retornar aos Estados Unidos, a patronesse lhe escreveu: “você me pergunta se os meus amigos gostam do retrato. Eles gostam muito. Na verdade, várias pessoas disseram que esse é o melhor retrato já feito de mim”³⁸⁷. Rubinstein colecionava retratos seus, e a tela de Portinari se tornou a predileta entre os que encomendou ao longo dos anos (Figura 150).

Figura 149, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Helena Rubinstein”, 1939, óleo sobre tela, 73 × 60 cm, coleção *Tel Aviv Museum of Art*

Figura 150, à direita – Helena Rubinstein e a galeria dos seus retratos, na frente do elaborado por Portinari



Fontes: à esquerda, Projeto Portinari; à direita, FIT SPARC Digital.

³⁸⁴ “[...] you MAY be visited by Helena Rubinstein. She is the head of the cosmetic business which bears her name. She has a very fine collection of French paintings, modern. I think she is going to Brazil some time in November. I have suggested that she call on you. She may not do it. But, if she does, she is an interesting person, of very remarkable taste in painting, speaks French fluently, and would, I think be a good friend. I don’t know her terribly well, but she is a nice person. And, she may NOT take my suggestion to visit you.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, out. 1939b, tradução nossa, maiúsculas do autor.

³⁸⁵ Depoimento concedido por Percy Deane ao Projeto Portinari, 1983, p. 15.

³⁸⁶ Do original, “sat for this portrait having the feeling of Mother Earth”. Nota que acompanha fotografia do retrato de Helena Rubinstein que integra os arquivos do FIT Special Collections & College Archives.

³⁸⁷ “You ask me if my friends like the portrait. They do very much. In fact, a number of people have said that it is the best portrait that has been made of me”. Carta de Helena Rubinstein a Candido e Maria Portinari. Nova York, 4 abr. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Em fevereiro de 1940, Maria Portinari escreveu a Maria Capanema contando que havia recebido um cheque de Helena Rubinstein como pagamento por “umas litografias que pedi para figurar junto com os quadros que ela comprou”³⁸⁸. Essas obras foram todas apresentadas pela mecenas em uma grande exposição de sua coleção, realizada em maio de 1940 nos espaços da cadeia de hotéis *Mayflower* em Washington D.C. e em Nova York, com o objetivo de levantar assistência financeira à Polônia por conta da guerra. Sobre essa mostra, Florence Horn comentou:

Vi as obras de Helena Rubinstein ontem. Ela expôs toda a sua coleção para levantar fundos assistenciais à Polônia. Gostaria tanto que vocês dois pudessem ver a coleção. É uma coleção fabulosa – majoritariamente francesa com excelentes exemplares. É fabulosa pois ela comprou a maioria de suas peças usando seu próprio bom gosto, frequentemente comprando o trabalho de um pintor muito antes de os críticos o terem aceitado. É a coleção muito pessoal de uma mulher de muito bom gosto, e gosto muito real. Eu vi, claro, todos os Portinaris, que estão expostos em uma seção só deles (a não ser o retrato, que está em outro recinto). Gosto muito dos que ela comprou e todos, a não ser o do café, são novos para mim. Havia também algumas litografias em exposição. [...] Ela falou de você com muito afeto.³⁸⁹

O relato de Horn mostra que Rubinstein reconhecia o talento de Portinari e tinha uma relação de carinho para com o artista brasileiro. Negociante hábil, a patronesse lançou mão das litografias do pintor paulista para promover seu trabalho junto ao seu círculo de relacionamentos:

Gostaria de saber se você pode me enviar outras litografias além daquelas que eu já tenho. Há tantas pessoas influentes e dos jornais a quem as dou, com o intuito de “promover as boas novas”, que eu poderia usar algumas mais. Se quiser cobrar por elas não há problema, mas gostaria que você me mandasse mais uma leva. O retrato que você fez de mim está agora na vitrine do nosso salão da Quinta Avenida. É um arranjo muito bonito e creio que você ficaria muito satisfeito com ele se pudesse vê-lo.³⁹⁰

A exibição do retrato pintado por Portinari na vitrine de seu luxuoso salão em Manhattan foi uma das estratégias usadas pela mecenas para impulsionar o trabalho do artista brasileiro nos Estados Unidos. Rubinstein também custeou as chapas de *off-set* para a impressão das oito

³⁸⁸ Carta de Maria Portinari a Maria Capanema Brodowski, 13 fev. 1940. FGV CPDOC.

³⁸⁹ “I saw Helena Rubinstein’s pictures yesterday. She had a show of her complete collection for Polish Relief. I wish so much that you could both see the collection. It is a remarkable one – mostly French with excellent examples. It is remarkable because she has bought most of her things from her own very good taste, often buying the work of a painter long before the critics have accepted him. It is the very personal collection of a woman with very real and very good taste. I saw, of course, all the Portinaris, which hang in a section by themselves (except the portrait which is in another room). I like very much the ones she bought, and all, except the coffee one, were new to me. There were some lithographs too, hanging. [...] She spoke very affectionately of you”. Carta de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, 8 mai. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³⁹⁰ “I am wondering if you can send me any more lithographs others to [sic] I already have. I have so many newspaper and influential people to whom I give these in order to “spread the gospel” that I could use some more. If you want to charge me for them, that will be alright but I wish you would send another batch. The portrait which you did of me is now in our Fifth Avenue Salon window. It is quite a beautiful display and I think you would be very pleased with it if you could see it.” Carta de Helena Rubinstein a Candido Portinari. Nova York, 5 ago. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

imagens coloridas presentes no livro *Portinari his life and art*, cedeu obras para integrar a mostra do *Riverside Museum* e *Portinari of Brazil*, e criou situações para que essas obras fossem reproduzidas pela imprensa. Um exemplo foi a publicação de seu retrato na revista *Vogue*. Desse modo, Rubinstein atuou ativamente na divulgação do trabalho de Portinari no ambiente cultural estadunidense, contribuindo, como respeitada colecionadora de arte e reconhecida descobridora de novos talentos, para a validação do pintor brasileiro na América do Norte.

Das pinturas que integraram a coleção de Rubinstein identificamos, além de seu retrato, “Duas mulheres” (Figura 151), “Espantalho”, “Retrato de mulher”, “Cabeça” (Figura 154), “Pescador”, “Grupo de meninas” (Figura 152), “Grupo de figuras”, “Carregadores de café”, “Menina”, “Natureza morta”, “Três mulheres e um menino”, “Composição” e “Moça penteando o cabelo” (Figura 153). Esta última é inédita pois não consta no catálogo *raisonné* do artista. Além das telas, Rubinstein possuía dezessete gravuras de Portinari, das quais identificamos “Espantalho”. Todos os títulos são traduções diretas do inglês, a não ser aqueles das Figuras 151, 152, e 154. Em viagem ao Brasil em 1943, Rubinstein visitou a segunda exposição individual de Portinari no MNBA (Figura 155) e durante sua estadia no país declarou sobre o artista de Brodowski:

Portinari é um artista cujo nome e cujos trabalhos já conhecia dos Estados Unidos. Acho-o superior a Rivera, porque o artista mexicano é limitado, em sua maneira de produzir, enquanto Portinari é mais completo, ataca vários gêneros e mostra um polimorfismo que só os grandes nomes possuem. Espero que o meu retrato, por ele feito, venha a constituir uma peça de primeira ordem na minha galeria de modernos.³⁹¹

É significativo que Rubinstein tenha percebido com clareza as diferenças entre Portinari e Rivera, em um período no qual a imprensa estadunidense promovia recorrentemente Portinari como o “Rivera brasileiro”, o que exemplifica o olhar aguçado da patronesse. Quanto ao seu retrato tornar-se uma peça de primeira ordem, isso foi estabelecido em 1959. Rubinstein, ao contribuir com uma soma substancial para a construção do pavilhão de arte contemporânea da *America-Israel Cultural Foundation* em Tel Aviv, condicionou a doação à exibição permanente de um retrato seu – e a obra que selecionou foi a de Portinari. A mecenas manteve os trabalhos que adquiriu do pintor paulista em sua coleção por toda a vida, e estes foram leiloados em 1966, ano seguinte ao seu falecimento.

³⁹¹ A mulher que detém o tempo. A Noite, Rio de Janeiro, jul. 1943.

Figura 151, à esquerda – Candido Portinari: “Duas mulheres”, 1938, têmpera com areia sobre tela, 181 × 80 cm, coleção particular

Figura 152, à direita – Candido Portinari: “Grupo de meninas”, 1940, óleo sobre tela, 100 × 80 cm, coleção Museu Castro Maia



Fontes de ambas as imagens: Projeto Portinari.

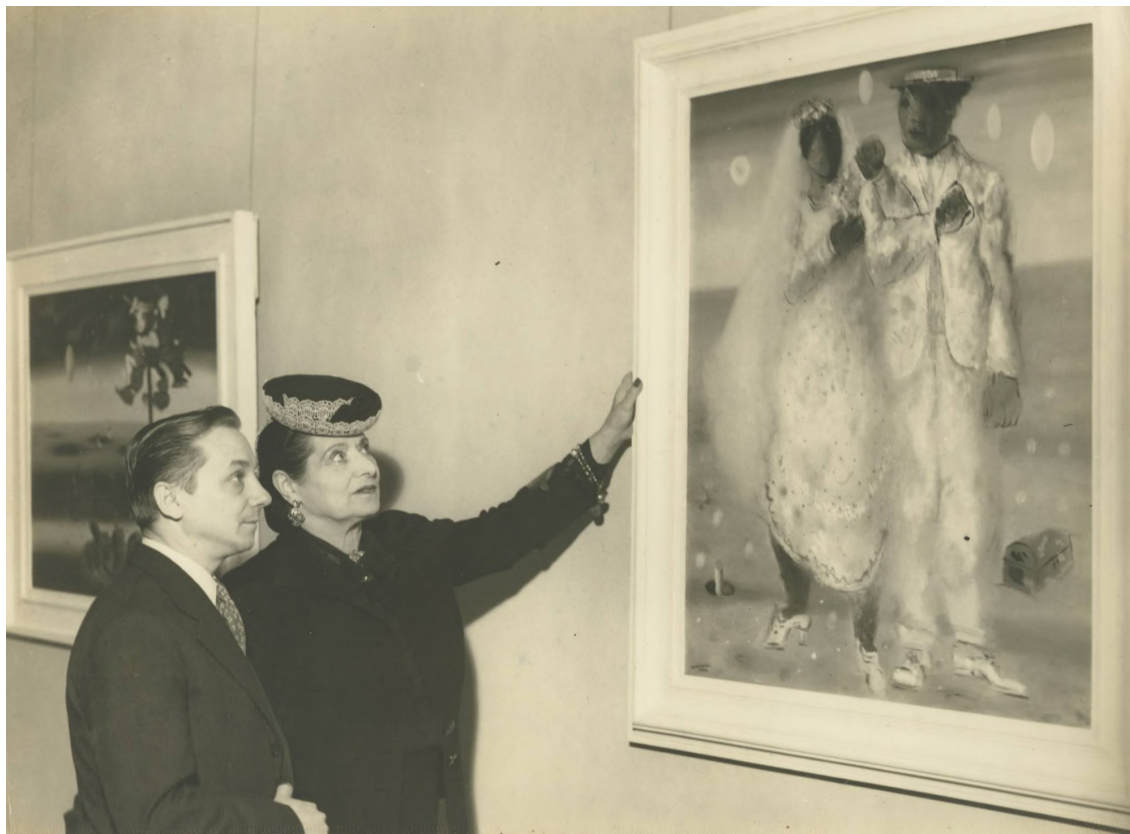
Figura 153, à esquerda – Candido Portinari: “Moça penteando o cabelo”, c. 1940, óleo sobre tela, 72,5 × 59,5 cm, coleção desconhecida

Figura 154, à direita – Candido Portinari: “Cabeça”, 1935, óleo sobre tela, 55 × 46 cm, coleção particular



Fontes: à esquerda, PARKE-BERNET GALLERIES, 1966b, p. 137; à direita, Projeto Portinari.

Figura 155 – Candido Portinari e Helena Rubinstein na exposição individual do pintor no MNBA em 1943



Fonte: Projeto Portinari.

Antes de *Portinari of Brazil* ser exibida no MoMA, o pintor paulista não tinha galerista nos Estados Unidos, e contava com a ajuda de amigos para comercializar algumas peças no país, como Ruth Leão:

Eu vendi um quadro das flores de três contos de reis (tamanho 20) [...]. No próximo avião segue um cheque do sinal que já recebi sobre o quadro das flores. E mande quanto antes possível porque esse negócio de eu vender os quadros e não ter para entregar é uma coisa incrível. Pode mandar porque se alguma coisa acontecer, se houver alguma recusa, não tem perigo, os quadros eu pago.³⁹²

A exposição do MoMA, contudo, foi um marco também de venda de obras do artista de Brodowski, transformando a maneira como suas peças foram comercializadas nos Estados Unidos. Como mencionamos anteriormente, as obras que integravam *Portinari of Brazil* pertencentes ao pintor estavam à venda, e as transações eram intermediadas pelos museus. Segundo carta do secretário do DIA Clyde Burroughs à Stephen Bowen, funcionário da *Marie Harriman Gallery*, que representou o artista nos Estados Unidos a partir de 27 de novembro de 1940, “as únicas pinturas ou desenhos de Portinari vendidos foram aqueles comercializados na

³⁹² Carta de Ruth C. Leão a Candido Portinari. Chicago, 25 maio 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

exposição do MoMA e aquela adquirida diretamente de Portinari para o *Detroit Institute of Arts*³⁹³. A relação dessas obras e de seus compradores é apresentada na tabela a seguir:

Tabela 7 – Lista das obras de Portinari vendidas na exposição individual no MoMA, em 1940

Título	Técnica	Comprador	Cidade e estado de residência
“Gado”	Pintura a óleo	Detroit Institute of Arts	Detroit, MI
“Menina”	Desenho	Sam A. Lewisohn	Nova York, NY
Não informado	Litografia	New York Public Libray	Nova York, NY
“São João”	Pintura a óleo	Dr. W. R. Valentiner	Detroit, MI
“Mulheres”	Pintura a óleo	Dr. Paul Schilder	Nova York, NY
Não informado	Litografia	Dr. Paul Schilder	Nova York, NY
Não informado	Litografia	Dr. Paul Schilder	Nova York, NY
“O circo”	Pintura a óleo	Sra. H. Gates Lloyd	Haverford, PA
“Retirantes”	Pintura a óleo	Maxime Levy-Hermanos	Nova York, NY
“Mulher e criança”	Pintura a óleo	Paul Peters	Nova York, NY
“Cruzeiro do Sul”	Pintura a óleo	Ivan von Auw	Nova York, NY
Não informado	Desenho	Florence Horn	Fairfield, CT
“Espantelho”	Pintura a óleo	MoMA	Nova York, NY
“Pescador”	Desenho	MoMA	Nova York, NY
Não informado	Litografia	MoMA	Nova York, NY
Não informado	Litografia	MoMA	Nova York, NY
Não informado	Monotipia	MoMA	Nova York, NY
Não informado	Monotipia	MoMA	Nova York, NY

Como demonstram as informações que levantamos, a maior parte das obras vendidas permaneceu em Nova York. Portinari pediu ajuda a Valentiner buscando melhorar as vendas, provavelmente em razão de dificuldades financeiras:

Tenha certeza de que tenho a maior solidariedade por você nas dificuldades que tem encontrado. O Sr. Barr me escreveu que ele fará tudo o que for possível para impulsionar as vendas e espero que algo tenha resultado de seus esforços. Meus amigos, os quais esperava que fossem nos auxiliar a adquirir uma pintura retornaram à cidade, mas, infelizmente,

³⁹³ “The only Portinari paintings or drawings that have been sold were those which were sold at the Museum of Modern Art show and the one acquired directly from Portinari for the Detroit Institute of Arts.” Carta de Clyde H. Burroughs a Stephen Bowen. Detroit, 21 abr. 1941. Detroit Institute of Arts Archives.

acham seu trabalho muito difícil de entender e receio que não possamos contar com a ajuda deles.³⁹⁴

Desse modo, podemos concluir que os poderosos diretores do DIA e do MoMA estavam empenhados em alavancar as vendas dos trabalhos de Portinari. Como mencionamos anteriormente, o período não era propício para a comercialização de obras em função da instabilidade causada pela guerra.

Outro grande patrono de Portinari nos Estados Unidos foi Nelson Rockefeller, que promoveu o trabalho do artista brasileiro em círculos diferentes dos de Rubinstein. No início de dezembro de 1941, quando pintava os murais da Biblioteca do Congresso em Washington, Portinari escreveu ao amigo José de Queiroz Lima relatando que Rockefeller havia comprado vários quadros seus, entre eles “Mulher com galo” (Figura 161) e “Retrato de Lourival Fontes” (Figura 79). Além disso, o chefe do OCIAA encomendou ao pintor paulista os retratos de seus filhos gêmeos Michael e Mary Rockefeller, sendo que a menina foi referência para duas obras distintas (Figuras 156, 157 e 158). O valor pago por cada um deles foi U\$ 1.000³⁹⁵. No entanto, este trabalho deveria permanecer em segredo e as imagens das obras não poderiam ser divulgadas por conta do medo de sequestros infantis causado pelo rapto e assassinato do bebê Lindbergh³⁹⁶. O episódio foi narrado por Maria Portinari³⁹⁷:

O Nelson morava em Washington, numa casa. Quando os retratos foram encomendados, um assessor do Nelson, que era também do Museu de Arte, veio para o Portinari e disse: “o Nelson mandou pedir que vocês não deem a ninguém a notícia de que o Portinari está fazendo o retrato dos meninos”. O Candinho achou aquilo meio estranho: “que história é essa? Para quem eu iria dizer? Então eu vou sair por aí fazendo a minha propaganda?” Ficou zangado, reclamou: “você está pensando que eu sou o quê? Acha que vou sair por aí caçando jornalistas para dar notícia?” Então esse senhor explicou: acontece que, quando são filhos de gente em evidência, rica e tudo o mais, evita-se que saia nos jornais para não atrair a atenção dos *kidnappers*. Aí o

³⁹⁴ “You may be sure that I have the greatest sympathy for you in the difficulties you have encountered. Mr. Barr has written to me that he would do everything possible to push sales and I hope that something has come of his efforts. My friends whom I had hoped would help us to acquire a painting have returned to town, but, unfortunately, they find your work too difficult to understand and I am afraid we cannot count on their help.” Carta de William R. Valentiner a Candido Portinari. Detroit, 1º nov. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

³⁹⁵ O equivalente a U\$ 18.312,59 em 2012, segundo o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em 15 jun. 2021.

³⁹⁶ Charles Lindbergh Jr., o filho do aviador Charles Lindbergh, foi raptado de seu quarto na noite de 1º de março de 1932 aos vinte meses de idade. O sequestrador subiu para o quarto do menino pelo lado de fora da casa usando uma escada, e deixou um bilhete pedindo U\$ 50.000 como resgate. Após um mês de negociações, o resgate foi pago mas a criança não foi entregue. Depois disso, a polícia descobriu seu corpo já em avançado estado de decomposição, a poucos quilômetros da casa de seus pais, e a autópsia revelou que a morte ocorreu durante ou logo depois do sequestro. O caso chocou os Estados Unidos e levou as famílias abastadas a não divulgar o rosto de suas crianças publicamente.

³⁹⁷ Depoimento concedido por Maria Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 94.

Portinari disse: se é assim, nem quero mais fazer os retratos. Deus me livre! Não vou ter sossego!” Aí o Nelson falou com ele e ele resolveu fazer.

Segundo Maria Portinari, ela e o pintor fizeram boa amizade com Rockefeller³⁹⁸, que também incumbiu Portinari de pintar sua mãe, Abby Rockefeller (Figura 159), fundadora do MoMA. Essa encomenda se deu em circunstâncias diferentes da dos filhos, relacionadas à entrada dos Estados Unidos na guerra e à decisão de Portinari de retornar ao Brasil o mais rápido possível, como narrou a esposa do artista:

Um dia, quando íamos chegando na casa deles, para uma das sessões de pintura, notamos um movimento fora do comum logo na entrada da casa. Era uma conversa danada, uma coisa estranha. Tinha havido o ataque a Pearl Harbor, nessa ocasião, e os Estados Unidos iam entrar em guerra. O Portinari falou: “precisamos voltar rapidinho”. Ele conversou com o Nelson, que disse: “por enquanto não tem perigo, você pode acabar os retratos, normalmente”. Mas Portinari resolveu marcar as passagens. Só que já tinha aquela história de prioridades nos aviões: a pessoa tinha a passagem, mas se tivesse alguém das forças armadas ou um embaixador querendo viajar, tiravam um passageiro para pegar o lugar. Era difícil. [...] Éramos seis pessoas ao todo. [...] O Nelson Rockefeller queria que Portinari fizesse o retrato da mãe dele, então propôs: “você faz o retrato da minha mãe em Nova York e eu arranjo as seis passagens. Pode deixar que arranjo as seis passagens”. Portinari queria ir de navio primeiro, mas aquela amiga, aquela jornalista americana que lhe falei, a Florence Horn e a Maria Sermolino, outra amiga jornalista que trabalhava no “Life” disseram: “não, vocês não podem ir não, é um perigo! Tem uns submarinos! Vocês têm mesmo que ir de avião”. [...] Em Nova York ele pintou o retrato da mãe do Nelson Rockefeller. Era uma senhora bonitona. E o Nelson arranhou as passagens, realmente. Viemos todos juntos.³⁹⁹

Pela insistência de Nelson Rockefeller para que Portinari elaborasse os retratos não só de seus filhos, mas também de sua mãe, percebemos que ele apreciava as habilidades do pintor ao trabalhar esse gênero pictórico. Quando o retrato de Abby Rockefeller foi encomendado em 1941, Rockefeller efetuou o pagamento de U\$ 1.000,00 ao artista⁴⁰⁰. Contudo, Portinari foi embora dos Estados Unidos sem terminar a pintura, provavelmente por conta da urgência em embarcar no voo de volta ao Brasil. Esta foi finalizada somente em 1949, após oito anos, mediante requisição de Nelson Rockefeller, devido ao falecimento de sua mãe. Na ocasião, Rockefeller efetuou pagamento adicional a Portinari pela conclusão da obra. As pinturas adquiridas por Rockefeller em 1941, segundo os registros do *Rockefeller Archive Center*, são: “Retrato de João Candido” (Figura 160), “Mulher com galo” (Figura 161) e “Espantalho” (Figura 162).

³⁹⁸ Depoimento concedido por Maria Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 91.

³⁹⁹ Ibid, p. 94-95.

⁴⁰⁰ O equivalente a U\$ 18.312,59 em 2021 segundo o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em 14 jun. 2021.

Figura 156, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Michael Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela, 45,5 × 38 cm, coleção particular

Figura 157, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Mary C. Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela, 45,5 × 38 cm, coleção particular



Fontes de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 158, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de Mary C. Rockefeller”, 1941, óleo sobre tela, 45,5 × 38 cm, coleção particular

Figura 159, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Abby Greene Rockefeller”, 1942-1949, óleo sobre tela, 55,5 × 46,5 cm, coleção particular



Fontes de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 160, à esquerda – Candido Portinari: “Retrato de João Candido”, 1941, óleo sobre tela, 100 × 80 cm, coleção particular

Figura 161, à direita – Candido Portinari: “Mulher com galo”, 1941, óleo sobre tela, 100 × 81 cm, coleção particular



Fontes de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 162 – Candido Portinari: “Espantalho”, 1941, óleo sobre cartão, 38,5 × 53 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

De acordo com os registros que encontramos no *Rockefeller Archive Center*, Portinari presenteou os filhos de Nelson Rockefeller com pequenas pinturas a óleo sobre cartão. Para Michael Rockefeller criou um palhaço (Figura 163) e para sua irmã Mary, fez uma mulher negra, possivelmente uma baiana. Essa última obra, não catalogada no Projeto Portinari e ausente do catálogo *raisonné* do pintor, é um óleo sobre cartão medindo 17,5 × 16,8 centímetros, com a dedicatória: “Para Mary, lembrança de Portinari, 1941. Nos documentos consultados, encontramos apenas os dados da obra, sem imagem de referência. Nesse mesmo ano, Nelson deu “Espantalho” à sua mãe Abby Rockefeller como presente de Natal.

Figura 163 – Candido Portinari: “Palhaço”, 1941, óleo sobre cartão, 17,5 × 16,5 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Quando Rockefeller era governador do Estado de Nova York, presenteou o retrato de Lourival Fontes ao embaixador brasileiro em Washington, Walter Moreira Salles (1912-2001), em 31 de julho de 1959. Após o falecimento de Abby Rockefeller, Nelson recebeu “Espantalho” de volta, como presente de seu pai e, em 1972, vendeu a tela juntamente com

“A mulher do galo” e “Retrato de João Candido” a Norberto Geyerhahn (??-??). Este contactou Rockefeller, insistindo em comprar as obras, que a princípio não estava interessado em vendê-las. É provável que o chefe do OCIAA tenha comprado mais obras de Portinari, pois presenteou Edsel Ford com uma tela do artista brasileiro, da qual não há registro no *Rockefeller Archive Center*.

Entre os casos de encomendas de obras feitas a Portinari por norte-americanos, um em específico teve vasta circulação em forma de pequenas notas em muitos periódicos dos Estados Unidos. Foi o do retrato de Mary Lee Fairbanks, esposa do popular ator Douglas Fairbanks Jr. (Figura 165). A respeito do episódio, foi publicado pelo *The News*:

O famoso artista brasileiro Candido Portinari pintou recentemente o retrato da Sra. Douglas Fairbanks Jr., que acompanhou o seu marido, estrela de cinema, em uma turnê de boa vontade pela América Latina. Quando o retrato foi finalizado o artista o enviou a ela, mas para sua surpresa o recebeu de volta com uma carta na qual a Sra. Fairbanks disse que, já que seu marido tem estado sem trabalhar há alguns meses e estava agora dedicando seu tempo a serviço de seu país (Douglas está na reserva naval), seria impossível comprar o retrato. O preço era U\$ 500. Com um gesto que somente um latino poderia conceber, Portinari calculou o número de horas que a Sra. Fairbanks passou posando para o retrato, multiplicou-os pela hora do cachê de uma modelo de artista, e enviou-lhe um cheque. Então deu o retrato à sua filha [sic] de dois anos”.⁴⁰¹

Essa história apresenta Portinari como um artista de apelo a figuras de destaque no meio cultural e sensível às necessidades pessoais daqueles que lhe encomendavam obras. Ademais, o artigo se esforça por invocar a Política da Boa Vizinhança em seu título, “Gracias Senhora”, escrito em espanhol, e na categorização do pintor como latino-americano, como indica a referência à atitude sensível do artista, “gesto que somente um latino poderia conceber”.

Em relação a ter um representante nos Estados Unidos, Portinari já se preocupava com a questão antes de viajar ao país, como explicita carta de Florence Horn de 14 de maio de 1939:

NÃO seria uma boa ideia você escolher uma galeria muito rapidamente. É um passo importante a se tomar, e eu não gostaria de ser aquela a fazer a escolha. Além disso, eu penso que trazendo algumas de suas obras, e prosseguindo com a questão bem devagar, você no final se sairá melhor.

⁴⁰¹ “The famous Brazilian artist Candido Portinari recently painted a portrait of Mrs. Douglas Fairbanks Jr., who accompanied her movie star husband on a good will tour of Latin America. When the portrait was completed, the artist sent it to her, but much to his surprise the portrait came bouncing back, with a letter in which Mrs. Fairbanks said since her husband had been out of work for some months, and was now devoting his time to the service of his country (Douglas is in the Naval Reserve), she found it impossible to buy the portrait. The price was U\$ 500. With a gesture which only a Latin could conceive, Portinari calculated the number of hours Mrs. Fairbanks had spent in sitting for the portrait, multiplied it by the hourly wages of an artist’s model, and sent her a check. Then he gave the portrait to his two year old daughter [sic].” *Gracias, senhora. The News, Paterson, NJ, 21 out. 1941, p. 14, tradução nossa.*

Figura 164, à esquerda – Mary Lee Fairbanks posando para Portinari no Rio de Janeiro
Figura 165, à direita – Candido Portinari: “Retrato de Mary Lee Fairbanks”, 1941, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, coleção particular



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Durante sua estada em Nova York, no segundo semestre de 1940, o pintor escreveu a Mário de Andrade a esse respeito:

Os *marchands* têm dado em cima de mim, mas estou aguentando firme – quero ver se posso passar sem eles, pois exploram muito. Esta é uma das razões porque tenho vendido pouco – mas tenho tido muitas propostas. Aqui tudo é muito demorado e eles gostam de pedir redução. Várias pessoas importantes têm me aconselhado a aguentar firme, sobretudo agora que há já 14 museus que desejam expor – o reclame continuará ainda durante um ano⁴⁰².

Após o encerramento da exposição *Portinari of Brazil* no MoMA, o pintor decidiu por ser representado pela *Marie Harriman Gallery*, em Nova York. O estabelecimento, de altíssima reputação no mercado de arte estadunidense, era dirigido por Marie Harriman (1903-1970), esposa do magnata William Averell Harriman (1891-1986). Este, cujo pai fez fortuna com estradas de ferro, aumentou seu patrimônio empreendendo na área de mineração e de finanças, com o banco *Brown Brothers Harriman & Co.* Entrou para o serviço público em 1941 ao ser nomeado por Franklin Roosevelt seu enviado especial à Inglaterra, responsável por coordenar o programa de *lend-lease* (empréstimos e arrendamento), e ser o interlocutor direto do presidente com Winston Churchill (1874-1965). A partir de 1944, foi

⁴⁰² Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Nova York, out-nov. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

realocado como embaixador estadunidense na União Soviética, coordenando ações de guerra com Joseph Stalin (1878-1953).

Harriman, no entanto, era o segundo esposo de Marie, cujo primeiro marido fora Cornelius Vanderbilt Whitney (1899-1992), filho da fundadora do *Whitney Museum of American Art*, Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942). A galerista era figura popular na alta sociedade nova-iorquina, e seu estabelecimento, aberto em 1930, trazia regularmente à cidade exposições de artistas modernos europeus em virtude de seus ótimos contatos no continente, como a relação muito próxima que mantinha com o colega francês Paul Guillaume (1891-1934). Marie Harriman pediu a Portinari para reter algumas das pinturas que integraram a mostra do DIA quando esta terminou de circular, sendo elas “A lavadeira”, “Carçaça” e “Mulheres arando”. William Valentiner, ao enviar as obras à galeria, disse a Portinari ser uma boa ideia ter um representante em Nova York. Infelizmente, para o pintor brasileiro, sua parceria com Harriman não foi frutífera. Em 1942 Marie decidiu fechar a galeria temporariamente para se dedicar aos esforços de guerra; no entanto, quando o conflito terminou, optou por encerrar definitivamente suas operações. As obras que estavam sob a guarda do estabelecimento foram conservadas por Florence Horn e sua amiga Beatrice Rudes (??-??), e retornaram ao Brasil apenas em 1948. Na Figura 166, retrato de Marie Harriman por André Derain; na Figura 167, a fachada da *Marie Harriman Gallery*, em Manhattan.

Figura 166, à esquerda – André Derain: “Retrato de Marie Harriman”, 1935, óleo sobre tela, 114 × 118,5, coleção National Gallery of Art, Washington D.C.

Figura 167, à direita – A fachada da *Marie Harriman Gallery* na 61E 57th St., em Manhattan, em 1940



Fontes: à esquerda, National Gallery of Art Washington D.C; à direita, YEIDE, 1999, p. 2.

Em 1943 havia um número considerável de obras de Portinari em coleções nos Estados Unidos, o que pode ser observado pela lista produzida por Robert C. Smith, que acompanha o texto que elaborou sobre os murais de Portinari na Biblioteca do Congresso. Esta lista está disponibilizada no Anexo G. Com os dados apresentados por Smith, elaboramos a tabela a seguir:

Tabela 8 – Obras de Candido Portinari em coleções nos Estados Unidos, em 1943, segundo Robert Smith					
Título (vertido do inglês)	Data	Técnica	Dimensões (centímetros)	Proprietário	Localização
Estudo para “Catecismo”	1941	Nanquim s. cartão	29 × 28,5	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Catecismo”	1941	Nanquim s. cartão	29 × 29	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Catecismo”	1941	Grafite s. papel	29 × 28,5	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Desbravamento”	1941	Guache s. cartão	29,4 × 29,2	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Desbravamento”	1941	Nanquim s. cartão	29 × 29	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Descobrimento”	1941	Grafite s. papel	26 × 40,5	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Descobrimento”	1941	Guache s. cartão	29 × 28,6	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Garimpo”	1941	Guache s. cartão	39 × 38,5	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Garimpo”	1941	Guache s. cartão	39 × 38,5	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
Estudo para “Garimpo”	1941	Nanquim s. cartão	29 × 29	Biblioteca do Congresso	Washington D.C.
“Morro”	1940	Óleo s. papel	63,5 × 48	Lenore Browning	Nova York, NY
“Elisabeth Lewis Cabot”	1935	Óleo s. tela	Não consta	John M. Cabot	Washington D.C.
“Marjorie Moors Cabot”	1934	Óleo s. tela	Não consta	John M. Cabot	Washington D.C.
“Mulher negra”	1935	Grafite s. papel	Não consta	John M. Cabot	Washington D.C.
“Gado”	1939	Óleo s. tela	140 × 140	Detroit Institute of Arts	Detroit, MI

Tabela 8 – Obras de Candido Portinari em coleções nos Estados Unidos, em 1943, segundo Robert Smith					
“Cabeça de índio”	1940	Carvão s. papel	Não consta	Divisão das Repúblicas Americanas do Departamento de Estado	Washington D.C.
“Cabeça de índio”	1940	Carvão s. papel	Não consta	Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado	Washington D.C.
“Mary Lee Fairbanks”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Douglas Fairbanks Jr.	Washington D.C.
Estudo para “Jangadas do Nordeste”	1939	Óleo s. tela	81 × 100	Walter Hochschild	Nova York, NY
“Brodowski”	1927 -1928	Óleo s. madeira	46 × 37	Florence Horn	Nova York, NY
“Duas mulheres e corda”	1939	Óleo s. tela	98,5 × 60	Florence Horn	Nova York, NY
“Espantalho”	1940	Óleo s. tela	39,5 × 30,5	Florence Horn	Nova York, NY
“Família do morro”	1940	Óleo s. papel	65,5 × 49,5	Florence Horn	Nova York, NY
“Florence Horn”	1940	Óleo s. tela	57 × 47	Florence Horn	Nova York, NY
“Escola primária”	1938	Técnica mista	43 × 39	Florence Horn	Nova York, NY
“Mãe e filha”	1940	Óleo s. papel	65,5 × 49,5	Florence Horn	Nova York, NY
“Nina de Lozada”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Enrique S. de Lozada	Washington D.C.
“Peixes na água do mar”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Archibald MacLeish	Washington D.C.
“Pipas ao vento”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Archibald MacLeish	Washington D.C.
“Adalgisa Nery”	1940	Monotipia	64 × 50	MoMA	Nova York, NY
“Espantalho”	1940	Óleo s. tela	131 × 162,5	MoMA	Nova York, NY
“Menina e criança”	1940	Óleo s. papel	65,5 × 50	MoMA	Nova York, NY

Tabela 8 – Obras de Candido Portinari em coleções nos Estados Unidos, em 1943, segundo Robert Smith					
“Morro”	1933	Óleo s. tela	114 × 146	MoMA	Nova York, NY
“Noite de São João”	1939	Têmpera s. tela	315 × 345	MoMA	Nova York, NY
“Pescadores”	1940	Óleo s. papel	65,5 × 50	MoMA	Nova York, NY
“Espantalho”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Abby Rockefeller	Nova York, NY
“João Candido Portinari”	1941	Óleo s. tela	100 × 80	Nelson Rockefeller	Washington D.C.
“Lourival Fontes”	1941	Óleo s. tela	73 × 60	Nelson Rockefeller	Washington D.C.
“Naufrágio” (mulher com galo)	1941	Óleo s. tela	Não consta	Nelson Rockefeller	Washington D.C.
“Amigos”	1940	Óleo s. tela	60 × 73	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Arthur Rubinstein”	1940	Óleo s. tela	73 × 60	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Baianas”	1940	Óleo s. tela	73 × 60	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Casamento na roça”	1940	Óleo s. tela	60 × 73,5	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Eva Rubinstein”	1940	Óleo s. tela	46 × 38	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Malhando o Judas”	1940	Óleo s. tela	81 × 100	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
Nela Rubinstein	1940	Óleo s. tela	73 × 60	Arthur Rubinstein	Nova York, NY
“Andarilho”	1939	Óleo s. tela	51 × 38	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Cabeça de menina”	1939	Óleo s. tela	46 × 38	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Carregadores de café”	1938	Óleo s. tela	76 × 112	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Composição com figuras”	1938	Óleo s. tela	38 × 51	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Duas mulheres”	Não consta	Óleo s. tela	228,5 × 91,5	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Grupo de mulheres”	1939	Óleo s. tela	61 × 46	Helena Rubinstein	Nova York, NY

Tabela 8 – Obras de Candido Portinari em coleções nos Estados Unidos, em 1943, segundo Robert Smith					
“Helena Rubinstein”	1939	Óleo s. tela	91,5 × 76	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Menina sentada”	1939	Óleo s. tela	81 × 61	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Três maçãs”	1939	Óleo s. tela	38 × 50	Helena Rubinstein	Nova York, NY
“Maria Sermolino”	1940	Óleo s. tela	73 × 60	Maria Sermolino	Nova York, NY
“Menina negra”	1940	Óleo s. tela	Não consta	Maria Sermolino	Nova York, NY
“Três mulheres com guarda-chuva”	1941	Óleo s. papel	Não consta	Maria Sermolino	Nova York, NY
“Cabeça de negro”	1941	Óleo s. tela	70 × 58	Robert C. Smith	Ellicott City, MD
“Flores”	1941	Óleo s. tela	24 × 19	Robert C. Smith	Ellicott City, MD
“Margareth Thompson”	1941	Óleo s. tela	Não consta	Charles A. Thompson	Washington D.C.
“Figura com boi”	1939	Óleo s. papel	Não consta	William R. Valentiner	Detroit, MI
“Composição com figuras”	1936	Óleo s. tela	71 × 56,5	Paul Lester Wiener	Nova York, NY

A relação acima revela que a maioria das obras de Portinari estava concentrada em Nova York e Washington D.C. Podemos perceber que o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) adquiriu uma grande quantidade de obras do pintor, entre eles o retrato de seu filho Paul, não listado por Smith. É interessante Paul Lester Wiener, o designer que projetou os interiores do pavilhão brasileiro na Feira Mundial, possuía uma obra do artista brasileiro, e Archibald MacLeish (1892-1982), o bibliotecário do Congresso, era proprietário de duas. Não foi possível saber como a obra chegou às mãos de Wiener, mas identificamos que MacLeish recebeu pelo menos uma de suas pinturas (“Meninos soltando pipas”), como presente de Portinari, conforme mostra a dedicatória do pintor presente no quadro (cf. Figura 168). Essa lista certamente não compreende todas as obras de Portinari que estavam nos Estados Unidos naquele momento, visto que não há menção aos trabalhos oferecidos pelo pintor ao secretário de Estado Cordell Hull, nem àquele presenteado por Nelson Rockefeller a Edsel Ford, por exemplo.

Figura 168 – Candido Portinari: “Meninos soltando pipas”, 1941, têmpera sobre papelão, 38 × 50,5 cm, coleção University of Texas at Austin



Fonte: Projeto Portinari.

Uma das obras não constante da lista acima foi ofertada por Rockefeller ao sub-secretário de estado Sumner Welles em 1941, como presente de Natal:

Não tenho como dizer o quanto sou grato pela sua bondade de ter enviado para mim a linda pintura de Portinari. Já a pendurei na minha casa, onde me dará a maior satisfação nos dias vindouros. [...] agradeço-lhe novamente por sua ajuda e cooperação incansáveis durante o ano passado, no trabalho no qual estamos ambos tão profundamente interessados.⁴⁰³

É emblemático que o chefe do OCIAA tenha presenteado o arquiteto da política de Roosevelt para a América Latina com uma pintura de Portinari, o que denota que, no início dos anos 1940, nos Estados Unidos, em círculos específicos, as obras de Portinari tornaram-se uma espécie de emblema da Política da Boa Vizinhança.

⁴⁰³ “I cannot begin to tell you how grateful I am for your kindness in sending me the very beautiful painting by Portinari. I have already hung it in my house where it will give me the greatest measure of satisfaction in days to come. [...] may I thank you again for the unfailing help and cooperation which you have given me during the past year in the work in which we are both so deeply interested.” Carta de Sumner Welles a Nelson Rockefeller. Washington D.C, 26 dez 1941, tradução nossa. Rockefeller archive Center.

5.4. Consonâncias da pintura de Portinari e suas figuras afro-brasileiras com o ambiente sociocultural e artístico estadunidense: a pintura regionalista e o realismo social na fotografia

A versatilidade plástica e maestria técnica de Portinari foram amplamente exibidos em *Portinari of Brazil*, permitindo que o público norte-americano apreciasse diversas facetas da produção do pintor paulista. Como demonstramos até aqui, nos Estados Unidos Portinari era compreendido a partir de sua condição de latino-americano, o que fez com que suas obras fossem lidas dentro dessa chave, sem serem relacionadas com a produção artística do país. Nessa seção não pretendemos realizar uma análise minuciosa nesse sentido, pois este é um assunto extenso que foge do escopo dessa tese. Aqui, apenas teceremos comentários sobre o que compreendemos como diálogos dos trabalhos do pintor brasileiro apresentados nos Estados Unidos com duas instâncias específicas do ambiente cultural do país: a pintura regionalista e as fotografias de cunho social produzidas pela *Farm Security Administration* (FSA).

Antes disso, exploraremos alguns aspectos da inserção das figuras afro-brasileiras de Portinari no ambiente norte-americano, iniciando pelos dois textos presentes no libreto de *Portinari of Brazil*. Em seu ensaio, Robert C. Smith as apresentou contextualizando-as na historiografia da arte brasileira:

Assim como o indígena e o mestiço têm sido de importância primordial para os pintores latino-americanos da renascença mexicana, Charlot, Rivera e Orozco, o negro e o mulato têm sido a principal inspiração de Candido Portinari. Na sua predileção, ele não só segue a direção geral da escola brasileira moderna, mas retorna, em certa medida, às origens da pintura em seu país. Pois foram os negros quem primeiro fascinaram os artistas que acompanharam, no século XVII, o governador de Pernambuco Maurício de Nassau-Siegen. Albert Eckhout e Frans Post pintaram retratos exóticos dos escravos brasileiros e encheram suas paisagens com coloridas figuras africanas. O débito que a cultura moderna brasileira tem para com o folclore, as danças, a música, a arte cultural do negro, foi reconhecido pelos intelectuais de São Paulo naquela Semana de Arte Moderna de 1922 que foi o primeiro reconhecimento público da arte indígena e regional no Brasil. Desde então, uma escola de surpreendente vigor, inspirada em grande medida pelo negro, tem crescido. Renegando o pitoresco artificial de seus predecessores francófilos, os brasileiros modernos tentaram entender o negro e sua relação com ele, e sobre as concepções resultantes, fundamentaram sua arte.⁴⁰⁴ (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 10-11, tradução nossa)

⁴⁰⁴ “Just as the Indian and the mestizo have been of prime importance to those Latin American painters of the Mexican Renaissance, Charlot, Rivera and Orozco, the negro and the mulatto have been the principal inspiration of Candido Portinari. In this predilection, he not only follows the general direction of the modern Brazilian school but returns to some extent to the origins of painting in his country. For it was the negroes who first fascinated the artists who accompanied the 17th century Dutch governor of Pernambuco, Maurice of Nassau-Siegen. Albert Eckhout and Frans Post painted exotic portraits of Brazilian slaves and filled their landscapes with colorful African figures. The debt that modern Brazilian culture owes to the Folklore, the dances, the music, the cult art of the negro was acknowledged by the intellectuals of São Paulo in that Week of Modern Art of 1922 which was the first public recognition of indigenous and regional art in Brazil. Since then a school of startling vigor inspired to a large extent by the negro has grown up. Forswearing the artificial picturesqueness of their francophile predecessors the modern Brazilians have tried to understand the negro and his relation to themselves, and upon the resulting conceptions they have based their art.”

Smith estruturou o texto de modo a salientar aos estadunidenses que a temática eleita por Portinari já integrava a historiografia da arte brasileira, o que fornecia lastro ao trabalho do pintor paulista. Ao mesmo tempo, reforçou que o vigor da vanguarda artística, da qual Portinari fazia parte, originava-se, em grande medida, da compreensão do negro por parte dos artistas e da aplicação dessas concepções em seus trabalhos. Ao concluir o ensaio, retomou a questão, afirmando sobre Portinari:

Ele provou que a pintura brasileira, apesar de seu passado exótico e constantes empréstimos de elementos de fontes estrangeiras, pode ser monumental e original. Ele é o mais notável intérprete daquela grande força que diariamente está tornando-se mais articulada – o negro das Américas. Diferentemente de Rivera e dos mexicanos, ele não tem uma mensagem social didática para explicar. Mas o que observou, ele exprime com simpatia e dignidade, intocado por propaganda. Sobre essa base firme a pintura brasileira deveria continuar a crescer em importância e desempenhar um papel cada vez mais significativo no futuro da Pan-América⁴⁰⁵. (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 12, tradução nossa)

Em seu segundo texto sobre Portinari, Smith apresentou uma visão mais crítica quanto à comparação entre o artista brasileiro e Rivera, amadurecendo a análise que elaborou no ensaio publicado no *Boletim da União Pan-Americana*. Aqui, distanciou o pintor paulista do mestre mexicano ao mencionar que o primeiro “não tem uma mensagem social didática para explicar” e que era “intocado por propaganda”. De todo modo, como no primeiro texto, o acadêmico defendeu que a figura do negro brasileiro é central no trabalho de Portinari. Nos Estados Unidos, no início dos anos 1940, havia um crescente interesse pelo “negro das Américas” – mais especificamente pelos afro-brasileiros:

A Feira Mundial de Nova York coincidiu com o crescente interesse estadunidense na cultura afro-brasileira como brasileira e a transamericana. Enquanto os nazistas marchavam pela Europa, defendendo a ideologia da supremacia ariana, Donald Pierson, Ruth Landes, Melville e Frances Herskovits, antropólogos, baseados nos Estados Unidos, conduziam pesquisas de campo entre afro-brasileiros em Salvador, na Bahia. Esse trabalho criou os fundamentos para muitos estudos sobre relações raciais e cultura afro-diaspórica nas Américas. Nos Estados Unidos, o preeminente sociólogo afro-americano E. Franklin Frazier publicou vários artigos acadêmicos e voltados ao público em geral, a respeito do afro-brasileiro e, mais amplamente, sobre relações comparativas de raça no Brasil e nos Estados Unidos. Hollywood também interessou-se fortemente pela vida do afro-brasileiro. O filme não finalizado de Orson Welles, *It's All True*, e Carmem Miranda deram aos americanos frequentadores das salas de cinema uma amostra divertida, porém volátil, de sambistas, malandros e baianas. (WILLIAMS, 2001, p. 221, tradução nossa)

⁴⁰⁵ “He has proved that Brazilian painting, in spite of its exotic past and constant borrowings from foreign sources, can be monumental and original. He is the foremost interpreter of that great force which is daily growing more articulate – the negro of the Americas. Unlike Rivera and the Mexicans he has no didactic social message to expound. But what he has observed he states with sympathy and dignity, untouched by propaganda. Upon such a firm basis Brazilian painting should continue to grow in importance and to play an increasingly significant role in the future art of Pan-America.”

Desse modo, o crescente interesse pelos afro-brasileiros nos Estados Unidos foi um fator que contribuiu para a impulsão do trabalho de Portinari no país. Sobre a relação do pintor com intelectuais brasileiros e sua influência nas representações de negros em suas obras, o historiador e crítico Mario Barata (1921-2007) comentou:

Portinari cedo ligou-se a intelectuais de alto valor e modernizantes, desde Manuel Bandeira e Lúcio Costa a Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre. Esse seu contato com a inteligência brasileira dos anos 30 ajuda a explicar a ocorrência notável dos negros e mulatos em seus ciclos temáticos, já que de 1933 a 1935 eclodiram no Brasil o livro *Casa Grande e Senzala* e os dois congressos de estudos afro-brasileiros, o de Recife e o de Salvador. O negro não é, na obra de Portinari, um humilhado e ofendido folclórico ou exótico. Tanto aparece glorificado como trabalhador (veja-se o quadro de 1934 do MASP), como surge com sua beleza e graça na “Moças de Arcozelo”, de 1940, com vestidos domingueiros. Vêmo-lo também junto a brancos nos morros de gente pobre e o encontramos poeticamente nos ciclos formais de fantasia evanescente, como em certos noivos.⁴⁰⁶

As observações de Barata esclarecem que o relacionamento do pintor com os intelectuais de sua geração reforçou a presença dos negros em suas obras, com os quais conviveu proximamente nos seus anos formativos em Brodowski. Florence Horn, a esse respeito, escreveu no libreto de *Portinari of Brazil*:

Ele insistiu em pintar a vida brasileira como a vê. Acreditando que o mulato e o negro são de fato elementos importantes no Brasil, ele os pinta não importando as consequências. Ele ignorou tanto sugestões explícitas como instruções específicas a respeito de quais tipos de pessoa ele deveria pintar em algumas das encomendas que recebeu. Ele é inflexível a esse respeito e quanto mais sofre oposições e impedimentos, mais profunda se torna sua lealdade para com o mulato e o negro. Quanto mais ele é acusado de difamar o Brasil, mais atraentes se tornam os hábitos e maneiras e a vida de seu povo. Suas pinturas revelam não só seu interesse afetivo neles, mas também um humor gentil que só pode surgir de uma profunda compreensão de suas vidas. Sua preocupação com a composição racial do Brasil é frequentemente aparente em suas obras. Repetidamente se vê, por exemplo, as figuras de duas moças, uma com a pele mais clara que a da outra, de pé em uma atitude de confiança afetiva. Portinari parece estar indicando que não há problemas raciais entre o próprio povo, ou talvez que o brasileiro está se desenvolvendo a partir da mistura de raças⁴⁰⁷. (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 9, tradução nossa)

⁴⁰⁶ PORTINARI e o modernismo brasileiro. O Estado de São Paulo, Mario Barata, São Paulo, 7 fev. 1987.

⁴⁰⁷ “He has insisted on painting Brazilian life as he sees it. Believing that the mulatto and the negro are indeed important elements in Brazil, he paints them no matter what the consequences to him may be. He has ignored both explicit hints and specific instructions in regard to what kind of people he should paint in certain of his commissions. He is uncompromising on this, and the more he has been thwarted and obstructed, the deeper his loyalty to the mulatto and negro has become. The more he has been accused of libeling Brazil, the more appealing to him have become the habits and manners and life of his people. His paintings reveal not only his affectionate interest in them but also a gentle humor which can come only from a thorough understanding of their lives. His preoccupation with Brazil’s racial composition is often apparent in his pictures. Again and again, one sees, for instance, the figures of two girls, one lighter in color than the other, standing in an attitude of trusting affection. Portinari seems to be indicating that there is no race issue among the people themselves, or perhaps that the Brazilian is developing out of the mixture of races.”

Ao examinar o texto de Horn, devemos ter em mente que este foi redigido para o público dos Estados Unidos, país no qual vigorava severa segregação racial, onde a violência contra os negros era habitual e linchamentos não eram incomuns, especialmente no sul do país. Portanto, as manifestações de racismo que ocorriam no ambiente estadunidense eram geralmente mais intensas que aquelas existentes no Brasil. Situações como as “figuras de duas moças, uma com a pele mais clara que a da outra, de pé em uma atitude de confiança afetuosa” eram exceção em uma nação em que, em certos estados, o casamento entre brancos e pessoas de outras raças era criminalizado. Nesse contexto, as menções de Horn sobre a “lealdade para com o mulato e o negro”, “interesse afetuoso” neles e, portanto, “uma profunda compreensão de suas vidas” coloca Portinari como um ativista, não em termos políticos, mas humanos. Isso condiz com declarações dadas pelo artista ao longo de toda sua carreira. Outro ponto a considerar é que os norte-americanos compreendiam os negros brasileiros como distintos daqueles dos Estados Unidos. Para entender melhor essa questão, é necessário nos voltarmos à conjuntura histórica do período.

Como expõem os dados que apresentamos no Capítulo 3, havia interesse crescente, por parte dos estadunidenses, em dominar as relações comerciais com o mercado latino-americano. Parte da estratégia para a aquisição desse mercado era promover o *american way of life*. Segundo o historiador Antônio Pedro Tota (2000, p. 19), o processo de americanização da sociedade brasileira pelos estadunidenses se deu por meio da implantação de uma ideologia programática, o americanismo⁴⁰⁸. A imagem da América Latina apresentada por essa ideologia é esclarecedora para se compreender a aceitação das obras de Portinari enviadas aos Estados Unidos:

Durante muito tempo, o americanismo havia forjado uma imagem desabonadora da América Latina. Valorizava-se o homem branco, protestante, sempre mencionado como condutor do progresso na luta contra a vida selvagem, e criava-se uma imagem oposta para os latino-americanos. Segundo essa concepção, ao sul do Rio Grande estava a América dos índios, dos negros, das mulheres e das crianças. Uma América que, via de regra, precisava aprender as lições do progresso e do capitalismo para abandonar essa posição “inferior”. Uma América que, em última instância, precisava ser domesticada. (TOTA, 2000, p. 30)

⁴⁰⁸ Os pilares dessa ideologia são, primeiramente, o progressivismo, termo “associado ao racionalismo, à ideia de um mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano (a chamada *American ingenuity*)”. Em segundo lugar, “a democracia, aos heróis americanos e, em especial, às ideias de liberdade, de direitos individuais e de independência” (TOTA, 2000, p. 19).

Como vimos no Capítulo 2, nas décadas de 1920 e 1930, intelectuais nos Estados Unidos e na América Latina questionavam os rumos da sociedade estadunidense que, no período, se defrontava com os resultados da intensa industrialização ocorrida no país a partir de 1870. Havia críticas, principalmente à alienação causada pelo abandono da vida rural em favor do ambiente urbano, árduo para a classe operária; ao crescente materialismo promovido pela florescente cultura de consumo de massa resultante da industrialização; e à segregação de certos grupos sociais, como negros, mulheres e imigrantes. Em relação à última questão, Tota (2000, p. 34) comenta que, “a mestiçagem cultural e racial da América Latina, em vez de ser tomada como um rótulo de inferioridade, transformou-se em símbolo de esperança para uma geração que pretendia sintetizar cultura e natureza”⁴⁰⁹. Portanto, esses intelectuais estadunidenses buscaram compreender e valorizar os povos latino-americanos, então vistos como “primitivos”.

Portinari of Brazil foi a primeira exposição da história do MoMA a apresentar um grande número de obras retratando negros (ENGLISH; BARAT, 2019 p. 28), fato digno de nota. Nos primeiros doze anos de existência do museu, trabalhos representando negros ou produzidos por negros foram exibidos apenas pontualmente pela instituição, e de forma bastante específica. Isso se deu porque, apesar do MoMA ter sido fundado a partir de uma proposta museológica experimental, esse experimentalismo estava diretamente relacionado à formação de Alfred Barr, alicerçada essencialmente em manifestações artísticas europeias. Um fator complicador nesse contexto foi a proposta museológica em questão privilegiar a arte de seu tempo. Logo, obras de artistas negros, ou que apresentassem negros como tema central, estavam subjugadas às suas relações com expressões da arte moderna na Europa⁴¹⁰. Além das escassas aparições eventuais em obras de artistas do velho continente, nesse período, a figura do negro foi exibida nas galerias do MoMA em situações excepcionais. Em 1934 e 1936 isso se deu porque o museu expôs pinturas financiadas pela WPA, das quais em torno de cinco representavam negros. Ocorreu também por meio do que Barr denominou como “primitivos modernos”, artistas contemporâneos sem qualquer treino

⁴⁰⁹ TOTA, 2000, p. 34.

⁴¹⁰ A primeira inserção de arte desse tipo no MoMA ocorreu em 1935, com a exposição “African Negro Art”, que mostrava peças de “arte africana primitiva”, isto é, itens cotidianos e ritualísticos produzidos por sociedades do oeste africano, retirados do âmbito etnográfico e exibidos como objetos estéticos. Como apontou o curador James Johnson Sweeney em seu texto para o catálogo da exposição, a funcionalidade, as características tribais ou estranheza das peças não eram o ponto fundamental de interesse. O foco era suas “qualidades plásticas”, já que as peças apresentadas eram “esculturas” e não “coisas” (cf. ENGLISH; BARAT, 2019 p. 19).

formal, autodidatas e desconectados de qualquer tradição técnica ou estética, pelos quais Barr tinha grande apreço, mas que foram exibidos esparsamente.

Nos Estados Unidos dos anos 1920 e 1930, de um modo geral, as representações dos negros por parte de artistas não negros tinham caráter de denúncia, expondo tanto suas terríveis condições de vida como a brutal violência a qual eram submetidos. A investigação de como as figuras dos afro-brasileiros de Portinari se inseriam no contexto desse debate escapa dos objetivos dessa pesquisa e merece um estudo aprofundado. Aqui nos limitaremos a fazer uma breve comparação de uma das pinturas de Portinari enviadas a Nova York, “As moças de Arcozelo” (Figura 170), com o quadro “Selva da Geórgia” (Figura 169), de Alexander Brook, um dos integrantes do júri da *Carnegie Internacional* em 1935.

“Selva da Geórgia” recebeu o primeiro prêmio na *International* em 1939, obtendo grande projeção nacional, e foi considerada pelo historiador da arte e crítico Alfred M. Frankfurter (1906-1965) a mais importante aquisição de obra de um artista estadunidense por parte de uma coleção pública do país naquele ano⁴¹¹. A representação crua da vida miserável das famílias negras no sul dos Estados Unidos apresentada por Brook denunciava as condições sub-humanas nas quais muitas delas viviam. Nas duas pinturas há um grupo de pessoas negras em uma área descampada, na qual ao se veem casebres ao fundo. Em “Selva da Geórgia”, obra de tratamento mais realista, as figuras, uma família de cinco pessoas com três crianças, estão posicionadas no canto esquerdo inferior do plano pictórico. Todos são esqueléticos e trajam roupas simples. O solo é coberto por grama amarelada, apresenta vegetação falhada, tem aparência desolada e é salpicado de peças de sucata enferrujada. Há uma longa poça rodeada de lama no lado direito, que se estende na direção das construções no último plano. Estas aparentam ser tortas, o que comunica instabilidade e precariedade. O céu é completamente encoberto por nuvens de um cinza desolador. A paleta cromática empregada, em tons de ocre, siena queimado, marrom, cinza, com inserções pontuais de verde, laranja, branco e azul marinho, contribui para a atmosfera de desolação da cena.

⁴¹¹ A Year in Art: a review of 1939. ARTnews. Nova York, dez. 1939.

Figura 169 – Alexander Brook: “Selva da Geórgia”, 1939, óleo sobre tela, 89 × 127, coleção *Carnegie Museum of Art*. A obra recebeu o primeiro prêmio na Carnegie Internacional de 1939



Fonte: Carnegie Museum of Art.

“Selva da Geórgia” recebeu o primeiro prêmio na *International* em 1939, obtendo grande projeção nacional, e foi considerada pelo historiador da arte e crítico Alfred M. Frankfurter (1906-1965) a mais importante aquisição de obra de um artista estadunidense por parte de uma coleção pública do país naquele ano⁴¹². A representação crua da vida miserável das famílias negras no sul dos Estados Unidos apresentada por Brook denunciava as condições sub-humanas nas quais muitas delas viviam. Nas duas pinturas há um grupo de pessoas negras em uma área descampada, na qual ao se veem casebres ao fundo. Em “Selva da Geórgia”, obra de tratamento mais realista, as figuras, uma família de cinco pessoas com três crianças, estão posicionadas no canto esquerdo inferior do plano pictórico. Todos são esqueléticos e trajam roupas simples. O solo é coberto por grama amarelada, apresenta vegetação falhada, tem aparência desolada e é salpicado de peças de sucata enferrujada. Há uma longa poça rodeada de lama no lado direito, que se estende na direção das construções no último plano. Estas aparentam ser tortas, o que comunica instabilidade e

⁴¹² A Year in Art: a review of 1939. ARTnews. Nova York, dez. 1939.

precariedade. O céu é completamente encoberto por nuvens de um cinza desolador. A paleta cromática empregada, em tons de ocre, siena queimado, marrom, cinza, com inserções pontuais de verde, laranja, branco e azul marinho, contribui para a atmosfera de desolação da cena.

Figura 170 – Candido Portinari: “As moças de Arcozelo”, 1940, óleo sobre tela, 60 × 73 cm, coleção particular



Fonte: Projeto Portinari.

Em “Moças de Arcozelo”, Portinari emprega um léxico plástico moderno para construir a cena. Há três figuras femininas sentadas sobre um retângulo de madeira, uma de costas e as duas outras olhando em silêncio para o espectador. Estas trajam vestidos vaporosos nas três cores primárias e tomam a metade direita da tela. Há também uma criança no canto superior esquerdo, que escala o tronco de um coqueiro. O solo é composto pela terra roxa do interior paulista, no qual há touceiras ordenadas ritmicamente, que desaparecem à distância. No primeiro plano há um pequeno baú enfeitado de um azul profundo, provavelmente propriedade de uma das moças. No último plano, à esquerda, há um morro cultivado com

cafeeiros e, à sua frente, uma casinha simples de aparência sólida. O céu, de um azul ultramar lírico, é adornado pela lua, por pássaros voando e contrasta com os tons saturados de siena queimado inseridos no solo, no primeiro plano. É um ambiente de tranquilidade contemplativa. A paleta cromática, composta de gradações de azul ultramar, siena queimado, marrom, com aplicações em menor escala de verde escuro, amarelo pálido e rosa, imprime atmosfera poética à cena.

Ao compararmos essas duas pinturas, é nítido que “Selva da Geórgia” foi elaborada como peça de denúncia das terríveis condições de vida a que era submetida a população afro-americana nos Estados Unidos. “Moças de Arcozelo”, no entanto, apresenta as figuras afro-brasileiras de maneira dignificada, em estado contemplativo, em um ambiente simples, porém ordenado, permeado de tranquilidade e lirismo. A comparação entre a obra de Portinari, e a pintura de Wood exemplifica o motivo de a mestiçagem cultural e racial da América Latina ter se tornado um símbolo de esperança para os círculos culturais estadunidense do período, em vez de ser tomada como um rótulo de inferioridade.

Dentro da produção norte-americana das décadas de 1920 e 1930, o trabalho de Portinari dialoga mais diretamente com o dos pintores regionalistas. Eva Cockcroft (1988, p. 184) descreve o contexto social que moldou o ambiente no qual estes se desenvolveram:

A busca por um estilo “americano” de pintura, que dominou a crítica de arte durante os anos 1920 e 1930, era um sintoma do senso de inferioridade sentido pelo mundo da arte dos Estados Unidos. Era também um sintoma de sentimentos isolacionistas que se seguiram a Primeira Guerra Mundial. No âmbito político o isolacionismo era manifesto nos *Red scares*, em duras novas leis de imigração, e na execução dos “subversivos estrangeiros” Sacco e Vanzetti em 1927. Na esfera artística, uma quantidade menor de artistas experimentava com estilos modernos parisienses. Se sentia que a industrialização amplificada e a intensa migração de americanos para as cidades levaram à perda de valores morais sólidos. Pintores da cena americana e regionalistas tentaram retomar “os bons velhos dias” por meio de representações nostálgicas de cenas rurais. (COCKCROFT, 1988, p. 184, tradução nossa)

O movimento regionalista promovia uma arte nacionalista desvinculada de padrões europeus, voltada a registrar, com linguagem pictórica realista, os valores, a história e os hábitos comportamentais presentes nas áreas rurais dos Estados Unidos. Em razão da intensa industrialização que ocorria no país a partir do término da Guerra Civil, a população foi gradativamente migrando do campo para pequenas cidades, e, depois, para os grandes centros urbanos, o que levou ao desaparecimento de certos aspectos simples da vida rural e dos vilarejos do interior. Desse modo, os regionalistas compreendiam o capitalismo industrial

como nocivo e responsável pela destruição dos ideais americanos de unidade, plenitude, equilíbrio e integração (HASKELL, 1999, p. 230). Consequentemente, alimentavam um sentimento nostálgico pela simplicidade e autossuficiência associados à vida rural, fundamentados na lealdade aos ideais de comunidade, trabalho duro e autoconfiança como fonte da força nacional. Eram encabeçados por três pintores originários de estados do centro-oeste, de produção plástica independente: Thomas Hart Benton, Grant Wood e John Steuart Curry – o último foi um dos jurados na *Carnegie International* de 1935. Destes três, a produção de Benton dos anos 1920 e 1930 é a que dialoga mais diretamente com as obras de Portinari exibidas nos Estados Unidos.

Filho de um congressista populista do estado do Missouri, Benton compreendia a arte como um agente de transformação social. Nascido em Neosho, vibrante centro comercial que exportava produção industrial e agrícola para diversas partes do país, quando criança acompanhava o pai em viagens políticas a áreas rurais, convivendo com as populações dessas regiões e familiarizando-se com seus hábitos. Demonstrou, desde cedo, grande habilidade para o desenho, estimulada por suas vivências em Washington D.C. no período em que seu pai exercia a função parlamentar. No início da carreira, entre 1908 e 1911, residiu em Paris, quando frequentou a *Académie Julian* e entrou em contato com as vanguardas europeias. Ao retornar aos Estados Unidos adotou o léxico formal empregado pelos pintores americanos do movimento sincromista, que compunham obras abstratas se valendo de regras de teoria musical para dispor, no plano pictórico, cores e formas, que muitas vezes eram circulares ou espiraladas. No início dos anos 1920 passou a relacionar-se com radicais de esquerda, como o historiador e crítico de arte Lewis Mumford e o cartunista Boardman Robinson (1876-1952), abandonando gradualmente os experimentos de vanguarda em favor da representação de cenas do cotidiano estadunidense por um viés político. Contudo, estruturas espiraladas e ordenações ritmadas absorvidas dos sincromistas permaneceram como características de seus trabalhos figurativos, manifestando-se formalmente como torções e distorções.

Nas décadas de 1920 e 1930 direcionou sua produção a temas nacionalistas centrados em trabalhadores urbanos e rurais. Lecionou na *Art Students League* e, paralelamente, até 1928, dedicou-se ao ciclo de murais “O épico histórico americano”, buscando articular elementos formais modernos com temas derivados de pensadores marxistas contemporâneos, com o objetivo de elaborar uma história do povo dos Estados Unidos. No mesmo ano, por seis meses,

viajou extensivamente pelo centro-oeste de seu país, com o intuito de registrar seus residentes e trabalhadores, privilegiando vilarejos e áreas rurais. Esses estudos foram utilizados como base para a sua produção muralista dos anos 1930, como por exemplo em “America hoje”, o ciclo de murais que realizou para a *The New School for Social Research* no mesmo período em que Orozco executava ali a obra “Uma chamada à revolução e irmandade universal”. Este grupo de murais revolucionou a arte estadunidense tanto em termos artísticos, quanto políticos. Artisticamente, inovou por sua enorme escala e pelas aplicações seguras e ousadas de formas geométricas nas composições das cenas, elementos até então inéditos na produção artística local. Politicamente, foi revolucionário o tratamento conferido aos trabalhadores, bem como a postura cética do artista quanto à sociedade capitalista. Este foi o primeiro grupo de obras vanguardistas a lançar um olhar sobre os Estados Unidos por inteiro, debruçando-se sobre todas as regiões do país, mesmo aquelas ainda inexploradas por artistas. Logo, esse ciclo de murais tornou-se o principal modelo para os programas de fomento à produção muralista promovidos pela WPA na década de 1930 (ADAMS, 2015, p. 62). Nos anos seguintes, Benton estabelecendo-se como um dos maiores muralistas dos Estados Unidos.

Em dezembro de 1934 estampou a capa da revista *Time*, feito inédito para um pintor, o que o levou à posição de líder do movimento regionalista. Nesse período já se afastava das ideias socialistas, voltando-se a registrar cenas do cotidiano estadunidense de maneira realista. Em 1935 retornou ao Missouri, seu estado natal, deixando Nova York, onde residiu por duas décadas, e assumindo, no mesmo ano, uma cadeira de professor no *Kansas City Art Institute*. Em 1939 apresentou uma significativa exposição no *Nelson-Atkins Museum*, em Kansas City, exibida também na *Associated American Artists Gallery* em Nova York. Essa mostra marcou o ponto alto de sua carreira, atraindo muitas críticas positivas e gerando considerável sucesso comercial. As pinturas de Benton em sua fase madura apresentam cenas históricas e representações da vida americana, expondo aspectos positivos e denunciando negativos, como linchamentos de negros e outros tipos de violências e injustiças. Em termos plásticos, Benton desenvolveu estilo realista vigoroso, com cenas compostas por formas espiraladas, torcidas e entrelaçadas, e paleta cromática variada de tons muitas vezes vibrantes. Suas figuras, em sua maioria tipos comuns, tinham caráter dignificado, heroico e imponente.

A partir dos dados elencados, podemos traçar alguns paralelos entre Portinari e Benton. Primeiramente, destacamos afinidades temáticas. Assim como o pintor paulista, o

norte-americano compreendia a arte como um agente de transformação social e, de 1935 em diante, sua produção não buscava promover pautas ou ideologias políticas, voltando-se a representar tipos comuns da população rural estadunidense. As figuras retratadas pelos dois artistas eram habitualmente dignificadas, às vezes heroicas, e ambos recorrentemente representavam negros em seus trabalhos. Em termos formais, os dois empregaram paleta de cores vibrantes e contrastes severos em áreas específicas do plano pictórico. Portinari trabalhou principalmente com léxico moderno, utilizando recorrentemente, como recurso narrativo, a simplificação, a distorção e a planificação dos elementos em cena. Já Benton adotou, na década de 1930, vocabulário em comparação mais naturalista e descritivo, construindo espaços mais pormenorizados e profundos, como é possível perceber pelo detalhamento conferido a certos materiais ou superfícies. Em termos de linguagem formal, Portinari é mais moderno, sintético e arrojado, Benton mais realista, tradicional e regional. Desse modo, acreditamos ser pertinente traçar paralelos entre os dois artistas, algo feito também por Robert C. Smith. Em seu ensaio publicado no *Boletim da União Pan-Americana*, em novembro de 1939, Smith teceu uma observação a respeito da figura masculina de pé no umbral da porta em “Morro”: “cujo perfil desenhado a traços firmes e forma angulosa nos faz lembrar figuras de Thomas Benton” (SMITH, 1939, p. 550).

Para exemplificar esses paralelos, faremos breves comparações de obras desse artista com as peças de Portinari selecionadas a partir daquelas expostas nos Estados Unidos. Ao contrapor “Colhedores de algodão” (Figura 171) e “Cena gaúcha” (Figura 172), é possível identificar semelhanças. As duas obras apresentam uma cena de gênero com temática de trabalho. Nelas há a presença de negros e mestiços engajados na realização de tarefas. Estes se encontram posicionados de lado ou de costas ao espectador, com o rosto muitas vezes escondido por conta da postura assumida durante a realização do labor. Seus corpos são estilizados. No caso de Benton, retorcidos, alongados e, em alguns casos, angulosos. Os de Portinari são compactos, como grandes blocos sintéticos. Objetos relacionados às atividades realizadas circundam as figuras de ambas as obras. As composições são dinâmicas e comunicam movimento, o que é reforçado pelas paletas de marrons profundos em conjunto com cores claras e às vezes brilhantes, com as complementares azul e laranja amplificando a vibração das cenas.

Prosseguimos comparando “Romance” (Figura 173), de Benton, e “Mexerico” (Figura 174), de Portinari. A obra do pintor americano mostra um casal de negros apaixonados, andando tranquilamente de mãos dadas, próximos a uma grande árvore no gramado atrás de uma casa. O brasileiro apresenta três mulheres negras conversando no primeiro plano, versão moderna das três graças. No fundo, um morro alto e estilizado, salpicado de casas. Nos dois trabalhos as figuras são alongadas, representadas de maneira dignificada em um ambiente tranquilo e contemplativo. Estas estão circundadas por objetos que descrevem atividades cotidianas. No primeiro caso, uma carroça e um barril; no segundo, uma cabaça e um baú de pertences. Há vegetação em ambas as telas: a grande árvore, a grama e algumas folhagens atrás dos pés do casal em “Romance”, e as touceiras que rodeiam as moças em “Mexerico”. As paletas cromáticas das duas obras compreendem azuis, marrons, verdes, rosados que imprimem às duas cenas corriqueiras uma atmosfera lírica, que as faz transcender o prosaico do cotidiano. Queremos mostrar, a partir desses breves exemplos, que a obra de Portinari se relaciona com a produção estadunidense da década de 1930, tema ainda não explorado e que merece atenção.

Figura 171 – Thomas Hart Benton: “Colhedores de algodão”, 1928-1929, têmpera a ovo sobre tela, 76 × 91 cm, coleção *Metropolitan Museum of Art*



Fonte: ADAMS, 1989, p. 135.

Figura 172 – Candido Portinari: “Cena Gaúcha”, 1939, têmpera sobre tela, 315 × 345 cm, coleção *Ministério das Relações Exteriores*



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 173, à esquerda – Thomas Hart Benton: “Romance”, 1931-1932 têmpera sobre gesso e madeira, 115 × 84,5 cm, coleção *Blanton Museum of Art*

Figura 174, à direita – Candido Portinari: “Mexerico”, 1936, óleo sobre suporte não identificado, dimensões desconhecidas, coleção desconhecida



Fontes: à esquerda, ADAMS, 1989, p. 249; à direita, Projeto Portinari.

Do ambiente social existente nas décadas de 1920 e 1930 resultaram também as fotografias elaboradas pela *Farm Security Administration*, algumas delas reproduzidas largamente nos Estados Unidos⁴¹³. A quebra da bolsa de Nova York em novembro de 1929 derrubou a economia americana, dando início a uma década de penúria. Uma severa seca no centro-oeste do país tornou a situação ainda pior, castigando duramente a população rural e gerando situações de extrema miséria. Na década de 1920 os agricultores norte-americanos já estavam em condição difícil.

A demanda por alimentos na Europa após a Primeira Guerra levou ao aumento da produção agrária nos Estados Unidos e, conseqüentemente, como resultado da grande oferta, à queda nos preços. Contudo, conforme as nações do velho continente retomaram o cultivo, grande quantidade de produtos norte-americanos não encontrava mercado. Por conta disso, em torno de 25% dos lavradores precisaram vender suas terras para pagar dívidas, perdendo seu meio de subsistência. A vegetação rasteira das vastas pradarias do centro-oeste, região que se estende do Texas ao Canadá, foi removida para que áreas produtivas fossem ampliadas na região. Contudo, sua retirada causou a erosão do solo, intensificada por períodos prolongados de seca. Na década de 1930 essa combinação de fatores levou a região a tornar-se árida, ocasionando recorrentes tempestades de areia de intensidade violenta, o que rendeu ao local a alcunha de *dust bowl*. A área tornou-se inabitável e seus residentes foram forçados a migrar. No ápice da crise, em 1936, mais de dois milhões e meio de pessoas necessitavam ser realocadas.

Em 1935, a administração Roosevelt criou a *Resettlement Administration*, organismo renomeado em 1937 de *Farm Security Administration*, cujo objetivo era gerenciar a retirada dos agricultores do *dust bowl* e redirecioná-los a outras regiões do país. Dentro da FSA havia uma seção histórica, liderada pelo economista e fotógrafo Roy Stryker (1893-1975). Este originalmente tinha a função de documentar as condições de vida dos lavradores a partir de parâmetros estatísticos e econômicos, mas seus planos eram mais

⁴¹³ A FSA não tinha o monopólio da fotografia produzida por agências governamentais durante seu período de atuação no *New Deal*. Em 1936 o conglomerado jornalístico *Time Inc.* realizou uma pesquisa a respeito de fontes fotográficas disponíveis como parte dos esforços para a fundação da revista *Life*, o periódico de maior importância para a produção fotográfica dos anos 1930. Ao retornar de uma missão de reconhecimento fora de Nova York, uma funcionária do departamento de pesquisa fotográfica anunciou a seus colegas que Washington era o grande centro fotográfico do país. Na capital da nação havia coleções estrangeiras de fotografia, mantidas por embaixadas, bem como todos os arquivos significativos do governo federal. Além disso, praticamente todas as agências governamentais mantinham registros fotográficos completos de suas atividades que, segundo a pesquisadora, eram excelentes (DANIEL; FORESTA; STANGE; STEIN, 1987, p.viii).

ambiciosos. Segundo Peter Walther (2016, p. 14, tradução nossa), seu objetivo era “criar um mapeamento da América rural no limiar da era moderna e transmiti-lo às gerações futuras. Ele via a fotografia particularmente apropriada para essa tarefa”. Desse modo, de 1935 a 1943 a divisão liderada por Stryker produziu em torno de 10.000 imagens, que capturam aspectos variados da vida urbana e rural dos Estados Unidos. Parte desses registros documentava a situação das famílias de agricultores carentes, imagens que foram recorrentemente reproduzidas em periódicos com o intuito de atrair a atenção da população para a situação dos agricultores. As condições precárias nas quais essa população rural se encontrava dialogam com alguns aspectos das obras de Portinari, em especial as cenas com figuras inseridas em um ambiente árido que parece não ter fim.

O acervo das cópias fotográficas e dos negativos produzidos pela FSA são de propriedade da Biblioteca do Congresso, que possui também grande quantidade de matérias de periódicos ilustradas por essas imagens. Tivemos a oportunidade de pesquisar essa coleção de artigos, analisando todos aqueles publicados entre 1935 e 1942, com o intuito de identificar fotografias da FSA que tiveram ampla circulação nos Estados Unidos e continham elementos visuais semelhantes aos presentes nas obras de Portinari exibidas no país. No nosso entendimento, a recorrente exposição do público a essas fotografias e sua familiaridade com seus elementos visuais facilitaram a recepção dos trabalhos do artista na América do Norte. Identificamos duas imagens do fotógrafo Arthur Rothstein (1915-1985) que circularam largamente pelo país e se enquadram nos critérios elencados acima. Junto a elas, inserimos telas do pintor paulista expostas nos Estados Unidos com as quais dialogam formalmente. A primeira delas, “Fazendeiro e filhos andando na tempestade de areia” (Figura 175), apresenta figuras em um ambiente árido com horizonte difuso, semelhante ao da obra “Enterro” (Figuras 176). A segunda fotografia “Terra ressecada e erodida em Dacota do Sul” (Figura 177), mostra uma caveira de boi já limpa contra o solo erodido. Em três pinturas de título “Espantinho” esse elemento é representado com destaque pelo pintor sobre o chão árido, na parte inferior dos quadros (cf. Figuras 178, 179 e 180).

Como é possível perceber, havia diálogos entre as obras de Portinari e a produção visual estadunidense, ainda que estes não tenham sido observados quando o trabalho do artista alcançou reconhecimento e projeção nos Estados Unidos, o que ocorreu em razão da grande ênfase dada à origem latino-americana do pintor, motivada pela Política da Boa

Vizinhança. As afinidades entre a produção do artista brasileiro e a de artistas norte-americanos que aqui apresentamos demonstram que os trabalhos de Portinari integravam um conjunto maior de relações, em grande parte inexploradas, que contribuem para a explicação do grande sucesso alcançado pelo artista nos Estados Unidos.

Figura 175, à esquerda – Arthur Rothstein: “Fazendeiro e seus filhos andando na tempestade de areia”, 1936, coleção Library of Congress, Prints and Photographs Division

Figura 176, à direita – Candido Portinari: “Enterro”, 1936, óleo sobre tela, 60 × 73 cm, coleção particular



Fontes: à esquerda, Library of Congress, Prints and Photographs Division; à direita, Projeto Portinari.

Figura 177, à esquerda – Arthur Rothstein: “Terra ressecada e erodida em Dacota do Sul”, 1936, coleção Library of Congress, Prints and Photographs Division

Figura 178, à direita – Candido Portinari: “Espantallo”, 1940, óleo sobre tela, 130 × 162 cm, coleção particular



Fontes: à esquerda, Library of Congress, Prints and Photographs Division; à direita, Projeto Portinari.

Figura 179, à esquerda – Candido Portinari “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela, 60 × 73 cm, coleção particular

Figura 180, à direita – Candido Portinari: “Espantalho”, 1940, óleo sobre tela, 80 × 99 cm, coleção particular



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Capítulo 6

O ápice da carreira de Portinari nos Estados Unidos: os murais da Biblioteca do Congresso, o OCIAA e a recepção da obra do pintor pela comunidade afro-americana

6.1. Nelson Rockefeller, o *Office of Interamerican Affairs*, e a diplomacia cultural junto à América Latina

Durante a Segunda Guerra Mundial, a agência do governo federal americano de maior relevância na aplicação da Política da Boa Vizinhança foi o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, dirigida por Nelson Aldrich Rockefeller. Este, neto de John D. Rockefeller (1839-1937), magnata do petróleo fundador da multinacional *Standard Oil* e homem mais rico dos Estados Unidos, recebeu o nome de seu avô materno, Nelson Wilmarth Aldrich (1841-1915), eminente senador republicano e um dos políticos mais influentes de sua época. Frequentou a *Dartmouth College*, graduando-se em 1930, dois anos antes de Orozco iniciar ali o “Épico da civilização americana”, ciclo de murais financiado com recursos doados à universidade por sua mãe Abby Rockefeller. Depois disso, trabalhou no Departamento Internacional do *Chase National Bank*, empresa presidida por seu tio Winthrop W. Aldrich (1885-1974), e então tornou-se o gerente-geral do Rockefeller Center, o enorme complexo de edifícios comerciais construído por sua família em Manhattan. Simultaneamente, foi nomeado, em 1937, diretor da *Creole Petroleum*, uma subsidiária da *Standard Oil* da qual era acionista. Consequentemente, realizou uma viagem de dois meses pela América Latina que incluiu o Brasil, iniciada em 28 de março do mesmo ano, com o intuito de inspecionar as instalações da empresa, investigar atritos entre seus funcionários e estudar diferentes aspectos dos países da região. Paralelamente a outras atividades que exercia, em maio de 1939 assumiu a presidência do MoMA, após ter participado ativamente das atividades administrativas da instituição desde 1930. Nesse ano foi nomeado pelos conselheiros do museu, como presidente do Comitê Consultivo Júnior. Em 1932 foi eleito conselheiro pleno, em 1934 assumiu a presidência do Comitê de Finanças e em 1935 comandava os comitês de Finanças, Doações e Nomeações. Em 1936 foi instituído presidente do comitê para a construção da nova sede do MoMA, assumindo papel vital no processo de concepção e execução do projeto do edifício modernista que abrigou o museu a partir de 1939. Entre as muitas ações filantrópicas de

incentivo às artes e à cultura promovidas pela família Rockefeller, como restaurações de igrejas, palácios, e a doação de somas vultuosas a diversas universidades⁴¹⁴, está a promoção da arte latino-americana nos Estados Unidos ao longo da década de 1930. Esse estímulo se deu também por meio do MoMA, o que fez com que os Rockefeller se tornassem os mecenas de maior destaque quanto à impulsão da arte mexicana no país:

A família Rockefeller emergiu como o mais importante patrono privado da arte mexicana durante esse período, por meio de escritórios de representação como o *Mexican Arts Association, Inc.*, financiados por Abby Rockefeller. Eles tinham a intenção de “promover amizade entre os povos do México e dos Estados Unidos da América por meio do encorajamento de relações culturais e o intercâmbio das Belas Artes e das Artes Aplicadas”, pela organização de exposições tanto neste país [os Estados Unidos] como no México, e pelo treinamento de artesãos mexicanos e a distribuição de suas mercadorias. A família também comissionou a Rivera pintar no Rockefeller Center e assumiu as despesas e o salário de Orozco em Dartmouth. A senhora Rockefeller despendeu milhares de dólares em arte mexicana e, indicando o grau de aceitação dos mexicanos, parecia efetivamente simpática às inclinações marxistas de Rivera. (HURLBURT, 1989, p. 8-9, tradução nossa)

A viagem empreendida por Rockefeller pela América Latina em 1937 permitiu-lhe conhecer, em primeira mão, os problemas sociais e econômicos da região. Com o início da Segunda Guerra Mundial, reuniu um grupo de pesquisa interdisciplinar com o intuito de buscar soluções para a segurança e estabilidade do hemisfério oeste. Havia o temor de que a falta de mercado para os produtos agrícolas e minerais das nações latino-americanas, base de suas economias, levaria esses países à falência, já que poucos possuíam reservas financeiras, o que os tornaria suscetíveis a avanços do nazifascismo europeu. A compra dessas mercadorias pelos Estados Unidos seria estratégica para evitar o colapso dos países da região e, desse modo, proteger o hemisfério oeste da influência do Eixo. No Brasil, tal influência se amplificava pela propaganda que o último realizava junto às colônias de imigrantes alemães, italianos e japoneses estabelecidas em diversas regiões do país.

Partindo do cenário descrito acima, o grupo reunido por Rockefeller delineou uma série de propostas para o governo federal, entregues em 14 de junho de 1940 ao ministro do comércio Harry Hopkins. As principais ações sugeridas foram: aumentar os tipos de transações comerciais com países latino-americanos; ajudá-los a reorganizar a produção e

⁴¹⁴ Alguns exemplos de projetos financiados pela família incluem o restauro do Caminho Sagrado das tumbas Ming na China; o restauro do Palácio de Versailles e da Catedral de Reims na França; a criação do Rockefeller Archeological Museum em Jerusalém e do The Cloisters, braço do Metropolitan Museum de Nova York dedicado à arte medieval e à restauração de Williamsburg, capital colonial do estado da Virgínia.

diminuir ou eliminar taxas e impostos; comprar excedentes de seus produtos; ajudar em sua expansão industrial e agrícola; rever suas dívidas a partir de um viés político; reformular relações diplomáticas, buscando aproximações sensíveis às culturas vizinhas. Essas operações deveriam ser implementadas por duas comissões distintas, uma pública e outra privada, gerenciadas por um coordenador geral.

O presidente Roosevelt se interessou pela proposta de Rockefeller, e em 16 de agosto de 1940 foi fundado o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, primeira denominação do OCIAA⁴¹⁵. O memorando que propunha a criação da agência descrevia as responsabilidades de seu coordenador da seguinte forma:

Seus obrigações incluiriam o poder de realizar estudos e recomendar um programa que correlacionaria atividades comerciais e culturais na área [a América Latina] e relacionar essas atividades ao programa de Defesa Nacional. O memorando enfatizava que o programa latino-americano era um programa de defesa hemisférica e deveria, portanto, estar relacionado ao trabalho do Conselho de Defesa Nacional, e também houve uma necessidade imediata de um veículo executivo que associasse as atividades das muitas agências e departamentos trabalhando em problemas latino-americanos⁴¹⁶ (UNITED STATES OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS, 1947, p. 7, tradução nossa)

O detalhamento apresentado no excerto anterior explica claramente que o OCIAA era um organismo do governo federal voltado à defesa hemisférica e diretamente ligado ao Conselho de Defesa Nacional, criado para coordenar o trabalho de diferentes setores do governo relacionados à América Latina. Logo, todas as ações por ele propostas tinham por base a defesa nacional. Importante mencionar que o termo “culturais” foi inserido no texto pelo próprio Franklin Roosevelt. A função do coordenador, por sua vez, abrangia as seguintes atividades:

O coordenador dever rever leis existentes, coordenar pesquisas das diversas agências federais, e recomendar ao Comitê Interdepartamental novas legislações que forem julgadas necessárias para a realização eficaz dos objetivos de base do programa do governo. Foi instruído para cooperar com o Departamento de Estado na formulação e execução desse programa que, pelo uso eficaz de recursos governamentais e privados em campos como artes e ciências, educação e turismo, rádio, imprensa e cinema, iriam avançar a defesa nacional e fortalecer os laços entre as nações do hemisfério oeste.

⁴¹⁵ O nome *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* foi adotado a partir de 30 de julho de 1941. Esse organismo governamental operou sob outras duas designações, porém sem alteração de suas funções. Inaugurado em agosto de 1940 como *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, foi rebatizado em 23 de março de 1945 como *Office of Inter-American Affairs*.

⁴¹⁶ “His duties would include the power to make studies and to recommend a program which would correlate commercial and cultural activities in the field and relate those activities to the program of National Defense. The memorandum emphasized that the Latin American program was a program of hemisphere defense and should therefore be correlated with the work of the Council of National Defense, and also that there was immediate need for an executive vehicle to correlate the activities of the several agencies and departments working on Latin American problems.”

Ele respondia diretamente ao presidente, a quem deveria submeter relatórios e recomendações⁴¹⁷ (UNITED STATES OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS, 1947, p. 7-8, tradução nossa)

Oficialmente, Nelson Rockefeller foi designado para coordenar essa nova agência por “seu otimismo, franqueza, entusiasmo e interesse pela América Latina e pelo ‘bom vizinho’” (UNITED STATES OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS, 1941, p. 8)⁴¹⁸. Na verdade, pesaram também na escolha sua influência entre os homens de negócios estadunidenses e o prestígio do nome de sua família no âmbito cultural. A nomeação de Rockefeller como chefe do OCIAA se alinhava com a conduta da gestão Roosevelt de instalar indivíduos do alto escalão da iniciativa privada em postos governamentais estratégicos, com o intuito de engajar empresários em ações promovidas pela administração federal. O salário, no entanto, era simbólico: um dólar ao ano. Na Figura 181, Nelson Rockefeller em seu escritório em Washington.

Figura 181 – Nelson Rockefeller em 1940, em seu posto como coordenador das relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

⁴¹⁷ “The Coordinator was to review existing laws, coordinate research by the several Federal agencies, and recommend to the Inter-Departmental Committee such new legislation as might be deemed essential to the effective realization of the basic objectives of the Government’s program. In the formulation and execution of this program which, by effective use of Governmental and private facilities in such fields as arts and sciences, education and travel, the radio, press and cinema, would further national defense and strengthen the bonds between the nations of the Western Hemisphere, he was instructed to cooperate with the Department of State. He was responsible directly to the President, to whom he was required to submit reports and recommendations.”

⁴¹⁸ “[...] his optimism, directness, and enthusiasm and interest in the Latin-American field and the ‘good neighbor’ idea”.

O OCIAA tornou-se uma das maiores e mais complexas agências do governo Roosevelt. Sua equipe contava com centenas de pessoas e, no pico de suas operações, ultrapassou a marca de 1.100 funcionários, com escritórios espalhados por todo o continente americano (Figura 182). Tratamos da importância das relações comerciais entre Estados Unidos e Brasil no Capítulo 3 e o escopo dessa pesquisa não abrange uma exploração da atuação do OCIAA nesse âmbito. Quanto às atividades na esfera cultural, para que fosse possível estabelecer como se daria a atuação da agência nessa área, foi necessário determinar exatamente o significado da expressão “relações culturais” dentro do contexto de suas atividades. Rockefeller enviou uma definição preliminar do termo redigida por Robert Granville Caldwell (1882-1976), funcionário do OCIAA e diretor da *School of Humanities, Arts and Social Sciences* do *Massachusetts Institute of Technology* a Robert Maynard Hutchings (1899-1977), presidente da *University of Chicago*. Pediu ao último que convidasse acadêmicos de áreas diversas da universidade para elaborar uma significação do termo, sugerindo projetos à sua agência. O sociólogo e professor de direito Quincy Wright (1890-1970) propôs o seguinte conceito, adaptado às atividades do OCIAA:

O termo “relações culturais” inclui todas as interações de culturas distintas umas com as outras. Da maneira como é usado nessa agência inclui somente os contatos que aumentem a compreensão empática e a amizade entre os povos de diferentes nações. Essa compreensão entre as repúblicas americanas é estimulada pela disseminação do conhecimento mútuo de sua história, língua e organização social. É mais estimulada por meio do desenvolvimento da apreciação recíproca de crenças, características, hábitos, maneiras de pensar, trabalhar e esforços criativos – especialmente em sua melhor expressão. Um programa positivo de relações culturais, como o que essa agência está patrocinando, busca sobretudo nutrir esses objetivos e ideias culturais mantidas em comum entre os povos do hemisfério ocidental⁴¹⁹. (WRIGHT apud SADLER, 2012, p. 14, tradução nossa)

A sugestão de Wright foi aceita, e fundamentou as extensas atividades do OCIAA na área cultural, que promoviam o *american way of life* mostrando os atrativos do desenvolvimento industrial, científico e artístico dos Estados Unidos aplicados ao cotidiano. Devemos lembrar que ações nesse campo também tinham por objetivo final a defesa nacional

⁴¹⁹ “The term ‘cultural relations’ includes all interactions of distinctive cultures upon one another. As used in this office [OCIAA] it includes only those contacts which increase sympathetic understanding and friendship among the peoples of different nations. Such understanding among the American Republics is stimulated by the dissemination of knowledge of each other’s history, language and social organization. It is further stimulated by the development of appreciation of each other’s characteristic beliefs, habits, ways of thought, work and creative efforts – especially in their best expression. A positive program of cultural relations, such as this office is sponsoring, seeks above all to foster those cultural objectives and ideas held in common among the peoples of the Western Hemisphere.”

estadunidense. A partir das recomendações de Wright para a promoção do conhecimento mútuo e o desenvolvimento da apreciação recíproca entre as culturas, buscou-se enfatizar elementos comuns entre elas. Para isso, lançou-se mão de programas de informação pública e educação, divulgados por meio de transmissões radiofônicas e uma diversidade de itens de mídia impressa. Foram empregadas também as artes, com a implementação de projetos nas áreas de cinema, música, publicações e traduções literárias, intercâmbio de estudantes e professores universitários, fundação e ampliação de bibliotecas, entre outras ações.

Figura 182 – Mapa que apresenta a complexa estrutura gerencial regional da OCIAA na América Latina em abril de 1944



Fonte: UNITED STATES OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS 1947, p. 250.

A direção do OCIAA e as responsabilidades a ela inerentes levaram Rockefeller a abdicar da presidência do MoMA. A decisão foi anunciada em 9 de janeiro de 1941, quase cinco meses após o empossamento no cargo governamental. Portanto, como apontamos no capítulo anterior, Rockefeller acumulou as duas funções por boa parte do segundo semestre de

1940. Apesar de oficialmente desligado do museu, suas relações com a instituição continuaram ativas. Em dezembro desse ano, um Comitê de Arte foi instituído no OCIAA. Dele faziam parte o diretor do MoMA Alfred Barr, que também era consultor pessoal de Rockefeller quanto à sua coleção de arte, e o vice-presidente da instituição, John Abbott (??-??). É importante lembrar que, em relação à América Latina, o patronato da família Rockefeller, capitaneado por Nelson, mesclava interesses tanto em arte como nos negócios, já que a *Standard Oil* tinha braços nos países da região e Nelson possuía ações da subsidiária venezuelana *Creole Petroleum Corporation*:

As viagens de Nelson Rockefeller à América Latina ao final dos anos 1930 ilustram como a família astutamente fundia arte e negócios. Ao retornar do México e de outros países a esse país [os Estados Unidos] carregado de obras de arte – principalmente do período da pré-conquista – adquiridas para o Museu de Arte Moderna ou para sua coleção particular, certamente o objetivo primário de Rockefeller era assegurar que a *Standard Oil* fosse bem sucedida em evitar o que ocorreu em outros países latino-americanos: a nacionalização dos campos de petróleo de empresas estrangeiras. Quando Rockefeller foi à Cidade do México, no final da década, discutir as propriedades expropriadas da *Standard Oil* com o presidente Cárdenas, se apresentou ao povo mexicano não como um homem de negócios e sim como o presidente do Museu de Arte Moderna, em viagem ao exterior para organizar a exposição *Twenty Centuries of Mexican Art* [...] Em suma, a combinação das ações do embaixador Morrow no setor público e dos Rockefellers no âmbito privado, trouxeram maior atenção à arte e cultura mexicanas nesse país [os Estados Unidos], mas esses esforços devem ser vistos realisticamente como enfeite diplomático para dissimular a natureza pragmática oculta dos interesses políticos e financeiros norte-americanos no México. (HURLBURT, 1989, p. 9, tradução nossa)

Desse modo, a experiência de Nelson Rockefeller em empregar a arte como um meio para alcançar benefícios políticos, potencializada pelos anos em que se dedicou ao MoMA, permitiu que desenvolvesse um trabalho sofisticado à frente do OCIAA. Dos vinte e seis projetos artísticos aprovados inicialmente pela agência, que custaram juntos quase meio milhão de dólares, o de maior orçamento foi uma exposição de pintura contemporânea estadunidense que circulou a América Latina em 1941, organizada pelo MoMA. A mostra, Exposição de Pintura Contemporânea Norte-Americana, foi exposta no *Metropolitan Museum* em Nova York antes de entrar em circulação, e incluía obras de artistas como Georgia O’Keeffe (1887-1986), Thomas Hart Benton e Edward Hopper (1882-1967). Como complemento, foi organizada uma exibição de arte latino-americana destinada a viajar pelos Estados Unidos, também gerenciada pelo MoMA, com peças provenientes de diversos museus, empresas e instituições do país como o próprio MoMA, *Art Institute of Chicago*, a

União Pan-Americana, IBM, *The Philadelphia Museum of Art* e *The San Francisco Museum of Modern Art*. Candido Portinari era um dos artistas participantes.

No primeiro semestre de 1941, Portinari foi contratado por Lincoln Kirstein para produzir figurinos e o pano de fundo para o balé *Serenade*, do coreógrafo George Balanchine (1904-1983). A produção, apresentada no Brasil em junho do mesmo ano, fazia parte da turnê latino-americana da companhia *American Ballet Caravan*, liderada por Kirstein e financiada pelo OCIAA. Desse modo, já em 1941, o pintor paulista integrou projetos elaborados pela agência de Rockefeller. Em janeiro de 1942, ao retornar da temporada em Washington, após a elaboração dos murais para a Biblioteca do Congresso, Portinari declarou ao periódico *Diretrizes*: “outra amizade que conquistei foi a de Nelson Rockefeller. É uma criatura excelente que tem feito muito pela arte nos Estados Unidos. Recebe os brasileiros com uma cordialidade encantadora”⁴²⁰. A partir dessas experiências, o pintor passou a integrar a rede de contatos do OCIAA, como demonstra a carta que recebeu de Richard H. Rippelheuser (??-??), antigo funcionário da *Fortune* que fora contratado pela agência e enviado ao Rio de Janeiro:

A senhorita Florence Horn, nossa amiga comum, com quem estive associado por longo tempo na redação da revista *Fortune*, pediu-me que o procurasse ao chegar ao Rio de Janeiro. Vim para aqui [sic] a fim de assumir os serviços gerais da Secção de Informações do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos no Brasil, e tanto a senhorita Horn como eu achamos que Vossa Senhoria me poderia prestar utilíssimos conselhos e orientação para o melhor desempenho deste meu trabalho.⁴²¹

Nesse âmbito, há também a missiva de Horn ao pintor, datada de 26 de outubro de 1942, na qual a jornalista comenta: “outro dia, um amigo meu que estava viajando com Nelson Rockefeller (um homem de cabelos grisalhos chamado Jameson) me disse que ele jantou com você e Nelson Rockefeller e Lourival [Fontes] no Rio. E que gostou de você”⁴²². Horn também se envolveu nos esforços de promoção de Portinari organizados pelo OCIAA após a finalização dos murais na Biblioteca do Congresso:

Tentarei vender um artigo a respeito de Portinari, por sugestão da agência de Rockefeller em Washington. Um homem chamado MacJennet lhe telefonará nos próximos dias e enviará um garoto para a sua casa para recolher as fotografias. Você poderia mandar fotografias dos murais (se você as tiver)? E também da mãe de Portinari, de “Futebol”, fotografias da capela

⁴²⁰ PORTINARI, pintor das Américas. *Diretrizes*, Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 29 jan. 1942, p. 10-11, 34.

⁴²¹ Carta de Richard H. Hippelheuser a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 29 out. 1942. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴²² “The other day, a friend of mine who was travelling with Nelson Rockefeller (grayhaired man named Jameson) said he had dinner with you and NR and Lourival in Rio. And liked you.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Southport, 26 out 1942, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

(especialmente de São Pedro, de Jesus menino, a santa que se parece com Olga e a santa com os olhos)? Por fim, poderia enviar a fotografia de João Candido usada na exposição do Museu de Arte Moderna? Se você entregar todas essas ao McJennet [sic] da agência de Rockefeller, ele as enviará para mim na *Fortune*. [...] Gostaria de trabalhar no artigo ao longo da semana e lhe mandar uma cópia assim que estiver terminado.⁴²³

Em missiva posterior, Horn comunicou ao pintor que não conseguiu publicar o artigo, que era de cunho biográfico e não crítico⁴²⁴, por as revistas estarem então interessadas somente em matérias sobre a guerra⁴²⁵. Antes disso, em 1941, Horn chegou a trabalhar para o OCIAA durante seis semanas, em projeto iniciado em 8 de setembro. Portanto, como a documentação aqui apresentada demonstra, o círculo de relacionamentos de Portinari estava envolvido com as atividades realizadas por esta agência governamental norte-americana. Ademais, devido à sua atuação como pintor-embaixador do Brasil, Portinari tornou-se parte do grupo de contatos de Rockefeller, e era acionado quando algum integrante do OCIAA poderia se valer dos préstimos do pintor. A seguir, nos aprofundaremos na maior cooperação entre o artista brasileiro e essa agência: os murais da sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, realizados no segundo semestre de 1941.

6.2. A Biblioteca do Congresso, a Fundação Hispânica, o convite e execução dos murais e retorno de Portinari ao Brasil

A execução dos murais na sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso marcou o ápice da complexa trajetória de Candido Portinari nos Estados Unidos. Em virtude da importância dessas obras para a carreira do artista brasileiro e das significativas informações inéditas que levantamos sobre elas em documentos abrigados na América do Norte, trataremos desse assunto nos debruçando sobre as fontes primárias que o registram. Desse modo, reconstruiremos o processo de encomenda e execução das pinturas por meio da citação abundante de cartas, memorandos e artigos de periódicos produzidos no período.

⁴²³ “I am going to try to sell an article about Portinari, at the suggestion of Rockefeller’s office in Washington. A man named MacJennett will phone you in the next few days and send a boy over to your house for pictures. Can I have pictures of the murals, (if you have). Also photo of Portinari’s mother, the photo of *Futebol*, photos of the chapel (especially St. Pierre, the infant Jesus, and the saint that looks like Olga, and the saint with the eyes)? Finally, could I have the photo of João Candido that was used in the Museum of Modern Art show? If you would give all these to Mr. McJennett [sic] of the Rockefeller office, he will mail them to me at *Fortune*. [...] I’d like to work on the article over the week and mail a copy to you as soon as it is done.” Carta de Florence Horn a Maria Portinari. Nova York, nov. 1941, tradução nossa, grifo do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴²⁴ Carta de Florence Horn a Maria Portinari. Nova York, dez. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴²⁵ Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, fev. 1942b. Arquivos do Projeto Portinari.

Iniciaremos nossa investigação pela versão oficial dos fatos apresentada pela Biblioteca do Congresso. Em 1943, a instituição editou o libreto *Murals by Portinari in the Hispanic Foudation of the Library of Congress*, cujo conteúdo foi elaborado por Robert C. Smith. Este é dividido em três seções: o pintor; a encomenda; as pinturas. A segunda delas, da qual partiremos, apresenta uma narrativa de como Portinari foi selecionado para o trabalho e de como se deu o processo de produção dos murais:

A Biblioteca do Congresso agora possui um grupo de trabalho notáveis de Candido Portinari. A Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso foi aberta em 1939 em uma série de cômodos especialmente decorados pelo distinto arquiteto Paul Philippe Cret no estilo da renascença espanhola. Desde sua inauguração se esperava que os dois recintos que servem como vestíbulos pudessem ser decorados por algum eminente muralista da América Latina. Como a Fundação já possuía um mural do brasão de Colombo, simbolizando a contribuição espanhola para a história americana, compreendeu apropriado confiar os muros desse espaço a um brasileiro para que os povos lusófonos da América pudessem ser representados na decoração da sala de leitura Hispânica. Candido Portinari parecia a pessoa certa para o trabalho. Portanto, em novembro de 1940, o Sr. Archibald MacLeish, o bibliotecário do Congresso, convidou o pintor a considerar a preparação de estudos para os murais na Divisão Hispânica. Portinari, que havia acabado de retornar ao Brasil de sua exposição em Nova York, conhecia o espaço designado e estava entusiasmado com o projeto. Agradado pelo convite, o governo brasileiro providenciou recursos para seu retorno a Washington em agosto de 1941 para preparar estudos para os murais da Fundação Hispânica⁴²⁶ (LIBRARY OF CONGRESS, 1943, p. 8, tradução nossa).

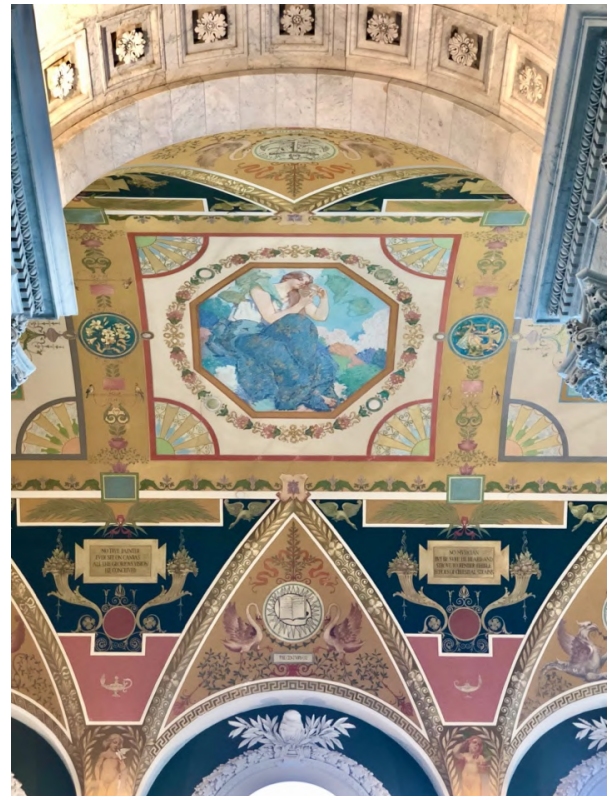
A Biblioteca do Congresso, estabelecida em 24 de abril de 1800 como uma coleção de livros legislativos, é a biblioteca nacional dos Estados Unidos, a mais antiga instituição cultural da capital do país e a maior biblioteca do mundo. Foi fundada sobre os princípios defendidos por Thomas Jefferson (1743-1826) a respeito da legislatura democrática que, em sua opinião, necessitava de informações e conceitos de todos os campos do conhecimento para executar o seu trabalho. Foi inicialmente abrigada no Capitólio, onde recebeu sua primeira coleção de relevância, pertencente ao próprio Jefferson. Esta foi incorporada à instituição em 1815, mas

⁴²⁶ “The Library of Congress now possesses a group of Cândido Portinari's outstanding works. The Hispanic Foundation in the Library of Congress was opened in 1939 in a series of apartments especially redecorated by the distinguished architect Paul Philippe Cret in the Spanish Renaissance style. From the time of the inauguration it was hoped that the two rooms that serve as vestibules could be decorated by some outstanding mural painter of Latin America. Since the Foundation already possessed a mural of the arms of Columbus signifying the Spanish contribution to American history, it was felt that it would be appropriate to entrust the walls of these rooms to a Brazilian so that the Portuguese speaking people of America might be represented in the decoration of the Hispanic Room. Candido Portinari seemed just the person for the task. Accordingly, in November 1940, Mr. Archibald MacLeish, the Librarian of Congress, invited the painter to consider the preparation of sketches for murals in the Hispanic Foundation. Portinari, who had just returned to Brazil from his exhibition in New York, knew the space which had been allotted and was enthusiastic about the project. The Brazilian Government, welcoming the invitation, provided funds for his return to Washington in August 1941, to prepare sketches for the Hispanic Foundation murals.”

teve dois terços de seus tomos consumidos em um incêndio em 1851. Por conta de sua constante expansão, a Biblioteca precisou de mais espaço. Conseqüentemente, em 1886, foi iniciada a construção de um edifício-sede para a instituição, nominado Thomas Jefferson, cuja inauguração se deu em 1º de novembro de 1897. Um marco arquitetônico da capital estadunidense, a grandiosa edificação empregou 11.327 metros cúbicos de granito, quinze variedades de mármore, mogno, bronze e ouro. Seus ambientes, abundantemente adornados, foram decorados com uma grande quantidade de pinturas e esculturas, complementadas por elaborados ornamentos que incluem azulejos, mosaicos, florões, colunas com capitéis, grades, balaústres, painéis de folhagem, pedestais e molduras. O projeto do esquema decorativo do edifício, que tinha o átrio central como área principal (Figuras 183 e 184), foi considerado completo em 1893, e a partir de então nenhuma outra obra de arte foi adicionada ao prédio, até que Portinari pintasse os murais na sala de leitura da Fundação Hispânica.

Figura 183, à esquerda – Vista do grande átrio do edifício Thomas Jefferson, sede principal da Biblioteca do Congresso

Figura 184, à direita – Detalhe do teto e de parte das abóbadas do grande átrio do edifício Thomas Jefferson, sede principal da Biblioteca do Congresso



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Em 1939 foi inaugurada a sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca (Figuras 185, 186⁴²⁷ e 187), em um espaço reformulado no segundo andar do edifício. De acordo com o libreto publicado pela instituição no mesmo ano,

A Fundação Hispânica foi criada para prover, de maneira mais adequada, os elementos para o estudo e apreciação da cultura hispânica de ambas as pátrias-mãe, Espanha e Portugal, e a da América hispânica. Um amigo anônimo generosamente proveu recursos para aposentos apropriados dentro do edifício da Biblioteca do Congresso. O distinto arquiteto Paul Philippe Cret, que projetou marcos como a União Pan-Americana, a *Folger Shakespeare Library* e o edifício do *Federal Reserve* em Washington, e o *Pennsylvania Museum of Fine Arts* em Filadélfia, foi incumbido de criar um ambiente de origem hispânica que deveria transportar o leitor do presente para eras passadas da cultura espanhola e portuguesa. De fato, essa é precisamente a impressão que o visitante tem ao entrar nas salas da Fundação Hispânica. Em uma atmosfera de quietude e serenidade reclusa, este contempla um interior cujos detalhes exibem com fidelidade o estilo do *Siglo de Oro*, o gosto dos séculos XVI e XVII da Espanha e de Portugal. Primeiramente, o visitante entra em um vestíbulo abobadado de amplas proporções, iluminado por um esplêndido lustre de prata, que é um exemplo original do estilo *mudéjar* de Toledo. Nessa sala, contra o pano de fundo de tapeçarias heráldicas, são realizadas exposições especiais. Mapas raros, documentos e assinaturas importantes, primeiros livros e folhetos impressos são organizados ali em arranjos especiais para comemorar o aniversário de algum evento de grande importância, como a presente exposição, que marca o quarto centenário da expedição de Hernando de Soto, que saiu de Cuba e culminou na descoberta do Rio Mississippi⁴²⁸. (LIBRARY OF CONGRESS, 1939, p. 7-8, tradução nossa)

O amigo anônimo que financiou a reforma da área que abrigaria a Fundação Hispânica foi o magnata e filantropo Archer Milton Huntington (1870-1955), profundo admirador da cultura ibérica e fundador da *Hispanic Society of America*, organização sediada em Nova York

⁴²⁷ Ao realizar minha pesquisa na Biblioteca do Congresso, solicitei a uma das curadoras da Divisão de Gravuras e Fotografias registros da sala de leitura da Fundação Hispânica de época anterior à execução dos murais de Portinari e que não constassem do catálogo da instituição. A minha solicitação desencadeou a busca e encontro do documento apresentado na Figura 186, permitindo que os arquivistas o localizassem e o inserissem apropriadamente nos registros históricos da biblioteca e no catálogo geral disponibilizado para consulta pública.

⁴²⁸ “[...] to provide more adequately the elements for the study and appreciation of Hispanic culture, both of the mother countries, Spain and Portugal, and of Hispanic America, the Hispanic Foundation has been created. An anonymous friend generously provided funds for its suitable housing within the building of the Library of Congress. The distinguished architect, Paul Philippe Cret, designer of such monuments as the Pan American Union, the Folger Shakespeare Library and the Federal Reserve building in Washington, and the Pennsylvania Museum of the Fine Arts at Philadelphia, was commissioned to create a setting of Hispanic origin which should tend to withdraw the reader from the present to the past ages of Spanish and Portuguese culture. Indeed, that is precisely the impression that the visitor has on entering the rooms of the Hispanic Foundation. In an atmosphere of cloistered quiet and serenity he beholds an interior whose details carry out faithfully the style of the Siglo de Oro, the sixteenth and seventeenth century taste of Spain and Portugal. First, one enters a vaulted vestibule of ample proportions lighted by a splendid silver chandelier which is an original example of the mudéjar style of Toledo. In this room, against a background of armorial tapestries and rich furniture, special exhibitions are held. Rare maps, important documents and autographs, early printed books and pamphlets are arranged there in special displays to commemorate the anniversary of some event of great importance, such as the present exhibition marking the quater-centenary of Hernando de Soto's expedition from Cuba which culminated in the discovery of the Mississippi River.”

que objetivava promover a arte e a cultura de Portugal, Espanha e suas áreas de influência. Huntington, portanto, era um poderoso promotor da cultura ibero-americana nos Estados Unidos e amante da arquitetura hispânica dos séculos XVI e XVII.

Figura 185 – Estudo em perspectiva para a sala de leitura da Fundação Hispânica



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Como é possível perceber pelas Figuras 185 e 186, o projeto do ambiente já contemplava a inserção de uma pintura decorativa na antessala. Todavia, como mostram as referidas imagens, os planos iniciais do arquiteto estipularam com proporções que seguissem o estilo arquitetônico do recinto, o que não foi aplicado às obras realizadas por Portinari em suas dimensões monumentais. Algo similar pode ser notado em relação ao posicionamento da tapeçaria heráldica disposta em uma das paredes do vestíbulo, que está à direita na fotografia mostrada na Figura 187 – esta parede recebeu posteriormente o mural “Descobrimento”.

Figura 186 – Vista da sala de leitura da *Hispanic Division* da Biblioteca do Congresso antes de receber os murais de Portinari, imagem inédita que encontramos nos arquivos da biblioteca em 2019



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Figura 187 – Vista da sala de leitura da *Hispanic Division* da Biblioteca do Congresso após a sua inauguração em 1939



Fonte: LIBRARY OF CONGRESS, 1939, p. 9.

O poeta Archibald MacLeish (1892-1982), após ser nomeado em 10 de julho de 1939 pelo presidente Franklin Roosevelt, seu amigo, como bibliotecário do congresso – cargo máximo na hierarquia da Biblioteca – assumiu o posto em 2 de outubro do mesmo ano. Graduado na *Yale University*, cursou direito na *Harvard Law School*, abandonando promissora carreira jurídica em 1923, para perseguir ambições literária em Paris. Ali conviveu com diversos escritores, também norte-americanos e publicou coletâneas de versos. Retornou aos Estados Unidos em 1929, quando foi contratado por Henry Luce para integrar a equipe de editores da *Fortune*, onde trabalhou por nove anos com Florence Horn.

Em 1932 recebeu o prêmio Pulitzer por *Conquistador*, longo poema narrativo sobre a conquista do México. Portanto, MacLeish era um cavalheiro erudito, não um bibliotecário de carreira, e sua gestão foi marcada tanto por uma ampla reestruturação administrativa da Biblioteca, como por uma significativa ampliação de sua reputação como instituição cultural de peso. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi um porta-voz da democracia e engajou ativamente a Biblioteca em ações de luta contra o nazifascismo. Em outubro de 1941 assumiu, a pedido de Franklin Roosevelt e em conjunto com seu posto na Biblioteca, a supervisão de uma agência federal voltada aos esforços de guerra, o *Office of Facts and Figures*, que atuava na área de comunicação e imprensa. Ademais, era responsável por elaborar os discursos do presidente.

Pouco depois de assumir o posto de bibliotecário do Congresso, MacLeish submeteu ao corpo legislativo um relatório apresentando justificativas para a ampliação do orçamento aprovado para a Biblioteca para 1941. Nesse parecer, MacLeish fez uma alegação reveladora sobre o que compreendia como o papel da Divisão Hispânica dentro da instituição:

A Biblioteca inaugurou recentemente uma Sala Hispânica expressando a esperança de que nela possa compilar a mais importante coleção de material hispânico do mundo. Muito tem se falado nesse país nos últimos meses a respeito da desejabilidade de desenvolver relações culturais mais próximas entre esse país e as repúblicas latino-americanas. Apesar de ter havido concordância geral quanto ao objetivo, não houve acordo geral em relação aos meios de se atingir esse objetivo. É submetido respeitosamente [ao Congresso] que a Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso oferece os melhores meios existentes de demonstrar, de forma convincente e útil, a ligação desse governo com a civilização do hemisfério americano, e o desejo desse governo de promover relações as

mais próximas possíveis entre os Estados Unidos e outras repúblicas americanas.⁴²⁹

Portanto, a asserção de MacLeish demonstra claramente que o chefe da Biblioteca compreendia a Fundação Hispânica como uma excelente ferramenta de execução da Política da Boa Vizinhança, objetivo que não fazia parte da missão original da Fundação, e atividade ainda não exercida por ela. A equipe que geria a Fundação Hispânica era composta por três indivíduos: Dr. David Rubio (1883-1962), curador da coleção de língua espanhola, que trabalhava para a Biblioteca desde 1931 como consultor da área; Dr. Lewis Hanke (1905-1993), o diretor, ligado à *Harvard University* e Robert C. Smith, diretor assistente, parte da *School of Fine Arts* da *University of Illinois*.

Como comprova a Figura 185, desde que a sala de leitura foi projetada havia a intenção de adorná-la com algum tipo de decoração. O primeiro documento que encontramos a esse respeito data de 14 de outubro de 1939, no qual Robert C. Smith apresenta uma proposta para os murais da Fundação Hispânica:

É sugerido que uma parcela, ou todas as paredes disponíveis nas dependências da Fundação Hispânica sejam decoradas com afrescos de um pintor latino-americano notável, ou por um grupo de tais artistas. É proposto que um tema geral seja escolhido, que seja apropriado para um mural único e possa ser expandido conforme recursos adicionais se tornem disponíveis. Esse tema pode muito bem ser a cultura colonial na América Latina. Aspectos específicos a serem escolhidos podem ser a educação dos nativos, o estabelecimento da primeira editora, a fundação das primeiras universidades, o desenvolvimento da primeira biblioteca etc. Por outro lado, o pintor pode ter em mente uma alegoria combinando símbolos de cada um desses desenvolvimentos culturais em uma afirmação geral. O espaço a ser alocado se ajustaria a diversos esquemas, de natureza crescentemente ambiciosa: Plano I. A luneta sobre a placa de mármore na Sala Hispânica e a luneta na parede norte do vestíbulo. Plano II. A luneta sobre a placa de mármore na Sala Hispânica e duas lunetas no vestíbulo. Plano III. A luneta sobre a placa de mármore na Sala Hispânica e todo o vestíbulo (lunetas, abóbada, espaço de parede inferior). Plano IV. Todo o vestíbulo e a Sala Hispânica (luneta sobre a placa de mármore, toda a área das abóbadas e das paredes próximas às janelas, balcões e entradas das alcovas). A abóbada que se assemelha

⁴²⁹ “The Library has recently dedicated a Hispanic Room with the expression of the hope that it may there collect the greatest collection of Hispanic material in the world. A great deal has been said in this country in recent months about the desirability of developing closer cultural relations between this country and the Latin American Republics. Although there has been general agreement as to the objective, there has been no general agreements to the means of achieving that objective. It is respectfully submitted that the Hispanic Foundation in the Library of Congress offers the best existing means of demonstrating in convincing and useful form the attachment of this government to the civilization of the American hemisphere, and the desire of this government to promote the closest relations between the United States and the other American Republics.” Relatório: Statement of the librarian of congress in support of the supplementary estimates of appropriations for the fiscal year 1941, p. 35, tradução nossa. Library of Congress Manuscript Division.

àquela que Rivera decorou em Chapingo tem um formato admirável para afrescos. Plano V. Alguma parte da sala de referência.⁴³⁰

A seguir, Smith elencou os nomes dos possíveis candidatos a realizar a obra e a justificativa de serem considerados para a empreitada. Na ordem listada, havia os mexicanos José Clemente Orozco e Carlos Orozco Romero (1896-1984), o franco-americano Jean Charlot (1898-1979), o equatoriano Camilo Egas (1889-1962) e Candido Portinari. A respeito do pintor brasileiro, Smith escreveu:

O vigoroso muralista brasileiro acabou de completar sua série de afrescos para o novo Ministério da Educação no Rio. Suas decorações na Feira de Nova York recentemente o fizeram conhecido nesse país e a severa e sólida qualidade de seu trabalho tem sido grandemente admirada. Suas interpretações do negro brasileiro em conjunto com o indígena dos mexicanos dariam qualidade para um esquema de murais abrangente sobre um tema latino-americano universal.⁴³¹

Smith novamente chamou a atenção para a figura do negro como tema de destaque na obra de Portinari, e apontou a Feira Mundial de Nova York como o evento que fez o pintor brasileiro conhecido nos Estados Unidos. Na época que escreveu a recomendação apresentada acima, Smith já se correspondia com Portinari, mas tornou-se amigo do artista brasileiro apenas em 1940, quando este viajou aos Estados Unidos. A partir de então, atuou como um promotor regular do trabalho do pintor paulista no país, realizando conferências a respeito de suas obras em universidades americanas, como demonstra missiva de Smith a Portinari de 15 de outubro de 1940: “eu na próxima segunda-feira farei uma conferência sobre os pintores mais importantes da América Latina,

⁴³⁰ “It is suggested that part or all of the wall space in the rooms of the Hispanic Foundation be decorated with frescoes by an outstanding Latin American painter or by a group of such artists. It is proposed that a general theme be chosen which, appropriate in a single mural, might be expanded as additional funds become available. Such subject might well be Colonial Culture in Latin America. Precise aspects to be chosen might be The Education of the Indians, The Establishment of the First Press, the Foundation of the First Universities, the Development of the First Library, etc. On the other hand the painter might have in mind an allegory combining symbols of each of these cultural developments in some general statement. The space to be allotted would fall into several schemes of increasingly ambitious nature: Plan I. The lunette over the marble tablet in the Hispanic Room and the lunette on the north wall of the vestibule. Plan II. The lunette over the marble tablet in the Hispanic Room and the two lunettes of the vestibule. Plan III. The lunette over the marble tablet in the Hispanic Room and the whole vestibule (lunettes, vault, lower wall space) Plan IV. The entire vestibule and Hispanic Room (lunette over the marble tablet, entire vault and wall areas about the windows, balconies and alcove entrances. The vault which resembles the one Rivera decorated at Choping's [sic] is an admirable shape for frescoes.) Plan V. Some part of Reference Room.” Memorando “Memorandum on a proposal to decorate the rooms of the Hispanic Foundation with mural paintings”. Washington, 14 out. 1939, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

⁴³¹ “The youthful Brazilian muralist has just completed his series of frescoes for the new Ministry of Education in Rio. His decorations at the New York Fair have recently made him known to this country and the severe and solid quality of his work has been greatly admired. His interpretation of the Brazilian negro in conjunction with the Indian of the Mexicans would give a quality to a comprehensive mural scheme on a universal Latin-American theme.” Memorando “Memorandum on a proposal to decorate the rooms of the Hispanic Foundation with mural paintings”. Washington, 14 out. 1939, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

naturalmente consagrarei a metade da conferência ao meu amigo. Quando é que vem aqui? Estamos à sua espera como sempre”⁴³². Ademais, o acadêmico introduziu Portinari a pessoas de seu círculo de convívio profissional: “agora no dia 16 de maio chega no Rio outra amiga minha que trabalha aqui comigo. Chama-se Elisabeth Wilder e é inteligente e simpática. Ela sem dúvida o procurará”⁴³³. Por intermédio de Smith, antes da primeira viagem aos Estados Unidos, o artista de Brodowski conheceu o diretor da Fundação Hispânica, Lewis Hanke, quando este viajou ao Brasil em junho de 1940 por motivos profissionais. Dessa forma, Smith foi outro indivíduo por meio do qual Portinari foi apresentado a pessoas em posições estratégicas da esfera cultural estadunidense, o que permitiu ao artista brasileiro ampliar sua rede de contatos na América do Norte.

Em torno de quinze dias após receber o convite por escrito do acadêmico, o pintor paulista viajou a Washington para encontrá-lo provavelmente nos últimos dias de outubro de 1940, já que em 4 de novembro Smith escreveu a Portinari:

Não lhe posso contar a satisfação que a sua visita me deu, só sinto não ter recebido a sua carta para ter podido recebê-lo melhor, tive tão pouco tempo para tratar de preparativos. [...] Quando for a Nova York na quinta-feira espero poder jantar com vocês e também com a Maria Sermolino que é uma pessoa encantadora, gostei muito dela da última vez que estive em Nova York.⁴³⁴

Aqui podemos perceber como, por meio do artista brasileiro, havia integração entre a o grupo de jornalistas do grupo *Time-Life* e Smith.

Em 4 de novembro, Archibald MacLeish escreveu a Portinari convidando-o a pintar os murais na Biblioteca do Congresso. Sua missiva explicita que Portinari, quando na capital federal, visitou a sede da instituição e a sala de leitura da Fundação Hispânica:

Sinto muito por não poder receber o senhor durante a sua recente visita a Washington. Infelizmente não estava na cidade e tive que adiar o prazer de o ver. Mas foi para mim uma grande satisfação saber que o senhor tenha visto a Fundação Hispânica porque tenho um projeto que lhe toca e que lhe quero agora explicar. Há muito tempo que desejamos mostrar no vestíbulo da sala Hispânica uma pintura mural de algum grande artista latino-americano para salientar mais os objetos da Fundação Hispânica e o seu profundo interesse na questão de arte moderna americana. Agora tenho esperanças de conseguir certa verba para o fresco [sic] há tempo desejado. Escrevo-lhe agora para lhe participar que estou considerando o senhor para esta importante e difícil tarefa. Quero saber se lhe interessa uma tal comissão e se desejaria submeter à nossa consideração desenhos para o fresco [sic] proposto. Esta sala é a sala do vestíbulo da sala de

⁴³² Carta de Robert C. Smith a Candido Portinari. Washington, 15 out. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴³³ Carta de Robert C. Smith a Candido Portinari. Washington, 7 abr. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴³⁴ Carta de Robert Smith a Candido Portinari. Washington, 4 nov. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

leitura, e de que lhe mando uma fotografia anexa à minha carta, tem as seguintes dimensões: 6,3 × 6,3 × 6,2 metros aproximadamente. A única decoração que tem é um padrãozinho de azulejos azuis de fabrico espanhol e um candelabro de prata. Na minha opinião o assunto do fresco deve ser brasileiro e deve incorporar certos aspectos da história cultural daquela grande nação. Nesse assunto tenho umas ideias mais ou menos gerais, mas que servirão de guias para o desenho do projeto.⁴³⁵

Nesse primeiro contato, MacLeish explicitou a vontade de que os temas dos murais fossem brasileiros, não fazendo menção, nessa ocasião, a que estes compreendessem também elementos comuns às outras nações latino-americanas. O pintor respondeu:

Sinto muito por não o ter encontrado em Washington. Estou muito contente por saber que o Sr. Deseja que eu faça uma pintura na sala da Fundação Hispânica. Para fazer um afresco é necessário estudar bem o motivo e fazer muitos estudos preliminares e creio que tudo isso deve ser feito com a sua colaboração, ou de alguém indicado pelo Sr. Esse trabalho exige mais tempo do que a própria execução no local. Meus planos, neste momento, são de partir para o Brasil no dia 30 de novembro. Caso seja necessário mudar a data só poderei fazê-lo até o dia 20 deste, no máximo.⁴³⁶

Desse modo, Portinari explicou a MacLeish a importância dos estudos preparativos na elaboração dos murais, o que provocou a seguinte resposta do bibliotecário:

Agradeço-lhe por sua carta do dia 11 desse mês a respeito da nossa ideia de uma pintura mural para a Sala Hispânica. Fiquei feliz em saber que a ideia lhe causou interesse. Não gostaríamos de forma alguma que modificasse seus planos. Penso que a preparação de um tema para um afresco requer uma boa quantidade de tempo e a quietude do lar, e por essa razão não o faria adiar sua partida de Nova York. Se preferir, pode retornar ao Rio de Janeiro, estudar o tema, preparar seus estudos e retornar mais tarde se o plano der certo. A respeito dos estudos (croquis), a Biblioteca do Congresso é um prédio governamental cuja decoração está intimamente relacionada à supervisão de certas agências oficiais como o Arquiteto do Capitólio e a Comissão de Belas Artes de Washington. Eu não poderia aprovar nenhum arranjo de decoração para esses murais propostos sem consultar as pessoas em questão. O assunto é, portanto, delicado e requer que você submeta alguns desenhos preparatórios que possam ser mostrados àqueles cujas funções os habilitam a serem consultados sobre esse assunto. Penso ser razoável que você proceda da mesma maneira em que seguiu na preparação dos afrescos do ministério no Rio de Janeiro. Você poderia submeter estudos em aquarela mais ou menos semelhantes àqueles na sua esplêndida

⁴³⁵ Carta de Archibald MacLeish a Candido Portinari. Washington, 4 nov. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴³⁶ Carta de Candido Portinari a Archibald MacLeish. Nova York, 11 de nov. 1940. AOC Curator's Office A&R Files.

exposição no Museu de Arte Moderna. Somente com esses desenhos podemos considerar a execução futura do tema.⁴³⁷

Portanto, nesse primeiro diálogo a respeito da realização dos murais, ficou estabelecido que Portinari retornaria ao Rio de Janeiro, planejaria com calma os temas das obras e elaboraria estudos. Estes deveriam ser enviados aos Estados Unidos para serem analisados e aprovados pelos órgãos governamentais responsáveis pela administração da decoração do edifício da Biblioteca. MacLeish sugeriu que a realização dos estudos seguisse a linha adotada pelo pintor na elaboração dos murais do MES. No entanto, a comunicação entre Portinari e o bibliotecário parece ter cessado, pois, em 13 de maio do ano seguinte, seis meses após o recebimento da carta-convite para a realização das pinturas, Robert Smith respondeu uma carta do artista:

O nosso interesse nos frescos [sic] do meu amigo não diminuiu. Mas, como já lhe expliquei, precisamos de uns *croquis* antes de poder encomendá-los. Queremos muito ter alguns projetos seus para a decoração daquela sala. Não é concurso de vários pintores. É só que as autoridades insistem em saber qual será o tema da decoração, as cores, e as principais figuras. Já lhe propus um tema do passado brasileiro – história dos bandeirantes, ou das epopeias de açúcar e café. Os sertões e a luta que descreve Euclides da Cunha constituiriam também interessantíssimo assunto. Qualquer combinação destes temas fazia uma concentração épica, monumental. Pense você outra vez nisto e torne-nos visíveis as suas preciosas ideias.⁴³⁸

A falta de notícias sobre o andamento do projeto deixou Portinari desconfiado quanto ao real interesse da Biblioteca em realizá-lo, fazendo-o cogitar a existência de uma concorrência não anunciada com outros artistas. A incerteza quanto á concretização da proposta levou o governo brasileiro a financiar a ida do pintor aos Estados Unidos para a realização dos murais. Apesar da extensa pesquisa que

⁴³⁷ “I wish to thank you for your letter of the 11th of this month referring to our idea of a mural painting for the Hispanic Room. I was happy to know that the idea held some interest for you. We do not wish in any way to cause you to modify your plans. I think that the preparation of the theme for a fresco requires a good deal of time and the quiet of one's own home, and for this reason I would not have you put off your departure from New York. If you cared to do so, you might return to Rio de Janeiro, study the subject, prepare our sketches and return later if the plan goes through. In regard to the studies (croquis), the Library of Congress is a government building whose decoration is closely connected with the supervision of certain official agencies like the Architect of the Capitol and the Fine Arts Commission of Washington. I could not approve any scheme of decoration for the proposed mural without consulting the persons in question. The subject is therefore delicate and requires that you submit some preparatory drawings which could be shown to those whose functions entitle them to be approached in this matter. I think it reasonable that you proceed in the manner followed in the preparation of the frescoes of the Ministry in Rio de Janeiro. You could submit the studies in watercolor more or less similar to the form of those in your splendid exhibition at the Museum of Modern Art. Only with these drawings can we consider the future prosecution of the subject.” Carta de Archibald MacLeish a Candido Portinari. Washington, 14 nov. 1941, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

⁴³⁸ Carta de Robert C. Smith a Candido Portinari. Washington, 13 maio 1941, grifo do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

realizamos, não encontramos documentos oficiais que expliquem como esse patrocínio veio a ocorrer. Contudo, cartas escritas e recebidas pelo artista, que apresentaremos adiante, fornecem indícios de que Oswaldo Aranha e Getúlio Vargas tenham decidido custear as obras, compreendendo que a empreitada se converteria em valiosa propaganda para o Brasil nos Estados Unidos. Portinari tinha relacionamento próximo com Aranha e acesso fácil a Vargas, o que possibilita que esse acordo de financiamento tenha sido negociado e decidido oralmente, uma explicação plausível para a ausência de registros impressos que o documentem. Desse modo, ficou acertado que o governo federal desembolsaria U\$ 4.000⁴³⁹ para enviar Portinari aos Estados Unidos para executar os murais na Biblioteca do Congresso. O pintor, no entanto, não comunicou o acordo com o governo brasileiro a nenhum funcionário da Biblioteca, o que acarretou uma situação muito problemática em termos diplomáticos, como explicita carta de Lewis Hanke a Archibald MacLeish de 21 de julho de 1941:

Novembro passado você enviou uma carta a Portinari perguntando a respeito da possibilidade de ele fazer um mural na Fundação Hispânica. Foi claramente exposto nessa carta, redigida pelo Dr. Smith para ser assinada por você que, na ocasião, não tínhamos dinheiro para esse propósito, e que qualquer mural na Biblioteca do Congresso teria que ser aprovado antecipadamente por você e por outros altos funcionários do governo. Com essas condições em mente, você inquiriu se Portinari estaria interessado em submeter estudos, que poderiam futuramente ser transformados em murais para o espaço na Fundação Hispânica. Uma relação precisa do espaço disponível foi inclusa na sua carta. Em resposta, Portinari afirmou que estava muito lisonjeado e que estava interessado. A impressão que tivemos a partir da carta foi que ele iria trabalhar nos estudos no Brasil e, mais tarde, os enviaria para serem avaliados aqui. Então, com base nessa avaliação, somada a uma averiguação das questões financeiras envolvidas, você tomaria uma decisão final. Recentemente o Dr. Smith recebeu duas cartas de Portinari nas quais ele declara que o presidente Vargas e Oswaldo Aranha, o ministro das relações exteriores, proveram recursos para sua viagem a esse país para dar continuidade a seus trabalhos na Biblioteca (“fazer os estudos da biblioteca”). O Dr. Smith e eu ficamos um tanto perplexos com essa fraseologia, e não nos é claro se Portinari está vindo sob pleno patrocínio governamental para começar a pintar os muros da Fundação Hispânica, ou se o governo proveu a ele a oportunidade de vir a esse país trabalhar nos estudos para submetê-los a nós. A carta mais recente de Portinari afirma que ele e sua família deixarão o Rio por via aérea em 26 de julho, o que significa que por volta de 30 de julho o problema Portinari estará conosco aqui nesse país. Cremos que assim que Portinari chegar na Biblioteca devemos trazê-lo para se reunir com você, para que você deixe claro a ele que nossa posição é a mesma apresentada na nossa carta oficial, isto é, que não temos dinheiro para pagar por essa obra mural e, além disso,

⁴³⁹ O equivalente a U\$ 74.642,18 em 2021, segundo o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em 24 jun. 2021.

nenhuma autorização será dada por você para a execução de nenhum mural na Biblioteca até que estudos tenham sido apresentados e aprovados por você.⁴⁴⁰

No texto original, ao anunciar a MacLeish sua perplexidade com a chegada iminente e inesperada de Portinari, Lewis Hanke utilizou o vocábulo *buffaloed*, que pode significar também ser enganado ou intimidado, o que denota que o diretor da Fundação Hispânica comunicou, com sutileza, que compreendeu o apoio da alta cúpula do Estado Novo à viagem de Portinari como uma forma de intimidação da gestão Vargas para a realização dos murais. O inesperado patrocínio do governo federal brasileiro ao pintor de Brodowski deixou Archibald MacLeish e os funcionários da Fundação Hispânica em uma situação difícil, que lhes poderia trazer sérios problemas caso não fosse gerenciada de maneira apropriada. Isso porque as paredes da Biblioteca do Congresso integram o conjunto de edifícios pertencentes ao Capitólio, a casa do corpo legislativo estadunidense, emblema da nação americana e de seu governo, o lugar de encontro de sua legislatura e o símbolo nacional de sua democracia representativa republicana. Portanto, soava como uma afronta, tanto ao poderio e soberania dos Estados Unidos, como aos ideais de liberdade e valorização do indivíduo defendidos pela nação americana, que um ditador de um país sul-americano geopoliticamente pouco influente, pagasse para que seu pintor-embaixador fosse enviado, praticamente sem aviso prévio, para executar murais nas paredes do templo do liberalismo norte-americano.

⁴⁴⁰ “Last November you sent a letter to Portinari inquiring concerning the possibility of him doing a mural in the Hispanic Foundation. It was clearly stated in this letter, which was drafted by Dr. Smith for your signature, that at that time we had no money for this purpose and that any mural in the Library of Congress would have to be approved in advance by you and other authorities. With these conditions in mind, you inquired whether Portinari would be interested in submitting sketches which might later be developed into murals for the space in the Hispanic Foundation. An exact statement concerning the space available was included in your letter. In reply Portinari stated that he was much flattered and that he was interested. The impression we got from the letter was that he would proceed to work on sketches in Brazil and later send them to us for consideration here. Then, on the basis of this examination, plus an inquiry into the financial matters involved, you would make your final decision. Recently, Dr. Smith has received two letters from Portinari in which he states that President Vargas and Oswaldo Aranha, Minister of Foreign Affairs, have provided the funds for his trip to this country to carry on his labors in the Library (“fazer os estudos da biblioteca”). Dr. Smith and I are somewhat buffaloed by this phraseology, and it is not clear to us whether Portinari is coming under full government sail to start painting on the walls of the Hispanic Foundation or whether the government has provided an opportunity for him to come to this country to work out his sketches for submission to us. The most recent letter from Portinari states that him and his family are leaving Rio by air on July 26th, which mean that about July 30th the Portinari problem will be with us here in this country. It is our feeling that the moment Portinari arrives in the Library that we should bring him to confer with you in order that you may make clear to him that we stand just where we said we were standing in our official letter to him, namely that we do not now have money to pay for this mural work and moreover no authorization will be given by you for any mural work in the Library until sketches have been submitted, and approved by you.” Carta de Lewis Hanke a Archibald MacLeish. Washington, 21 jul. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

Robert Smith foi diplomático ao responder ao pintor, apesar da grande desconfiança gerada pela notícia de seu retorno ao país: “recebi as suas boas cartas dando as gratas notícias da sua próxima chegada neste país. Boas notícias deveras e aqui estamos prontos a recebê-los com braços abertos”⁴⁴¹. Enquanto isso, no Brasil, seus conterrâneos se despediam de Portinari com pompa. Em 25 de julho, Assis Chateaubriand (1892-1968) ofereceu um grande almoço em homenagem ao pintor no Jockey Club do Rio de Janeiro (Figura 188), que contou com diversos convidados ilustres⁴⁴², entre os quais Armando Vidal e Berent Friele (1895-1985), o representante do OCIAA no Rio de Janeiro:

À cabeceira da mesa, o ministro da educação, Dr. Gustavo Capanema, estava ladeado pelo homenageado, embaixadores Jefferson Caffery e Fernandez Cuesta, Sra. Maria Portinari, senhor Gabriel Passos, Sr. e Sra. Lourival Fontes. Conforme o programa organizado, houve uma série de pequenos discursos, com a manifestação dos sentimentos de cada um dos setores de nosso mundo cultural representado na festa, em relação à personalidade e à arte de Candido Portinari. Iniciou a série de saudações o Sr. Gustavo Capanema.⁴⁴³

Portinari e sua família chegaram aos Estados Unidos por via marítima em 10 de agosto de 1941, desembarcando em Nova York do navio Uruguai, e foram novamente recebidos no cais por Florence Horn. Carregavam uma carta de apresentação à embaixada brasileira emitida por Oswaldo Aranha, que dizia que o artista “nomeado pelo excelentíssimo senhor presidente da República, vai aos Estados Unidos em missão artística especial”⁴⁴⁴. Pouco mais de uma semana depois foram a Washington reunir-se com MacLeish, que escreveu ao pintor depois do encontro:

Tivemos o maior prazer em receber você e a senhora Portinari na Biblioteca e discutir com você os problemas relativos aos murais propostos para a Sala Hispânica. Estamos muito satisfeitos em saber que está disposto a considerar a execução desse trabalho, e profundamente gratos ao governo do Brasil por sua generosa assistência em fazer possível que você tenha vindo a esse país preparar estudos preliminares. Naturalmente, não queremos parar nos estudos preliminares. Estamos ávidos por ter o mural na Sala Hispânica e acreditamos

⁴⁴¹ Carta de Robert C. Smith a Candido Portinari. Washington, 18 jul. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁴² Fizeram parte no almoço, entre outros, Gustavo Capanema, Jefferson Caffery, Fernandes Cuesta, Gabriel Passos, Lourival Fontes, Adalgisa Nery, Fernando Ortiz Echague e esposa, o cônsul O’Shanghnesse, Randolph Harrison, Theodore Xanthaky, Berent Friele, Assis Chateaubriand, Herbert Moses, Levi Carneiro, Gilberto Freire, Raimundo de Castro Maia, Augusto Frederico Schmidt, Eurico Welisch, José Queiroz Lima, Lutero Vargas, Andrade Queiroz, Danton Jobin, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Assis Figueiredo, Henrique Pongetti, Fraga de Castro, Carlos Leão, Lucio Cardoso, Oscar Simon, José Cláudio da Costa Riberio, José Nabuco, Agnaldo Xavier, Antiógenes Chaves, Jorge Grei, Afonso de Melo Franco, Tomás Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Rubem Faria, Moacir Werneck de Castro, André Carrazoni, Austregésilo de Athayde, Jaime Chermont, José Olympio, Frank Garcia, Carlos Drummond de Andrade, Barão e Baronesa de Saavedra, Celso Kelly, José Lins do Rego, Renato Almeida, Gastão Cruis, Carlos Cavalcanti, Peregrino Júnior, Jorge de Lima, Horácio Cartier, R. Magalhães Junior, Dario de Almeida Magalhães, Peixoto de Castro, Ribeiro Couto, Marques Rabelo, José Jobim, Jaime de Barros, Lucia Miguel Pereira, Murilo Miranda, Vieira de Melo, Armando Vidal, Martinez de Hoz, Castro Filho, Barros Carvalho, Josué de Castro, Murilo Mendes e Walter Burlle Marx.

⁴⁴³ A homenagem prestada ontem ao pintor Candido Portinari. [s. n.], Rio de Janeiro, 26 jul. 1941.

⁴⁴⁴ Carta de Oswaldo Aranha a Carlos Martins Pereira e Souza. Rio de Janeiro, 6 ago. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

que é o artista a fazê-los. Por haver certos aspectos legais e financeiros relacionados a esse problema, tomo a liberdade de expor as condições sob as quais será possível para nós entrar em um acordo definitivo com você em relação a esse mural. Essas são: 1. Antes de proceder com a execução do mural, o arquiteto do capitólio terá que aprovar os estudos preliminares. 2. Assim que os estudos preliminares tiverem sido aprovados você iniciaria a pintura do mural, sendo pago pelo seu trabalho por meio de uma bolsa. Como dissemos em nossa conversa, a Biblioteca agora não dispõe de recursos para esse propósito, mas os estamos buscando energicamente e temos esperança de que possam ser obtidos em breve, se esse acordo lhe for satisfatório.⁴⁴⁵

Figura 188 – Almoço em homenagem a Portinari, em agosto de 1941, no Jockey Club do Rio de Janeiro, por ocasião de sua partida para os Estados Unidos. Na mesa, a partir da esquerda, Adalgisa Nery, o chefe do DIP Lourival Fontes, o embaixador americano Jefferson Caffery, Candido Portinari e o ministro da educação Gustavo Capanema.



Fonte: FGV CPDOC.

⁴⁴⁵ “It gave us the greatest pleasure to receive you and Senhora Portinari in the Library and to discuss with you the problems relating to the proposed mural in the Hispanic Room. We are delighted to know that you are willing to consider the execution of this work, and we are deeply grateful to the government of Brazil for its generous assistance in making it possible for you to come to this country to prepare preliminary sketches. Naturally, we do not want to stop with preliminary sketches. We are eager to have the mural in the Hispanic Room and we believe that you are the artist to do it. Because there are certain legal and financial aspects to this problem, I am taking the liberty of stating the conditions under which it will be possible for us to enter into a definite agreement with you for this mural. These are: 1. Before proceeding to the execution of the mural, the Architect of the Capitol would have to approve the preliminary sketches. 2. As soon as preliminary sketches have been approved, you would commence the painting of the mural, being paid for your work on a fellowship basis. Because the painting of the mural is a cultural and not a commercial undertaking, the fellowship honorarium would amount to \$ 2.500 for the period of work. As we have stated to you in conversation, the Library does not now have funds for this purpose, but we are energetically seeking such funds and have some hope that they can be obtained shortly if this arrangement is satisfactory to you.” Carta de Archibald MacLeish a Candido Portinari. Washington, 22 ago. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

A chegada inesperada de Portinari nos Estados Unidos foi problemática não apenas por questões políticas, mas também porque, ao assumir o posto de bibliotecário, MacLeish havia expandido imensamente as despesas da Biblioteca. Isso foi possível por conta da ampliação considerável que conseguira para orçamento aprovado para a instituição antes de sua chegada. Desse modo, a inserção de novos gastos, especialmente de cunho aparentemente supérfluo em tempos de guerra, como decorações para o edifício principal, já amplamente ornamentado, poderia lhe causar atrito com o congresso. Por conseguinte, foi necessário buscar recursos em outras entidades. MacLeish mantinha relação próxima com Nelson Rockefeller e a organização a qual recorreu foi o *Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations*, entidade privada que recebia recursos do OCIAA para a realização de projetos de fomento da Política da Boa Vizinhança na área cultural. O Comitê era composto por Frederick P. Keppel (1875-1943), da *Carnegie Corporation*; Henry Allen Moe (1894-1975), da *John Simon Guggenheim Foundation* e David H. Stevens (1884-1980) da *Rockefeller Foundation*, e foi acionado quanto ao financiamento dos murais já em 22 de agosto, mesmo dia em que MacLeish escreveu a Portinari. No entanto, Keppel e Stevens estavam viajando, o que fez com que demorassem quase um mês para responder ao pedido do bibliotecário.

As suspeitas em relação às motivações políticas do patrocínio oferecido a Portinari pelo governo federal brasileiro levaram MacLeish a agir com muita diplomacia em seu primeiro encontro com o pintor, como demonstra o relato de Maria Portinari:

No primeiro contato, fomos falar com ele, acompanhados de uma pessoa da embaixada, que era também ótima pessoa. Acho que era Fernando Sabóia. Ele então nos apresentou o MacLeish e ficou servindo de intérprete. Aí, começou aquela rasgação de seda e ele não traduzia exatamente o que o Portinari dizia. Portinari começou a ficar nervoso e a certa altura virou-se para o MacLeish e disse assim: “tenho certeza de que você fala francês. Falo francês mal, mas falo. Não falo inglês, nem entendo. Para que esse negócio de tanta tradução? Vamos falar em francês”. O MacLeish convidou-o para um chá e ele disse: “não estou aqui para tomar chá; vim para fazer pintura. Se vocês querem, muito bem. Vamos tratar das coisas práticas, nada de perder tempo com chá”. Foi um começo assim meio... Mas o MacLeish logo entendeu que era bobagem esse negócio de diplomacia, que tinha que falar o que era. Logo trataram o que tinha que ser feito nas paredes, o que Portinari podia e o que não podia... Aquilo era a Biblioteca do Congresso, onde era proibido fumar, por exemplo. Mas ele avisou ao pessoal que o Portinari poderia fumar.⁴⁴⁶

Portinari provavelmente não compreendeu a delicada situação política criada junto à Biblioteca pelo patrocínio que recebeu do governo brasileiro, o que o fez estranhar a conduta

⁴⁴⁶ Depoimento concedido por Maria Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 92-93.

ponderada de MacLeish ao tratar da encomenda nesse primeiro encontro. Memorandos internos da Biblioteca mostram que havia preocupação quanto ao valor esperado pelo artista brasileiro como pagamento pelo trabalho, relacionada também ao caráter político que havia tomado a empreitada da execução das pinturas. Obras murais poderiam custar muito. Diego Rivera, por exemplo, recebeu U\$ 15.000 pelo ciclo “Indústria de Detroit” e U\$ 21.000 pelo malfadado mural do Rockefeller Center, peça única. No mesmo dia em que MacLeish se reuniu com Portinari, Hanke escreveu ao bibliotecário, ao discutir o valor a ser oferecido ao pintor em documento impresso:

Após conversas informais adicionais com Portinari, estou convencido que a quantidade de dinheiro não é uma questão primordial. Creio, contudo, que seria bom dizer, após a locução “soma de \$ 2.500”, o seguinte: “que cremos ser lhe satisfatória como pagamento completo da nossa parte.”⁴⁴⁷

Em resposta à missiva de MacLeish, de 22 de agosto, Portinari concordou por escrito com as condições impostas para a execução do trabalho:

Me agrada muito acusar o recebimento da sua carta do dia 22 do corrente – cópia da qual estou enviando hoje para o meu governo – delineando as condições sob as quais um acordo a respeito dos murais a serem pintados por mim na Sala Hispânica da Biblioteca do Congresso pode ser alcançado. Em resposta, gostaria de expressar minha aprovação plena das ditas condições e, portanto, é minha intenção começar a trabalhar nos estudos preliminares antes do fim do mês.⁴⁴⁸

A atitude de Portinari de enviar ao governo brasileiro as condições para a execução dos murais não deixa dúvidas quanto ao caráter oficial de sua viagem. Sobre o tema dos murais, um memorando não datado da Divisão Hispânica, provavelmente produzido por Robert C. Smith – responsável pela organização do projeto de realização das obras – declara:

O tema geral dessas decorações será o da cultura latino-americana no novo mundo. Será feito um esforço para apresentar aqueles elementos que são compartilhados pelos países de língua portuguesa e espanhola, de modo a que os murais parecerão representar não só o Brasil, mas outros países da América Latina. O esquema da decoração será dividido em três partes. 1.) O épico da descoberta e conquistas. O pintor pode querer ampliar esse tema para que tome todas as paredes disponíveis no vestíbulo. Uma divisão lógica se apresenta na primeira fase: a descoberta na qual as esquadras e o

⁴⁴⁷ “After further informal conversation with Portinari, I am convinced that the amount of money is not a paramount consideration. I believe, however, that it would be well said after the phrase “sum of \$2.500”, the following: ‘Which we trust would be satisfactory to you as complete payment on our part.’” Carta de Lewis Hanke a Archibald MacLeish. Washington, 22 ago. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

⁴⁴⁸ “It gives me much pleasure to acknowledge receipt of your letter of the 22nd instant - a copy of which I am today sending to my government - outlining conditions under which an agreement may be reached on the proposed murals to be painted by me in the Hispanic Room of the Library of Congress. In reply, I wish to express my full approval of said conditions and, accordingly, it is my intention to start working on the preliminary sketches before the end of this month.” Carta de Candido Portinari a Archibald MacLeish. Washington, 25 ago. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

desembarque podem ser representados, enquanto na segunda o desbravamento de novos territórios pode ser mostrado. Esse movimento *bandeirante*, uma grande força na cultura brasileira, é reproduzido na América Latina e, se empregado, eliminaria a representação de batalhas sangrentas entre nativos e europeus, que pode ser extremamente ofensiva para muitos latino-americanos. 2.) O épico da educação. O papel de missionários espanhóis e portugueses (Anchieta e Las Casas) com os símbolos de igrejas, editoras, universidades. Essa não deve ser uma cena histórica específica, mas uma fusão de muitas, em muitos períodos, de modo a poder mostrar igrejas barrocas ao lado de nativos do século XVI. 3.) O épico da economia. Agricultura, pecuária, mineração – três ocupações coloniais de toda a América Latina, com referências específicas a culturas comuns – café e açúcar. A organização dessas decorações pode seguir aquela do item 2. 4.) Vários painéis decorativos para preencher e completar o esquema.⁴⁴⁹

O detalhamento dos temas apresentado no memorando supracitado se aproxima das obras finalizadas, mas ainda não é fiel a elas. Inferimos que este documento date de meados de setembro, com base na carta de Portinari a Carlos Drummond de Andrade redigida nesse mês, na qual o artista narra ao poeta os planos para os murais: “já estamos aqui conversando com o MacLeish. A decoração é mais do que eu pensava. Já escolhemos mais ou menos os temas – cinco ou seis painéis representando coisas do Brasil e dois ou três das Américas”⁴⁵⁰.

O processo de negociações a respeito dos murais teve pontos de tensão, provavelmente relacionados também à demora do *Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations* em dar uma posição quanto ao pagamento do artista. Houve atritos em relação ao tamanho e formato finais das peças, e o pintor quis introduzir mudanças significativas ao projeto:

Essas são as condições propostas pelo Sr. Portinari para a pintura dos murais para a Fundação Hispânica: 1.) Ele ainda pintaria quatro painéis, mas esses seriam consideravelmente menores do que o planejado originalmente, ocupando o centro das quatro paredes principais. 2.) Eles seriam pintados em

⁴⁴⁹ “The general theme of these decorations will be that of colonial Latin American culture in the new world. An attempt will be made to present those elements which are shared by the Portuguese and Spanish speaking countries in such a way that the murals will seem to represent not only Brazil, but the other countries of Latin America. The scheme of decoration might be divided into three parts. 1. The epic of the discovery and conquests. The painter might wish to enlarge this subject to take up the whole wall space in the vestibule. A logical division presents itself in the first phase: the discovery in which the fleets and the landing might be represented, while in the second the opening of new territories might be shown. This *bandeira* movement, a great force in Brazilian culture, is duplicated in Latin America and if used would eliminate representing the bloody battles between Indians and Europeans, which might be extremely distasteful to many Latin Americans. 2. The epic of education. The role of Spanish and Portuguese missionaries (Anchieta and Las Casas) with the symbols of churches, printing, universities. This should be not one single historical scene but rather a fusion of many in several periods so as to be able to show baroque churches beside 16th century Indians. 3. The epic of the economy. Agriculture, grazing, mining – the three colonial occupations of all Latin America, with specific reference to the common crops – coffee and sugar. The arrangement of this decoration might follow that of item 2. 4. Various decorative panels to fill in and complete the scheme.” Memorando “The Portinari Murals”, tradução nossa, grifo do autor. AOC Curator’s Office A&R Files.

⁴⁵⁰ Carta de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade. Washington, set. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

tela e não em gesso, e seriam fixados nas paredes com pequenas molduras de madeira. 3.) O trabalho seria feito em Nova York depois que os estudos forem aprovados aqui. Isso porque ele não consegue encontrar um estúdio apropriado em Washington e porque é difícil obter materiais aqui.⁴⁵¹

A intenção de Portinari de permanecer em Nova York, onde estava então hospedado, pode estar relacionada não só à maior facilidade que a cidade oferecia para a execução do trabalho, mas também pelo artista sentir-se melhor acolhido ali, já que era o local de residência de suas amigas Florence Horn e Maria Sermolino. De fato, o pintor se realocou para Washington, onde a execução dos estudos foi iniciada em torno de 16 de setembro, quando os ânimos ainda estavam exaltados, de acordo com carta dirigida a MacLeish:

O Dr. Smith veio aqui no outro dia para dizer que o casal Portinari veio a Washington, alugou um apartamento no Hotel Roosevelt e está iniciando os estudos para os murais na Biblioteca do Congresso. O Dr. Smith disse que eles ainda estão irritados, e queriam muito vê-lo quando você retornasse a Washington. Eles querem discutir seus planos ulteriores – isto é, sobre ir a Nova York executar as pinturas lá etc. Pelo fato de Dr. Smith ter mencionado que eles estavam bastante irritados e queriam tanto vê-lo assim que possível, tomei a liberdade de dizer ao Dr. Smith que você poderia encontrá-los hoje às onze horas.⁴⁵²

A irritação do casal Portinari talvez estivesse relacionada à alguma pressão que o artista estivesse sofrendo por parte do governo brasileiro, em razão da indefinição quanto à realização do projeto, por conta da incerteza da disponibilidade de recursos para o pagamento ao pintor. Deduzimos isso pois, um dia após a redação da missiva acima, Robert Smith preparou um texto para que Portinari enviasse por telegrama ao Brasil, explicando brevemente as condições da encomenda e afirmando que “nenhum outro artista foi convidado a concorrer”⁴⁵³. Não há indicação a respeito do recipiente do telegrama, mas nos parece lógico que tenha sido Getúlio Vargas ou Oswaldo Aranha.

⁴⁵¹ “The following are the conditions proposed by Mr. Portinari for the painting of the murals for the Hispanic Foundation: 1. He would still paint four panels, but these would be considerably smaller than originally planned, occupying the center of the four principal walls. 2. They would be painted on canvas and not on plaster and would be affixed to the walls with small wooden frames. 3. The work would be done in New York after the drawing has been approved here. This is because he can find no suitable studio in Washington and because it is difficult to obtain materials here.” Carta de Robert C. Smith a Archibald MacLeish. Washington, 15 set. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

⁴⁵² “Dr. Smith dropped by the other day to say that the Portinaris came to Washington, took an apartment at the Hotel Roosevelt, and are starting on the sketches for the murals in the Library of Congress. They are still pretty much upset, so Dr. S. said, and wanted very much to see you when you returned to Washington. They want to discuss their further plans – i. e., about going to New York to do the actual painting, etc. Because Dr. Smith mentioned that they were quite upset and wanted so badly to see you as soon as they could, I took the liberty of telling Dr. S. that I thought you could see them at eleven today.” Carta de autoria anônima a Archibald MacLeish. Washington, 16 set. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

⁴⁵³ “[...] no other artist has been invited to compete.” Carta de Robert C. Smith a Archibald MacLeish. Washington, 17 set. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

MacLeish se esforçou para agradar Portinari, acomodando-o em um espaço no pavilhão nordeste da Biblioteca, organizado para lhe servir de estúdio. Ademais, o pintor recebeu permissão especial para fumar nas dependências do ateliê, desde que seguisse certas regras de segurança como manter materiais oleosos em contêineres de metal e ter cuidado redobrado ao apagar pontas de cigarro. Como medida de segurança, esses aposentos eram examinados pelos guardas todas as noites. Desse modo, o bibliotecário se desdobrou para apaziguar os ânimos do artista, provavelmente visando evitar incidentes não somente com ele, mas também com o governo brasileiro. Compreendendo que a encomenda dos murais havia se tornado um projeto de diplomacia cultural, MacLeish escreveu a Getúlio Vargas em 17 de setembro:

Nos últimos dias tenho tido o prazer de receber e conhecer o ilustre pintor brasileiro, o senhor Candido Portinari, que recentemente aqui chegou em missão de grande importância cultural. Graças à visão e à generosidade de Vossa Excelência o senhor Portinari prepara os esboços de uma série de quatro pinturas murais na Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. Tenho seguido com grande entusiasmo e intensa admiração o desenvolvimento desses estudos que prometem transformar-se numa decoração verdadeiramente magnífica. É para mim então uma satisfação especial poder comunicar à Vossa Excelência que o Senhor Portinari teve a amabilidade de aceitar o modesto pagamento que lhe pudemos oferecer pela execução das pinturas. A quantia é deveras pequena em relação com [sic] o imenso valor artístico do trabalho a se realizar. Em nome da Biblioteca do Congresso portanto desejo agradecer à Vossa Excelência pela gentilíssima atenção que prestou ao nosso convite feito ao Senhor Portinari para que considerasse a preparação dessas decorações e a esplêndida ação de Vossa Excelência em mandar o distintíssimo pintor a Washington com o motivo de executar os desenhos preliminares. Tenho a certeza que a realização desse importante projeto nas paredes de nossa Fundação Hispânica, que rapidamente se torna um centro preeminente neste país, de estudos da cultura da América Latina, terá as mais largas e benéficas consequências na atual obra de *rapprochement* cultural entre os povos das duas grandes repúblicas, os Estados Unidos do Brasil e os Estados Unidos da América do Norte. Do profundo interesse que Vossa Excelência sempre tem manifestado por essa obra de ligação cultural representa a missão do senhor Candido Portinari nova e eloquente prova.⁴⁵⁴

A missiva de MacLeish, reproduzida abundantemente pelos periódicos brasileiros, foi elaborada cuidadosamente para comunicar o que Vargas queria ouvir. Continha elogios rasgados ao presidente, enfatizava a importância da missão artística de Portinari, louvando a habilidade do pintor e sua humildade em receber uma soma diminuta para executar os murais. Ademais, exaltava o gesto de Vargas de ter prestado atenção ao convite feito ao artista, e às benéficas consequências políticas do patronato do mandatário na aproximação entre o Brasil e

⁴⁵⁴ Carta de Archibald MacLeish a Getúlio Vargas. Washington, 17 set. 1941. FGV CPDOC.

os Estados Unidos. Devemos lembrar que, no segundo semestre de 1941, Franklin Roosevelt tentava convencer Vargas a ceder o saliente nordestino, onde se encontra a cidade de Natal, para a instalação de uma base aérea, estratégica para os esforços de guerra norte-americanos e a segurança do hemisfério oeste. Ao mesmo tempo, o governo brasileiro esperava que os estadunidenses equipassem o seu exército, para que pudesse proteger suas fronteiras. Portanto, o período de execução das obras de Portinari na Biblioteca do Congresso foi aquele no qual as tensões nas negociações entre os dois países eram mais elevadas. Conseqüentemente, esse projeto de diplomacia cultural teve parte relevante nas dinâmicas de aproximação de ambas as nações. A realização dos murais foi divulgada amplamente no Brasil ao longo de sua execução, mas nos Estados Unidos promovida apenas após a inauguração das pinturas, em função dos problemas causados pelo envio repentino do artista por parte do governo brasileiro. Queiroz Lima escreveu a Portinari a respeito da Carta de MacLeish enviada ao presidente: “encaminhei, ultimamente, ao velho Lourival a cópia da carta de Mr. MacLeish. Foi um sucesso. Por você e pelo presidente, aparecendo como deve, auxiliando o intercâmbio e as artes”⁴⁵⁵. Nesse contexto, Portinari escreveu a Gustavo Capanema em 22 de setembro:

Aqui estamos conversando sobre as decorações – já está bem delineado o plano – apenas a questão da verba é que está sendo estudada, pois há lei aqui que protege os artistas nacionais. Vão me arranjar uma bolsa das grandes, contudo pela proporção do trabalho é pouco. De qualquer forma acho que devo fazer esse trabalho. Será grande reclame para mim, e para o Brasil, pois creio que será o único estrangeiro.⁴⁵⁶

A carta não deixa dúvidas de que o pintor compreendia claramente que seu trabalho seria também uma peça de propaganda para o Brasil. Em 22 de setembro, Portinari já parecia mais ambientado com a equipe da Biblioteca e aguardava o desembaraço das burocracias que impediam o avanço do projeto, como expõe missiva a Mário de Andrade:

Estamos aqui tratando das pinturas na Biblioteca. Estive com o MacLeish e já combinamos alguns pontos – mas a burocracia aqui é complicada e ele não pode resolver sozinho. Contudo é ele o chefe desse trabalho. Espero começar a fazer os estudos ainda esse mês. Gostei muito também do Dr. Hanke, que é admirador seu. Ele é ótimo sujeito – é com ele que tenho me entendido.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Carta de José de Queiroz Lima a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 10 nov. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁵⁶ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema. Washington, 22 set. 1941. FGV CPDOC.

⁴⁵⁷ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Washington, 22 set. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

Enquanto a Fundação Hispânica gerenciava as expectativas de Portinari, Robert Smith foi a Nova York encontrar-se com Henry Allen Moe buscando uma solução para a questão do pagamento do pintor. A esse respeito, o acadêmico escreveu a MacLeish em 24 de setembro:

Na segunda-feira, quando falei com o Sr. Moe em Nova York, ele expressou seu desejo de ter por escrito certas informações a respeito do projeto Portinari. Se eu soubesse então que você nunca recebeu uma resposta por escrito a respeito da decisão do comitê eu teria perguntado quando ela seria enviada. As informações que o Sr. Moe busca são as seguintes: 1.) Uma cópia da carta, se esta foi escrita, do arquiteto do capitólio expressando sua aprovação dos desenhos de Portinari. 2.) Uma carta expressando sua aprovação oficial dos desenhos e seu aceite do dinheiro que foi alocado para a execução dos afrescos, junto com uma declaração geral de como este deve ser despendido. 3.) Uma nota minha declarando a minha participação no trabalho, e meu aceite, como diretor assistente da Fundação Hispânica, do acordo que fizemos com Portinari. O Sr. Moe crê que há o perigo de Portinari receber a oferta de mais dinheiro como pagamento por parte do governo brasileiro. Isso pode estar fundamentado nas observações agudas do Sr. Moe a respeito do caráter do pintor, que, em certas ocasiões, apresentou uma veia mercenária. O Sr. Moe crê que com as informações contidas nessas três cartas seria capaz de elaborar a fórmula certa para aplicarmos a Portinari e, por meio disso, extrair dele mais um consentimento por escrito, que seria mais efetivo do que a primeira carta que você recebeu de Portinari expressando sua concordância em aceitar as condições apresentadas em sua carta a ele. Compreendo que nenhuma dessas cartas deve ser escrita ao Sr. Moe até que tenhamos informações por escrito sobre a liberação do dinheiro concedido a nós pelo comitê do qual o Sr. Moe é membro. O Sr. Moe também expressou o desejo de receber fotografias dos estudos assim que eles estiverem em sua forma final.⁴⁵⁸

Como o documento demonstra, ainda havia grande desconfiança quanto aos verdadeiros motivos de Portinari ter viajado a Washington para executar os murais. As complexas manobras de Moe buscando elaborar um contrato que impedisse o pintor de se aproveitar financeiramente da realização da encomenda parecem caricatas, ainda mais quando comparadas com a declaração do artista a Mário de Andrade a respeito de como empregaria seu pagamento:

⁴⁵⁸ “When I talked Monday with Mr. Moe in New York he expressed his desire to have in writing certain information concerning the Portinari project. Had I known then that you had never received written word of the decision of the committee I should have inquired when it is to be forthcoming. The information which Mr. Moe seeks is the following: 1. A copy of the letter, if any has been written, from the Architect of the Capitol expressing his approval of the Portinari drawings. 2. A letter from you expressing your official approval of the drawings and your acceptance of the money which has been allotted for the execution of the frescoes together with a general statement on how it is to be expended. 3. A note from myself stating my participation in the work, and my acceptance as Acting Director of the Hispanic Foundation of the arrangement that we have made with Portinari. Mr. Moe feels that there is danger of Portinari's being offered more money in payment by the Brazilian government. This may be based on Mr. Moe's penetrating observations of the painter's character which has at times shown a mercenary streak. Mr. Moe feels that with the information contained in these three letters he would be able to think up just the right formula for us to apply to Portinari and thereby extract another acquiescence from him in writing which would be more definitive than the first letter you received from Portinari expressing his agreement to abide by the conditions presented in your letter to him. I realize that none of these letters should be written to Mr. Moe until we have had written information as to the allocation of the money allotted us by the committee of which Mr. Moe is a member. Mr. Moe also has expressed a desire to have photographs of the sketches as soon as they are in their final shape.” Carta de Robert C. Smith a Archibald MacLeish. Washington, 24 set. 1941, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

O conselho que você me dá para juntar uns cobres é muito bom, eu sei que você o diz porque é meu amigo de verdade, mas o curioso é que todas as cartas que recebo do Brasil é falando a esse respeito. Vou juntar alguma coisa fazendo trabalhos nas horas vagas, pois o grande trabalho que vou executar na Biblioteca do Congresso não vai dar para guardar, porque pretendo fazer a melhor coisa mural deste país.⁴⁵⁹

Desse modo, o documento acima comprova que as desconfianças quanto ao caráter mercenário do artista são absolutamente infundadas. Além disso expõe que, nesses dois primeiros meses do projeto, estavam distantes da realidade as suposições dos americanos quanto às verdadeiras intenções de Portinari em relação à execução dos murais.

Em 22 de setembro, os estudos realizados pelo pintor foram aprovados pelo arquiteto do Capitólio Davis Lynn (1873-1961), e Portinari escreveu ao amigo Queiroz Lima em celebração:

Você não queira saber como tenho trabalhado. Os estudos que normalmente deveriam ser feitos em três ou quatro meses os fiz em vinte dias. Mas também trabalhei noite e dia. Fui trabalhando no escuro sem saber o gosto do pessoal. Depois que entreguei, passei várias noites sem dormir à espera do resultado. Quando o MacLeish me telefonou fiquei dançando numa perna só. É enorme o trabalho e o dinheiro é pouco, mas o pessoal acha que é coisa importante fazer. A Biblioteca do Congresso é o lugar mais visitado da América – milhares de pessoas de outras cidades da América desfilam ali diariamente. [...] é preciso azeitar o Capanema, pois vou demorar uns seis meses para fazer esse trabalho. Logo mandarei fotografias dos estudos. Vão começar a publicar depois do trabalho começado.⁴⁶⁰

Em 3 de outubro, Portinari foi “azeitar o a Capanema”. Comunicou ao ministro a aprovação dos estudos para os murais por parte do arquiteto do Capitólio, explicou o tema das obras e fez um pedido ao ministro e amigo:

Como o Sr. tem me apoiado em todos os sentidos para a realização de meu trabalho de artista penso que não fará nenhuma objeção para que eu permaneça aqui ainda quatro ou cinco meses. Creio também que os afrescos do Ministério lucrarão com isso. Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos os países da América está claro que vou fazer o Brasil.⁴⁶¹

Portinari enfatizou a Capanema os aspectos de seu trabalho voltados à promoção do MES e do Brasil nos Estados Unidos, o que certamente agradou o ministro, também em razão do MES ser um dos órgãos responsáveis pela propaganda do país no exterior. Capanema respondeu: “meus parabéns pelos seus trabalhos. Desejo que você os realize com a maior perfeição, e para isto fique aí o tempo que for preciso”⁴⁶². No mesmo dia em que escreveu ao ministro, o pintor escreveu a Getúlio Vargas:

⁴⁵⁹ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Washington, 7 out. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁶⁰ Carta de Candido Portinari a José de Queiroz Lima. Washington, 27 set. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁶¹ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema. Washington, 3 out. 1941. FGV CPDOC.

⁴⁶² Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 17 out. 1941. FGV CPDOC.

Tenho a satisfação de comunicar à Vossa Excelência que os estudos para a decoração das duas salas na Biblioteca do Congresso foram aprovados pelo Sr. MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Ainda este mês começarei a pintar diretamente nos muros. Os motivos escolhidos são comuns a todos os países da América: descoberta, pioneiros, catequese e ouro. As dimensões da pintura são aproximadamente 1.000 pés quadrados. Agradeço a Vossa Excelência mais uma vez o apoio moral e material que me tem dispensado para realizar o meu trabalho de pintor.

Depois dessa carta, Portinari escreveu ao amigo Carlos Drummond de Andrade, explicando como seriam os murais que iria executar:

Os motivos são de todos os países da América: *descoberta* – neste fiz uns trabalhadores puxando umas cordas e num canto fiz três caravelas. *Catequese* – este fiz um grupo de índios e índias misturados com os jesuítas. Há jesuítas com crianças no colo. Fiz uma vaquinha e no fundo o mar com barcos cheios de índios. *Pioneiros* – fiz uns homens de costas, atrás há um riacho com um homem deitado bebendo água. Misturei uns tamanduás, tatus etc. *Ouro* – um barco carregado de gente em atividades diferentes querendo se atirar dentro d'água. Esse barco terá quatro metros. É besteira eu estar querendo descrever isso, pois além de não ter jeito amanhã vou tirar fotografias; logo que eu tenha cópias vou mandar.⁴⁶³

O início de outubro foi um período de realizações artísticas para o pintor, mas também de muita angústia. Sua esposa Maria ficou seriamente doente, mas de início não se conseguia identificar a causa. Foi necessário o auxílio de um médico indicado por Nelson Rockefeller para resolver a questão, dois rins inflamados. Medicada, Maria se restabeleceu em três semanas.

Quanto ao pagamento do pintor, em 10 de outubro este ainda não havia sido liberado por Henry Allen Moe, devido às suspeitas que este apresentara anteriormente. Segundo Robert Smith a Archibald MacLeish:

Ontem, quando estava em Nova York, contatei o Sr. Moe e lhe expressei nossa satisfação de como as coisas estavam indo a respeito dos murais de Portinari. Disse a ele que estávamos especialmente felizes por o Sr. Portinari ter sido tão cooperativo conosco em produzir aquilo que queríamos ter. O Sr. Moe então me entregou um cheque de U\$ 4.000, que ele me pediu para lhe entregar junto com a carta que o acompanha. Ao mesmo tempo, me deu as seguintes instruções verbais, as quais penso que espera que sigamos cuidadosamente. As instruções são as seguintes: 1.) A entrega do cheque. O Sr. Moe solicita que a Biblioteca faça imediatamente uma duplicata na mesma quantia a ser paga ao Sr. Portinari, a razão para esse pagamento é a seguinte: (a) O Sr. Moe quer que a integralidade do pagamento seja enfatizada, isto é, ele quer que os U\$ 4.000 em sua totalidade cheguem a Portinari de uma única vez, desse modo equiparando o dinheiro que os brasileiros empenharam. Ele crê que é muito importante que o elemento de igualdade de valores seja mantido íntegro. (b) Um rumor chegou aos ouvidos do Sr. Moe, de que Portinari não aceitará o pagamento que a Biblioteca prometeu a ele, mas, por outro lado, receberá, um pagamento futuro muito substancial do governo brasileiro, conseqüentemente alterando completamente os termos nos quais os murais devem ser executados. Apesar de o Sr. Moe me assegurar que esse é apenas um rumor, pensou que

⁴⁶³ Carta de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade. Washington, 3 out. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

todas as precauções devem ser tomadas para evitar que o Sr. Portinari faça qualquer coisa desse tipo, e pensou que a melhor precaução seria entregar ao Sr. Portinari o equivalente do que os brasileiros já haviam lhe pago. Isso significa, claro, que teremos que encontrar recursos de alguma outra fonte para pagar pelo trabalho que foi feito nas paredes em preparação para as pinturas do Sr. Portinari. Eu disse ao Sr. Moe que o Sr. Clapp e o Sr. Bond e eu esperávamos que poderíamos retirar dinheiro para esse trabalho de preparação das paredes dos U\$ 4.000, mas o Sr. Moe disse que ele não estaria de acordo com isso porque ele quer que os \$ 4.000 sejam mantidos intactos. 2.) A questão do contrato: (a) O Sr Moe crê que, na questão de um mural desse tipo, nenhum contrato pode ser completamente vinculativo e que isso é, em grande parte, uma questão de boa fé das partes do cliente e do artista. Ele consultou o Museu de Arte Moderna, que tem experiência considerável nesse campo, e eles são da mesma opinião. O Sr. Moe sugere, portanto, que deixemos isso a cargo do Sr. Portinari. Se o Sr. Portinari quiser lhe escrever uma carta declarando o que ele se propõe a fazer você pode respondê-la, mas ele crê ser uma má escolha a carta partir de você para o Senhor Portinari. O Sr. Moe disse que considerou a troca de cartas anterior entre você e Portinari suficiente. Isso é um pouco diferente daquilo que ele aludiu a mim quando falei com ele antes, na ocasião ele incitou a preparação de uma fórmula para segurar Portinari. Irei sugerir a Portinari que ele lhe escreva, se ele quiser fazê-lo, e penso que podemos deixar a questão respaldada nesse arranjo. Finalmente, o segundo parágrafo da carta do Sr. Moe a você, aceitando o cheque, é uma fórmula cuidadosamente elaborada que o Sr. Moe sugere que você use ao entregar o dinheiro a Portinari.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ “When I was in New York yesterday I called upon Mr. Moe and expressed to him our satisfaction at the way things were going in regard to the Portinari murals. I told him that we were especially happy that Mr. Portinari had been so cooperative with us in producing what we wanted to have. Mr. Moe then presented me with a check for \$4.000 which he asked me to deliver to you together with the accompanying letter. At the same time he gave me certain verbal instructions which I think he expects us to follow very carefully. The instructions were as follows: 1. Disposition of the check, Mr. Moe request that the Library make out a duplicate check for the same amount to be paid to Sr. Portinari immediately, the reason for this payment is the following: (a) Mr. Moe wants the integrity of the grant to be stressed, that is, he wants the full \$4.000 to come to Portinari in a unit thus matching the money that the Brazilians have put up. He feels it is very important that the element of matching be maintained intact. (b) A rumor has reached Mr. Moe's ears that Mr. Portinari will not accept the payment that the Library has promised him but will, on the other hand, receive a very substantial further payment from the Brazilian government, thus completely changing the terms on which the murals are to be carried out. Although Mr. Moe has assured me that this was only a rumor, he felt that every precaution should be taken to keep Sr. Portinari from doing anything of this sort and he felt the best precaution would be to present Mr. Portinari with the equivalent of what the Brazilians had already paid him. This means of course that we shall have to find funds from some other source to pay for the work that has been done on the walls in preparation for Mr. Portinari's paintings. I told Mr. Moe that Mr. Clapp and Mr. Bond and I had hoped that out of the \$4.000 we could take money to pay for this work of preparing the walls, but Mr. Moe said that that would not be agreeable to him because he wants the \$4.000 to be kept intact. 2. The matter of a contract. (a) Mr. Moe feels that in the matter of a mural of this sort no contract can be completely binding and that it is largely a matter of good faith on the part of the client and the artist. He has consulted with the Museum of Modern Art which has had considerable experience in this field, and they are of the same opinion. Mr. Moe therefore suggests that we leave it up to Mr. Portinari. If Mr. Portinari wishes to write you a letter stating what he proposes to do you can reply to it but he feels that it would be ill advised for the letter to go from you to Portinari. Mr. Moe stated that he considered the previous interchange of letters between you and Mr. Portinari sufficient. This is slightly different from what he indicated to me when I spoke to him before, then he urged the preparation of a formula to bind Portinari. I shall suggest to Portinari that he write you if he cares to do so and I think that we can let the matter rest on that understanding. Finally, the second paragraph of Mr. Moe's letter to you accepting the check is a carefully worked out formula which Mr. Moe suggests you may use in turning over the money to Mr. Portinari.” Carta de Robert C. Smith a Archibald MacLeish. Washington, 10 out. 1941, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

Portanto, o valor de U\$ 4.000 entregue a Portinari por Moe, um aumento dos U\$ 2.500 propostos inicialmente⁴⁶⁵, foi alterado com base nos rumores infundados já apresentados anteriormente sobre a “veia mercenária” do caráter do pintor. Contudo, Moe operou de forma estratégica ao equiparar o montante pago pelo governo Vargas, o que projetou uma imagem de equivalência entre o Brasil e os Estados Unidos no âmbito do projeto, e eliminou a preponderância do patrocínio brasileiro. Devemos lembrar que Moe era apenas um dos integrantes do Comitê, financiado pelo OCIAA, que tinha como membro David H. Stevens da *Rockefeller Foundation*. Desse modo, é possível supor que Nelson Rockefeller tenha, de alguma maneira, tomado parte na decisão do Comitê de equiparar o montante pago pelo governo brasileiro a Portinari. Acreditamos que há uma possibilidade de que isso tenha ocorrido, pelo tempo que o pagamento levou a ser liberado, o que permitiria que Rockefeller tivesse sido consultado à respeito. MacLeish entregou o cheque ao pintor em 18 de outubro, acompanhado da carta que continha a “fórmula cuidadosamente elaborada” de Moe para entregar o dinheiro ao artista:

Essa bolsa foi disponibilizada à Biblioteca do Congresso pelo *Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations* de Nova York (o Comitê é composto pelo Dr. Frederick P. Keppel da *Carnegie Corporation*, Dr. Henry Allen Moe da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* e o Dr. David H. Stevens da *Rockefeller Foundation*). O Comitê tem confiança de que essa bolsa, que equipara a generosa subvenção feita pelo seu governo, servirá não só como um reconhecimento do seu trabalho, mas saldará suas despesas de subsistência e os gastos de materiais nos quais você pode incorrer ao executar os murais.⁴⁶⁶

Portinari escreveu a MacLeish em 23 de outubro, quando confirmou o recebimento do pagamento, período no qual estaria iniciando a execução dos murais:

Tenho o prazer de acusar o recebimento de sua carta e do cheque de 4.000 dólares. Estou verdadeiramente encantado pelo interesse que o Sr. tem demonstrado. Vou fazer tudo para corresponder a confiança que o Sr. me está dispensando. Estes são os murais mais importantes e de mais responsabilidade da minha vida e não me esquecerei disso enquanto durar o trabalho. A ligação do seu nome e a simpatia sua por essa obra serão meu esteio. Muito obrigada por tudo.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ O equivalente a respectivamente U\$ 45.781,46 e U\$ 73.250,34 em 2021, de acordo com o calculador de inflação www.usinflationcalculator.com. Consulta em 24 jun. 2021.

⁴⁶⁶ “This grant has been made available to the Library of Congress by the Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations of New York City. (The Committee consists of Dr. Frederick P. Kappel of the Carnegie Corporation, Dr. Henry Allen Moe of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation, and Dr. David H. Stevens of the Rockefeller Foundation.) It is the hope of the Committee that this grant, matching as it does the generous grant made by your own government, will serve not only as a recognition of your own work but will meet also your living expenses and the expenses you may incur for materials in executing the murals.” Carta de Archibald MacLeish a Candido Portinari. Washington, 18 out. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

⁴⁶⁷ Carta de Candido Portinari a Archibald MacLeish. Washington, 23 out. 1941. AOC Curator’s Office A&R Files.

Como revela a missiva, Portinari compreendia a importância dos murais que executaria, bem como o papel de MacLeish na efetuação da encomenda. A partir da resolução do problema do pagamento, os trabalhos de realização das obras deslancharam, e os atritos com os funcionários da Biblioteca cessaram por completo. Portinari relatou a Mário de Andrade:

As paredes são maravilhosas e tive toda liberdade para fazer os croquis e estes já foram aprovados pelo MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Os motivos são comuns a todos os países da América: descoberta, pioneiros, catequese, ouro. Breve mandarei fotografias. Vou executar a têmpera a ovo sobre o muro. Estou muito entusiasmado com esse trabalho. As salas são bem proporcionadas e há bastante espaço para se ver as pinturas. Ilustrei um livro para crianças que ficou muito bom – tanto que os editores quiseram fazer contrato para vários e pagando 1.000 dólares na entrega dos desenhos e dez por cento nas vendas – mas não decidi ainda. Há grande possibilidade de ganhos, mas há pouca de ter um lugar como a Biblioteca. Aqui é muito fácil a gente perder a cabeça pelo dinheiro pois há mil maneiras em arte de se ganhar. Creio que estou andando direito, nem oito nem oitenta – você não acha?⁴⁶⁸

O livro infantil em questão é *Maria Rosa*, escrito por Vera Kelsey (1892-1961), que teve boas vendas. Sobre os ganhos do pintor nesse período, houve a venda de obras para Nelson Rockefeller e as encomendas dos retratos dos membros de sua família, como vimos no capítulo anterior. A respeito dos murais, a técnica escolhida foi têmpera a ovo⁴⁶⁹, que Portinari aprendeu com Rodolfo Amoedo na EMBA. Esta consiste na aplicação da tinta a base de água sobre o gesso seco. Nesse caso, como aglutinante, foi utilizada cola de coelho. A disposição das pinturas no vestíbulo e antessala das instalações da Fundação Hispânica é explicada pela Figura 189.

Portinari continuou a relatar o desenvolvimento das pinturas aos amigos, como a José de Queiroz Lima:

Continuamos a trabalhar dia e noite. Estou já no último mural. O pessoal daqui está besta da velocidade, mas tenho quatro anos de muros. Acho que é o meu *capo lavoro*. [...] O MacLeish é um sujeito fabuloso e está gostando muito. Talvez o público estranhe um pouco. Mandei fazer fotografias dos que estão acabados e logo que as tenha mandarei. [...] Mas seu Queiroz tenho trabalhado como um burro de carga. [...] Os americanos têm me tratado bem e é o que me serve.⁴⁷⁰

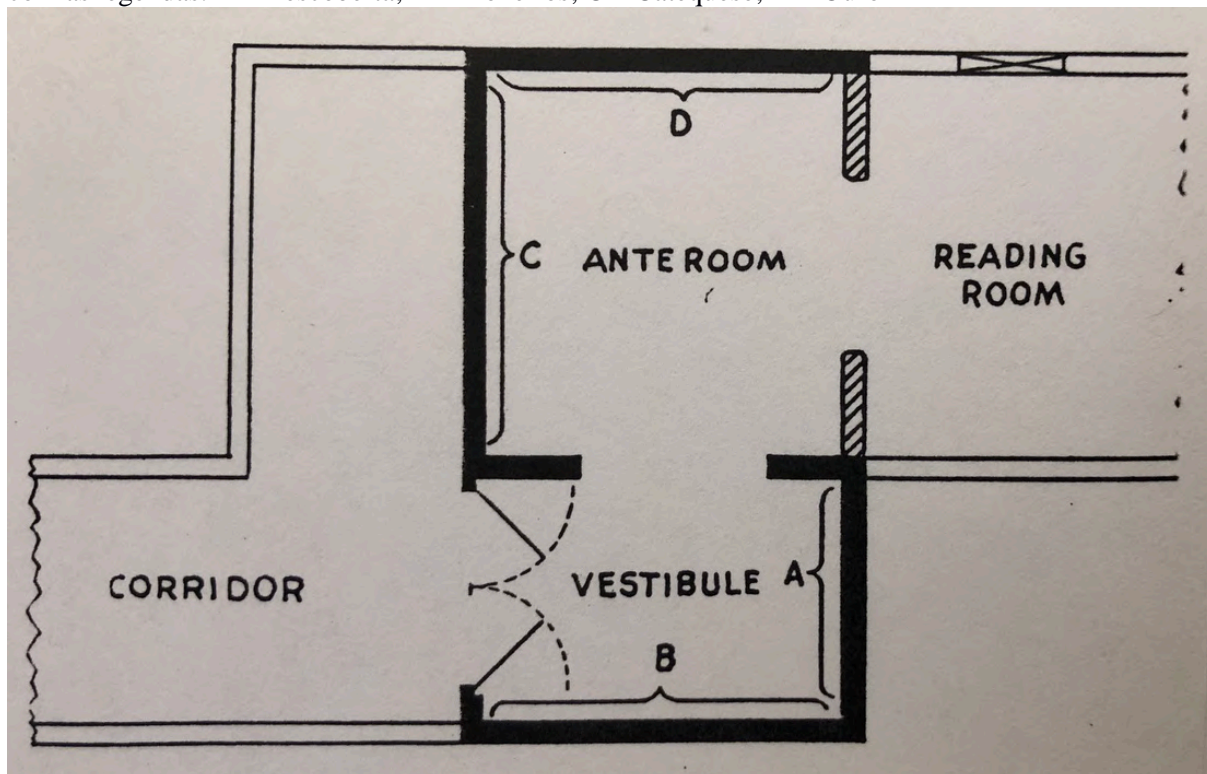
Para sua execução, a pintura mural exige do artista grande vitalidade física, o que Portinari demonstrou ter.

⁴⁶⁸ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade. Washington, 7 out. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁶⁹ Na verdade, esta é a técnica nominada têmpera-cola.

⁴⁷⁰ Carta de Candido Portinari a José de Queiroz Lima. Washington D.C., 7 dez. 1941, grifos do autor. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 189 – Planta baixa do recinto nos quais Portinari pintou os quatro murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso. Os murais estão posicionados da seguinte maneira, de acordo com as legendas: A – Descoberta; B – Pioneiros; C – Catequese; D – Ouro



Fonte: Hispanic Division Archives, Library of Congress.

Após o término dos trabalhos, Portinari declarou sobre a execução das obras, em entrevista ao periódico *Diretrizes*:

Esses “afrescos” – fala o pintor – são a melhor coisa que já fiz na minha vida. Tudo o que eu sei em matéria de pintura despejei nos quatro painéis da Biblioteca do Congresso. Descarreguei toda a minha bateria neles. Estou satisfeito. O pintor prossegue, embalado: – Trabalhei livremente com grande entusiasmo. Tudo aquilo estava dentro de mim e eu fui botando tudo para fora. Sentia que esses temas eram meus. Já os tinha dominado. Precisava realizá-los como bem entendesse. Isso aconteceu em sete semanas. Portinari não para: – Antes de pintar a catequese, eu li todas as cartas jesuíticas. Anchieta, Nóbrega, Manuel de Paiva, Luiz da Grã foram homens que sofreram, que lutaram. Os jesuítas entravam pelo mato bravo, se misturavam com os índios. As suas mãos, como as dos “bandeirantes”, eram mãos do trabalho pesado, grandes e disformes. Os pés que pisavam as pedras e os charcos tinham que ser duros e achatados. Mostra-me uma fotografia do segundo painel, “Pioneiros”: – Veja esse “bandeirante” de borco. Está bebendo água. Veja a mão dele. Tem um dedo decepado. E pergunta: – tem que ser assim ou não tem?⁴⁷¹

⁴⁷¹ PORTINARI, pintor das Américas. *Diretrizes*, Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 29 jan. 1942, p. 10-11, 34.

A pesquisa realizada a partir de fontes históricas – no caso dos murais de Washington as cartas jesuíticas de Anchieta, Nóbrega Manuel de Paiva, Luiz da Grã – foi amplamente utilizada por Portinari nos murais executados no prédio do MES. Seu emprego nas obras da Biblioteca demonstra que o pintor incorporou os conhecimentos históricos dos temas da elaboração dos murais, parte deles pesquisado desde os trabalhos do MES. Em relação à temática, elementos das obras do “Ciclo econômico” bastante estudados pelo pintor e, conseqüentemente, como disse o pintor, já “dentro de mim”, foram incluídos na elaboração das pinturas da Fundação Hispânica, como veremos mais adiante, na análise dos murais. A satisfação do artista com os resultados que obteve indica que, em Washington, Portinari alcançou a fase de maturidade em seu trabalho. Nas Figuras 190, 191 e 192, o pintor trabalhando nos murais na sala de leitura da Fundação Hispânica.

Figura 190 – Portinari na frente do mural “Descoberta” em 1941



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 191, à esquerda – Portinari dando retoques no mural “Descoberta”, em 1941

Figura 192, à direita – O pintor trabalhando no mural “Catequese”



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Durante a execução das obras, o pintor articulou com Robert C. Smith ações de promoção das pinturas junto a veículos de imprensa brasileiros:

O senhor Portinari falou comigo ontem sobre o interesse e curiosidade já manifestos no Brasil a respeito dos temas dos seus murais na Fundação Hispânica. Ele me disse que gostaria de enviar algumas das fotografias que lhe entregamos de seus estudos para Assis Chateaubriand, o diretor de *O Jornal*, um dos diários de notícias de maior circulação no Brasil, que deu um grande almoço em honra de Portinari na véspera de sua partida para este país. Ele me pediu para preparar uma breve descrição da história do projeto e os temas das pinturas que ele possa enviar para ser publicada junto com as fotografias. Portanto, redigi a composição em anexo, que penso descrever a empreitada com suficiente clareza. Espero que você aprove a ideia porque penso ser importante que os brasileiros saibam de imediato o que pensamos e o que fizemos. Quando anunciar publicamente o projeto aqui você pode querer usar meu texto como base para seus próprios comentários. Pelo estilo, perceberá que o escrevi com a tradução para o português em mente.⁴⁷²

⁴⁷² “Senhor Portinari spoke to me yesterday of the interest and curiosity already manifested in Brazil as to the subjects of his murals for the Hispanic Foundation. He told me that he would like to send some of the photographs of his sketches that we gave him to Assis Chateaubriand the director of *O Jornal*, one of the most widely circulated newspapers in Brazil, who gave a great luncheon in Portinari’s honor on the eve of his departure for this country. He asked me to prepare a short statement on the history of the project and the subjects of the paintings which he could send to be published along with the photographs. I have therefore written the attached piece which I think describes the business with sufficient clarity. I hope that you will approve the idea because I think it is important that the Brazilians should know right away how we feel and what we have done. When you make a public announcement of the project here you may wish to use my statement as a basis for your own remarks. From its style you will see that I have written it with the Portuguese translation in mind!” Carta de Robert C. Smith a Archibald MacLeish. Washington, 24 out. 1941, tradução nossa. AOC Curator’s Office A&R Files.

As conexões do pintor com Assis Chateaubriand, o dono do maior conglomerado de mídia do Brasil, resultaram numa grande divulgação no país de seu trabalho realizado nos Estados Unidos, que já havia sido noticiado anteriormente por ocasião da carta enviada por MacLeish a Vargas. Smith compreendeu a importância de a Biblioteca usar essa situação a seu favor para reforçar, no Brasil, a postura de apoio à realização dos murais por Portinari. Como expõe esta e outras missivas aqui apresentadas, Smith foi o responsável pela redação das cartas referentes ao projeto dos murais, assinadas por Archibald MacLeish. O bibliotecário se entusiasmou com o resultado do projeto, como relatou Florence Horn a Maria Portinari, ao descrever um encontro com o antigo colega de trabalho que se deu em novembro de 1941:

Encontrei o MacLeish hoje, que falou a respeito do trabalho de Portinari na Biblioteca entusiasticamente. Você devia tê-lo ouvido descrever o mural da descoberta. Você ficaria muito orgulhosa. Eram realmente superlativos extraordinários os que ele estava usando. É possível ver que ele está muito entusiasmado a respeito deles.⁴⁷³

Para promover os murais junto a um seleto grupo de convidados da Fundação Hispânica, em 5 de dezembro foi organizado um almoço, ao qual Portinari compareceu. Depois dele, os presentes foram levados à sala onde estavam as obras, e ali o pintor explicou, em português, os temas de suas pinturas. No mesmo mês, Portinari escreveu a Gustavo Capanema, relatando a finalização do projeto:

Trabalhei contente todo esse tempo por saber da sua simpatia por esse trabalho. Trabalhamos sem descanso e o trabalho já está concluído. Creio que eu não poderia fazer melhor. O Sr. MacLeish apoiou-me durante todo o tempo, pois, como aí, aqui há também os que ainda não estão esclarecidos na arte do nosso tempo.⁴⁷⁴

Os comentários do pintor a respeito dos que “ainda não estão esclarecidos na arte do nosso tempo” talvez incluíssem os que preferissem manter a integridade da decoração em estilo *Siglo de Oro* da sala de leitura da Fundação Hispânica, entre eles, Archer Huntington, seu maior benemérito.

Por ocasião do término dos murais, em 3 de janeiro de 1942 MacLeish enviou uma segunda carta a Getúlio, que também foi amplamente reproduzida pelos periódicos nacionais:

⁴⁷³ “I met MacLeish today, who spoke in enthusiastic terms about Portinari’s work in the Library. You should have heard him describe the discovery mural to someone. You would have been very proud. It was really extraordinary superlatives he was using. You can see that he is very much excited about them.” Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, nov. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁷⁴ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema. Washington, dez. 1941. FGV CPDOC.

Tenho grande satisfação a dar a saber a Vossa Excelência que o Senhor Candido Portinari, quem Vossa Excelência recentemente aqui enviou numa missão cultural de alta importância, terminou as suas decorações murais na sala da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. Com uma rapidez quase incrível e com profunda distinção, esse grande artista soube executar quatro pinturas de proporções heroicas e tema nobre que simbolizam para nós em forma destacada quatro aspectos triunfais da história colonial de seu país e dos outros países americanos. A execução de cada um dos painéis tem sido para nós a realização das promessas que nos esboços o pintor nos deu. O trabalho tem sido para mim e para todos quantos aqui conheceram o senhor Portinari ocasião de profundo prazer pessoal. As nossas relações foram das mais agradáveis e das mais memoráveis. A reação dos críticos profissionais e das muitas pessoas que reconhecem e amam grandes quadros tem sido que [sic] estas pinturas murais constituem uma importantíssima contribuição à nossa pintura americana. Serão oficialmente abertas ao público numa inauguração no dia doze de janeiro do presente ano, à qual assistirão os altos oficiais do governo, corpo diplomático, colônia brasileira, pintores, críticos, e professores da língua portuguesa. Desejo, então, agradecer-lhe Senhor presidente, em nome de todos os que verão essas pinturas pela sua inspiração e generosidade em iniciar um projeto cuja feliz realização cimentará mais seguramente que nunca a estreita harmonia e calorosa amizade que liga as nossas duas grandes repúblicas.⁴⁷⁵

Os elogios tecidos pelo bibliotecário ao pintor, como à sua rapidez e distinção, e às suas obras de proporções heroicas de tema nobre, alinham-se com comentários encontrados em outros documentos consultados, o que nos leva a crer que sejam genuínos e não apenas recursos diplomáticos. O perfil dos convidados da inauguração deixou claro ao presidente brasileiro o empenho do governo americano em promover os murais como esforços para “cimentar a calorosa amizade” entre as duas nações. Os preparativos para o evento começaram a ser organizados no fim de novembro, voltados a uma cerimônia oficial, como mostra carta do bibliotecário assistente Luther Evans (1902-1981) a Lewis Hanke:

Visto que Portinari já executou muito mais da metade do trabalho dos murais, temos considerado as formalidades que podem acompanhar a sua inauguração solene. Sugerimos para a sua consideração o seguinte procedimento: 1.) Que no dia da inauguração um almoço seja oferecido em honra a Portinari, para o qual um grupo relativamente pequeno de notáveis será convidado. 2.) Que na parte da tarde – digamos entre 5 e 7 horas – o mural seja aberto ao público para visita. Sugiro que uns dois mil convites sejam enviados à sociedade de Washington, aos corpos diplomáticos, críticos de arte, jornais e outras pessoas interessadas. Seria bom ter um quarteto de cordas da Banda da Marinha dos Estados Unidos tocando suavemente em algum canto, se possível. Também seria apropriado servir algumas bebidas leves para aqueles que tenham sede enquanto estiverem olhando os murais. Apesar de ser impossível prever quando Portinari terminará seu trabalho, sugiro que planejemos ter a inauguração no início de janeiro. Em relação a discursos, seria desnecessário ter algum a tarde, mas no almoço provavelmente seria bom

⁴⁷⁵ Carta de Archibald MacLeish a Getúlio Vargas. Washington, 3 jan. 1942. Arquivos do Projeto Portinari.

ter breves comentários do embaixador brasileiro, de Portinari e do bibliotecário.⁴⁷⁶

Em 16 de dezembro, buscando enfatizar a participação do OCIAA na realização dos murais, Lewis Hanke escreveu a Archibald MacLeish:

De modo a trazer a agência de Nelson Rockefeller para a cena, tomei a liberdade de sugerir ao Sr. Rockefeller que ele ofereça um jantar em homenagem a Portinari depois da transmissão radiofônica e convide alguns dos críticos de arte e diretores de museu eminentes do país. Sugerir que o Sr. Hull seja solicitado a participar como o preletor principal no programa porque chegou o tempo, creio eu, de uma proclamação oficial de um importante funcionário público que nosso programa cultural com a América Latina irá continuar. Me parece que a inauguração dos murais de Portinari, nos quais os governos dos Estados Unidos e Brasil tem uma parte igual, seria um momento apropriado para que tal discurso de programa de ação seja feito.⁴⁷⁷

A inauguração dos murais estava inicialmente marcada para 7 de janeiro de 1942. Todavia, ocorreu no dia 12. A postergação da data pode estar relacionada com um esforço de aproximá-la da abertura da terceira reunião de consulta de chanceleres, iniciada no dia 15 do mesmo mês, no Rio de Janeiro. Dos preparativos sugeridos para a ocasião, foi realizado um almoço em honra ao pintor, para o qual foram convidadas muitas figuras notáveis, também de fora de Washington, como William Valentiner, que escreveu ao pintor paulista se desculpando por não poder estar presente. Rockefeller era um dos anfitriões, e foi realizada uma transmissão radiofônica, em tempo real ao Brasil, na qual este, Lewis Hanke e o embaixador Carlos Martins discursavam elogiando os murais. Portinari também fez breve participação, pré-gravada, a qual descobrimos que corresponde ao único registro conhecido da voz do

⁴⁷⁶ “Inasmuch as Portinari is well over halfway through the work of the mural we have been considering the formalities that might accompany its formal inauguration. We suggest for your consideration the following procedure: 1. That on the day of the inauguration a luncheon be given in Portinari's honor to which a relatively small group of notables will be invited. 2. That in the afternoon – say between 5 and 7 o'clock – the mural be thrown open to the public for inspection. I suggest that a couple thousand invitations be sent to the Washington society, the diplomatic corps, art critics, newspapers and other interested persons. It might be well to have a string quartet from the United States Marine Band playing softly, if possible, in some corner. It would also be suitable to serve some light beverage to those who get thirsty while looking at the mural. While it is impossible to predict now exactly when Portinari will finish his work I suggest that we plan tentatively on having the formal inauguration early in January. As for speeches, it would be unnecessary to have any in the afternoon but at the luncheon it probably would be well to have brief remarks by the Brazilian Ambassador, by Portinari and by the Librarian.” Carta de Lewis Hanke a Luther H. Evans. Washington, 28 nov. 1941, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

⁴⁷⁷ “In order to bring the Nelson Rockefeller Office into the picture I have taken the liberty of suggesting to Mr. Rockefeller that he offer a dinner in Portinari's honor after the broadcast and invite some of the outstanding art critics and museum directors of the country. I suggest that Mr. Hull be requested to appear as the main speaker on the program because the time has arrived, I believe, for some authoritative announcement from an important government official that our cultural program with Latin America will go on. It appears to me that the unveiling of the Portinari murals, in which both the Brazilian and United States governments have had an equal part, would be an appropriate moment for such a policy speech to be made.” Carta de Lewis Hanke a Archibald MacLeish. Washington, 16 dez. 1941, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

pintor. Tivemos a oportunidade de ouvir e transcrever essa transmissão radiofônica, disponibilizada no Anexo H. Na Figura 193, Hanke, Martins e Rockefeller posam em frente da “Descoberta do ouro”. Portinari, no entanto, não compareceu à inauguração de sua obra-prima.

A ausência do artista brasileiro na inauguração de seus murais foi noticiada pelo *The Washington Post*:

Enquanto pessoas eminentes se reuniam ontem na Biblioteca do Congresso para inaugurar seus murais na Sala Hispânica, Candido Portinari se sentava em seu apartamento em Washington, desfrutando de mecânicos carrinhos de brinquedo com seu filho de três anos, João. É algo altamente fora do comum para um muralista estar ausente da inauguração de seu trabalho. E o embaixador do país de Portinari, o Brasil, estaria lá. Assim como Nelson Rockefeller, coordenador de relações interamericanas. O projeto dos murais foi patrocinado conjuntamente pelos governos do Brasil e dos Estados Unidos. Ademais, a inauguração ocorreu na semana da abertura da importante conferência Pan-Americana no Rio de Janeiro. Mas Portinari, o artista mais notável da América do Sul, pediu dispensa da pompa e do glamour disso tudo. Ele não gosta de multidões. “Pessoas demais!” disse esse filho de um imigrante colhedor de café, enquanto se sentava em seu apartamento no cruzamento das ruas Quinze e U Noroeste.⁴⁷⁸

O próprio pintor falou sobre o assunto em entrevista ao periódico *Diretrizes*:

Portinari não esperou a inauguração dos seus painéis em Washington para regressar ao Brasil: – Eu tinha que fazer um discurso e eu acho muito pau [sic] esse negócio de fazer discursos. Gravei duas ou três palavras num disco, e dei por finda minha missão oratória. Um dia antes da inauguração, zarpei para o Brasil, de avião.⁴⁷⁹

Na verdade, como o artigo do *The Washington Post* evidencia, no dia do evento, Portinari ainda estava em Washington. Ao saber que o pintor não participara do almoço em sua homenagem oferecido por Nelson Rockefeller, Florence Horn disse:

Ei, que história é essa de você não ter comparecido ao almoço que Nelson Rockefeller ofereceu a você? Pensei que você e ele estivessem em excelentes termos. Eu não consigo entender. Por favor, por favor, por favor, não seja assim. Não desperdice os seus nervos e sua mente e seu tempo ficando perturbado com coisas sem importância. Eu suspeito que você ficou muito bravo porque Nelson Rockefeller comprou a estátua da Sra. [Maria] Martins e a doou ao Museu. Como você sabe, eu me preocupo muito com você levar essas coisas muito a sério. Você sabe que seu trabalho é bom.

⁴⁷⁸ “While people of prominence gathered yesterday at the Library of Congress to dedicate his murals in the Hispanic Room, Candido Portinari sat in his Washington apartment enjoying mechanical toy automobiles with his three-year old son João. It is a highly unusual thing for a muralist to be absent from the dedication of his work. And the Ambassador of Portinari’s country, Brazil, was to be there. So was Nelson Rockefeller, coordinator of Inter-American affairs. The project of the murals was sponsored jointly by the governments of Brazil and the United States. Too, the dedication came in the week of the opening of the important Pan-American conference at Rio de Janeiro. But Portinari, South America’s foremost artist begged off from the pomp and glamor of it all. He doesn’t like crowds. ‘Too many people!’ this son of an immigrant coffee worker said as he sat in his apartment at Fifteenth and U Streets Northwest.” BRAZILIAN artist plays with son at home as congress library murals are dedicated. *The Washington Post*, Washington, 13 jan. 1942, tradução nossa.

⁴⁷⁹ PORTINARI, pintor das Américas. *Diretrizes*, Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 29 jan. 1942, p. 10-11, 34.

Você sabe que tudo mais não tem importância. Por favor, por favor, não desperdice seus nervos, mente e senso de equilíbrio em coisas que fundamentalmente e a longo prazo não tem importância.⁴⁸⁰

Figura 193 – O diretor da Fundação Hispânica Lewis Hanke, o embaixador brasileiro Carlos Martins e Nelson Rockefeller posam em frente a “Descoberta do ouro” na inauguração dos murais na Biblioteca do Congresso



Fonte: The Washington Post, 13 jan. 1942, p. 6.

As suspeitas de Horn quanto a um desentendimento com Maria Martins e seu esposo, o embaixador Carlos Martins, parecem ter fundamento. Luiz Portinari, irmão do artista que viajou a Washington em outubro de 1941 para trabalhar como seu assistente, relatou que a ausência do pintor no evento se deu pelo seguinte motivo:

É que no fim deu enguiço com o embaixador nosso. Deu um enguiço lá com o embaixador e ele mandou uma carta para o embaixador dizendo: “Família Ripinica se despede” – Era o marido da Maria Martins? – Era. Ele brigou com ela, com o embaixador, deu um enguiço que não me lembro qual foi.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ “Hey, what’s this story about you failing to go to the luncheon that Nelson Rockefeller gave for you? I thought that you and he were on excellent terms. I can’t understand. Please, please, please, don’t be like that. Don’t waste your nerves and mind and time getting all disturbed about unimportant things. I suspect that you got very mad because NR bought Mrs. Martins statue and gave it to the Museum. As you know, I worry a great deal about you – taking these things too seriously. You know your own work is good. You know that everything else is unimportant Please, please, don’t waste your nerves and mind and sense of balance on things that basically and in the long run are unimportant”. Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, jan. 1942, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁸¹ Depoimento concedido por Luiz Portinari ao Projeto Portinari, 1983, p. 43.

Portanto, a partir dos relatos elencados acima, a versão oficial para o não comparecimento do pintor à inauguração de seus murais relacionava-se com este sentir-se desconfortável em meio a uma multidão de convidados, e em realizar um discurso na ocasião. A primeira situação não o impediu de estar presente na abertura de sua exposição no MoMA onde, segundo sua esposa, cumprimentou em torno de 2.000 pessoas. Conseqüentemente, as informações fornecidas por Luiz Portinari parecem estar corretas, o que é reforçado por outros relatos de que Portinari teria uma rusga com Maria Martins, cuja origem não foi esclarecida em nenhum destes.

Pouco depois do retorno do pintor ao Brasil, Archibald MacLeish lhe escreveu:

Desde a sua volta ao Brasil tenho desejado expressar-lhe quanto significa para nós e significará no futuro a sua obra na Biblioteca do Congresso. No momento em que vi os seus primeiros esboços – aquelas pequenas aquarelas incrivelmente vivas onde o vento soprava e os homens gritavam e a floresta intensamente vibrava – soube que uma grande obra de arte se ia produzir nas paredes da Fundação Hispânica. Como já lhe disse, a realização daquele trabalho superou a minha antecipação. Posso-lhe dizer agora que outros homens têm sentido as mesmas reações que eu. Quero lhe citar as palavras somente de um deles, senhor Lincoln Kirstein, diretor do *Ballet Caravan*, que no ano passado visitou o Rio de Janeiro. Acabou de me escrever o seguinte: “Quero escrever-lhe numa palavra o entusiasmo que as pinturas de Portinari inspiraram em mim. Tenho visto tudo quanto ele tem executado, inclusive os trabalhos no Brasil, e posso-lhe assegurar que elas são não somente a melhor obra do pintor, mas entre as mais belas feitas por artista algum quer da América do Norte quer da América do Sul. Acho que ele aproveitou maravilhosamente a parede, que as pinturas são ao mesmo tempo heróicas e sinceras, e que deveras adornou a Biblioteca”.⁴⁸²

Lincoln Kirstein, amigo de MacLeish, não era figura de oferecer elogios adulatários. É significativo que este importante agitador cultural de vastíssima formação, conhecido por seu sarcasmo e língua ferina, tenha elogiado generosamente os murais da Biblioteca. Seu louvor é mais uma prova de que a grande qualidade pictórica do trabalho de Portinari alcançou pleno reconhecimento no alto escalão dos círculos culturais estadunidenses. Isto é corroborado pelos muitos elogios tecidos por MacLeish a essas obras na missiva supracitada. O experiente literato imediatamente apreendeu a poesia inerente aos trabalhos, transbordante já em seus estudos, onde “o vento soprava e os homens gritavam e a floresta intensamente vibrava”.

Por ocasião da inauguração dos murais, a equipe da Biblioteca do Congresso organizou um plano para a divulgação das obras. Quanto aos esforços promocionais junto a veículos de imprensa e a pessoas que pudessem divulgá-las, fotografias das pinturas foram

⁴⁸² Carta de Archibald MacLeish a Candido Portinari. Washington, 9 fev. 1942, tradução nossa. AOC Curator's Office A&R Files.

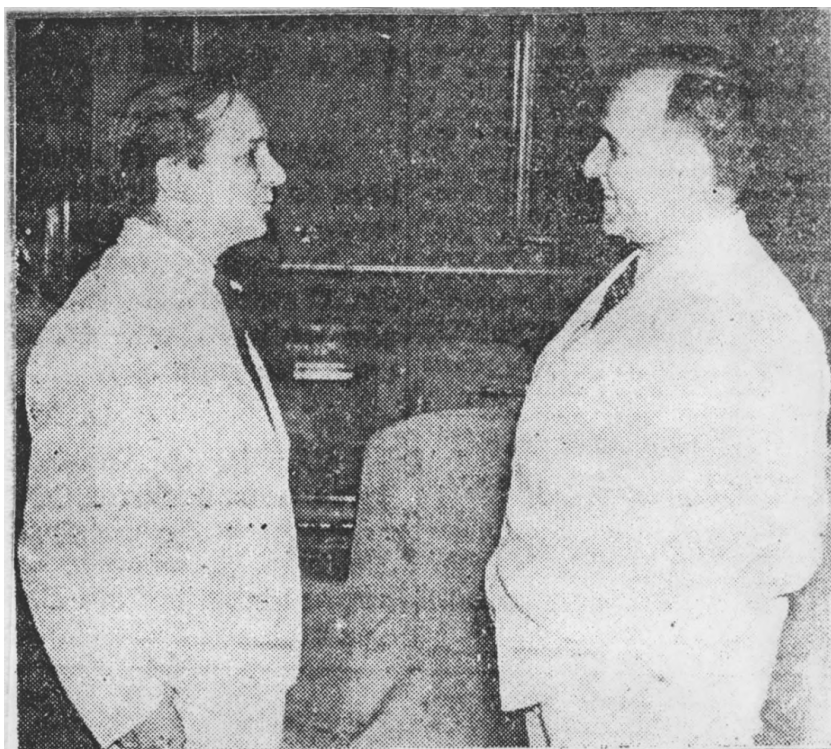
enviadas aos seguintes periódicos: *The Art News*, *The Magazine of Art*, *Bulletin of the Pan American Union*, *Boletim Linotípico*, *Brazil Today*, *Seleções*, *Washington Star*, *ARS*, *Life*, *London Studio*, *National Geographic*. Ademais, um seletivo grupo de indivíduos recebeu imagens dos murais, cuja relação apresentamos na tabela a seguir:

Tabela 9 – Indivíduos recipientes das fotografias dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso	
Recipiente	Instituição
Sr. Henry Alan Moe	Guggenheim Memorial Foundation
Sr. Paulo Bittencourt	Correio da Manhã, Rio de Janeiro
Sr. Joseph Piazza	Embaixada dos Estados Unidos, Rio de Janeiro
Dr. Oswaldo Aranha	Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro
Sr. Almeida	Rio de Janeiro
Sr. Lourival Fontes	Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro
Sr. Assis Chateaubriand	Diários Associados, Rio de Janeiro
Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Sr. Queirós Lima	Palácio do Catete, Rio de Janeiro
Ministro Temístocles Graça Aranha	Rio de Janeiro
Diretor Instituto Brasil-Estados Unidos	Rio de Janeiro
Sr. Sérgio Milliet	Arquivo Municipal de São Paulo
Dr. René Amorim	São Paulo
Sr. A. L. Murphy	Departamento do Comércio, sala 5008
Prof. Hélio Viana	Rio de Janeiro
National Gallery of Art	Washington, D.C.

Pelo que levantamos, os murais foram promovidos no Brasil em escala muito maior do que na América do Norte. Getúlio Vargas recebeu da Biblioteca do Congresso um álbum especial com fotografias de detalhes dos murais, o qual não localizamos nos arquivos da Fundação Getúlio Vargas. Logo após difícil e turbulento retorno dos Estados Unidos, em função da recente entrada do país na guerra, Portinari reuniu-se com Vargas duas vezes no espaço de uma semana. A primeira reunião se deu no Palácio do Catete (Figura 194):

A imprensa do Brasil e os seus centros culturais registraram o sucesso alcançado pelo pintor Candido Portinari em sua viagem à América do Norte, de onde acaba de regressar recentemente. Ontem o chefe do governo recebeu o festejado “muralista” em audiência especial no Palácio do Catete, num testemunho de estímulo e incentivo, que é bastante expressivo do espírito que anima o nosso primeiro magistrado. O pintor Portinari transmitiu ao Sr. Getúlio Vargas suas impressões da América e dos seus meios artísticos, referindo o sucesso alcançado por suas exposições. A palestra durou algum tempo, havendo sido, durante a mesma, registrado o flagrante fotográfico acima.⁴⁸³

Figura 194 – Portinari encontra Getúlio Vargas no palácio do Catete, em 20 de janeiro de 1942



Fonte: Projeto Portinari.

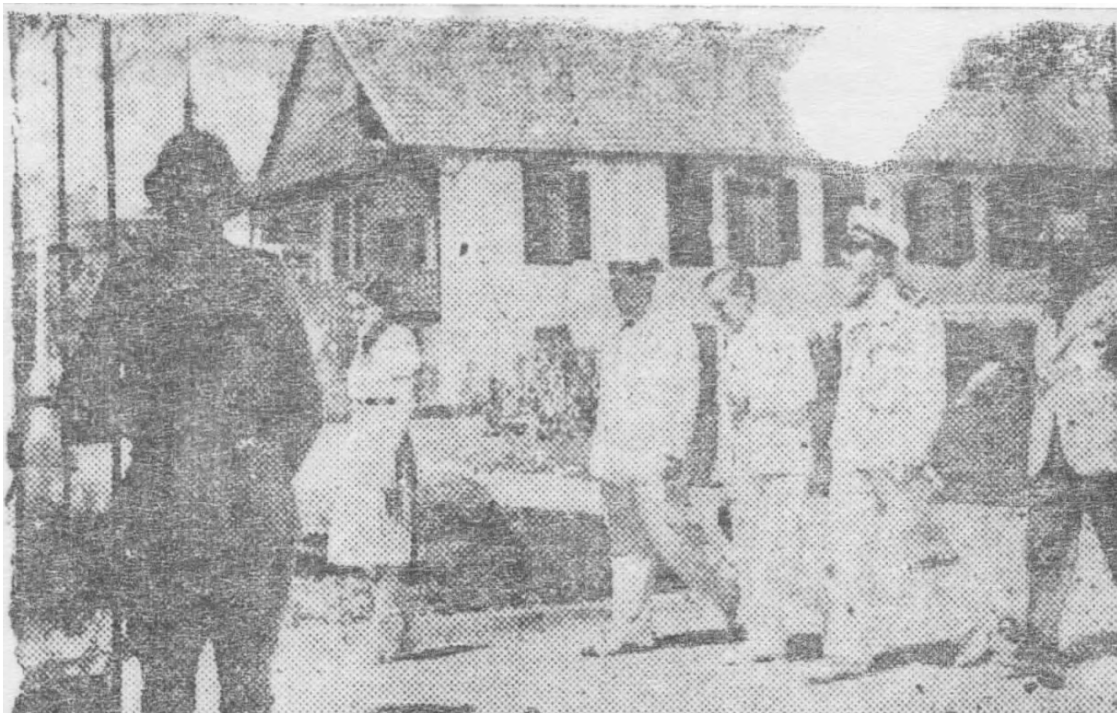
Por volta de sete dias depois, o pintor viajou a Petrópolis para uma reunião mais longa com o presidente (Figura 195):

O presidente da República recebeu, ontem, em Petrópolis, o pintor brasileiro Candido Portinari, que acaba de regressar dos Estados Unidos depois de haver decorado, em grandes painéis murais, a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Durante o seu habitual passeio, após o almoço, o chefe do governo fez-se acompanhar do pintor brasileiro, com quem conversou longamente. Portinari informou, pormenorizadamente, ao presidente Getúlio Vargas a forma pela qual se desincumbira da importante missão que lhe fora confiada, agradecendo o apoio que lhe dispensara o chefe do governo no sentido de bem desempenhar os importantes trabalhos executados nos Estados Unidos. O flagrante acima foi tomado durante o passeio do chefe de governo em companhia de Candido Portinari.⁴⁸⁴

⁴⁸³ O pintor Candido Portinari recebido no Catete. [s. n.], Rio de Janeiro, 20 jan. 1942.

⁴⁸⁴ Com o presidente da República o pintor Candido Portinari. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 28 jan. 1942.

Figura 195 – O pintor caminha com Getúlio Vargas em Petrópolis, em 27 de janeiro de 1942



Fonte: O Imparcial, 28 jan. 1942.

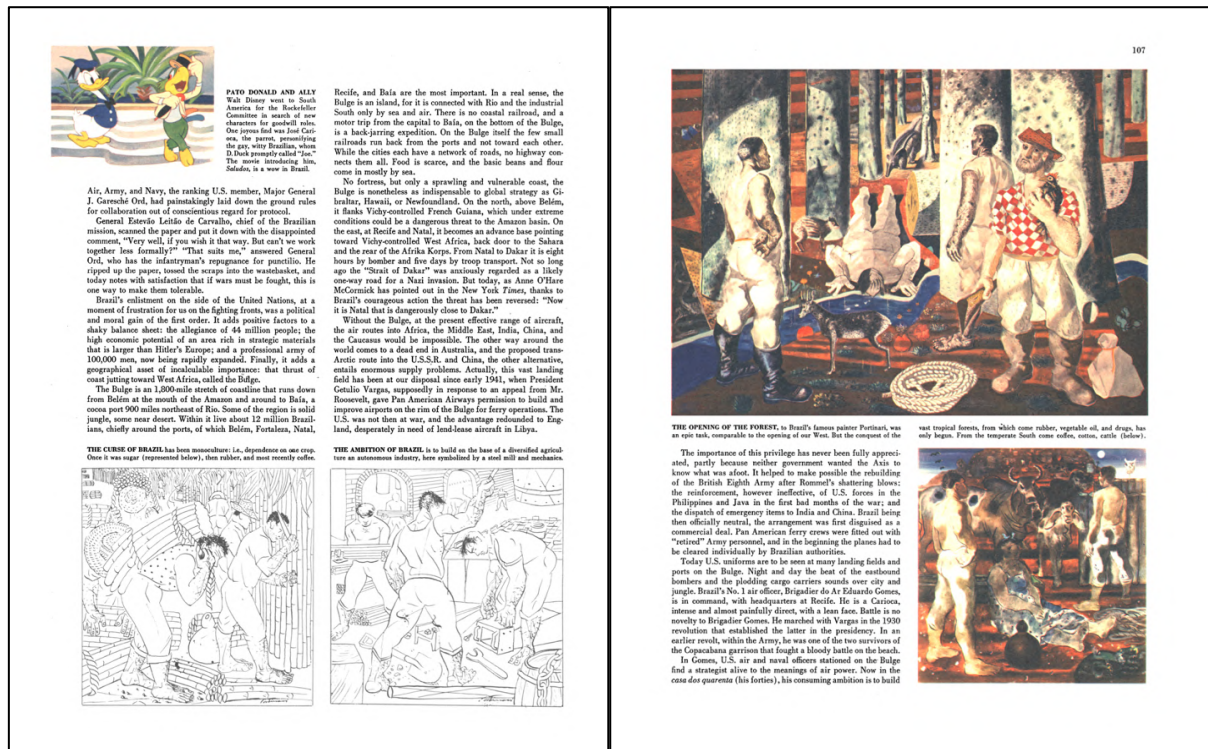
Pela documentação que investigamos, Portinari se encontrou com o presidente brasileiro também após retornar da primeira viagem que empreendeu aos Estados Unidos, como explicita missiva de Robert C. Smith redigida em 30 dezembro de 1940 ao pintor: “fiquei muito satisfeito que o meu amigo tenha falado com o presidente da República. Naturalmente, ele aprecia a grandeza do seu talento e a significação que teve para ambos os povos a visita que o meu amigo fez aqui”⁴⁸⁵. Esse encontro pode ter ocorrido como uma prestação de contas ao auxílio financeiro que Portinari recebeu do mandatário para realizar essa primeira viagem à América do Norte, mencionado em carta a Queiroz Lima citada no capítulo anterior.

Após a inauguração, os murais de Portinari apareceram pouco na imprensa americana. Das publicações realizadas após esse evento, destacamos um artigo da *Fortune* na qual as obras do pintor são mostradas relacionadas aos esforços de guerra norte-americanos. Em novembro de 1942, pouco depois do Brasil firmar aliança com os Estados Unidos e entrar na guerra ao lado dos Aliados, a revista publicou uma matéria de cinco páginas intitulada “Brasil: o novo aliado”. O artigo traçava o perfil da contribuição do país aos esforços de guerra estadunidenses, tratando de produtos estratégicos e do saliente nordestino. Ilustrando

⁴⁸⁵ Carta de Robert Smith a Candido Portinari. Washington, 30 dez. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

commodities produzidos pelo país estavam dois estudos de Portinari para os murais do MES, “Cana” e “Ferro”, o mural “Desbravamento da mata” da Biblioteca do Congresso, e a tela “Gado”, de propriedade do *Detroit Institute of Arts* (Figura 196). Dessa forma, as obras do pintor paulista serviram como anúncios dos produtos brasileiros que seriam utilizados nos esforços de guerra estadunidenses.

Figura 196 – Estudos para os murais do MES, mural “Desbravamento da mata” e a tela “Gado” ilustram a matéria “Brasil: o novo aliado”, publicada na *Fortune* em novembro de 1942



Fonte: Fortune, nov. 1942, p. 106-107.

Pouco mais de um ano após a inauguração das pinturas na sala da Fundação Hispânica, Robert C. Smith escreveu a Portinari relatando: “seus murais continuam sendo uma fonte de deleite sem fim para todos nós. Muitas pessoas que de início não os entenderam ou não gostaram deles vieram a reconhecer sua verdadeira força e beleza”⁴⁸⁶. Portanto, como a documentação aqui apresentada testifica, a realização dos murais de Portinari na Biblioteca do Congresso foi um grande sucesso. Apesar das tensões iniciais, as obras se mostraram um relevante elemento de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos, no momento de maior tensão nas negociações de aliança entre os dois países. O poeta Raul Bopp (1898-1984)

⁴⁸⁶ “Your murals continue to be a source of never ending delight to all of us. Many people who at first did not understand or did not like them have come around to recognizing their real force and beauty.” Carta de Robert C. Smith a Candido Portinari. Washington, 9 mai. 1943, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

afirmou acertadamente ao amigo Portinari em janeiro de 1942, quando atuava como diplomata na Califórnia: “acho que o velho Getúlio e o Aranha devem estar contentes e orgulhosos do seu trabalho em Washington. Acertadíssimos que decidiram que você viesse aos Estados Unidos atender às sugestões do MacLeish”⁴⁸⁷.

6.3. Análise histórico-estético-formal dos murais da Biblioteca do Congresso e seleção de textos críticos

Os quatro murais de Portinari na Biblioteca do Congresso marcaram o apogeu de sua trajetória nos Estados Unidos e o ápice, no período aqui estudado, de sua carreira como pintor. Por conseguinte, realizaremos uma análise histórico-estético-formal dessas obras, primeiro explorando-as individualmente e, a seguir, investigando as relações entre elas, levando em conta os estudos preparatórios de propriedade da Biblioteca do Congresso, que tivemos a oportunidade de estudar *in loco*. Na sequência, analisaremos passagens relevantes dos textos críticos de Mário Pedrosa e Robert Smith.

O conjunto dos murais é muito impactante visualmente, tanto por suas dimensões, como pelo esquema cromático empregado pelo pintor, de alta saturação. Portanto, ao fotografarmos as obras, buscamos reproduzir as cores das imagens de forma mais fiel possível, ajustando as quando necessário – no caso das fotografias obtidas da Biblioteca do Congresso, utilizamos os mesmos procedimentos.

Dos quatro murais executados por Portinari na sala de leitura da Fundação Hispânica – “Descobrimento”, “Desbravamento da mata”, “Catequese” e “Descoberta do ouro” – o primeiro na sequência narrativa dos temas é “Descobrimento”. Inicialmente, o pintor cogitou representar a chegada dos europeus na América por meio de uma frota de navio vista por perspectiva aérea, como mostra o estudo mais antigo da obra abrigado na Biblioteca do Congresso, realizado a grafite sobre papel (Figura 197). A cena, contudo, não contempla o elemento humano, e enfatiza o grupo de embarcações de tamanhos variados, disposto principalmente em uma diagonal descendente que conecta os vértices superior direito e inferior esquerdo do plano pictórico. A proposição foi logo descartada pelo pintor.

⁴⁸⁷ Carta de Raul Bopp a Candido Portinari. Los Angeles, 19 jan. 1942. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 197 – Candido Portinari: Estudo para “Caravelas”, 1941, grafite sobre papel, 26 × 40,5 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

Figura 198 – Candido Portinari: Estudo para “Descoberta da Terra”, 1941, têmpera sobre cartolina, 29 × 28,6 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

O estudo final do mural (Figura 198), submetido ao arquiteto do Capitólio David Lynn (1873-1961), foi realizado a têmpera-cola⁴⁸⁸ e é completamente diferente do anterior, tanto em termos estruturais como de abordagem temática. É bastante próximo da obra finalizada. Nele, duas figuras principais, penduradas em cordas, uma de costas e outra de frente ao espectador, a última olhando para cima, se empenham em mover as velas da nau. Tomam a parte central da cena, sendo flanqueadas por dois indivíduos de tamanho menor e, ao fundo, do lado esquerdo na parte superior, um grupo de homens comemora avistar terra ao longe. Apesar das duas figuras centrais, que claramente constituem linhas composicionais verticais, os elementos apresentados são organizados no plano pictórico por meio de diagonais ascendentes e descendentes, que comunicam dinamismo e movimento.

Figura 199 – Candido Portinari: “Descobrimento”, 1941, têmpera sobre gesso, 316 × 316 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

⁴⁸⁸ Um tipo de têmpera na qual o aglutinante não é gema de ovo, mas uma cola, geralmente de origem animal. Nesses murais foi utilizada a cola de coelho.

A obra finalizada (Figura 199), apresenta estrutura compositiva idêntica à do último estudo, no qual as figuras que integram a cena estão inseridas em uma estrutura triangular que ocupa a área central da composição. Esse triângulo é formado por uma diagonal que sai no canto superior esquerdo e descende até tocar a metade da lateral direita da obra. Esta linha indica a parte inferior de uma das velas da embarcação. Um segundo lado do trilátero é formado pela ortogonal ascendente iniciada no canto inferior esquerdo que se conecta à anterior no ponto em que esta alcança a margem direita do plano pictórico, delimitando parte do casco da caravela. O terceiro lado do triângulo é composto pela lateral esquerda da pintura. Também é digna de nota a diagonal ascendente que é traçada a partir da terça-parte superior da margem esquerda do mural, que vai ao encontro de uma das velas e delimita a murada do navio. As cordas oscilantes que compõem a linha ondulada quase ao centro do primeiro plano e a escada à direita ecoam o serpentejar das ondas e das linhas sinuosas que marcam áreas de cor escura do lado direito. O movimento visual é intenso, reforçado pelas roupas flutuantes dos marinheiros.

A paleta cromática é composta de tons de azul ultramar e azul cerúleo, verde esmeralda, siena queimado, marrom, preto, branco, cinzas e beges pálidos. As cores são características de um ambiente náutico, indicam madeira, água, céu, a luminosidade clara do sol e os brilhantes reflexos da água incidindo sobre as superfícies do navio. A luz recai da esquerda para a direita e produz sombras duras, de contraste marcado. São corpulentos os dois homens maiores situados no primeiro plano, e quanto mais distantes as figuras em cena se encontram destes, menos volumosas e mais gráficas se tornam – os marujos que celebram o encontro da terra são quase bidimensionais.

Todos os tripulantes do navio encontram-se envolvidos em suas tarefas, a não ser aqueles que comemoram o encontro da terra firme. Nenhum olha para o espectador. As figuras humanas são representadas com linhas predominantemente curvas, intensificadas pelo movimento de suas roupas, agitadas pelo vento. São negros os tripulantes da nau desbravadora de Portinari, o que, historicamente, não ocorreu. Se valendo de uma licença poética, o pintor intencionalmente coloca esse grupo social mais violentamente oprimido nos Estados Unidos como o grande protagonista do início da epopeia americana. As linhas orgânicas que compõem os indivíduos mostrados na cena contrastam com os diversos volumes geométricos espalhados pelo tombadilho da nau. O pintor insere outras estruturas

modulares geometrizarantes ao longo de todo o plano pictórico, como os retângulos que compõem a escada de corda (Figura 201), as ripas de madeira que compõem o casco do navio no canto inferior direito da imagem, a textura das cordas em diferentes partes da imagem (Figuras 201, 202 e 203), o padrão quadriculado inserido na área marrom no topo direito e os pontilhados no chão (Figuras 201 e 202). Estas estruturas contribuem significativamente para a criação de ritmos visuais dentro do plano pictórico que enfatizam a sensação de dinamismo e movimento comunicada pela pintura. Elementos rítmicos desse tipo estão presentes em todos os quatro murais e criam uma série de rebatimentos formais e, conseqüentemente, diálogos visuais entre eles, dos quais trataremos mais adiante. Dentro da produção pictórica de Portinari, este primeiro mural tem composição inédita e não há nele elementos de obras anteriores. Em relação ao tratamento dos elementos em cena, Portinari aplica grandes áreas de cor sobre o muro e então confere a certas áreas tratamentos gráficos, como as padronagens sobre o tombadilho (Figuras 201 e 202).

Figura 200, à esquerda – Detalhe do mural “Descoberta”

Figura 201, à direita – Detalhe do mural “Descoberta”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 202, à esquerda – Detalhe do mural “Descoberta”

Figura 203, à direita – Detalhe do mural “Descoberta”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 204, à esquerda – Candido Portinari: Estudo para “Entrada na floresta II”, 1941, desenho a óleo e pincel seco sobre cartolina, 29 × 29 cm, coleção da Biblioteca do Congresso

Figura 205, à direita – Candido Portinari: Estudo para “Entrada na floresta I”, 1941, têmpera sobre cartolina, 29,4 × 29,2 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fontes: à esquerda, Library of Congress, Prints and Photographs Division; à direita, produção da autora.

O segundo mural na sequência temática determinada para este conjunto de obras é “Desbravamento da mata”. A Biblioteca do Congresso possui dois estudos para essa pintura, ambos muito semelhantes, apesar de efetuados em técnicas distintas (Figuras 204 e 205). O primeiro, um desenho a óleo de traços limpos e precisos, efetuado com pincel quase seco, tem formato quadrado e apresenta homens na floresta. À esquerda, no alto, há uma figura ao longe e, logo abaixo dela, um toco de árvore. À direita, um bandeirante bebe água deitado no chão, com um cervo à sua frente e um indivíduo curvado logo atrás de seu pé direito. Dois homens fortes estão no primeiro plano, do lado direito, um de frente e o outro de costas para o espectador. O segundo estudo, em cores, realizado a guache, difere do anterior primariamente por não apresentar o bandeirante curvado posicionado atrás do pé do homem deitado, e pela diminuição das folhagens existentes nos primeiros planos do desenho a óleo. O mural finalizado, no entanto, difere desses dois estudos pois teve sua área ampliada, com formato final retangular. Consequentemente, a quantidade de elementos em cena aumentou.

Figura 206 – Candido Portinari: “Desbravamento da mata”, têmpera sobre gesso, 1941, 316 × 416 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

“Desbravamento na mata” tem composição estruturada por linhas verticais, indicadas pelas árvores e figuras humanas, e por uma série de faixas oblíquas descendentes pouco inclinadas que perpassam os primeiros e últimos planos da pintura e cortam o solo em dois tons de marrom. Devido a esse entrelaçamento de linhas compositivas derivado da perspectiva geométrica do renascimento italiano, dos quatro murais este é o que apresenta maior profundidade. Os elementos da floresta – bichos e plantas rasteiras – estão entretecidos nessa trama. Há um riacho retorcido na parte inferior do plano pictórico, rodeado de vegetação rasteira florida. A composição conta com quatro homens. O primeiro, mais à esquerda é um negro de pé, de costas, posicionado três quartos à direita e olha nessa direção. À sua direita, um indígena bebe água deitado no chão, do qual só vemos o topo da cabeça, e tem um dos dedos da mão esquerda decepado. O terceiro é um negro de pé, de costas, três quartos à esquerda, com a cabeça alinhada em direção ao corpo. À direita, há um último homem, um branco europeu, a única figura que olha para o espectador, que se encontra de frente carregando um porrete na mão esquerda e uma ave exótica junto ao peito, segura pela mão direita. Há outros animais na composição. Uma borboleta na margem esquerda, um cervo logo à frente do nativo bebendo água, uma paca à sua esquerda e um tamanduá que se aproxima de seus pés. Esses bichos não são hostis e se misturam aos desbravadores em uma postura curiosa e as vezes ressabiada. Nessa composição, Portinari utiliza elementos de obras anteriores. As árvores, o cervo e o solo dividido em faixas apareceram primeiramente na série de florestas pintadas para a residência de José Nabuco (Figuras 207 e 208). Os dois homens de pé, de costas, faziam parte de um dos murais do MES, “Gado” (Figura 209).

Em termos cromáticos, há o emprego de verde esmeralda, azul ultramar, siena queimado, laranja, vermelho, ocres e marrons em alta saturação. Adicionalmente, há áreas de tons muito claros, quase brancos, que conferem luminosidade intensa a certos elementos, como as roupas dos bandeirantes e o tronco das duas grandes árvores à direita. A cena é iluminada como que por grandes holofotes que criam uma área ovalada no centro do retângulo. As árvores e os bandeirantes são volumosos, com exceção daquele que bebe água, cujo corpo é planificado. Os animais são táteis, a textura de seus pelos e penas é bastante trabalhada com pinceladas rápidas (Figuras 210, 211, 213). Os corpos dos homens são escultóricos em certas áreas, notadamente nas mãos e nos pés (Figuras 210, 212, 213).

Figura 207, à esquerda – Candido Portinari: “Floresta I”, 1938, óleo sobre tela, 159 × 139 cm, coleção particular

Figura 208, à direita – Candido Portinari: “Floresta”, 1938, óleo sobre tela, 159 × 139 cm, coleção particular



Fonte de ambas as imagens: Projeto Portinari.

Figura 209 – Candido Portinari, “Gado”, 1938, afresco, 280 × 246 cm, coleção Palácio Gustavo Capanema



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 210, à esquerda – Detalhe do mural “Desbravamento da mata”

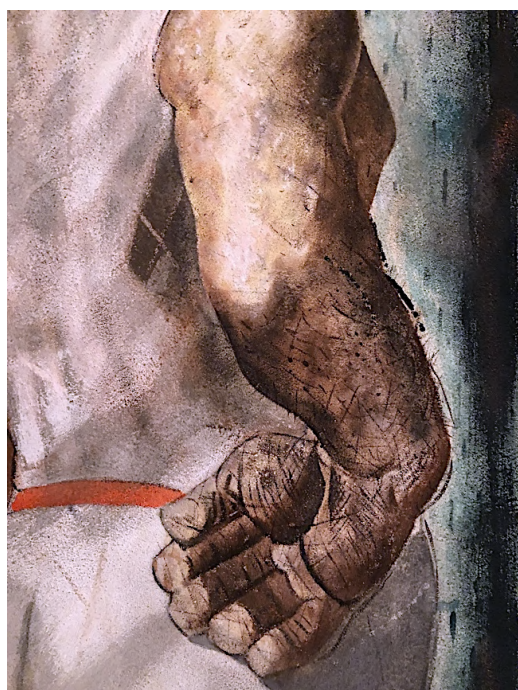
Figura 211, à direita – Detalhe do mural “Desbravamento da mata”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 212, à esquerda – Detalhe do mural “Desbravamento da mata”

Figura 213, à direita – Detalhe do mural “Desbravamento da mata”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Nesta cena, estão representadas as três raças fundamentais da civilização americana: o branco e os negros de pé, o índigena bebendo água deitado. Nos detalhes desse mural que aqui apresentamos, é possível perceber a grande velocidade da mão do pintor na aplicação das tintas. Traços rápidos e precisos, contornos gráficos que propositalmente não se alinham totalmente com as áreas de cor que deveriam circundar, texturas criadas por tipos variados de pinceladas, contrastes cromáticos de alta saturação. Na Figura 213, podemos ver o detalhe do dedo decepado mencionado por Portinari na entrevista ao periódico *Diretrizes*.

A Biblioteca do Congresso possui três estudos para “Catequese”. O primeiro deles (Figura 214) é um desenho feito a tinta a óleo com o pincel quase seco sobre cartolina, no qual há um grupo de figuras bastante sintéticas de pé, aglomeradas ao redor de um padre sentado. É uma cena estática, na qual os participantes estão ordenados em formação circular. Os rostos são apenas sugeridos. O religioso está de costas e é circundado, na parte inferior da imagem, por vegetação rasteira e pelo que parecem ser rochas, enquanto no canto superior direito há construções. O desenho é firme e cristalino, a linha é rápida e precisa.

Figura 214 – Candido Portinari: “Catequese II”, 1941, óleo sobre cartolina, 29 × 28,9 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

O segundo estudo para “Catequese” pertencente à coleção da Biblioteca do Congresso (Figura 215), realizado em grafite sobre cartolina, difere significativamente do primeiro. Os alunos ensinados pelo jesuíta não são mais uma grande massa compacta de homens de pé, e sim um grupo menor de mulheres e crianças dispostos em um arranjo que se aproxima da composição final do mural. O entorno também é diferente, um local aparentemente montanhoso no qual há uma igreja ao fundo, no canto superior esquerdo, e um cercado de ripas de madeira no primeiro plano. O traço empregado pelo pintor nesse estudo é mais esquemático e menos livre do que o utilizado no anterior.

Figura 215, à direita – Candido Portinari: “Catequese IV”, 1941, grafite sobre cartolina, 29 × 29 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

O estudo final de “Catequese”, elaborado em cores, a guache, é praticamente idêntico à obra finalizada (Figura 216). Há diferenças nos cocares das mulheres nativas, que aparecem nessa obra, mas foram eliminados nos murais. Além disso, a indígena sentada à esquerda do padre veste uma roupa diferente, uma blusa quadriculada. Os demais elementos da cena foram mantidos, como o número e o posicionamento das figuras humanas e dos objetos. Nesse sentido, podemos citar a cabaça no canto inferior direito, o baú no centro do primeiro plano, a

corda, o pilão e a escada do lado esquerdo, as pirogas ao fundo, e a vaquinha malhada no lado superior direito, mencionada em uma das cartas de José de Anchieta.

Figura 216 – Candido Portinari: “Catequese I”, 1941, têmpera e óleo sobre cartolina, 40 × 39 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

Dos quatro murais criados por Portinari para a Biblioteca, “Catequese” é o mais monumental (Figura 217). Isso se deve tanto às suas dimensões, maiores que as dos dois apresentados anteriormente, como ao seu posicionamento arquitetônico. A parede sobre a qual foi elaborado está de frente para a sala de leitura da Fundação Hispânica, o que faz com que esta seja a única das quatro obras que pode ser avistada das mesas de estudo sem distorções. Sua composição é renascentista, estruturada como um triângulo equilátero centralizado, formado por um padre, três indígenas escultóricas que o rodeiam, um menino do lado esquerdo, uma cabaça do lado direito e um baú no primeiro plano.

Figura 217 – Candido Portinari: “Catequese”, 1941, têmpera sobre gesso, 494 × 463 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

O fundo é cortado por uma diagonal descendente no terço superior do plano pictórico, que divide a cena cromaticamente. A área superior é um rio azul ultramar, no qual as pirogas cheias de nativos parecem levitar. Gradações do par de complementares azul ultramar e siena queimado dominam toda a composição, com a última cobrindo o chão e presente também no tom de pele dos indígenas. Verde esmeralda, azul cerúleo, ocre, marrons, cinzas e gradações de branco compõem o restante da paleta utilizada. Há áreas de máxima saturação de cor, como o baú azul vibrante posicionado no centro do primeiro plano (Figura 218).

Outras regiões do plano pictórico são cobertas por matizes rebaixados, como as roupas das nativas e do padre que compõem a estrutura piramidal central, posicionadas dentro de um espaço mais claro, de área circular. A iluminação é teatral, como que efetuada por holofotes, o que gera sombras duras. Há focos de luz incidindo a partir da esquerda, que iluminam as figuras centrais e o padre que segura o indígena infante pela mão, posicionado no lado esquerdo, na parte de cima. Pela direita vem a claridade que incide sobre o religioso com a criança no colo, do lado direito. Há

harmonia entre os padres e os nativos. Os últimos têm feições orientalizadas (Figura 219). Os pés e as mãos de todos são agigantados, volumosos e quase pétreos (Figuras 218, 220, 221). As vegetações rasteiras são compostas por áreas de cor que o pintor delimita aplicando contornos firmes com tinta preta. Há elementos geometrizados replicados ritmicamente ao longo do plano pictórico, como os quadrados formados pela estrutura da escada posicionada sobre a parede do lado esquerdo; as pirogas ordenadas de maneira cadenciada no rio; as formas triangulares que estruturam a vegetação espalhada pelo chão (Figuras 218, 221) e os mourões de cerca que se repetem pela margem do curso de água. Esses elementos, quando avistados em conjunto, criam uma rede de relações visuais que pode ser comparada a um jogral formal.

Figura 218, à esquerda – Detalhe do mural “Catequese”
Figura 219, à direita – Detalhe do mural “Catequese”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Portinari produziu dois estudos de “Descoberta do ouro” que adentraram a coleção da Biblioteca do Congresso. O primeiro deles (Figura 222) é um desenho a óleo sobre cartolina no qual um grupo de garimpeiros peneira material do fundo do rio de pé, dentro das águas. Os traços são limpos, firmes, precisos e rápidos, demonstrando a maestria de Portinari na arte do desenho. As figuras, em atitude contida, formam uma composição circular, duas delas de lado, duas de frente, mas o rosto de apenas uma é visível. Além do rio, só se vê sugestões de montes de terra.

Figura 220, à esquerda – Detalhe do mural “Catequese”
Figura 221, à direita – Detalhe do mural “Catequese”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 222 – Candido Portinari: “Mineração do ouro”, 1941, desenho a óleo sobre cartolina, 29 × 29 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

O estudo final de “Descoberta do ouro” (Figura 223), efetuado em cores e a guache, tem estrutura compositiva praticamente idêntica à da obra final. A cena se transformou significativamente e é composta por sete figuras, cinco delas dentro de um bote e duas garimpando de pé, dentro d’água. O fundo é todo construído em tons de azul e há áreas de contraste tonal intenso, principalmente onde se encontram as roupas dos garimpeiros e parte do casco do bote no qual trabalham. O estudo registra a intenção de Portinari de criar, para essa obra, um fundo que parecesse aquarelado.

Figura 223 – Candido Portinari: Estudo para “Descoberta do ouro”, 1941, têmpera e óleo sobre cartolina, 39 × 38,5 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: produção da autora.

Em “Descoberta do ouro” os elementos são organizados no plano pictórico a partir de uma linha compositiva primária de sentido horizontal, constituída pelos braços, coxas e um joelho dos garimpeiros dentro do barco, bem como pelos ângulos agudos das extremidades da embarcação. Adicionalmente, há duas diagonais principais, formadas pelo

alinhamento dos braços, ombros, cabeças, e de uma das pernas dos três garimpeiros de maior tamanho. Estas oblíquas partem dos cantos inferiores do plano pictórico e se cruzam na altura do peito do homem de pé no centro do barco, formando um grande “X”. No lado esquerdo, o alinhamento do corpo do garimpeiro de pé na proa do bote com o daquele dentro do rio, que veste camisa estampada com quadriculado branco de linhas escuras, forma uma vertical significativa. No primeiro plano há outra horizontal, criada pelo alinhamento entre a peneira utilizada pelo homem dentro do rio à direita, com o monte de cascalho no centro, e as pernas do garimpeiro à esquerda. Essa estrutura compositiva foi retirada da obra “A barca” (Figura 225), realizada pelo pintor também em 1941. Visualmente o conjunto comunica agitação, retratando o momento em que um dos garimpeiros encontra ouro.

Figura 224 – Candido Portinari: “Descoberta do ouro”, 1941, têmpera sobre gesso, 494 × 463 cm, coleção da Biblioteca do Congresso



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Em termos cromáticos, a cena é dominada por azul ultramar, aplicado em toda a cena, de modo representar a água do rio com um efeito aquarelado. O interior do barco é verde esmeralda, a pele dos garimpeiros é colorida em marrom e a camisa da figura à direita no primeiro plano é coberta de quadrados vermelhos. Os outros elementos em cena são representados primariamente em gradações de cinza e beges pálidos, notadamente as vestimentas dos demais homens. Como nas outras cenas, a iluminação é direcionada e nesse caso a luz origina-se do lado superior direito. As figuras são escultóricas, porém partes de seus corpos apresentam estruturas sintéticas geometrizadas como os narizes triangulares. Como nos outros murais, as mãos de todos são fortes, robustas, quase como pedra (Figuras 226, 227 e 228). Poeticamente, o pintor inseriu muitos peixinhos de corpos quase transparentes na parte inferior da composição, que parecem flutuar em meio a água e, em alguns casos, esboçam um sorriso (Figura 229).

Figura 225 – Candido Portinari: “A barca”, 1941, óleo sobre tela, 200 × 200 cm, coleção Museu Castro Maia



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 226, à esquerda – Detalhe do mural “Descoberta do ouro”

Figura 227, à direita – Detalhe do mural “Descoberta do ouro”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 228, à esquerda – Detalhe do mural “Descoberta do ouro”

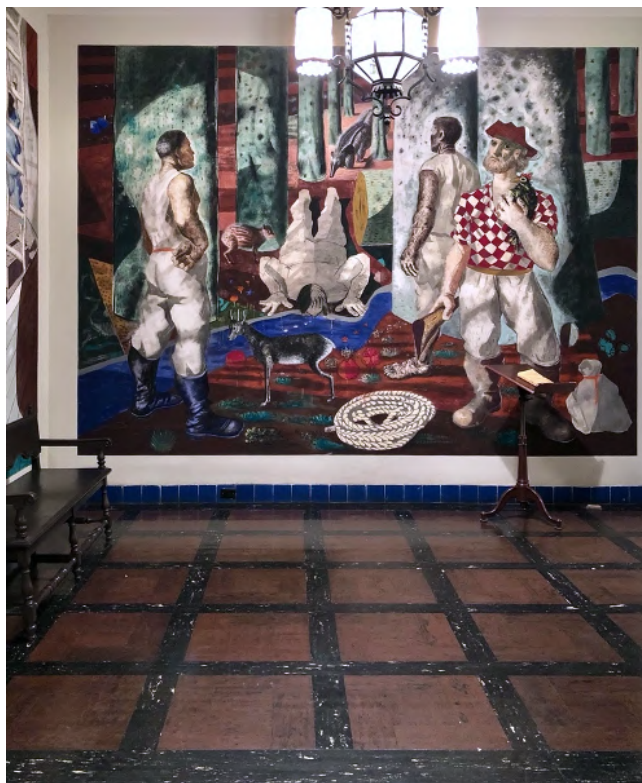
Figura 229, à direita – Detalhe do mural “Descoberta do ouro”



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Figura 230, à esquerda – Detalhe da figura do bandeirante de “Desbravamento da mata”, que olha para quem adentra a sala de leitura da Fundação Hispânica

Figura 231, à direita – Vista de “Desbravamento da mata” no ambiente do vestíbulo da sala de leitura da Fundação Hispânica



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Após explorarmos os quatro murais individualmente, teceremos algumas considerações a respeito deles em conjunto e em relação aos elementos arquitetônicos do edifício no qual foram inseridos. Primeiramente, indicamos que Portinari elaborou “Desbravamento da mata” de modo que uma de suas figuras recepcionasse os visitantes da sala de leitura da Fundação Hispânica antes que estes a adentrassem. Como mostra a Figura 230, o bandeirante europeu de camisa xadrez, que segura o pássaro junto ao peito, trava contato visual com o observador quando este se encontra ainda fora do ambiente da sala, recurso oriundo do renascimento italiano. Ademais, ao compor o fundo do referido mural, o pintor elaborou-o para que dialogasse com as lajotas de cor terracota queimada que pavimentam o vestíbulo (Figura 231). Desse modo, o chão torna-se uma extensão da pintura, integrando o mural ao ambiente. Interações semelhantes ocorrem com “Descoberta do Ouro” (Figura 232) e “Catequese”. No primeiro caso, é possível perceber como as padronagens das blusas dos garimpeiros são um rebatimento formal da decoração em ziguezague aplicada no assoalho, nos cantos da antessala. Do mesmo modo, no centro da

cena, as vestimentas dos dois homens de roupas claras, revoltas pelo vento, são compostas por linhas onduladas que dialogam com as formas orgânicas do ornamento central do piso. No caso de Catequese (Figura 233), o pintor utilizou as linhas em ziguezague do chão, à esquerda da entrada da sala, para direcionar o olhar do espectador diretamente à área central do mural.

Figura 232, à esquerda – Vista de “Descoberta do ouro” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica

Figura 233, à direita – Vista de “Catequese” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica



Fonte de ambas as imagens: produção da autora.

Ao olharmos “Catequese” e “Descoberta do ouro” em conjunto, a partir do ângulo mostrado na Figura 234, é possível perceber que as cenas foram articuladas como se uma única lufada de vento soprasse a partir da direita e movimentasse, na mesma direção, os elementos presentes em ambas as pinturas, integrando-as. A agitação dos tecidos das vestimentas demonstra isso claramente.

Outro exemplo de articulação entre os murais é a relação das áreas marrons do lado direito de “Descoberta” com o solo da floresta de “Desbravamento da mata” (Figura 235). A continuidade cromática entre essas áreas faz com que as duas cenas tenham, de certa forma, uma continuidade, apesar da angulação da parede. Isso se alinha com a sequência cronológica

dos eventos, na qual o desbravamento da terra se deu como um desdobramento da chegada dos europeus à América. A disposição das demais paredes, contudo, não permitiu que todas as quatro obras fossem apresentadas em sequência cronológica, o que possibilitou ao artista trabalhar a disposição de certos elementos de maneira mais lúdica.

Figura 234 – Vista de “Catequese” e “Descobrimento do ouro” no ambiente da antessala da sala de leitura da Fundação Hispânica



Fonte: produção da autora.

Figura 235 – Complementaridade formal entre “Descoberta” e “Desbravamento da mata”



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Figura 236 – Ecos formais entre “Descoberta” e “Catequese”



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Figura 237 – Ecos formais entre “Desbravamento da mata” e “Descoberta do ouro”



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Por fim, apontamos certos rebatimentos formais entre os pares de murais posicionados em paredes opostas. No caso de “Descoberta” e “Catequese”, há elementos rebatidos nas duas obras, como por exemplo as roupas ao vento, as escadas e um contingente de água no alto do plano pictórico, representando respectivamente o mar com as caravelas e o rio com as pirogas. Entre “Desbravamento da mata” e “Descoberta do ouro”, que estão posicionados frente a frente, há em comum as figuras abaixadas junto à água e os homens de camisa xadrez vermelha. Quanto às roupas com essa padronagem, observamos que aparecem em três murais, “Desbravamento da mata”, “Catequese” e “Descoberta do ouro” (Figura 238), portadas pelo bandeirante branco, a mulher indígena e dois garimpeiros negros. Vestimentas, especialmente

nos períodos anteriores à revolução industrial, indicam o pertencimento a um determinado grupo social. Entre o século XVI e XVIII, o europeu, a indígena e os negros faziam parte de grupos sociais distintos, pertencendo a hierarquias sociais distintas. Os componentes das três principais raças que formaram o continente americano são retratados por Portinari com trajés semelhantes, comunicando ao espectador que todos têm a mesma importância social.

Figura 238 – Figuras de “Desbravamento da mata”, “Catequese” e “Descoberta do ouro” com trajés similares



Fonte: Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Como testifica a análise que apresentamos, os murais de Portinari executados na Biblioteca do Congresso são monumentais, originais e complexos. Após terminá-los, o pintor os considerou sua obra-prima. A seguir, convém ressaltar algumas considerações sobre os textos críticos de Mário Pedrosa e Robert Smith a respeito dessas obras, dois críticos que escreveram outros ensaios relevantes para essa tese, os quais foram analisados nos capítulos anteriores.

Mário Pedrosa, que em 1942 residia nos Estados Unidos por ter sido exilado do Brasil devido à sua militância comunista⁴⁸⁹, teve a oportunidade de observar pessoalmente os murais de Portinari antes de redigir seu artigo, publicado na revista da União Pan-Americana em fevereiro desse mesmo ano. O crítico iniciou seu texto com uma breve biografia do pintor, da qual se valeu para apresentar as preocupações sociais do artista, afirmando que da vida em Brodowski lhe ficaram “a simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e a rudeza de maneiras e um certo quê de manha e sabedoria plebeia do caipira paulista” (PEDROSA, 1981, p. 8). Desse modo, Pedrosa inseriu Portinari novamente na chave do artista socialmente

⁴⁸⁹ Com a instauração do Estado Novo, em 1937 Pedrosa foi para o exílio em Paris, quando exerceu a função de secretário da IV Internacional. Depois disso, em 1938, mudou-se para Nova York, ocasião na qual trabalhou para o MoMA, mantendo suas atividades de militante. Em 1940 retornou clandestinamente ao Brasil, mas foi preso e deportado para os Estados Unidos. Quando foram inaugurados os murais de Portinari na Biblioteca do Congresso, Pedrosa ainda residia na América do Norte e, conseqüentemente, pôde ver as obras pessoalmente e acompanhar a cobertura que receberam da imprensa local durante a sua inauguração.

engajado. A seguir, traçou um panorama do desenvolvimento do estilo do pintor desde seu retorno da Europa em 1931 até a execução dos murais na sala da Fundação Hispânica. Para Pedrosa, o resultado alcançado pelo artista nessas obras estava diretamente relacionado a este estar fora de seu país, o que o fez sentir-se mais livre para entregar-se, sem qualquer empecilho, à sua virtuosidade, inspiração, e impulsos ocultos:

Jamais, e isso se depreende logo à primeira vista, em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais desimpedido, mais disposto a fazer ginásticas técnicas mais perigosas e as deformações mais violentas. Estas foram composições executadas sob um profundo sentimento interior de liberdade. (PEDROSA, 1981, p. 19)

Portanto, para o crítico, era evidente a grande liberdade com a qual Portinari trabalhou ao executar os murais. Esta foi mencionada pelo artista em algumas das cartas analisadas no item anterior desse capítulo. Pedrosa continuou:

Por processos afastados de qualquer receita, ele tende ao que se poderia chamar de desmitologização de seus ícones, de suas imagens, de suas paisagens numa fuga às contingências externas, de meio e de tempo, nacionais ou não, e come os dedos de seus pretos, desconcretiza as formas de seus seres, intensifica a oposição violenta dos contrastes, multiplica os sinais geométricos numa ânsia de abstração, junta sem passagem cores irreconciliáveis, destrói perspectivas e funde planos, mesmo com prejuízo do equilíbrio da composição ou da representação imediata, tudo em troca de um aceno de universalidade. Ele desgeografiza o seu mundo e os seus símbolos, não hesitando em perturbar a harmonia primária para, por uma sucessão de acordes dissonantes, atingir a uma harmonia mais transcendente e silenciosa. (PEDROSA, 1981, p. 19-20)

Dessa maneira, Pedrosa enfatizou a originalidade do conjunto de murais e a desconstrução efetuada pelo pintor tanto de seu léxico plástico habitual como de certas convenções, apontando que Portinari embrenhou por esse caminho com o intuito de alcançar a universalidade e a transcendência.

O texto de Robert Smith foi publicado em 1943, como um libreto denominado *Murals by Candido Portinari*. Este era subdividido em três partes. Na primeira delas, designada “o pintor”, o acadêmico apresentou uma biografia do artista, na qual declara que Almeida Junior foi o precursor do que Portinari faria, pois foi em São Paulo que

[...] fez a grande descoberta do trabalhador brasileiro – branco, negro, indígena, mulato – como um tema nacional para sua pintura. Ao fazê-lo ele respondeu às preces de Gilberto Freire por um artista que fosse capaz de representar o povo brasileiro como é, mas de forma monumental como os mexicanos estavam fazendo⁴⁹⁰. (LIBRARY OF CONGRESS, 1943, p. 4, tradução nossa)

⁴⁹⁰ “[...] he made the great discovery of the Brazilian worker – white, Negro, Indian and mulatto – as a national theme for his painting. By doing so he answered the prayer of Gilberto Freyre for an artist who could depict the Brazilian people as they are, yest in monumental form as the Mexican painters were doing.”

Desse modo, Smith localizou o ponto de partida da produção de Portinari no realismo social caipira de Almeida Junior, inspirado por Gustave Courbet (1819-1877). A segunda parte, “a encomenda”, narra o processo da encomenda e elaboração dos murais, do qual tratamos em detalhe no item anterior. A terceira parte, “as pinturas”, explica que os três problemas preliminares estudados pelo artista foram: tema, técnica e dimensões das obras. A partir destes, Portinari definiu que as figuras e objetos representados nos murais não retratariam um período específico, mas compreenderiam uma sucessão de épocas desde o desembarque dos europeus no novo continente, de modo a evitar interpretações arqueológicas dos temas selecionados. A seguir, Smith descreveu a temática de cada mural, explicando que Portinari escolheu a têmpera como técnica de realização das pinturas

[...] porque prometia a mistura mais bem sucedida entre monumentalidade e coloração luminosa, porque parecia a mais eficaz para o espaço relativamente pequeno disponível, e porque lhe permitiria maior liberdade de experimentação enquanto trabalhava com um tema e em uma atmosfera que lhe eram até então desconhecidas.⁴⁹¹ (LIBRARY OF CONGRESS, 1943, p.11, tradução nossa)

Depois disso, fez breves descrições dos estudos preparatórios das pinturas e então dos murais propriamente ditos. Observou que os azuis, brancos e cinzas da paleta do pintor em “Descoberta” lembram Tiepolo, pintura na qual há ênfase em braços fortes e pés deformados, que contrastam com as roupas esvoaçantes dos marinheiros. Sobre “Desbravamento da mata”, indicou que este teve a área da composição ampliada significativamente, apresentando elementos do mural “Gado”, do edifício-sede do MES e das pinturas elaboradas para a residência de José Nabuco, elencando componentes da obra finalizada não apresentados nos estudos. Mencionou novamente os braços e pés das figuras. Discutiu brevemente sua composição, declarando que “o efeito da pintura é uma tapeçaria de cores ricas e quentes na qual planos são sutilmente misturados, flores e animais estão entrelaçados sem obediência a um padrão óbvio⁴⁹² (LIBRARY OF CONGRESS, 1943, p. 13, tradução nossa). A respeito de “Catequese”, mencionou a composição piramidal da cena e a monumentalidade das figuras, reforçando a confiança e afeição dos indígenas para com seus tutores e suas feições orientalizadas. Chamou a atenção para a cor do solo, reminiscente da terra roxa da cidade natal do pintor, e à vaca malhada, mencionada em uma das cartas de José de Anchieta (1534-1597). Encerrou o texto discorrendo sobre “Descoberta do ouro”, ao descrever o

⁴⁹¹ [...] because it promised the most successful blending of monumentality with luminous coloring, because it seemed the most effective for the relatively small space available, and because it would permit him a greater freedom of experimentation while working with a subject and in an atmosphere hitherto unfamiliar to him.”

⁴⁹² “The effect of the picture is a tapestry of rich warm colors in which planes are subtly blended, flowers and beasts are woven without obedience to an obvious pattern.”

estilo do mural como impressionista, em que as feições dos mineradores eram pouco definidas, com narizes triangulares de linha rápida. Para Smith, essa última obra “marca a mais avançada evolução do estilo muralista do pintor em direção da dissolução da forma e da cor, e deriva de uma série de óleos centrados no tema do naufrágio, que Portinari pintou em meados de 1941”⁴⁹³ (LIBRARY OF CONGRESS, 1943, p.15-16, tradução nossa). Como é possível perceber, aqui Smith elaborou um ensaio sucinto de cunho institucional, estruturado para complementar a apresentação do pintor e a história da encomenda dos murais.

6.4. Reverberações do sucesso de Portinari: a frustrada mostra na Howard University Gallery of Art e a exposição na Barnett-Aden Gallery em 1944

Quando viajou a Washington nos últimos dias de outubro de 1940, Portinari não só encontrou Robert C. Smith e conheceu a Biblioteca do Congresso e a sala de leitura da Fundação Hispânica, como realizou mais uma visita digna de nota: à *Howard University Gallery of Art*. A instituição, dirigida pelo professor James Vernon Herring (1887-1969), que tinha Alonso Aden (1906-1961) como curador, era parte da *Howard University*, a mais notável universidade dos afro-americanos nos Estados Unidos⁴⁹⁴. Segundo o catálogo da instituição referente ao ano letivo de 1940-1941:

Operando sob a gerência e direção do departamento de arte da Universidade, a galeria tem por objetivo exibir tanto obras de arte originais como reproduções, sem limitação de época ou país. As exposições, que mudam a cada duas ou três semanas, incluem aquelas fornecidas pela *College Art Association*, *The America Federation of Arts*, museus públicos e exposições especiais de obras de arte de instituições públicas e privadas e do departamento de arte da Universidade. A galeria disponibiliza ao público uma biblioteca de arte e uma valiosa coleção de moldes em gesso, gravuras, slides e fotografias.⁴⁹⁵ (HOWARD UNIVERSITY, 1940, p. 52-53)

⁴⁹³ “This painting marks the farthest evolution of the painter’s mural style toward the dissolution of form and color and derives from a series of experimental oils centering around the theme of a shipwreck, which Portinari made in the summer of 1941.”

⁴⁹⁴ A Howard University, fundada para oferecer cursos universitários de graduação e pós-graduação à população afro-americana, foi estabelecida em 1867 por um decreto do Congresso dos Estados Unidos. Em 1869 estabeleceu a primeira formação em direito voltada aos afro-americanos no país. Desde então, seus professores têm exercido notáveis papéis de liderança e seus alunos mantido uma tradição de engajamento em ações de ativismo social e serviços comunitários. Por conta de sua importância, é conhecida como uma pedra angular nos serviços de educação voltados aos afro-americanos.

⁴⁹⁵ “Operating under the management and direction of the Art Department of the University, the Gallery aims to exhibit both original works of art and reproductions without limitation of period or country. The exhibitions, which change every two to three weeks, include those furnished by the College Art Association, The America Federation of Arts, public museums and special exhibitions of art works from public and private institutions and the Art Department of the University. The Gallery makes available to the public an art library and a valuable collection of casts, prints, lantern slides and photographs.”

James Herring foi admitido como professor na *Howard University* em 1921, onde, no ano seguinte, fundou o departamento de arte, o qual chefiou por 21 anos. Em 7 de abril de 1930, inaugurou a *Howard University Gallery of Art*, pioneira tanto por ser, até então, a única galeria de arte em um campus universitário afro-americano, como por ser dirigida e operada por afro-americanos. Alonso Aden, ex-aluno de Herring, desenvolveu seus interesses artísticos pela convivência com o professor, e foi contratado por ele para atuar como o curador da galeria. Nessa época, locais voltados à exibição de artistas afro-americanos, ou de obras com o negro como tema central, eram necessários pois a segregação racial nos Estados Unidos ainda era brutal, mesmo nos estados do norte do país. No final da década de 1940, por exemplo, nenhum dos principais restaurantes do centro de Washington servia afro-americanos.

É possível obter algumas informações sobre a visita de Portinari à galeria pela carta enviada ao pintor por Alonso Aden após esta ter ocorrido:

Tanto o Sr, Herring como eu ficamos muito felizes em receber você e a Sra. Portinari, com a Srta. Florence Horn e nossa amiga em comum Srta. Rudes na *Howard University Gallery of Art*. [...] Estaremos ansiosos em apresentar suas obras na nossa galeria durante o mês de abril de 1941. Espero que a data lhe seja conveniente, já que sugeriu cuidar dos custos de transporte na ocasião. Estou certo, por saber do seu profundo sentimento e interesse na questão do negro, que essa exposição terá grande apelo tanto aos nossos alunos como aos nossos amigos na cidade. Você poderia me retornar em breve e dizer se será possível que suas pinturas sejam enviadas para cá para serem exibidas no período supracitado? [...] Gostaria novamente de expressar minha apreciação pelo interesse fora do comum que demonstrou pela *Howard University Gallery of Art*. Esperaremos pela exposição com grande expectativa. Quando os planos para a mostra estiverem melhor definidos, pensei em pedir a Srta. Horn para escrever o texto de abertura do catálogo.⁴⁹⁶

A carta de Aden revela que a visita foi arranjada por Beatrice Rudes, amiga de Horn, provavelmente a pedido do pintor, que expressou “interesse fora do comum” pela galeria, oferecendo-se, inclusive, por arcar com os custos de transporte das obras a serem expostas na instituição, o que revela o sentimento humanista do pintor. Este “profundo sentimento e

⁴⁹⁶ “Both Mr. Herring and I were very happy to greet you and Mrs. Portinari with Miss Florence Horn and our mutual friend Beatrice Rudes, at the Howard University Gallery of Art. [...] We will be eager to present your collection in our Gallery during the month of April, 1941. I hope it will be convenient as you suggested to take care of the cost of transportation at that time. I am certain, since I know of your deep feeling and interest in Negro subject, that this show will have definite appeal to both our students and friends of the city. Won’t you let me hear from you in a short time as to whether it will be possible to have your paintings arrive here to be on view at the above mentioned time. [...] Again I wish to express appreciation for the unusual interest which you have shown the Howard University Gallery of Art. We shall look to the exhibit with eager anticipation. When the plans for the show are more definite, I thought I would ask Miss Horn to be kind enough to write the foreword of the catalogue.” Carta de Alonso J. Aden a Candido Portinari. Washington, 22 nov. 1940, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

interesse na questão do negro” demonstrado por Portinari já deveria ser conhecido pelo diretor e o curador da galeria de arte da mais preeminente universidade afro-americana dos Estados Unidos, ainda mais por Portinari ter sido o primeiro a mostrar ostensivamente obras representando negros nas salas de exposição do MoMA. É provável que o artista brasileiro, que conviveu com negros durante seus anos formativos em Brodowski, tenha se chocado com a atroz segregação racial então em vigor nos Estados Unidos, o que o moveu a oferecer apoio aos afro-americanos disponibilizando seus trabalhos para exibição na galeria. De todo modo, ainda em 1939, Portinari pediu a Florence Horn que levantasse os custos estimados de uma viagem a New Orleans⁴⁹⁷, o que demonstra o interesse do pintor por conhecer uma cidade estadunidense de cultura majoritariamente afro-americana. Nesse sentido, em outubro de 1940, quando estava em Nova York, o artista visitou o Harlem, como indica cartão postal de Florence Horn a Portinari, onde se lê: “Srta. Chamberlain tem alguns planos para o Harlem”⁴⁹⁸. O pintor foi levado ao reduto afro-americano em atividade planejada por uma das funcionárias do MoMA, Betty Chamberlain, que antes trabalhou para o grupo *Time-Life*. Havia jornalistas afro-americanos contratados pelo grande conglomerado de imprensa, alguns deles amigos de Florence Horn, como Earl Louis Brown (1900-1980). Este conheceu Portinari, e parece ter apreciado a companhia do pintor. Segundo Chamberlain: “Earl Brown, nosso amigo negro, pergunta de você com frequência”⁴⁹⁹. Quando o artista estava prestes a viajar a Nova York para pintar o retrato de Abby Rockefeller, o que ocorreu no início de janeiro de 1942, Chamberlain escreveu ao pintor:

Earl Brown sugeriu que, quando vier a Nova York em janeiro, nós deveríamos passar uma noite no Harlem. Ele disse que tem alguns amigos (negros) que tem certeza que você vai gostar e espera que você tenha uma noite livre. Gostaria de saber se você, Brown, sua esposa e Florence Horn viriam à minha casa para um jantar na segunda-feira 5 de janeiro ou terça-feira 6 de janeiro? Daqui iríamos ao Harlem, ou para a casa dos Brown, ou para algum lugar que eles sugerirem. Creio que podemos todos nos divertir, e realmente espero que você tenha tempo. Earl está muito ansioso em ver vocês dois novamente. Ele apreciou tanto da outra vez.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ Carta de Florence Horn a Candido e Maria Portinari. Nova York, 27 jul. 1939

⁴⁹⁸ “Miss Chamberlain has some planos for Harlem”. Cartão postal de Florence Horn a Candido Portinari. Nova York, 4 out. 1940. Arquivos do Projeto Portinari.

⁴⁹⁹ “Earl Brown, our negro friend, often asks about you”. Carta de Betty Chamberlain a Candido e Maria Portinari, Nova York, 24. mar. 1941. Arquivos do Projeto Portinari.

⁵⁰⁰ “Earl Brown has suggested that when you come to New York in January, we should spend an evening in Harlem. He says he has some friends (negros) whom he is sure you would like and he hopes you will have a free evening. I wonder if you and the Browns and Florence Horn would come to my house for buffet supper either Monday January 5 or Tuesday January 6? From there we would go up to Harlem either to the Brown’s house or to some place they suggest. I think we could all have fun, and I do hope you will have the time. Earl is very anxious to see you both again. He enjoyed it so much before”. Carta de Betty Chamberlain a Candido e Maria Portinari. Nova York, 26 dez. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

A conexão entre Earl Brown e Portinari é significativa, pois este foi um jornalista de destaque no meio afro-americano. Graduado na *Harvard University*, onde obteve título de mestre, trabalhava para a revista *Life* e, em 1940, era o editor-chefe do *Amsterdam News*, o jornal semanal afro-americano mais significativo dos Estados Unidos. A documentação que levantamos revelou que, em 1947, Brown tinha sob a sua guarda três quadros de Portinari que estavam nos Estados Unidos desde 1940 e não puderam ser enviados ao Brasil em razão da guerra. Desse modo, como explicitam os documentos consultados, Portinari tanto cultivou relacionamentos com afro-americanos, como nutriu interesse por sua causa e sua cultura.

Em 22 de janeiro de 1941, Beatrice Rudes escreveu a Florece Horn, enviando um recado de Alonso Aden:

Noite passada o Sr. Aden me contatou, de quem você se lembrará como o assistente do professor Herring na *Howard University*. Segundo ele, parece que escreveu há alguns meses, talvez dois, para Portinari com cópia para você. Ele não obteve resposta de nenhum dos dois e está ficando muito preocupado, pois reservou abril para a exposição de Portinari e, se não for confirmado que esta ocorrerá, ele precisa começar a procurar alguma outra coisa para a galeria para esse mês.⁵⁰¹

Não há mais nenhum documento no Projeto Portinari que mencione a exposição na *Howard University Gallery of Art*. Nos arquivos da *Howard University*, também não há qualquer documento referente à mostra. Contudo, em relação ao que foi exibido na galeria no mês de abril de 1941, há um único recorte de jornal, que relata que o artista Antimo Beneduce (??-??) apresentava a obra “Lírios chineses” na instituição no referido mês (Figura 239). Portanto, como comprova o documento que encontramos, a exposição de Portinari na *Howard University Gallery of Art* nunca ocorreu. O motivo disso, no entanto, permanece desconhecido.

⁵⁰¹ “I heard from Mr. Aden the other night whom you will remember as being Professor Herring’s assistant at Howard University. It appears he wrote some months ago, maybe two, to Portinari sending a copy to you, he says. He has had no reply from either of you and is getting very worried as he has reserved April for Protinari’s show, and if it is not confirmed that it will take place, he will have to commence to find something else for the Gallery for that month.” Carta de Beatrice Rudes a Florence Horn. Washington, 22 jan. 1941, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Figura 239 – Recorte de jornal que reporta que o artista Antimo Beneduce expunha na *Howard University Gallery of Art* em abril de 1941



Fonte: Howard University Archives.

A não realização da exposição de Portinari na *Howard University Gallery of Art* parece não ter criado ressentimentos junto a Alonso Aden e James Herring pois, em 1944, o pintor paulista exibiu uma mostra individual no novo empreendimento de ambos, a *Barnett-Aden Gallery*. A instituição foi inaugurada em 16 de outubro de 1943 na residência dos dois, uma casa situada em um bairro afro-americano de classe média de Washington. A *Barnett-Aden Gallery*, uma das primeiras galerias de arte privadas de propriedade de afro-americanos, teve papel pioneiro na cena artística estadunidense. Sem efetuar distinções de credo, nacionalidade ou raça, ofereceu um ambiente seguro para a convivência inter-racial. Operou por 25 anos e, nesse período, apresentou em torno de duzentas exposições que compreenderam aproximadamente quatrocentos artistas. Seu objetivo principal, contudo, era exibir obras de afro-americanos de talento, preteridos em outras galerias em razão de preconceito racial. No período, era quase impossível que esses artistas fossem aceitos no circuito tradicional de exposições. Além disso, a galeria foi aberta na mesma época em que foram desabilitados os programas assistenciais a artistas promovidos pelo governo federal,

que também empregavam afro-americanos. Consequentemente, a *Barnett Aden Gallery* proveu a estes um local para mostrar o seu trabalho.

A mostra de Portinari teve catálogo com introdução do embaixador brasileiro Carlos Mastins e texto de Robert C. Smith, ao qual não tivemos acesso. Foi aberta em 15 de outubro de 1944, celebrando o aniversário de um ano da galeria, e era composta por doze pinturas a óleo. O evento contou com a presença da primeira dama Eleanor Roosevelt (1884-1962) (Figura 240):

A primeira exposição de aniversário apresentou Candido Portinari, um artista brasileiro que já era conhecido em Washington por conta de sua recente encomenda de murais para a Biblioteca do Congresso. Essa exposição atraiu uma ampla gama de visitantes, incluindo funcionários públicos e amigos de dentro do governo. A convidada mais estimada foi a primeira-dama Eleanor Roosevelt, que foi fotografada assinando o livro de visitantes com Herring, Aden e outros admiradores a sua volta. A Sra. Roosevelt conhecia Herring e Aden de visitas à *Howard University Gallery*, mas seu comparecimento à Barnett-Aden – dentro desse bairro negro – resultou em atenção nacional, e críticas de alguns. (ABBOTT, 2008, p. 130, tradução nossa)

Figura 240 – Eleanor Roosevelt assina o livro de visitantes na exposição individual de Portinari na *Barnett-Aden Gallery*. À sua esquerda, Alonso J. Aden e à direita, o professor James V. Herring, sócios da galeria



Fonte: Projeto Portinari.

Figura 241 – Eleanor Roosevelt visita a exposição individual de Portinari na *Barnett-Aden Gallery* em outubro de 1944 e observa tela que representa uma noiva negra com Alonso Aden



Fonte: Projeto Portinari.

Um artigo publicado no *Mississippi Enterprise* em 21 de outubro menciona que uma das instituições que emprestaram obras para integrar a mostra na *Barnett-Aden Gallery* foi a *Howard University Gallery of Art*. Não encontramos, no Projeto Portinari, registros de que o artista tenha vendido ou doado alguma obra à instituição. Contatamos a galeria, mas não obtivemos retorno. Portanto, não foi possível levantar mais dados sobre o fato em questão. Após o fechamento da mostra, Alonso Aden escreveu ao pintor:

Sua exposição trouxe muitos elogios a você e muitos novos amigos para a nossa galeria. Ficamos entusiasmados em ter a Sra. Roosevelt como a primeira convidada na noite de abertura. Ela ficou muito impressionada e prometeu ir ver os murais na Biblioteca do Congresso. [...] Mesmo depois de as pinturas terem sido tiradas da parede as pessoas vieram. Nós as mostramos enquanto estiveram na galeria, mas agora foram devolvidas à Sra. Rudes, que foi muito bondosa em nos ajudar a mostrar os trabalhos. Nossa galeria se apaixonou por aquela noiva negra, gostei tanto dela que pedi à Sra. Roosevelt para posar comigo para que pudéssemos tirar uma fotografia dela. Por favor, me diga qual o valor mínimo pelo qual você consideraria que eu a comprasse. Tenho muito

pouco dinheiro, e pode parecer arrogante perguntar, mas eu amaria ter essa pintura.⁵⁰²

De fato, após visitar a exposição, Eleanor Roosevelt foi à Biblioteca do Congresso apreciar os murais de Portinari, e comentou o fato na coluna diária que escrevia durante seis dias da semana, “*My Day*”. Na Figura 241, a fotografia à qual Aden se refere na missiva supracitada.

A cobertura de imprensa dá testemunho da recepção da exposição na *Barnett-Aden Gallery*. É possível perceber que, no final de 1944, a imagem do pintor ainda estava fortemente ligada à Política da Boa Vizinhança, como exemplifica o artigo do *The People’s Voice*, o que era reforçado, nesse caso, pela presença do texto do embaixador brasileiro no catálogo da mostra:

A exposição, aclamada como um símbolo de entendimento inter-americano, apresenta as pinturas de Portinari de trabalhadores brasileiros, portugueses, italianos, negros e indígenas, todos os quais, de acordo com o embaixador brasileiro Carlos Martins, são “tipicamente brasileiros”⁵⁰³.

Outros artigos, publicados em periódicos da comunidade afro-americana, revelam um outro lado da recepção do trabalho de Portinari nos Estados Unidos. De acordo com matéria intitulada “*The Negro in Latin America*” publicada no jornal *Plaindealer* em 10 de novembro:

O negro brasileiro, ou melhor a sua imagem, veio à capital da nossa nação para conhecer seus irmãos nos Estados Unidos. A imagem dele – em todas as suas tristezas, suas alegrias, sua coragem e sua fé – está presente na exposição do artista brasileiro internacionalmente famoso Candido Portinari, agora em exibição na *Barnett-Aden Gallery* em Washington. [...] Agora se qualquer professor de escola pública nas proximidades de Washington tem se perguntado sobre como deveriam se lembrar de seus alunos no Natal, aqui está como fazê-lo. Leve-os em uma excursão durante as férias de Natal para ver as pinturas de Candido Portinari. [...] A partir das pinturas de Candido Portinari é possível aprender o que os negros fizeram e estão fazendo em nosso hemisfério.

⁵⁰² “Your exhibit brought much praise for you and many new friends for our gallery. We were thrilled to have Mrs. Roosevelt as the first guest on the evening of the opening. She was very much impressed and promised to see the murals at the Library of Congress. [...] Even after the paintings were taken down persons came. We showed them as long as they were in the gallery but, now they have been returned to Miss Rudes who was very kind in helping us to show the works. Our gallery has fallen in love with the little negro bride, I liked it so much that I asked Mrs. Roosevelt to stand with me so that we might have a picture of her. Please, let me know the least you would consider my purchasing it for. I have very little money and it might seem presumptuous to ask but I would love to own the painting.” Carta de Alonzo J. Aden a Candido Portinari. Washington, 25 jan. 1945, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

⁵⁰³ “The exhibition, hailed as a symbol of Inter-American understanding, features Portinari’s paintings of Brazilian workers, Portuguese, Italians, Negroes, and Indians, all of whom, according to Carlos Martins, Brazilian Ambassador to the U.S., are ‘typically Brazilian’” BRAZILIAN artist’s works on exhibit. *The People’s Voice*, 21 out. 1944, p. 7.

Professores negros que realizam seu trabalho nas cercanias de Nova York podem levar as crianças para ver as pinturas de negros e outros brasileiros feitas por Portinari quando estas forem devolvidas às instituições que as emprestaram à *Barnett-Aden Gallery*. [...] Professores cujas escolas não são próximas de Nova York ou Washington podem escrever para obter reproduções fotográficas dessas grandes pinturas, para uso nas suas aulas de artes e história da arte. [...] Se você não mora perto de nenhuma dessas colônias latinas, conheça seus irmãos de qualquer modo colocando os olhos nas pinturas de Candido Portinari, o homem branco que foi influenciado tão profundamente por aquela maioria dos artistas brasileiros que foram negros.⁵⁰⁴

Primeiramente, salientamos que, como ocorre no artigo anteriormente apresentado, Portinari é compreendido, fundamentalmente, por sua condição de latino-americano, o que se relaciona diretamente com o contexto da Política da Boa Vizinhança. O texto apresenta as representações dos afro-brasileiros elaboradas por Portinari como exemplos positivos aos afro-americanos, elementos educativos que introduzem aos “irmãos nos Estados Unidos” a imagem do afro-brasileiro em “todas as suas tristezas, suas alegrias, sua coragem e sua fé”. Faz então um chamamento aos professores, pois “a partir das pinturas de Candido Portinari é possível aprender o que os negros fizeram e estão fazendo em nosso hemisfério”. Incita os educadores a irem com seus alunos à exposição em Washington, a levá-los para ver obras de Portinari situadas em Nova York ou suas cercanias, e a buscar reproduções dos trabalhos do pintor para serem utilizadas como ferramentas didáticas nas escolas. Por fim, Portinari é descrito como um homem branco profundamente influenciado por “aquela maioria dos artistas brasileiros que foram negros”. Mesmo que essa última afirmação não seja precisa, destacamos a potência da proposição do artigo no contexto da brutal segregação à qual os negros eram submetidos nos Estados Unidos. Esta explicita tanto a força das figuras afro-brasileiras do pintor quando inseridas no opressivo ambiente racialmente segregado dos Estados Unidos, como

⁵⁰⁴ “The Brazilian Negro, or rather the image of him, has come to our nation’s capital to get acquainted with his brothers in the United States. The image of him – in all his sorrows, his joys, his courage, and his faith – is to be seen in the exhibition of paintings by the international famous Brazilian artist, Candido Portinari, now on display at the Barnett-Aden Gallery in Washington. [...] Now if any public school teachers in the vicinity of Washington have been wondering how they should remember their children at Christmas here’s how to do it. Take them on a trip during the Christmas holidays to see the paintings of Candido Portinari. [...] From the paintings of Candido Portinari, one can learn what negroes have done and are doing in our hemisphere. Negro teachers who do their jobs in the vicinity of New York can take youngsters to see these paintings of Negroes and other Brazilians, by Portinari, when they are returned to the New York galleries which loaned them to the Aden Gallery. [...] Teachers whose schools are not in easy distance of New York or Washington, might write in to see about getting photographic reproductions of these great paintings for use in their art and art history classes. [...] if you don’t live close to any of those Latin Colonies meet your brothers anyhow by putting the eye on the paintings of Candido Portinari, the white man influenced so profoundly by that majority of Brazilian artists who have been negroes.” *The Negro in Latin America*. Plaindealer, Kansas City, 10 nov 1944, p. 7, tradução nossa.

o respeito que havia para com o artista na comunidade afro-americana. Não foi possível levantar se esse artigo foi replicado em outros periódicos, ou esta é uma replicação de uma matéria publicada originalmente em outro jornal. De qualquer modo, há evidências de que o chamamento do autor repercutiu entre os afro-americanos, a ponto de Portinari ser contatado, no início de janeiro de 1945, pelo supervisor de uma instituição de ensino profissionalizante estadunidense voltada aos afro-americanos:

Como supervisor da instituição supracitada estou lhe escrevendo a respeito das dificuldades que o Sr. McDuffie, o diretor, está tendo em conseguir meios para manter o trabalho no “cinturão negro” da Carolina do Norte. Como me disseram que você é amigável à minha raça no Sul, estou lhe enviando essa nota com a esperança de que você possa ajudar um pouco, diretamente ou indiretamente por meio de amigos. [...] Como prova de boa vontade para com os negros do Sul, você poderia gentilmente doar alguns dólares para ajudar a completar a soma?⁵⁰⁵

Como os documentos aqui elencados comprovam, as obras de Portinari impactaram a comunidade afro-americana. Alcançaram reconhecimento por parte deste grupo social severamente oprimido que percebia, nas figuras robustas, dignificadas e as vezes grandiosas dos afro-brasileiros elaboradas pelo artista, um modo de vida mais esperançoso e positivo do que aquele que vivenciava na América do Norte.

⁵⁰⁵ “As dean of the above named institution I am writing you concerning the struggle Mr. McDuffie, the principal, is having in securing means to keep up the work in the “black belt” of North Carolina. As I am told that you are friendly to my race in the South I am sending this note with the hope that you may be able to help a little directly or indirectly through friends. [...] As token of good will toward the Negroes of the South will you kindly give a few dollars to help complete the sum?” Carta de Ellis Johnson a Candido Portinari. Lautinburg, 15 jan. 1945, tradução nossa. Arquivos do Projeto Portinari.

Considerações finais

Dada a imensa capacidade da mente humana de propor novas questões, e de oferecer diferentes perspectivas para a reflexão e a pesquisa a partir de um mesmo tema, acreditamos que nenhuma conclusão é definitiva, pois o desenvolvimento de outras propostas e a realização de descobertas posteriores é sempre possível. Isso posto, tecemos aqui algumas considerações a partir da problematização inicialmente apresentada, levando em consideração a hipótese dessa tese: o patrocínio fornecido pelo governo brasileiro a Portinari, conjugado à promoção da Política da Boa Vizinhança pelos Estados Unidos e às condições favoráveis no ambiente sociocultural norte-americano – fatores que levaram o artista a alcançar estrondoso sucesso nos Estados Unidos.

Primeiramente, nos perguntamos qual foi o papel do governo brasileiro na promoção de Portinari nos Estados Unidos. A documentação que levantamos testemunha que a administração Vargas foi fundamental na divulgação do artista brasileiro na América do Norte. Sem esse apoio, que incluiu a participação de Portinari na Feira Mundial de Nova York, com obras no pavilhão brasileiro e no *Riverside Museum*, e o financiamento dos murais da sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, o pintor não teria condições de lançar a sua carreira no país de maneira tão estrondosa – tendo em vista as muitas tentativas frustradas de Rockwell Kent e Florence Horn em conseguir uma exposição para o artista em alguma galeria nova-iorquina.

A seguir, procuramos saber como se deu a promoção governamental da obra do artista na América do Norte. Os documentos que consultamos revelam que o governo brasileiro contribuiu para o fomento de Portinari no ambiente estadunidense de muitas formas, nem sempre explícitas. Inicialmente, encomendou os três painéis exibidos no pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, que deram visibilidade ao pintor e abriram caminho para que William Valentiner conhecesse sua obra, e o convidasse para expor no *Detroit Institute of Arts*. Depois disso, selecionou o artista como o único pintor a representar o Brasil na *Latin American Exhibition of Fine Art*, no Riverside Museum, em 1940. Ademais, Getúlio Vargas forneceu, extraoficialmente, um auxílio financeiro a Portinari quando este viajou a Nova York para participar da abertura de sua exposição individual no MoMA, como revela a carta do pintor a seu amigo Queiroz Lima, apresentada no Capítulo 5. Somando-se a isso, enviou o

pintor a Washington para executar os murais na sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, situação que obrigou a instituição a levar a cabo o projeto. É possível, dado o avanço da Segunda Guerra Mundial e as crescentes dificuldades econômicas dela resultantes, que a proposta de Archibald MacLeish a Portinari não tivesse se concretizado sem o empurrão dado ao projeto pelo governo brasileiro. Por fim, devemos lembrar que a administração Vargas doou ao MoMA o painel “Noite de São João”, ato que promoveu o pintor junto à instituição, e que pode ser lido não só como um gesto de cortesia diplomática, mas também como um ato de boa vontade interamericana.

Essa última ação nos leva à terceira questão desta pesquisa: entender o papel da Política da Boa Vizinhança no sucesso do pintor paulista. As fontes investigadas oferecem ampla evidência de que, desde a apresentação dos três painéis no pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, Portinari foi apresentado e compreendido nos Estados Unidos como latino-americano. Essa situação, conseqüentemente, lhe abriu muitas portas, em virtude das iniciativas promovidas pelo governo federal estadunidense em implementar essa política na área da cultura, intensificadas a partir de 1939, ano em que ocorreu a Feira Mundial. Dentre essas ações, citamos a *Conference on Inter-American Relations in the Field of Art*, realizada nesse mesmo ano pelo departamento de Estado, da qual participou William R. Valentiner. A origem latino-americana do pintor brasileiro foi continuamente mencionada nos muitos artigos de periódicos a seu respeito publicados no país, nos quais eram constantes as menções à sua contribuição para a melhoria das relações entre os Estados Unidos e o Brasil. Desse modo, a promoção do artista pela imprensa estadunidense estava intrinsecamente ligada ao fomento da política de Franklin Roosevelt para a América Latina. Relaciona-se a isso o fato de Portinari ter sido recorrentemente comparado, nos artigos de periódicos, a Diego Rivera, e não aos artistas estadunidenses. Devemos lembrar também a importância do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* no impulso da carreira do pintor paulista nos Estados Unidos. A agência de Nelson Rockefeller, criada para gerenciar ações de implementação da Política da Boa Vizinhança por parte do governo federal, contratou o artista para criar figurinos e o pano de fundo para o ballet *Serenade*, apresentado pela companhia *American Ballet Caravan* no Brasil em junho de 1941. Ademais, promoveu, nos Estados Unidos, exposições circulantes de arte latino-americana das quais Portinari fez parte. Por fim, patrocinou metade do custo dos murais da Biblioteca do Congresso, possibilitando a

realização do projeto. É possível também que, em relação à mostra individual de Portinari no MoMA, Rockefeller tenha atuado nos bastidores, abrindo espaço no calendário de exposições do museu para que a exposição acontecesse. Portanto, a Política da Boa Vizinhança abriu portas ao pintor, criando espaço para que seu trabalho fosse exibido e gerando interesse por ele, tanto em especialistas, como no público em geral.

Em sequência, nos perguntamos como a obra de Portinari dialogou com a sociedade, a cultura e o ambiente artístico estadunidenses dos anos 1930 e 1940. A nossa pesquisa revelou que esses diálogos ocorreram em diversas instâncias. Entre as mais significativas, mencionamos, primeiramente, as consonâncias entre as obras do pintor paulista e a produção muralista nos Estados Unidos, tanto a dos mexicanos – especialmente a de Diego Rivera – como a dos artistas estadunidenses financiados pelos programas assistencialistas do governo Roosevelt. Desse modo, certos elementos plásticos relacionados a esse tipo de produção pictórica, como a monumentalidade, a temática social e as cenas regionais cotidianas, como as elaboradas para as agências de correio das cidades norte-americanas menores, estavam presentes também nos trabalhos do pintor brasileiro. Em segundo lugar, as telas de Portinari exibidas nos Estados Unidos relacionavam-se com as dos artistas regionalistas, que promoviam uma arte nacionalista voltada ao registro de cenas corriqueiras da América rural, que incluíam afro-americanos. Isso se dava mais em termos temáticos do que formais. De todo modo, é possível encontrar paralelos dessa última natureza marcadamente com os trabalhos de Thomas Hart Benton, como exemplificamos no Capítulo 5. Em terceiro lugar, certos elementos presentes nas obras de Portinari eram consonantes àqueles capturados pelas fotografias produzidas pela *Farm Security Administration* que registravam a desolação produzida pela seca no centro-oeste estadunidense, bem como as condições precárias dos agricultores atingidos por ela. Algumas dessas imagens foram largamente reproduzidas nos veículos de imprensa de todo o país. Logo, compreendemos que a recorrente exposição do público a essas fotografias e a sua familiaridade com seus elementos visuais facilitaram a recepção dos trabalhos do artista. Em quarto lugar, citamos as figuras afro-brasileiras e mestiças de Portinari como elementos significativos de diálogo do pintor com o ambiente artístico e sociocultural estadunidense. A apresentação robusta, dignificada e às vezes grandiosa dessas figuras contrastava com a brutal realidade enfrentada pela população afro-americana, o que chamou a atenção do público estadunidense. Exemplos disso são os dois

textos presentes no libreto de *Portinari of Brazil*, nos quais Florence Horn e Robert Smith trataram das figuras afro-brasileiras presentes nos trabalhos do pintor. O artista, provavelmente comovido com a dura segregação enfrentada pelos afro-americanos, em 1940 ofereceu seu trabalho para ser exposto na *Howard University Gallery of Art*. A mostra não ocorreu, mas o contato com Alonso Aden e James Herring, respectivamente o curador e o diretor da instituição, abriram a oportunidade para que, em 1944, o pintor exibisse suas telas na *Barnett-Aden Gallery*, uma das primeiras galerias fundadas e gerenciadas por afro-americanos nos Estados Unidos. A exposição promoveu Portinari junto à comunidade afro-americana, o que colaborou para que fosse respeitado por ela. Desse modo, percebemos que as consonâncias entre a produção do pintor paulista e o ambiente artístico e sociocultural norte-americano eram variadas, e contribuíram significativamente para a recepção positiva de sua obra nos Estados Unidos.

Por fim, buscamos compreender quais foram os principais fatores socioculturais que contribuíram para a recepção entusiasmada do trabalho do pintor nos Estados Unidos. Entre os já elencados anteriormente, mencionamos o interesse pela arte latino-americana no país, impulsionado pela promoção da Política da Boa Vizinhança. O interesse nas figuras afro-brasileiras e mestiças presentes nas obras do pintor, que ofereciam esperança em face de uma realidade brutalmente opressora. Os temas de cunho social trabalhados nos quadros enviados aos Estados Unidos, que dialogavam com a pobreza predominante no país ao longo da década de 1930, capturada, por exemplo, nas fotografias da *Farm Security Administration*. Somando-se a estes, há um fator ainda não mencionado: o reconhecimento da alta qualidade pictórica do trabalho de Portinari por parte da elite cultural norte-americana. As diversas facetas da produção plástica do pintor demonstraram, ao ambiente artístico e cultural estadunidense, que Portinari era um artista extremamente habilidoso, que havia alcançado pleno domínio técnico e de repertório, o que foi possível por conta da robusta formação que recebeu na ENBA. Figuras de peso do meio artístico dos Estados Unidos, como Robert Smith, William Valentiner e Alfred Barr apoiaram Portinari por reconhecer nele as qualidades de um artista genial, da mesma maneira que Archibald MacLeish, Lincoln Kirstein e a mecenas Helena Rubinstein. O ambiente político norte-americano foi propício a Portinari, mas o artista jamais teria atingido grande reconhecimento nos Estados Unidos se não tivesse pleno domínio de seu *métier*.

É possível reconstituir o desenvolvimento da linguagem plástica do pintor no período estudado a partir de três momentos-chave da apresentação de sua produção nos Estados Unidos. São estes a exibição do quadro “Café” na *Carnegie International* em 1935; a apresentação dos painéis “Cena gaúcha”, “Jangadas do nordeste” e “Noite de São João” no pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York em 1939; a elaboração dos quatro murais “Descobrimento”, “Desbravamento da mata”, “Catequese” e “Descoberta do ouro”, realizados na sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em 1941.

Em “Café”, a primeira obra de Portinari a ser exibida nos Estados Unidos, o pintor utilizou vocabulário plástico moderno na elaboração dos elementos apresentados. Suas numerosas figuras são fortes, sólidas, volumosas e construídas com formas sintéticas, em sua maioria cilíndricas. A proporção entre certas partes de seus corpos foi modificada de modo a criar um efeito visual dramático, o que contribui para a monumentalidade da cena. A estrutura compositiva da pintura, no entanto, é tradicional: uma combinação das perspectivas geométrica e atmosférica – recursos respectivamente do renascimento italiano e flamengo. O esquema cromático é estruturado principalmente a partir de contrastes tonais, com predominância de marrons e verdes rebaixados. É um quadro de cavalete, mas seus elementos parecem querer se expandir para além do plano pictórico, o que indica a tendência para a pintura mural.

Nos três painéis elaborados para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, Portinari ampliou o uso do léxico visual moderno, simplificando ainda mais as figuras, planificando-as, mantendo o uso de distorções e omitindo quase todo detalhamento. Em comparação com “Café”, há uma quantidade pequena de elementos em cena, que são dispostos em formação circular. Há um achatamento dos planos da imagem por conta de contrastes severos, originários da iluminação direcionada e teatral. Cromaticamente, em adição a áreas de intensa luz e sombra, são empregadas cores saturadas, com destaque para as complementares azul e laranja. São cenas monumentais, ainda executadas em tela, nas quais alguns elementos compositivos trazem certo dinamismo às figuras, em sua maioria estáticas. Os três painéis foram compostos de modo a configurar cenas independentes, mas que dialogam formalmente entre si quando exibidas em conjunto.

Os quatro murais confeccionados para a sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso foram, diferentemente das obras anteriores, realizados em gesso

sobre a parede. Nessas obras Portinari atinge o ápice da monumentalidade e, levando-se em consideração o recorte temporal aqui adotado, cria as suas obras-primas. As figuras recebem tratamento semelhante às dos três painéis elaborados para o pavilhão brasileiro. Algumas delas apresentam maior volume, contudo não chegam a ser tão densas quanto os trabalhadores de “Café”. O pintor empregou novamente vocabulário plástico moderno, detalhando aspectos dos elementos de cena que contribuíssem para o ritmo narrativo da composição das obras como um todo, e para o conjunto dos murais. Cada um deles possui estrutura compositiva própria, e a profundidade das cenas varia, sendo “Descoberta do ouro” a obra mais planejada. A paleta cromática é composta por cores vivas, com predominância do azul ultramar e siena queimado. Portinari criou um intenso jogo visual de formas e cores rebatidas entre os murais, como um jogral visual dinâmico, cujo ritmo unifica as quatro cenas e seus personagens em um todo vibrante e grandioso. Um ponto a ressaltar é que todas essas oito obras, emblemáticas para a trajetória de Portinari nos Estados Unidos, tem como temática o trabalho.

Em conclusão, além dos fatores elencados acima, destacamos a importância da amizade de Florence Horn para o sucesso da trajetória estadunidense de Portinari. A jornalista, de certa forma, foi o braço direito do pintor, aconselhando-o, promovendo-o junto aos veículos de imprensa, conectando-o com figuras relevantes, como Helena Rubinstein e os jornalistas do grupo *Time-Life*. Possivelmente tenha sido a responsável, indiretamente, pelo afastamento do pintor paulista de Rockwell Kent, que levou o último a romper com o artista brasileiro. Portinari fazia arte social, que é diferente de arte política. Por conseguinte, não se alinhava com Kent. Foi um pintor humanista, que triunfou nos Estados Unidos por conta de sua genialidade artística, do patrocínio governamental brasileiro conjugado à Política da Boa Vizinhança de Franklin Roosevelt, e aos diálogos travados por suas obras, nem sempre explícitos, com diferentes facetas do ambiente artístico e sociocultural estadunidenses, fatores que comprovam a hipótese dessa tese.

Em razão de sua complexidade e abrangência, esta pesquisa contribui significativamente para o preenchimento de lacunas importantes na historiografia da arte brasileira e estadunidense. Ademais, esclarece um período obscuro da biografia de um dos pintores mais importantes, não só do modernismo brasileiro, mas do século XX. Além disso, a tese expande substancialmente o limitado entendimento a respeito das relações entre o Brasil e os Estados Unidos, no campo político, cultural e das artes visuais, durante as décadas de

1930 e 1940. Confiamos que as reflexões expostas nessa tese colaboram para a abertura de novas frentes de pesquisa em diversos campo do conhecimento, como o da história e das relações internacionais. Ademais, expandem as possibilidades de trabalho em áreas específicas, como por exemplo a atuação da Política da Boa Vizinhança no Brasil na área das artes visuais; a formação de coleções de arte brasileira nos Estados Unidos na década de 1940 e a circulação de obras de arte entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Bibliografia

Livros, capítulos de livros, dissertações, teses e artigos acadêmicos

ABBOTT, Janet Gail. **The Barnett-Aden Gallery**: a home for diversity in a segregated city. Tese (Doutorado em História da Arte) – College of Arts and Architecture, The Pennsylvania State University, 2008.

ADAMS, Henry. **Thomas Hart Benton**: discoveries and interpretations. Columbia: University of Missouri Press, 2015.

ADAMS, Henry. **Thomas Hart Benton**: drawing from life. Nova York: Abbeville Press Publishers, 1990.

ADAMS, Henry. **Thomas Hart Benton**: an American original. Nova York: Alfred A. Knopf, 1989.

AGUIAR, Vinícius (org). Fléxa Ribeiro: Trechos d'O Imaginário (Pretextos de Arte). **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/flexaribeiro01.htm>.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2014.

ALMEIDA, Paulo Roberto. *A Hispanic Division da Library of Congress comemora sessenta anos*. **Revista Brasileira de Política Internacional**. v. 42, n° 2, p 161-163, jul./dez., 1999.

AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp, 2010.

AMARAL, Aracy. **Arte para que?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMOEDO, Rodolfo. **Manuscrito sobre os processos materiais no ensino da pintura datado de 1933**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/amoedo_pm.htm. Acesso em 12 dez. 2020.

ANACOSTIA NEIGHBORHOOD MUSEUM. **The Barnett-Aden collection**. Washington: Smithsonian Institution Press para o Anacostia Neighborhood Museum, 1974.

ANDERSON, James C. (ed.) **Roy Stryker, the humane propagandist**. Louisville: Photographic Archives, University of Louisville, 1977.

ANDRADE, Mário de; FABRIS, Annateresa (org). **Portinari, amico mio**: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Editora Autores Associados, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

- BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema: a revolução na cultura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BAIGELL, Matthew. **The American scene: American painting of the 1930s**. Nova York: Praeger Publishers, 1974.
- BELL, Daniel. et al. **Writing for Fortune: nineteen authors remember life on the staff of a remarkable magazine**. New York: Time, 1980.
- BERNARDO, Hebe de Camargo. **Os trabalhadores do Café: análise de uma obra de Portinari**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2012.
- BINDAS, Kenneth J. **Modernity and the Great Depression: the transformation of American society, 1930-1941**. Lawrence: University Press of Kansas, 2017.
- BOWDOIN COLLEGE MUSEUM OF ART. **The portrayal of the negro in American painting**. Brunswick: Bowdoin College, 1964.
- BRACE, Ernest. *Alexander Brook*. **The American Magazine of Art**. v. 27, n° 10, p. 520-529, out. 1934.
- BUSTARD, Bruce I. **A New Deal for the arts**. Seattle: The University of Washington Press, 1997.
- CAMARGO, Ralph. **Portinari desenhista**. Rio de Janeiro: MNBA; São Paulo: MASP, 1977.
- CARDOSO, Renata Gomes. *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.
- CARNEGIE INSTITUTE. **The 1935 International Exhibition of Paintings**. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1935. Sem paginação.
- CASTRO, Mark A. “Only a Rivera”: the mural painter in the United States. In HASKELL, Barbara. **Vida Americana: Mexican muralists remake American art, 1925-1945**. New Haven: Yale University Press, 2020.
- CERVO, Amado Luiz; BUENO, Clodoaldo. **História da política exterior do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- CHIARELLI, Tadeu. *Mario Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido*. **Ars**, v. 17, n° 36, p. 21-40, fev. 2019
- CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- COCKCROFT, Eva. The United States and socially concerned Latin American Art. In CANCEL, Luis R. et. al. **The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970**. Nova York: Harry N. Abrams, 1988.
- COLE, John Young. **On these walls: Inscriptions and quotations in the buildings of the Library of Congress**. Washington: Library of Congress, 1995.

- COMAS, Carlos Eduardo. *A Feira Mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro*. **Arqtexto**. Porto Alegre, n. 16, p. 56-97, 2010.
- CONNELL-SMITH, Gordon. **The United States and Latin America: an historical analysis of Inter-American relations**. Nova York: Halstead Press, 1974.
- COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas** – o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 60-61.
- COSTA, Graciete Guerra da. *Arquitetura da Base Aérea de Natal na Segunda Guerra Mundial e as mudanças trazidas pelas travessias do Atlântico*. **Revista Navigator**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13 – Dossiê Iconografia e Cartografia no Medievo e Modernidade, p. 83-95, 2011.
- COVARRUBIAS, Miguel. **Negro Drawings**. Nova York: Alfred A. Knopff, 1927. Exemplar não paginado.
- CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. *Nelson A. Rockefeller Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229*. **Hispanic American Historical Review**. Durham, v. 86, n. 4, p. 785-806, nov. 2006.
- DALY, Karen D. **Candido Portinari: Brazilian artist as Cultural Ambassador: a reexamination of the Library of Congress Murals**. Dissertação (Mestrado em Artes) – School of the Arts, Virginia Commonwealth University, 1995.
- DANIEL, Pete; FORESTA, Merry A.; STANGE, Maren; STEIN, Sally. **Official images: New Deal photography**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1987.
- DOWS, Olin. The New Deal's Treasury Art Program: a memoir. In O'CONNOR, Francis V. (ed.). **The New Deal Art Projects: an anthology of memoirs**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1972.
- ENGLISH, Darby; BARAT, Charlotte. **Among others: blackness at MoMA**. Nova York: Museum of Modern Art, 2019.
- ESPINOSA, Manuel J. **Interamerican beginnings of U.S. cultural diplomacy, 1936-1948**. Washington: Bureau of Educational and Cultural Affairs, U.S. Department of State, 1976.
- EVANS, Walker. **American photographs, with an essay by Lincoln Kirstein**. Nova York: Museum of Modern Art, 1938.
- FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari e a arte social*. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXXI, n° 2, P. 79-103, dez. 2005.
- FABRIS, Annateresa. Uma visão do novo mundo: os painéis de Portinari para a Fundação Hispânica em Washington. In BESSONE, Tânia Maria Tavares (org.); QUEIROZ, Teresa Aline P. (org.). **América Latina: imagens, imaginação e imaginário**. São Paulo: Expressão e Cultura/Edusp, 1997.
- FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

- FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FABRIS, Annateresa. **Pintor Social**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2003.
- FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. *Anísio Teixeira e a Universidade do Distrito Federal*. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, n° 17, maio/ago. 2008, p. 161-180.
- FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939, Nova York. **Pavilhão do Brasil**. Nova York: H. K. Publishing, 1939. Representação do Brasil. Sem paginação.
- FERNANDEZ, Fernanda. *A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950*. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, p. 71-78, 2006.
- FLEISCHHAUER, Carl (ed.); BRANNAN, Beverly W. (ed.). **Documenting America, 1935-1943**. Berkeley: University of California Press in association with the Library of Congress, 1988.
- FRAGA, Constantino C. **Resenha histórica do café no Brasil**. São Paulo: Instituto de Economia Agrícola (IEA) da Secretaria de Agricultura e Abastecimento, 30 jan. 1963. Disponível em: <ftp://ftp.sp.gov.br/ftpiea/rea/1963/asp1-63.pdf>. Acesso em 25 jun. 2020.
- GALLERIES, Parke-Bernet. **The Helena Rubinstein Collection: Modern Drawings and Prints**. New York: Parke-Bernet Galleries Inc., 1966.
- GALLERIES, Parke-Bernet. **The Helena Rubinstein Collection: Modern Paintings and Sculptures – Part One**. New York: Parke-Bernet Galleries Inc., 1966.
- GALLERIES, Parke-Bernet. **The Helena Rubinstein Collection: Modern Paintings and Sculptures – Part Two**. New York: Parke-Bernet Galleries Inc., 1966.
- GALVÃO, Laila, Maria. **Constituição, educação e democracia: a Universidade do Distrito Federal (1935-1939) e as transformações da Era Vargas**. Tese (doutorado em direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Estado e Constituição, Universidade de Brasília, 2017.
- GIUNTA, Andrea (org.). **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- GOMES, Angela de Castro (org.). **História do Brasil nação 4: 1808-2010: Olhando para dentro, 1930-1964**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.
- GONSALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.
- GRUBER, Richard J. **Thomas Hart Benton and the American South**. Augusta: Morris Museum of Art, 1998.
- HASKELL, Barbara. **Vida Americana: Mexican muralists remake American art, 1925-1945**. New Haven: Yale University Press, 2020.

- HASKELL, Barbara. **The American century: art & culture 1900-1950**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1999.
- HEYWOOD, Andrew. **Political Ideologies an introduction**. Londres: Palgrave, 2017.
- HOWARD UNIVERSITY. **1940-41: Catalog of the Officers and Students of Howard University**. Howard University Catalogs 57. Washington: Howard University, 1940. Disponível em <https://dh.howard.edu/hucatalogs/57>. Acesso em 14 out. 2019.
- HURLBURT, Laurence P. **The Mexican muralists in the United States**. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1989.
- INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION. **Contemporary art of 79 countries**. Nova York: International Business Machines Corporation, 1939.
- JEWELL, Edward Alden. *Carnegie International*. **Parnassus**. v. 7, n° 6, p. 3-6, 1935.
- KELSEY, Vera. **Maria Rosa: everyday fun and carnival frolic with children in Brazil**. Nova York: Doubleday Doran, 1942.
- KENNEDY, Roger G.; LARKIN, David. **When art worked: The New Deal, art and democracy**. Nova Your: Rizzoli International Publications, 2009.
- KIRSTEIN, Lincoln. **The Latin American Collection of the Museum of Modern Art**. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1943.
- LAGO, Pedro Corrêa do. **Oswaldo Aranha: uma fotobiografia**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.
- LE CORBUSIER. *A Arquitetura e as Belas Artes*. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília, n. 19, 1984, p. 53-68.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEVINE, Robert M. *Perspectives on the mid-Vargas years 1934-1937*. **Journal of Interamerican Studies and World Affairs**, v. 22, n° 1, p. 57-80, fev. 1980.
- LEWIS, Samella. **African American art and artists**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- LIBRARY OF CONGRESS, **Farm Security Administration, historical section: a guide to textual records in the Library of Congress**. Washington, Library of Congress, 1985.
- LIBRARY OF CONGRESS. **Murals by Candido Portinari in the Hispanic Foundation of the Library of Congress**. Washington.: [s.n.], 1943.
- LIBRARY OF CONGRESS. **The Library of Congress it's collections and services**. Washington: Library of Congress, 1941.
- LIBRARY OF CONGRESS. **The Hispanic foundation in the Library of Congress**. Washington: United States Government Printing Office, 1939.
- LINS, Lindercy Francisco Tomé de Souza. **To sell a product or an idea: A propaganda oficial do Brasil nos Estados Unidos da América 1930-1945**. Tese (doutorado em história social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

- LOCHERY, Neill. **Brasil os frutos da guerra**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2015.
- LOCKE, Alain. **The negro in art: a pictorial record of the Negro artist and the Negro theme in art**. Nova York: Hacker Art Books, 1968.
- LORENTZ, Pare (ed.). **The Roosevelt year: a photographic record**. Nova York: Literary Digest Books, 1934.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- LUCIE-SMITH, Edward. **American realism**. Nova York: Abrams, 1994.
- MACLEISH, Archibald. **Land of the free**. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1938.
- MARLING, Karal Ann. **Tom Benton and his drawings: a biographical essay and a collection of his sketches, studies and mural cartoons**. Columbia: University of Missouri Press, 1985.
- MARTIN, Constance. **Distant shores: the odyssey of Rockwell Kent**. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MATHEY, François. **American Realism: a pictorial survey from the early eighteenth century to the 1970s**. Nova York: Rizzoli, 1978.
- MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Portinari**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.
- MONTEIRO, Erica G. Daniel. **Quando a guerra é um negócio: F. D. Roosevelt, Iniciativa Privada e relações interamericanas durante a II Guerra Mundial**. Curitiba: Editora Prismas, 2014.
- MORGAN, Ann Lee. **Dictionary of American Art and Artists**. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- MUSEUM OF MODERN ART. **The Latin-American collection of the Museum of Modern Art**. Nova York: Museum of Modern Art, 1943.
- MUSEUM OF MODERN ART. **Portinari of Brazil**. Nova York: Museum of Modern Art, 1940.
- MUSEUM OF MODERN ART. **Art in Our Time: an exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its new building**. Nova York: Museum of Modern Art, 1939.
- MUSEUM OF MODERN ART. **Walker Evans: American photographs**. Nova York: Museum of Modern Art, 1938.
- NEW YORK WORLD'S FAIR. **Masterpieces of art: exhibition at the New York World's Fair, 1939; official souvenir guide and picture book**. Nova York: The Art News, 1939a.
- NEW YORK WORLD'S FAIR. **Official guide book of the New York World's Fair, 1939**. Nova York: Exposition Publications, 1939b. 1ª edição.

- O'CONNOR, Francis V. **Art for the millions**: essays from the 1930s by artists and administrators of the WPA Federal Art Project. Boston: New York Graphic Society, 1973.
- O'CONNOR, Francis V. (ed.). **The New Deal Art Projects**: an anthology of memoirs. Washington.: Smithsonian Institution Press, 1972.
- O'CONNOR, Francis V. **Federal Art Patronage, 1933-1943**. College Park: University of Maryland Art Gallery, 1966.
- OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen; YBARRA-FRAUSTO, Tomás (orgs.). **Resisting categories: Latin American and/or latino?** Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2012.
- OLIVEIRA, Nathália Fernandes de. **A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, 2015.
- PAN AMERICAN UNION. *Latin American exhibition of fine and applied art*. **Bulletin of the Pan American Union**, v. 74, n. 1, p. 19-31, jan. 1940.
- PARK, Marlene; MARKOWITZ, Gerald E. **Democratic vistas**: post offices and public art in the new deal. Philadelphia: Temple University Press, 1984.
- PARKE-BERNET GALLERIES. **Modern drawings and prints**: the collection of Helena Rubinstein, Princess Gourielli. Nova York, Parke-Bernet Galleries, 1966a.
- PARKE-BERNET GALLERIES. **Modern paintings and sculpture part one**: the collection of Helena Rubinstein, Princess Gourielli. Nova York, Parke-Bernet Galleries, 1966b.
- PARKE-BERNET GALLERIES. **Modern paintings and sculpture part two**: the collection of Helena Rubinstein, Princess Gourielli. Nova York, Parke-Bernet Galleries, 1966c.
- PAXTON, Robert O. **The anatomy of fascism**. Nova York: Vintage Books, 2005.
- PECK, William H. **The Detroit Institute of Arts**: a brief history. Detroit: Detroit Institute of Art, 1991.
- PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo; FABRIS, Annateresa. et. al. **Portinari Popular**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016.
- PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *In*: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). **Acadêmicos e Modernos**: Textos Escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- PEDROSA, Mário. Portinari: de Brodóski aos murais de Washington. *In*: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2017.
- PELLS, Richard. **Modernist America**: art, music, movies and the globalization of American Culture. New Haven: Yale University Press, 2011.
- PHILIPPOV, Karin. **Rockwell Kent e o Brasil**. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

- PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Portinari e o campo cultural estadunidense: história, arte e política**. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.
- PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Os afrescos nos trópicos: Portinari e o Mecenato Capanema**. Tese (Doutorado em História Cultural) – Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. [O exemplar em PDF não tem paginação, portanto o número das páginas indicadas são as do próprio PDF]
- POHL, Frances K. **Framing America: a social history of American art**. New York: Thames and Hudson, 2012.
- PORCHINI, Dafne Cruz. Mexican modern: early promotion of mexican art in the United States. In HASKELL, Barbara. **Vida Americana: Mexican muralists remake American art, 1925-1945**. New Haven: Yale University Press, 2020.
- PORTER, James A. **Modern negro art**. Nova York: Dryden Press, 1943.
- PORTINARI, Candido. **Candido Portinari: catálogo raisonné, v.1**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.
- PORTINARI, Candido. **Candido Portinari: catálogo raisonné, v.2**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.
- PORTINARI, Candido. **Candido Portinari: catálogo raisonné, v.5**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.
- PORTINARI, Candido; FABRIS, Annateresa. **Portinari: estudos para os painéis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo, 1979.
- PORTINARI, Candido; KENT, Rockwell (int.). **Portinari, his life and art**. Chicago: University of Chicago Press, 1940.
- POWELL, Richard J. **Black art and culture in the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1997.
- PRESTES, Anita Leocadia. **Victor Allen Barron: heroico comunista norte-americano assassinado pela polícia de Filinto Müller em 1936**. Rio de Janeiro, maio 2019. Disponível em: <http://www.ilcp.org.br/prestes/images/stories/VICTOR.pdf>. Consulta em 8 maio 2021.
- REICH, Cary. **The Life of Nelson Rockefeller: worlds to conquer, 1908-1958**. Nova York: Doubleday, 1996.
- REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mario Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil**. Rio Comprido: Editora Garamond, 2013.
- RICHARDSON, E. P. **A short history of painting in America**. Nova York: Thomas Y. Crowell, 1963.
- RICUPERO, Rubens. **A diplomacia na construção do Brasil 1750 – 2016**. Rio de Janeiro: Versal, 2017.
- RYDER, Gilbert. *America's International Awards at the 1935 Carnegie Institute International Exhibition of Modern Paintings, Pa.* **The Studio**, v. 111, n° 515, p. 63-69, fev. 1936.

- SADLIER, Darlene J. **Americans all: good neighbor cultural diplomacy in World War II**. Austin: University of Texas Press, 2012.
- SAINT-GAUDENS, Homer. *Many publics, many paintings*. **Carnegie Magazine**, v. 9, n° 5, p. 131-142, out. 1935.
- SCHOULTZ, Lars. **Beneath the United States: a history of U.S. policy toward Latin America**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)**. São Paulo: Romano Guerra, 2013.
- SKIDMORE, Thomas E. **Brasil de Getúlio a Castelo**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- SMALL, Herbert. **The Library of Congress, its architecture and decoration**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1982
- SMITH, Richard Norton. **On his own terms: a life of Nelson Rockefeller**. Nova York: Random House, 2014.
- SMITH, Robert C. *A pintura brasileira em Nova York*. **Boletim da União Pan-Americana**, Washington, v. 73, n° 9, p. 544-550, nov. 1939.
- STERNE, Margareth. **The passionate eye: the life of William R. Valentiner**. Detroit: Wayne State University Press, 1980.
- SWANSON, Mary Towley. *Henry Mattson: Swedish-American painter of the seas*. **Swedish-American Historical Quarterly**. v. 52, n° 3, p. 130-152, jul. 2001.
- TEMKIN, Suzanna. *A Pan-American art exhibit for the World of Tomorrow: the 1939 and 1940 Latin American Art Exhibition exhibitions at the Riverside Museum*. **Rutgers Art Review**, New Jersey, v. 27, p. 49-67, 2011.
- THE CORCORAN GALLERY OF ART. **Contemporary Pan-American art: a special loan exhibition of paintings from the International Business Machines Corporation Collection of Art from 79 countries**. Washington D. C.: The Corcoran Gallery of Art, 1940.
- TOTA, Antônio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION. **Latin-American exhibition of fine and applied art**. New York: Riverside Museum, 1939.
- UNITED STATES NEW YORK WORLD'S FAIR COMMISSION. **Latin-American exhibition of fine art**. New York: Riverside Museum, 1940.
- UNITED STATES OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. **History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs**. Washington: United States Government Printing Office, 1947.

VALIM, Alexandre Busko. **O triunfo da persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o cinema da Política da Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Análise iconográfica da pintura monumental de Portinari nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1975. Sem paginação.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

VANDERLAN, Robert. **Intellectuals Incorporated**: politics, art, and ideas inside Henry Luce's media empire. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

VELÁZQUEZ, Mireida. La construcción de um modelo de exhibición: Mexican Arts em el Metropolitan Museum of Art (1930). In PORCHINI, Dafne Cruz; MOLINA, Claudia Garay; VELÁZQUEZ, Mireida (org.). **Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

VICARIO, Niko. **Import/Export: Raw materials, hemispheric expertise, and the making of Latin American art, 1933, 1945**. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte) – Department of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2015.

VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939**: relatório geral. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**: relatório geral – 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942a.

VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**: relatório geral – 2ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942b.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

WALTHER, Peter (ed.). **New Deal Photography: USA 1935-1943**. Colonia: Taschen, 2016.

WATSON, Forbes. *The Purpose of the Pittsburgh International*. **The American Magazine of Art**, v. 28, n° 11, p. 644-654, 697, nov. 1935.

WIEN, Jake Milgram. **Rockwell Kent**: the mythic and the modern. New York: Hudson Hill Press, 2005.

WILLIAMS, Darlyle. **Culture wars in Brazil**: the first Vargas regime, 1930 – 1945. Durham: Duke University Press, 2001.

WOOD, Peter H. **Winslow Homer's images of Blacks**: the Civil War and Reconstruction years. Austin: Menil Collection: University of Texas Press, 1988.

YEIDE, Nancy H. *The Marie Harriman Gallery (1930-1942)*. **Archives of American Art Journal**, v. 39, n° 1/2 (1999), p. 2-11.

ZABECKI, David T. *How North Africa became a battleground in World War II*. **World War II**, v. 11, n° 7, mar. 1997. Disponível em: <https://www.historynet.com/how-north-africa-became-a-battleground-in-world-war-ii.htm>.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

ZIM, Larry; LERNER, Mel; ROLFES, Herbert. **The world of tomorrow**: the 1939 New York World's Fair. New York: Harper & Row Publishers, 1988.

Discursos

GRANT, Ulysses S. **Special Message to the Senate of the United States**. Washington, 31 maio 1870. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/special-message-2160>. Acesso em 3 nov. 2020.

MONROE, James. **Seventh Annual Message**. Washington, 2 dez. 1823. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/seventh-annual-message-1>. Acesso em 1º nov. 2020.

POLK, James K. **First Annual Message**. Washington, 2 dez. 1845. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/first-annual-message-6>. Acesso em 2 nov. 2020.

ROOSEVELT, Theodore. **Fourth Annual Message**. Washington, 6 dez. 1904. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/fourth-annual-message-15>. Acesso em 4 nov. 2020.

ROOSEVELT, Franklin D. **Inaugural Address**. Washington, 4 mar. 1933a. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/inaugural-address-8>. Acesso em 23 nov. 2020.

ROOSEVELT, Franklin D. **Address on the Occasion of the Celebration of Pan-American Day**. Washington, 12 abr. 1933b. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-the-occasion-the-celebration-pan-american-day-washington>. Acesso em 6 nov. 2020.

ROOSEVELT, Franklin D. **Address before the Woodrow Wilson Foundation**. 28 dez. 1933c. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-before-the-woodrow-wilson-foundation>. Acesso em 6 dez. 2020.

ROOSEVELT, Franklin D. **Opening of the New York World's Fair**. Nova York, 30 abr. 1939. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/opening-the-new-york-worlds-fair>. Acesso em 22 ago. 2020.

Websites

BURCHFIELD PENNEY ART CENTER. **Charles E. Burchfield**. Buffalo. Disponível em: <https://www.burchfieldpenney.org/artists/artist:charles-e-burchfield/>. Acesso em 6 fev. 2020.

BURCHFIELD PENNEY ART CENTER. **Timeline of life**. Buffalo. Disponível em: <https://www.burchfieldpenney.org/collection/charles-e-burchfield/timeline-of-life/>. Acesso em 6 fev. 2020.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Gilberto Amado - Biografia**. Rio de Janeiro, 9 ago. 2017. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/gilberto-amado/biografia>. Acesso em 27 fev. 2020.

ACKERL, Isabella. **Sergius Pauser (1896-1979) – A Viennese Painter**. *Sergius Pauser*. Viena, 1997-1999. Disponível em: <http://www.sergius-pauser.at/home/en/>. Acesso em 7 fev. 2020.

BENTON MUSEUM OF ART. **José Clemente Orozco's Prometheus**. Claremont. Disponível em: <https://www.pomona.edu/museum/collections/josé-clemente-orozcos-prometheus>. Acesso em 10 abr. 2021.

CARNEGIE MUSEUM OF ART. **History of the Carnegie International**. Disponível em: <https://cmoa.org/about/history-of-the-carnegie-international/>. Acesso em 18 fev. 2020.

FGV CPDOC. **Anísio Teixeira**. Rio de Janeiro. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/anisio_teixeira. Acesso em 25 nov. 2020.

FGV CPDOC. **Dutra, Eurico Gaspar**. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dutra-eurico-gaspar>. Acesso em 20 fev. 2021

FGV CPDOC. **Pedro Aurelio de Gois Monteiro**. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pedro-aurelio-de-gois-monteiro>. Acesso em 20 fev. 2021.

FRANCIS MAERE FINE ARTS GALLERY. **Albert Saverys**. Gent. Disponível em: <https://francismaerefinearts.be/artists/albert-saverys>. Acesso em 7 fev. 2020.

GALERIA CUBARTE. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**. Disponível em: http://www.galeriacubarte.cult.cu/g_artista.php?item=218&lang=sp. Acesso em 6 fev. 2020.

GALERIE OSCER DE VOS. **Albert Saverys (1886-1964)**. Sint-Martens-Latem. Disponível em: <https://www.oscardevos.be/artist/237726/albert-saverys>. Acesso em 7 fev. 2020.

HISTORY, ART & ARCHIVES – UNITED STATES HOUSE OF REPRESENTATIVES. **State of the Union Address**. Washington. Disponível em: <https://history.house.gov/Institution/SOTU/State-of-the-Union/>. Acesso em 16 nov. 2020.

HISTORY, ART & ARCHIVES – UNITED STATES HOUSE OF REPRESENTATIVES. **The Reciprocal Trade Agreement Act of 1934**. Washington. Disponível em: <https://history.house.gov/Historical-Highlights/1901-1950/The-Reciprocal-Trade-Agreement-Act-of-1934/>. Acesso em 6 dez. 2020.

HOOD MUSEUM OF ART. **Orozco at Dartmouth**: the epic of American Civilization. Hanover, 2018. Disponível em: https://hoodmuseum.dartmouth.edu/sites/hoodmuseum.prod/files/hoodmuseum/publications/2019_reprint_orozco_brochure_english_final.pdf. Acesso em 9 jul. 2020.

LIBRARY OF CONGRESS. **Archibald MacLeish**. Washington. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/n80015459/archibald-macleish-1892-1982-2/>. Acesso em 24 jun. 2021.

MUSEO DEL PRADO. **Hidalgo de Caviedes y Gómez, Hipólito**. Madrid. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hidalgo-de-caviedes-y-gomez-hipolito/1ea1a905-9581-42cc-85ab-5bd0cc7326ed?searchid=cebf522e-98e8-cfd1-1bc0-3aec7089a839>. Acesso em 6 fev. 2020.

MUSEUM OF MODERN ART. **Twenty Centuries of Mexican Art**. Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2985>. Acesso em 12 abr. 2021.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS. **Nossa História**. Washington. Disponível em: http://www.oas.org/pt/sobre/nossa_historia.asp. Acesso em 7 nov. 2020.

PROJECT RONEBERG. **Hvem er Hvem?** Linköping, 21 dez. 2019. Disponível em: <http://runeberg.org/hvemerhvem/1930/0096.html>. Acesso 7 fev. 2020.

NORSK BIOGRAFISK LEKSIKON, **Henrik Lund**. Disponível em: https://nbl.snl.no/Henrik_Lund. Acesso em 5 mar. 2020.

NORSK BIOGRAFISK LEKSIKON. **Per Deberitz**. Disponível em: https://nbl.snl.no/Per_Deberitz. Acesso em 7 fev. 2020.

SAN DIEGO STATE UNIVERSITY LIBRARY. **John and Jane Adams postcard collection: “Elvira and Tiberio” by Hidalgo de Caveides**. San Diego. Disponível em: <https://digital.sdsu.edu/view-item?i=138839&WINID=1580936642202>. Acesso em 5 fev. 2020.

THE BUFFALO NEWS. **Charles Burchfield’s Buffalo, part I: how Buffalo saw Burchfield**. Steve Cichon, Buffalo, 05 dez. 2016. Disponível em: <https://buffalonews.com/2016/12/05/charles-burchfields-buffalo-part/>. Acesso em 6 fev. 2020.

THE METROPOLE. **Funding the World of Tomorrow: public-private partnerships and the 1939 world’s fair**. Katie Uva. 21 ago. 2019. Disponível em: <https://themetropole.blog/2019/08/21/funding-the-world-of-tomorrow-public-private-partnerships-and-the-1939-worlds-fair/#comments>. Acesso em 16 mar. 2021.

THE NEW SCHOOL. **Orozco’s New School Murals**. Nova York. Disponível em: <https://www.newschool.edu/university-art-collection/re-imagining-orozco-new-school-murals/>. Acesso em 9 jul. 2020.

U.S. CAPITOL VISITOR CENTER. **About the Capitol**. Washington. Disponível em: <https://www.visitthecapitol.gov/about-capitol>. Acesso em 22 jun. 2021.

Artigos de periódicos comerciais

1919-30 saw huge black migration. **Pittsburgh Post-Gazette**, Amber Boucher, Pittsburgh, 18 fev. 2003. p. 32.

A exposição Portinari e sua significação. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1939. Projeto Portinari, PR 479.

A Guerra-Test do Pan-Americanismo. **Diretrizes**, Samuel Wainer. Rio de Janeiro, 1º de maio de 1941. Projeto Portinari, PR 561.

A homenagem prestada ontem ao pintor Candido Portinari. [s. n.], Rio de Janeiro, 26 jul. 1941. Projeto Portinari, PR 573.

A mulher que detém o tempo. **A Noite**, Rio de Janeiro, jul. 1943. Projeto Portinari, PR 727.

A nova era da pintura mural. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1939. Projeto Portinari, PR 438.

A vitória de Candido Portinari na América: palavras da embaixatriz Pereira e Souza. **A Noite**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1940, p. 16.

A Year in Art: a review of 1939. **ARTnews**. Alfred M. Frankfurter. Nova York, dez. 1939.

AMERICAN canvases superior among international exhibition. **Pittsburgh Sun-Telegraph**, Dorothy Kantner, Pittsburgh, 16 out. 1935. p. 28.

AMERICAN group at Pittsburgh rich despite foreign awards. **New York World-Telegram**, Emily Genauer, Nova York, 19 out. 1935. Projeto Portinari PR 8852.

ARTIST from Brazil wins honors late. **The Montgomery Advertiser**, Montgomery, Alabama, 6 out 1940, p. 9.

BOY painter wins high renown after years of struggle to attain ambition. **The Cincinnati Enquirer**, Cincinnati, Ohio, 7 out. 1940, p. 5.

BRAZIL limits its display in exhibit to Candido Portinari. **New York World Telegram**. Nova York, 17 ago. 1940.

BRAZIL: the new ally. **Fortune Magazine**, Nova York, nov. 1942. p. 105-109.

BRAZILIAN artist plays with son at home as congress library murals are dedicated. **The Washington Post**, Washington, 13 jan. 1942. Projeto Portinari, PR 8647.

BRAZILIAN artist's works on exhibit. **The People's Voice**, 21 out. 1944, p. 7.

BRAZILIAN artist wins hard way, gains recognition after 30 years. **The Minneapolis Tribune**, Mineápolis, Minesota, 6 out 1940, p. 41.

CANDIDO Portinari. **Diário de S. Paulo**, Tarsila do Amaral, São Paulo, 16 jun. 1936. Projeto Portinari, PR 365.

CANDIDO Portinari paints a Brazilian scene. **Vogue**, Nova York, fev. 1940. p. 69.

CARLOS Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando. **Dom Casmurro**, Luiz Martins, Rio de Janeiro, 26 ago. 1939. Projeto Portinari, PR 429.

CARNEGIE offers mail-order-show. **Philadelphia Record**, Dorothy Grafly, Philadelphia, 20 out. 1935.

CARNEGIE prize won by Spanish painter. **The Charlotte Observer**, Charlotte, 17 out. 1935, p. 3.

CARTA de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. **A Manhã**, Mário de Andrade, São Paulo, dez. 1934. Projeto Portinari PR 262.

COM o presidente da República o pintor Candido Portinari. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1942

COMO um pintor paulista põe em cheque a mentalidade artística do Brasil. [s. n.], 1935, Projeto Portinari PR 291.

JUST enough wilderness to interest; no “South of Scranton” this year; Nothing to win lasting fame. **Pittsburgh Sun-Telegraph**, Dorothy Kantner, Pittsburgh, 16 out. 1935, p. 21.

CONVERSA com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luiz Martins. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 2 set. 1939. Projeto Portinari PR 430.

CUBA takes honors in Latin-American show. **The Art Digest**, 1º jul. 1939, v. 13, n. 18, p. 13.

DUAS “estrelas” de cinema visitam a exposição de Portinari. **A Noite**, 29 out. 1940.

EMILY Genauer, critic and champion of 20th-Century art is dead at 91. **The New York Times**, Robert F. Worth, Nova York, 25 ago. 2002.

E PORTINARI? **Atlântico – Revista Luso-Brasileira, diário de Notícias**, Lisboa, 1943. Projeto Portinari, PR 488.

EXPOSIÇÃO de Candido Portinari. **Diário de Notícias**, 28 jun. 1935. Projeto Portinari, PR 281.

EXPOSIÇÃO de pintura Candido Portinari. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 21 nov. 1934. Projeto Portinari, PR-247.

EXPOSIÇÃO Portinari. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 7 dez. 1934. Projeto Portinari, PR 255.

FIVE countries at Riverside Museum. **The Art News**, Doris Brian, Nova York, 17 ago. 1940.

GRACIAS, senhora. **The News**, Paterson, NJ, 21 out. 1941, p. 14

GOODWILL is basis for show. **Detroit Free Press**, Detroit, MI, 4 ago. 1940, p. 45. Projeto Portinari, PR 8207.

HIGH Brazil. **The Nation**, Paul Rosenfeld, Nova York, 26 out. 1940. Projeto Portinari, PR 8324.

JORNALISTAS norte-americanos em visita ao Brasil. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 dez. 1938.

MAJORITY first-rate among 87 canvases. **New York World-Telegram**, Emily Genauer, Nova York, 19 out. 1935.

M’NAIR irked by art award. **Pittsburgh Sun Telegraph**, Pittsburgh, 17 out. 1935.

“NUNCA pensei em ser ou não ser famoso”. **Última Hora**, Eugenio Lyra Filho, Rio de Janeiro, 14 maio 1957. Projeto Portinari, PR 4804.

O “CAFÉ” de Candido Portinari adquirido pelo Ministério da Educação. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1936. Projeto Portinari, PR 293.

O CASO Luiz Matins-Portinari: fala o pintor Segall. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, set. 1939. Projeto Portinari, PR 431.

O muralismo de Portinari. **O Estado de São Paulo**, Annateresa Fabris, São Paulo, 2 jun. 1990. p. 1-2. Projeto Portinari PR 9494.

O pintor Candido Portinari recebido no Catete. [s. n.], Rio de Janeiro, 20 jan. 1942. Projeto Portinari, PR 618.

O pintor Portinari. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1934. Projeto Portinari, PR 266.

OS canibais censurados. **Nossa América**, Annateresa Fabris, São Paulo, nov-dez. 1991, p. 14-23. Projeto Portinari, PR 9797.

OS nomes na arte brasileira: Candido Portinari e sua impressão artística. **Ilustração Brasileira**, José Fléxa Ribeiro, Rio de Janeiro, set. 1936.

PARA o Velho Mundo, em busca da perfeição. [s. n.], Rio de Janeiro, 28 maio 1929, Projeto Portinari PR 118.

PINTURA mural brasileira: decorações de Portinari para o Ministério de Educação. **Diário Carioca**, Antonio Bento, Rio de Janeiro, 20 fev. 1938. Projeto Portinari, PR 391.

PINTURA e Portinari. **O Espelho**, Mario Pedrosa, Rio de Janeiro, mar. 1935.

POOR boy wins fame as an artist. **The Boston Globe**, Boston, Massachussets, 10 out. 1940, p. 31.

POPULAR Portinari. **Detroit Free Press**, Detroit, 25 ago. 1940, p. 23.

PORTINARI e o modernismo brasileiro. **O Estado de São Paulo**, Mario Barata, São Paulo, 7 fev. 1987. p. 4-5. Projeto Portinari PR 9211.

PORTINARI e sua exposição. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1934. Projeto Portinari, PR 261.

PORTINARI, o pintor vigiado. **Época**, Luís Antônio Giron, São Paulo, 6 jan. 2003. Projeto Portinari, PR 11376.

PORTINARI of Brazil. **Parnassus**, Milton Brown, v. 12, n. 7, nov. 1940, p. 37-39.

PORTINARI, paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos. **Folha da Noite**, São Paulo, 20 nov. 1934. Projeto Portinari, PR 246.

PORTINARI, pintor das Américas. **Diretrizes**, Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 29 jan. 1942, p. 10-11, 34.

PROFESSORA refuta, em tese, a “imagem oficial” de Portinari. **O Estado de São Paulo**, Adones de Oliveira, São Paulo, 10 nov 1976. p. 10. Projeto Portinari, PR 7704.

QUATRO painéis de 8 metros de comprimento! **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 23 maio 1936. Projeto Portinari, PR 354.

RAGAMUFFIN now South America's famous painter. **Asherville Citizen-Times**, Asherville, Carolina do Norte, 14 out. 1940, p. 2.

ROGERS comments on prize awards. **Pittsburgh Post-Gazette**, Meyric Rogers, Pittsburgh, 17 out. 1935, p. 28.

SOUTH America VI: Brazil. **Fortune**, jun. 1939.

SPANISH artist wins First Prize at International. **Pittsburgh Sun-Telegraph**, Dorothy Kantner, Pittsburgh, 17 out. 1935, p. 21.

SUGGESTIONS on how best to enjoy art exhibition are given by woman critic. **Pittsburgh Post-Gazette**, Bessie W. Bughman, 25 out. 1935, p. 8.

THE Negro in Latin America. **Plaindealer**, Kansas City, 10 nov 1944, p. 7.

TIMES are blamed for lack of humor. **Pittsburgh Post-Gazette**, Meyric Rogers, Pittsburgh, 16 out. 1935, p. 29.

TO war in silk stockings. **Vanity Fair**, Marie Brenner, nov. 2011. Publicação digital 18 abr. 2018. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/style/2018/04/to-war-in-silk-stockings-kathleen-mortimer>. Acesso em 14 dez. 2019

TWO awards captured by Americans; merit Discernible in Canvases chosen for Honors. **Pittsburgh Sun Telegraph**, Pittsburgh, 17 out. 1935.

UMA alta e significativa láurea para a moderna pintura do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1935. Projeto Portinari, PR 341.

UMA esplêndida victoria de Portinari nos Estados Unidos. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 29 out. 1935. Projeto Portinari, PR 296.

UMA glória da arte pictórica nacional. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1935. Projeto Portinari, PR 310.

UNIVERSIDADE do Distrito Federal - Boletim nº 34: expediente do dia 22 de julho de 1935. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1935.

WELD Americas by one-man art: Brazilian ragamuffin finds himself a painter with a diplomatic mission. **The Spokesman-Review**, Spokane, Washington, 7 out. 1940, p. 16.

WORKS that stir comment, one a modern and the other a modernist in conception. **Rochester Democrat and Chronicle**, Rochester, 26 jan. 1936. p.13D.

YOUNG Spaniard wins Carnegie First Prize; Burchfield, second. **The Art Digest**, Nova York, 15 out. 1935.

Boletins

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. **Bulletin of the Detroit Institute of Arts**. Detroit, v. XX, n. 1, out. 1940. Disponível em <http://www.dalnet.lib.mi.us/dia/collections/diaBulletins/20-1.pdf>. Acesso em 5 dez. 2017.

PAN AMERICAN UNION. **Bulletin of the Pan-American Union**, v. 74, p. 19-30. Disponível em: <https://archive.org/details/bulletinofpaname7440pana>. Acesso em 4 jan. 2017.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *The bulletin of the Museum of Modern Art: Portinari of Brazil*. Nova York, 6, v. VII, out. 1940.

Comunicados à imprensa

224 New acquisitions make Museum of Modern Art collection of modern Latin American art most important in the world. 29 mar. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/868/releases/MOMA_1943_0020_1940-02-09_40029-20.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

ARTHUR Rubinstein, pianist, heads list of artists for festival of Brazilian music. 26 set. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/632/releases/MOMA_1940_0063_1940-09-26_40926-56.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

BRAZIL'S most famous painter, Portinari, arrives for one-man show. 16 set. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/629/releases/MOMA_194_0_0060_1940-09-16_40916-53.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

BRAZILIAN architecture heads new exhibition schedule for Museum of Modern Art. 4 jan. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/849/releases/MOMA_1943_0001_1943-01-04_43104-1.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

BRAZILIAN government leads western hemisphere in encouraging modern architecture. Exhibition of Brazilian architecture opens at Museum of Modern Art. 12 jan. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/850/releases/MOMA_19_43_0002_1943-01-12_43112-2.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

GOVERNMENT of Brazil and Museum of Modern Art present festival of Brazilian music. 18 set. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/629/releases/MOMA_194_0_0060_1940-09-16_40916-53.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

HEROIC Statue of Christ in wood by Brazilian artist acquired. 9 jan. 1942, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/761/releases/MOMA_1942_0004_1942-01-09_42109-3.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

JOHN Hay Whitney announces Museum of Modern Art will serve as a weapon of national defense. 28 fev. 1941, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/676/releases/MOMA_1941_0015_1941-02-28_41228-14.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

JOHN Hay Whitney succeeds Nelson A. Rockefeller as president of Museum of Modern Art. 8 jan. 1941, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/652/releases/MOMA_1940_0083_1940-11-26_401126-74.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

LARGE exhibition of Mexican art in final preparation at Museum of Modern Art. 7 maio 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/606/releases/MOMA_1940_0037_1940-05-07_40507-32.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

LARGE Latin-American collection of Museum of Modern Art to be included in new exhibition schedule. 16 fev. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/857/releases/MOMA_1943_0009_1943-02-16_43216-10.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

LAST day Art in Our Times. Set.1939, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/523/releases/MOMA_1939_0054.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

MUSEUM of Modern Art gives tea for patrons and artists of festival of Brazilian music. 8 out. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/639/releases/MOMA_1940_0070_1940-10-08_401008-61.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

MUSEM of Modern Art opens exhibition of Brazilian painter's works. 3 out. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/638/releases/MOMA_1940_0069_1940-10-03_401003-60.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

MUSEUM of Modern Art purchases Portinari works, artist returns to Brazil today. 26 nov. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/652/releases/MOMA_1940_0083_1940-11-26_401126-74.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018

NELSON Rockefeller becomes new president of the Museum of Modern Art. 8 maio 1939, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/484/releases/MOMA_1939_0015_1939-05-01_39501-15.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

NEW building will open with 10th anniversary exhibit. 10 mar. 1939, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/475/releases/MOMA_1939_0006_1939-03-10_39310-6.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

NINE premières to be presented at Brazilian music festival. 2 out. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/636/releases/MOMA_19_40_0067_1940-10-02_401002-59.pdf?2010. Acesso em 23 jun 2018.

OROZCO paints fresco on walls of MoMA – The Dive Bomberl. 18 jun. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/616/releases/MOMA_194_0_0047_1940-06-18_40618-42.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

OFFICE of the Coordinator of Inter-American Affairs. Dez. 1941. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

PAN American Society reception at Museum of Modern Art. 10 set. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/627/releases/MOMA_19_40_0058_1940-09-10_40910-51.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

PHILIP L. Goodwin gives dinner in honor of Mme. Martins after private opening of Brazilian architecture at Museum of Modern Art. 12 jan. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/851/releases/MOMA_1943_0003_1943-01-12_43112-3.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

PHOTOGRAPHY Faces and Places in Brazil. 25 jan. 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/854/releases/MOMA_1943_0006_1943-01-25_43125-7.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

TWENTY Centuries of Mexican Art being assembled for the Museum of Modern Art. 20 fev. 1940, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/585/releases/MOMA_19_40_0016_1940-02-20_40220-14.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

TWENTY of Museum of Modern Art staff now in Armed Services. 6 maio 1943, Nova York, Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/867/releases/MOMA_19_43_0019_1943-05-06_43506-19.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2018.

Memorandos e relatórios

CARNEGIE INSTITUTE. **Scope of the Exhibition.** Pittsburgh, 1935. 4f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

HISPANIC FOUNDATION. **Memorandum on a proposal to decorate the rooms of the Hispanic Foundation with mural paintings.** Washington, out. 1939. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HISPANIC FOUNDATION. **The Portinari Murals.** Washington, 1940-1941. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HISPANIC FOUNDATION. **In regard to the matter of the critics publishing the Portinari murals.** Washington, 29 jan. 1942. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

KIRSTEIN, Lincoln. **Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October 1941-1942,** Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, Lincoln. **Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American ballet Caravan in South America: June-September 1941.** Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

MACLEISH, Archibald. **Statement of the librarian of congress in support of the supplementary estimates of appropriations for the fiscal year 1941.** Library of Congress Manuscript Division; The Papers of Archibald MacLeish; Box: 52; Folder: Library of Congress.

MUSEUM OF MODERN ART. **Portinari of Brazil.** Nova York, out. 1940. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

MUSEUM OF MODERN ART. **List of South American officials invited to the Portinari of Brazil opening at the Museum of Modern Art.** Nova York, set.-out. 1940. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

MUSEUM OF MODERN ART. **Sales from Portinari exhibition at the Museum of Modern Art.** Nova York, nov. 1940. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

SMITH, Robert C. **Memorandum on a proposal to decorate the rooms of the Hispanic Foundation with mural paintings.** Washington, 14 out. 1939. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Room, Portinari Murals.

Correspondências

AUTORIA ANÔNIMA. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 16 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

ADEN, Alonzo J. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washinton, 22 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 21.

ADEN, Alonzo J. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washinton, 25 jan. 1945. Correspondência administrativa. 3f. Projeto Portinari, CO 22.

ALEXANDER, Mary D. [**Correspondência**] Destinatário: Shirley Johnstone. Chicago, 14 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

ALEXANDER, Mary D. [**Correspondência**] Destinatário: Shirley Johnstone. Chicago, 4 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

ANDRADE, Carlos Drummond. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 2 maio 1939. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 245.

ARANHA, Oswaldo. [**Correspondência**] Destinatário: Cordell Hull. Washington, 27 ago. 1937. Correspondência administrativa. 1f. New York Public Library Manuscripts and Archives Division, NYWF 39/40 Central Files, Box 302, Folder 6, P0.3 Brazil, 1937.

ARANHA, Oswaldo. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Martins Pereira e Souza. Rio de Janeiro, 6 ago. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 2618.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Lenore Browing. Nova York, 8 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 23 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 7 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 4 nov. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Cordell Hull. Nova York, 4 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 558.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Martins Pereira e Souza. Nova York, 8 maio 1942. Correspondência administrativa. 1f. Folder 248, box 29, series: NAR art files: 1935-1979, record group III 4C, collection: Nelson Aldrich Rockefeller art. Rockefeller Archive Center.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Martins Pereira e Souza. Nova York, 5 jun. 1942. Correspondência administrativa. 1f. Folder 248, box 29, series: NAR art files: 1935-1979, record group III 4C, collection: Nelson Aldrich Rockefeller art. Rockefeller Archive Center.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Williston P. Munger Jr. Nova York, 2 jan. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Williston P. Munger Jr. Nova York, 3 jan. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1º out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 587.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Paul Rosenfeld. Nova York, 23 dez. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, Alfred H. [**Correspondência**] Destinatário: Armando Vidal. Nova York, 8 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BECKER, Harrison. [**Correspondência**] Destinatário: Vernon Porter. Chicago, 11 dez. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 653.

BOPP, Raul. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Los Angeles, 19 jan. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 829.

BOWEN, Stephen. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 27 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 916

BOWEN, Stephen. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 3 jun. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 917.

BRENNAN, Francis E. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 3 jan. 1939 Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 927.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. Nova York, 12 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108, MoMA Archives, NY.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 20 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 24 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 2 abr. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Sarah Newmeyer. Nova York, 16 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108, MoMA Archives, NY.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 26 nov. 1940. Correspondência administrativa, 1f. Projeto Portinari, CO 4037.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 19 dez. 1940. Correspondência pessoal, 1f. Projeto Portinari, CO 944.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, 21 mar. 1941. Correspondência pessoal, 1f. Projeto Portinari, CO 946.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, 18 nov. 1941. Correspondência pessoal, 1f. Projeto Portinari, CO 948.

BROWNING, Lenore. [**Correspondência**] Destinatário: Alice F. Roullier. Nova York, 2 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BRUCE, Edward. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Washington, 21 jan. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Stephen Bowen. Detroit, 4 abr. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Stephen Bowen. Detroit, 21 abr. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Dorothy H. Dudley. Detroit, 18 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: C. Powell Minnigerode. Detroit, 28 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 8 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 15 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 22 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 10 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 14 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Telegrama**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 18 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 25 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Perry T. Rathbone. Detroit, 21 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Perry T. Rathbone. Detroit, 29 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Perry T. Rathbone. Detroit, 14 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Perry T. Rathbone. Detroit, 26 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

BURROUGHS, Clyde H. [**Correspondência**] Destinatário: Anne K. Stolzenbach. Detroit, 24 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

CAFFERY, Gertrude. [**Correspondência**] Destinatário: Candido e Maria Portinari. Rio de Janeiro, 02 jan. 1943. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 987.

CAFFERY, Jefferson. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 12 jun. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 986.

CAFFERY, Jefferson. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 31 ago. 1943. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 988.

CAPANEMA, Gustavo. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 27 set. 1939. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

CAPANEMA, Gustavo. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 11 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

CAPANEMA, Gustavo. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 8 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

CAPANEMA, Gustavo. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 12 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

CAPANEMA, Gustavo. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 17 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

CAVIEDES, Hipolito Hidalgo. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Madrid, 4 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 13: Artists, invitations, 1935.

CHAMBERLAIN, Betty. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 24 mar.1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 1254.

CHAMBERLAIN, Betty. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 26 dez.1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 1255.

CHAMBERLAIN, Betty. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 3 mar.1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 1255.

CLAP, Verner. [**Correspondência**] Destinatário: Henry Allen Moe. Washington, 17 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

CLAP, Verner. [**Correspondência**] Destinatário: Henry Allen Moe. Washington, 8 nov. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

COMPTON, George C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 2 mar. 1948. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 1326.

COURTER, Elodie. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 18 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

COURTER, Elodie. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 7 abr. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

COURTER, Elodie. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 14 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie

Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

COURTER, Elodie. [**Correspondência**] Destinatário: Armando Vidal. Nova York, 17 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

COURTER, Elodie. [**Correspondência**] Destinatário: Armando Vidal. Nova York, 25 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

D'HARNONCOURT, Rene. [**Correspondência**] Destinatário: Louise A. Boyer. Nova York, 31 maio 1962. Correspondência administrativa. 1f. Folder 134, Box 17, Series 4, RG III, NAR Personal Countries: Brazil: Nabuco, Dr. Jose 1946-47, Rockefeller Archive Center.

DUDLEY, Dorothy H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. 8 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

DUDLEY, Dorothy H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 14 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

DUDLEY, Dorothy H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 30 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

DUDLEY, Dorothy H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 22 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

FALCÃO, Ildefonso. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 13 nov. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 1697.

FERRER, Pilar. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. São Paulo, 7 nov. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 1746.

GARDNER, Paul. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Kansas City, 29 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

GODWIN, Blake-More. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Toledo, 26 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

GORDON, George A. [**Telegrama**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 16 fev. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GORDON, George A. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 22 fev. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GORDON, George A. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 26 abr. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GORDON, George A. [**Telegrama**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 1 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GORDON, George A. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 21 jun. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GORDON, George A. [**Telegrama**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 2 jul. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 18 jul. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 12: Artists, invitations, 1935.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Luther H. Evans. Washington, 28 nov. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Luther H. Evans. Washington, 2 dez. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Luther H. Evans. Washington, 11 dez. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Luther H. Lincoln Kirstein, 18 abr. 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 14 out. 1939. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 21 jul. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 22 ago 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 16 dez 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 12 29 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 29 jan 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 30 jan 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 10 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 30 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 4 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers;

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 1º ago. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 2241.

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 7 jan. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 2243.

HEMENS, Rollin D. [**Correspondência**] Destinatário: Helena Rubinstein. Chicago, 24 jul. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 2240. Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HIMMELEIN, Jane. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 23 maio 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 2262.

HIPPELHEUSER, Richard H. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 29 out. 1942. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 2265.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 1940a. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 1940b. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 1940c. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 1939a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 4980.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1939b. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 4998.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1939c. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari CO 5066.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. São Paulo, fev. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5068.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari; João Candido Portinari. Nova York, 23 mar. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5042.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, abr. 1939a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5002.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, abr. 1939b. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5020.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, abr. 1939c. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5064.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 5 abr. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5031.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 7 abr. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5036.

HORN, Florence. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 12 abr. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 4965.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 12 abr. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5001.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 23 maio 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5018.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, jun. 1939a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5881.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, jun. 1939b. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari CO 4982.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, jun. 1939c. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 4998.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 11 jun. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5065.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 14 jul. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5040.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 19 jul. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5033.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 27 jul. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5037.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, ago. 1939a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5039.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, ago. 1939b. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari CO 5066.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 1 set. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari CO 5034.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, out. 1939a. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4993.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, out. 1939b. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5010.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari; João Candido Portinari. Nova York, 1 out. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5043.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5021.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari; João Candido Portinari. Filipinas, jan. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5035.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, mar. 1940a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5038.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, mar. 1940b. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5028.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari; João Candido Portinari. Nova York, abr. 1940. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 5006.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 8 maio 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4999.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 20 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5008.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 20 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5008.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 2 jun. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5060.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5009.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 24 jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4991.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, ago. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5007.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 4 ago. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4997.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 13 ago. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5004.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 23 ago. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4996.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 28 ago. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4995.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 5 set. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4994.

HORN, Florence. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 16 set. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4968.

HORN, Florence. [**Cartão Postal**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 4 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4977.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari; João Candido Portinari. jan. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5046.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, jun. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4986.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, jun. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5049.

HORN, Florence. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 10 ago. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4972.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, nov. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5013.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4983.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, jan. 1942. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4987.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, fev. 1942a. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 888.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, fev. 1942b. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5017.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Southport, maio 1942. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4979.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Southport, jun. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5048.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Southport, 20 ago. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4992.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Southport, out. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4989.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Southport, 26 out. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4985.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 8 out. 1943. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4988.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, 14 maio 1939. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5015.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, 25 jul. 1940. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 4967.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5022.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, nov. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5011.

HORN, Florence. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Portinari. Nova York, dez. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5014.

HULL, Cordell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 24 set. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2274.

JOBIM, José. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 26 mar. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2351.

JOHNSON, Ellis. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Laurinburg, 15 jan. 1945. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 2358.

JOHNSTONE, Shirley. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Au Sable Forks, 26 jun. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

JOHNSTONE, Shirley. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Au Sable Forks, 15 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

JOHNSTONE, Shirley. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 31 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Kent, R.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Au Sable Forks, 18 maio 1938. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Kent, R.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Au Sable Forks, 18 maio 1938. Correspondência administrativa. 1f. [Tradução para o português da carta enviada na mesma data, efetuada pelos funcionários do Ministério da Educação]. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Kent, R.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Elodie Courter. Au Sable Forks, 3 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Rollin D. Hemens. Au Sable Forks, 3 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Florence Horn. Au Sable Forks, 8 jun. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2446.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Florence Horn. Au Sable Forks, 21 set. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Au Sable Forks, 3 maio 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Au Sable Forks, 8 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Joseph North. 13 jan. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 9 jan. 1938. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2443.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Au Sable Forks, 22 jan. 1938. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2444.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 18 maio 1938. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2445.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 23 jul. 1939. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 2447.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 7 set. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2448.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 4 out. 1939. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2452.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 25 jan. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2449.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 27 ago 1940. Correspondência pessoal. 2f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Au Sable Forks, 8 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2450.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York 9 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 2451.

KENT, Rockwell. [**Correspondência**] Destinatário: Joseph Starobin. [S. l.] 19 jan. 1947. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

KIRSTEIN, Lincoln. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Nova York, 6 abr. 1942. Correspondência pessoal. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: José Jobim. Chicago, 20 ago. 1940a. Correspondência pessoal. 4f. Projeto Portinari, CO 2597.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: José Jobim. Chicago, 20 ago. 1940b. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2598.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Shirley Johnstone. Chicago, 26 jun. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 25 abr. 1940. Correspondência administrativa. 4f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 12 maio 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 4 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Chicago, 11 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 3 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2588.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 11 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2589.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 22 jun. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2591.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 28 jun. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2592.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 6 jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2593.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 13 jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2594.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 18 jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2595.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 3 ago. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2596.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 20 ago. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2599.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 24 ago. 1940. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 2600.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 29 ago. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2601.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 28 set. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2603.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 3 out. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2605.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 7 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2604.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 12 out. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2607.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 18 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2608.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 16 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2609.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 4 nov. 1940a. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2610.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 4 nov. 1940b. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 2611.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 12 nov. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2612.

LEAO, Josias. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 30 nov. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2613.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 1 fev. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2614.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 6 maio 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2616.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 26 maio 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2617.

LEAO, Josias. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 13 ago. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2619.

LEAO, Ruth C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 6 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2675.

LEAO, Ruth C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 11 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2676.

LEAO, Ruth C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 25 maio 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4836.

LEAO, Ruth C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Chicago, 4 jun. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2677.

LEVY, Julien. [**Correspondência**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Nova York, 11 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 11: Artists, invitations, 1935.

LIMA, José de Queiroz. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 10 nov. 1941. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 2779.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Henry Allen Moe. Washington, 25 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 4 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3079.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 14 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 18 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3080.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 22 ago. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 8 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 26 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 18 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 9 fev. 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Robert C Smith. Washington, 11 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Robert C Smith. Washington, 23 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Getúlio Vargas. Washington, 17 set. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 3076.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Getúlio Vargas. Washington, 3 jan. 1942. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3073.

MARIE HARRIMAN GALLERY. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 29 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3181.

MARTINS, Carlos. [**Correspondência**] Destinatário: Vernon C. Porter. Washington D. C., 27 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3216.

MCMILLAN, Seville. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 25, abr. 1939. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3084.

MINNIGERODE, C. Powell. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Washington, 26 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

MOE, Henry Allen. [**Correspondência**] Destinatário: Lewis Hanke. Nova York, 22 ago. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MOE, Henry Allen. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Nova York, 9 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MUNGER, Williston. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. Nova York, 31 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

NEWMAYER, Sarah. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. Nova York, 28 nov 1940. Correspondência administrativa. 1f. Exh. #108. MoMA Archives, NY.

NEWMAYER, Sarah. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 23 fev. 1945. Correspondência administrativa. 4f. Projeto Portinari, CO 3656.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Isidore Opsomer. Pittsburgh, 3 out. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. Pittsburgh, 13 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 7 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 13 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 16 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 26 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 18 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 11 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 16 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Telegrama**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 18 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Pittsburgh, 19 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Elodie Courter. Pittsburgh, 19 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Elodie Courter. Pittsburgh, 26 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Vernon Porter. Pittsburgh, 5 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Vernon Porter. Pittsburgh, 7 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Telegrama**] Destinatário: Vernon Porter. Pittsburgh, 9 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Vernon Porter. Pittsburgh, 10 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Monroe Wheeler. Pittsburgh, 19 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

O'CONNOR, John Jr. [**Correspondência**] Destinatário: Monroe Wheeler. Pittsburgh, 21 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie

Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

OSIR, Paulo Rossi. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. São Paulo, 15 set. de 1939. Correspondência Pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 3785.

PEAT, Wilbur D. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Indianapolis, 28 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

PINKNEY, Kathryn. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Dayton, 26 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 7 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 9 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 12 ago. 1940. Correspondência administrativa. 3f. Projeto Portinari, CO 4118.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 17 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4120.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 29 out. 1940. Correspondência administrativa. 4f. Projeto Portinari, CO 4121.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 4 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4122.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 6 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4123.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 12 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4124.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 16 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4125.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 10 mar. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4126.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Helena Rubinstein, Nova York, 31 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4117.

PORTER, Vernon C. [**Correspondência**] Destinatário: Grover Whalen, Nova York, 9 maio 1939. Correspondência administrativa. 1f. New York Public Library Manuscripts and Archives Division, NYWF 39/40 Central Files, Box 32, Folder 16, A1.131 Contemporary Art Department.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Washington, set. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4340.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Washington, 3 out. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4324.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 10 abr. 1935. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 5817.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 1 jul. 1935. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 5851.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 4 nov. 1935. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5819.940; Box 208, Folder 14: Artists, invitations, 1935.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 23 mar. 1936. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5823.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 4 ago. 1936. Correspondência pessoal. 4f. Projeto Portinari, CO 5822.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 11 set. 1936. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5826.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Nova York, out.-nov. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5839.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Washington, set. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5849.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Washington, 22 set. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5848.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Mário de Andrade. Washington, 7 out. 1941. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 5791.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 27 maio 1939. Correspondência administrativa. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Telegrama**] Destinatário: Gustavo Capanema. Nova York, 9 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Nova York, 29 out. 1940. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Cartão postal**] Destinatário: Gustavo Capanema. Warrenton, nov. 1940. Correspondência pessoal. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Nova York, 29 nov. 1940. Correspondência pessoal. 4f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Washington, 22 set. 1941. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Washington, 3 out. 1941. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Washington, dez. 1941. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Gustavo Capanema. Brodowski, 25 mar. 1942. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Candido. [**Telegrama**] Destinatário: Homer Saint-Gaudens. Rio de Janeiro, 7 dez. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Florence Horn. Rio de Janeiro, fev. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 2531.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Florence Horn. Brodowski, 1961. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 2705.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, 13 maio 1938. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 3444.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 7 mar. 1938. Correspondência pessoal. 2f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 27 maio 1938. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 29 nov. 1938. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 30 jun. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 21 ago. 1939. Correspondência pessoal. 2f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 25 set. 1939. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 29 mar. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 12 abr. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 23 jul. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 4 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 26 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Rio de Janeiro, 7 jul. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Rio de Janeiro, 17 maio 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 4439.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Rio de Janeiro, 20 maio 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4438.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Josias Leão. Rio de Janeiro, 3 jun. 1940. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 4437.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: José de Queiroz Lima. Brodowski, 1º fev. 1941. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 4502.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: José de Queiroz Lima. Washington, 27 set. 1941. Correspondência pessoal. 4f. Projeto Portinari, CO 2134.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: José de Queiroz Lima. Washington., 7 dez. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4504.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Nova York, 11 nov. 1940. Correspondência administrativa. 2f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Nova York, 25 ago. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Nova York, 23 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Brodowski, mar. 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Robert C. Smith. Rio de Janeiro, 3 jun. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4530.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: William R. Valentiner. Washington, set. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4539.

PORTINARI, Candido. [**Correspondência**] Destinatário: Getúlio Vargas. Washington, 3 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4543.

PORTINARI, Maria. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Capanema. Brodowski, 13 fev. 1940. Correspondência pessoal. 2f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PORTINARI, Maria. [**Correspondência**] Destinatário: Maria Capanema. Nova York, 26 out. 1940. Correspondência pessoal. 3f. FGV CPDOC; Arquivo Gustavo Capanema; Série Correspondentes; Portinari, C.

PUBLICITY DEPARTMENT MUSEUM OF MODERN ART. [**Telegrama**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 20 ago. 1940. Correspondência administrativa. 2f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

RATHBONE, Perry T. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Saint Louis, 26 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

RATHBONE, Perry T. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Saint Louis, 30 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

RATHBONE, Perry T. [**Correspondência**] Destinatário: William R. Valentiner. Saint Louis, 17 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

RICHARDSON, Edgard P. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Detroit, 20 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

RODRIGUES, Maria. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 10 jun. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5563.

ROOSEVELT, Edward F. [**Correspondência**] Destinatário: Grover Whalen. Nova York, 30 jun. 1937. Correspondência administrativa. 2f. New York Public Library Manuscripts and Archives Division, NYWF 39/40 Central Files, Box 302, Folder 6, P0.3 Brazil, 1937.

ROOSEVELT, Edward F. [**Correspondência**] Destinatário: Abel Ribeiro. Nova York, 21 nov. 1938. Correspondência administrativa. 2f. New York Public Library Manuscripts and Archives Division, NYWF 39/40 Central Files, Box 302, Folder 5, P0.3 Brazil, 1938, lot 2.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1940. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 1994.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 27 jan. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1981.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari; Maria Portinari. Nova York, 4 abr. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1982.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 23 maio 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1983.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 18 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1985.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 5 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1987.

RUBINSTEIN, Helena. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 5 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1986.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 30 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1988.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 25 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1989.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 16 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1990.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 31 dez. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1991.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 12 maio 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1992.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 1º jun. 1944. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1993.

RUBINSTEIN, Helena. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 23 jun. 1945. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 1984.

RUDES, Beatrice. [**Correspondência**] Destinatário: Florence Horn. Washington, 22 jan. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5221.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Isidore Opsomer, [s. d.] Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Alexander Brook. Pittsburgh, 5 jul. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: William J. Glackens. Pittsburgh, 14 dez. 1934. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Jonas Lie. Pittsburgh, 14 dez. 1934. Correspondência administrativa. 4f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Jonas Lie. Pittsburgh, 21 jan. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Edward Bruce. Pittsburgh., 22 jan. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Colin Gill. Pittsburgh, 23 jan. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 23 jan. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Telegrama**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 18 fev. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 18 fev. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Lawren S. Harris. Pittsburgh, 20 fev. 1935. Correspondência administrativa. 3f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Telegrama**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 2 mar. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 2 mar. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 6 mar. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 8 mar. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Professor John Alford. Pittsburgh, 29 mar. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Henrik Lund. Pittsburgh, 6 abr. 1935. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Gilberto Amado. Pittsburgh, 6 maio 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Guinle. Pittsburgh, 6 maio 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Lucílio Albuquerque. Pittsburgh, 3 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Frank Carmichael. Pittsburgh, 3 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Telegrama**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 3 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 3 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 5 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Julien Levy. Pittsburgh, 19 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: William J. Glackens. Pittsburgh, 14 jun. 1934. Correspondência administrativa. 2f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Telegrama**] Destinatário: Isidore Opsomer. Pittsburgh, 19 jun. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Telegrama**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 1 jul. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: George A. Gordon. Pittsburgh, 2 jul. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 28: Governments, 1935-1936.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Colin Gill. Pittsburgh, 14 ago. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Belle Da Costa Greene, 14 set. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Belle Da Costa Greene, 18 set. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT-GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Sam Lewisohn, 18 set. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 16: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Per Deberitz. Pittsburgh, 16 out. 1935. Telegrama. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 12: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Per Deberitz. Pittsburgh, 4 nov. 1935. Correspondência administrativa.. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 12: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Hipolito Hidalgo de Caviedes. Pittsburgh, 12 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 13: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Pittsburgh, 13 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 14: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Edward Hopper. Pittsburgh, 14 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Lucilio de Albuquerque. Pittsburgh, 21 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 11: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Henrique Cavalleiro. Pittsburgh, 21 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Gilberto Amado. Pittsburgh, 23 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 14: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: Carlos Guinle. Pittsburgh, 23 nov. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 218, Folder 15: Foreign Advisory Committee (Jury of Awards).

SAINT GAUDENS, Homer. [**Correspondência**] Destinatário: José Frau. Pittsburgh, 25 nov. 1935. Correspondência administrativa.. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 208, Folder 12: Artists, invitations, 1935.

SCHWARTZ, Bianca. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 30 dez, 1940. Correspondência administrativa, 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

SICRE, José Gómez. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, jul. 1947. Correspondência administrativa, 1f. Projeto Portinari, CO 1968.

SICRE, José Gómez. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 17 dez. 1947. Correspondência administrativa, 1f. Projeto Portinari, CO 1966.

SICRE, José Gómez. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, nov. 1948. Correspondência administrativa, 1f. Projeto Portinari, CO 1967.

SIPLE, Walter H. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Cincinnati, 5 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 15 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 17 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5572.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 24 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 10 out. 1941. Correspondência administrativa. 3f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 24 out. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 19 abr. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5561.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 5 jun. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5562.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 18 jul. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5580.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 16 set. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5564.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 15 out. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5565.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 4 nov. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5566.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 16 nov. 1940. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5579.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 30 dez. 1940. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5567.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 7 abr. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5569.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 23 abr. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 5570.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 13 maio 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5568.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 27 jun. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5571.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 26 set. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5573.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 25 abr. 1942. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5575.

SMITH, Robert C. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 9 mar. 1943. Correspondência pessoal. 1f. Projeto Portinari, CO 5576.

SOUZA, Carlos Martins Pereira. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. 12 jun. 1942. Correspondência administrativa. 1f. Folder 248, box 29, series: NAR art files: 1935-1979, record group III 4C, collection: Nelson Aldrich Rockefeller art. Rockefeller Archive Center.

STAROBIN, Joseph. [**Correspondência**] Destinatário: Rockwell Kent. Nova York, 19 jan. 1947. Correspondência pessoal. 1f. Archives of American Art; Rockwell Kent Papers; Alphabetical Files; Portinari, Candido.

STOLZENBACH, Anne K. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde Burroughs. Pittsburgh, 23 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

STOLZENBACH, Anne K. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde Burroughs. Pittsburgh, 26 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

STOLZENBACH, Anne K. [**Correspondência**] Destinatário: Harvey Lever. Pittsburgh, 1 jul. 1935. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Series 4: international; collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940; Box 214, Folder 10: Artists, invitations, 1935.

TOWNSEND, Barbara. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Nova York, 24 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

VALENTINER, William R. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 8 fev. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5392.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 8 mar. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5391.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 29 mar. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5390.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 14 maio 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5389.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 2 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5384.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 15 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5382.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 23 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5379.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 1º out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5371.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 1º nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5370.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 6 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5369.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 5 dez. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5368.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 4 abr. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5367.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 17 abr. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 5366.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 08 jul. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5361.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 12 dez. 1941. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5350.

VALENTINER, William R. [**Telegrama**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 12 jan. 1942. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5349.

VALENTINER, William R. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Detroit, 13 maio 1942. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5347.

VAUGH, Jessie A. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Rochester, 27 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

VIDAL, Armando. [**Correspondência**] Destinatário: Alfred H. Barr Jr. Nova York, 30 out. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5165.

VIDAL, Armando. [**Correspondência**] Destinatário: Lucio Costa. Nova York, 21 jun. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5191.

VIDAL, Armando. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 24 dez. 1938. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5157.

VIDAL, Armando. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 27 jul. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5192.

WELLES, Sumner. [**Correspondência**] Destinatário: Nelson Rockefeller. Washington, 26 dez. 1941. Correspondência pessoal. 1f. Folder 248, box 29, series: NAR art files: 1935-1979, record group III 4C, collection: Nelson Aldrich Rockefeller art. Rockefeller Archive Center.

WENG, Siegfried R. [**Correspondência**] Destinatário: Clyde H. Burroughs. Dayton, 5 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/8 Portinari, Candido.

WHALEN, Grover. [**Correspondência**] Destinatário: Getúlio Dornelles Vargas. Rio de Janeiro, 10 nov. 1936. Correspondência administrativa. 1f. New York Public Library Manuscripts and Archives Division, NYWF 39/40 Central Files, Box 302, Folder 6, P0.3 Brazil, 1937.

WHEELER, Monroe. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 16 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

WHEELER, Monroe. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 20 ago. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

WHEELER, Monroe. [**Correspondência**] Destinatário: John O'Connor. Nova York, 25 set. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Archives of American Art; Collection: Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1962; Series 3: Exhibitions, 1901-1940; Box 199; Folder 26: Portinari, Candido, 1940.

WOOD, Richardson. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Nova York, 8 maio 1939. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 4840.

Diários

WILLIAM VALENTINER DIARIES 1932-1939. Archives of American Art, William Valentiner Papers, Box 4, Folder 30: Diary, 1932-1939.

Depoimentos

ANDRADE, Carlos Drummond. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

AQUINO, Flavio de. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

ARAÚJO, Otávio. [**Depoimento**]. São Paulo, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

BARROS, Flavio de. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1982. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

CAMPOFIORITO, Quirino. [**Depoimento**]. Niterói, 1982. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

COSTA, Lucio. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1982. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

DEANE, Percy. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

GNATALI, Radamés. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

MACHADO, Maria Clara. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

MORAES, José. [**Depoimento**]. São Paulo, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

NIEMEYER, Oscar. [**Depoimento**]. Rio de Janeiro, 1984. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

PORTINARI, Antônio. **[Depoimento]**. São Paulo, 1985. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

PORTINARI, Inês. **[Depoimento]**. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

PORTINARI, Luiz. **[Depoimento]**. São Paulo, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

PORTINARI, Maria. **[Depoimento]**. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

VARGAS, Alzira. **[Depoimento]**. Rio de Janeiro, 1983. Depoimento concedido ao Projeto Portinari.

Entrevistas

BRANNAN, Beverly W. [Entrevista cedida a] Danielle Misura Nastari. Washington, 20 dez. 2019. 4 folhas. A entrevista foi tomada por notas

FABRIS, Annateresa. [Entrevista cedida a] Danielle Misura Nastari. São Paulo, 30 dez. 2020. 1 folha. A entrevista foi tomada por notas

HASKELL, Barbara. [Entrevista cedida a] Danielle Misura Nastari. Nova York, 2 jun. 2019. Arquivo mp3 (60 min.).

Transmissões radiofônicas

DEDICATION of the Portinari murals in the Hispanic Reading Room, Library of Congress. Washington.: NBC, 12 jan. 1942. **Radiodifusão**. 15 min. Library of Congress; Motion Picture, Broadcasting & Recorded Sound Division; Recorded Sound Research Center, LCCN 2002658475. Disponível em: <https://lcn.loc.gov/2002658475>.

Anexos

Anexo A

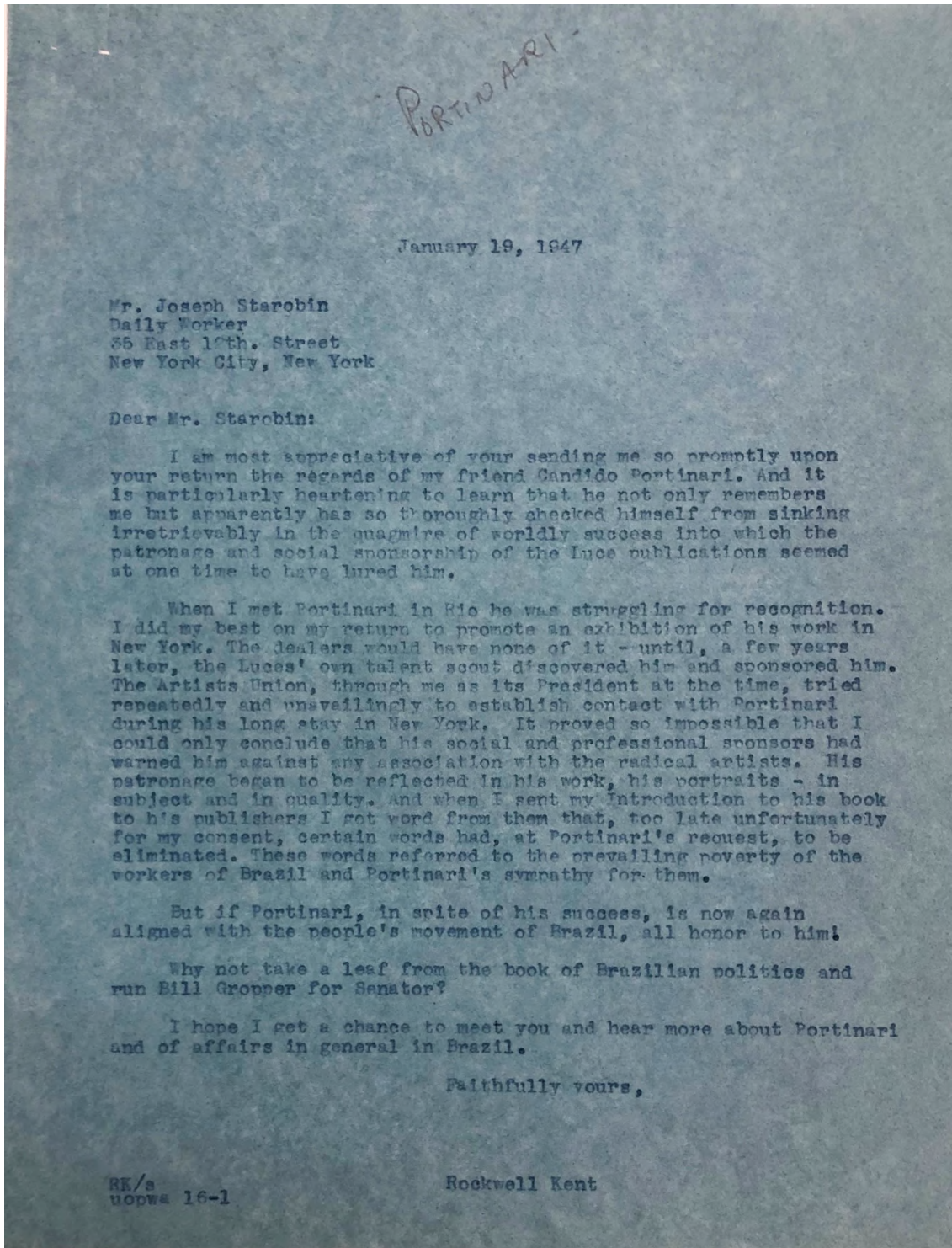
Mapa publicado na brochura *Art at the Fair*, que mostrava a localização de todas as obras de arte expostas na Feira Mundial de Nova York em 1939. Os murais de Portinari são descritos no item 7 da lista e localizados na posição B2 do mapa.



Fonte: New York Public Library Manuscripts and Archives Division.

Anexo B

Carta de Rockwell Kent ao jornalista Joseph Starobin.



Fonte: Archives of American Art.

Anexo C

Artistas brasileiros participantes da <i>Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts</i> no <i>Riverside Museum</i> em 1939, retirada do catálogo da mostra	
Artistas, como grafado no catálogo (*consta mini-biografia ou informação adicional)	Obras expostas (títulos com tradução literal do inglês)
Camilla Alvares de Azevedo*	A pequena gravata preta
Francient Alves	Santa Theresa
Lima Araújo*	Ilhas na Gávea
Alfredo A. Assumpção*	Curiosidade
Randolpho Barbosa	O velho muro
José Barreto Ribeiro Menezes*	Cercanias de Porto Alegre
Orozio Belem*	Vaqueiro brasileiro
José Borges da Costa*	Árvores (de?) Tinharão
Pedro Bruno*	Dança da primavera
Bustamenti Sa*	Nu e fruta
Alexandre D'Almeida Anastácio*	Paisagem
Georgina de Albuquerque*	Mercado
Gerson de Azeredo Coutinho*	Árvore de ipê em flôr
Maria Francelina de Barreto Falcão*	Vista da Gávea
João Batista de Paula Fonseca*	A face do gigante adormecido
Murillo de Souza	Nossa Senhora de (São?) Sebastião
Raul Deveza	Cleusa, a violinista
Manuel Faria*	Praia de Ipanema
J. P. Ferre	Figura de pé
Leopoldo Gottuzo*	O colar
Candida Gusmão Cerqueira de Menezes*	Praia vermelha
Guttman Bicho*	Mulher brasileira
Demetrio Imailovitch	São Pedro dos Clérigos
Jordão de Oliveira*	Palmeiras

Vicente Leite*	Região distante (Hinterland)
Ado Malagoli*	Retrato de camponês
Manoel Constantino*	No estúdio de um pintor
Maria Margarida	Sombras da vida
Porcincula Moraes	Pavilhão de cristal
Edson Motta*	Feira
José Pancetti*	Quintal da minha casa
Honório Peçanha*	Noturno
Manuel Pestana*	Amazonas pré-histórico
Eugênio Proença Sigaud*	O êxodo dos escravos
Orval Schafflor Saldanha da Gama	Pedreira em Diogo
Helios Seelinger*	Dança do fogo
Oswaldo Teixeira*	Homens e barcos do meu país
Celita Vacani*	O início
Armando Viana	Sol tropical
Sarah Villella de Figueiredo*	Menino caipira

Anexo D

Obras de Portinari participantes da <i>Latin American Exhibition of Fine Arts</i> no <i>Riverside Museum</i> em 1940, retirada do catálogo da mostra	
Título (com tradução literal do inglês)	Técnica
Mário de Andrade	Pintura a óleo
Joanita	Pintura a óleo
Lucia (empréstimo de Dr. Cezar Proença)	Pintura a óleo
Sra. José Nabuco	Pintura a óleo
Maria	Pintura a óleo
Adalgisa Nery	Pintura a óleo
Morro	Pintura a óleo
Seca	Pintura a óleo
Gangorra	Pintura a óleo
Negro	Pintura a óleo
Enterro no morro	Pintura a óleo
Funeral	Pintura a óleo
Espantalhos	Pintura a óleo
Noivo e noiva	Pintura a óleo
Flautista	Pintura a óleo
Namorados	Pintura a óleo
Mulher e criança	Pintura a óleo
São João	Pintura a óleo
Balões	Pintura a óleo
Espantalhos e balões	Pintura a óleo
Mulher soltando um balão	Pintura a óleo
Festa de São João	Pintura a óleo
Carnaval	Pintura a óleo
Composição n. 1	Pintura a óleo
Composição n. 2	Pintura a óleo
Primeira Escola, estudo para mural do MES	Desenho

Escola de canto, estudo para mural do MES	Desenho
Obras cedidas por Helena Rubinstein	
Menina sentada	Pintura a óleo
Natureza morta com fruta	Pintura a óleo
Composição com figuras	Pintura a óleo
Retrato de Madame Helena Rubinstein	Pintura a óleo
Menina com fita	Litografia
Duas mães	Litografia
Grupo	Litografia
Três figuras	Litografia

Anexo E

Lista enviada por Portinari ao *Detroit Institute of Arts* com os títulos das obras que integraram a exposição *Portinari of Brazil* na instituição.

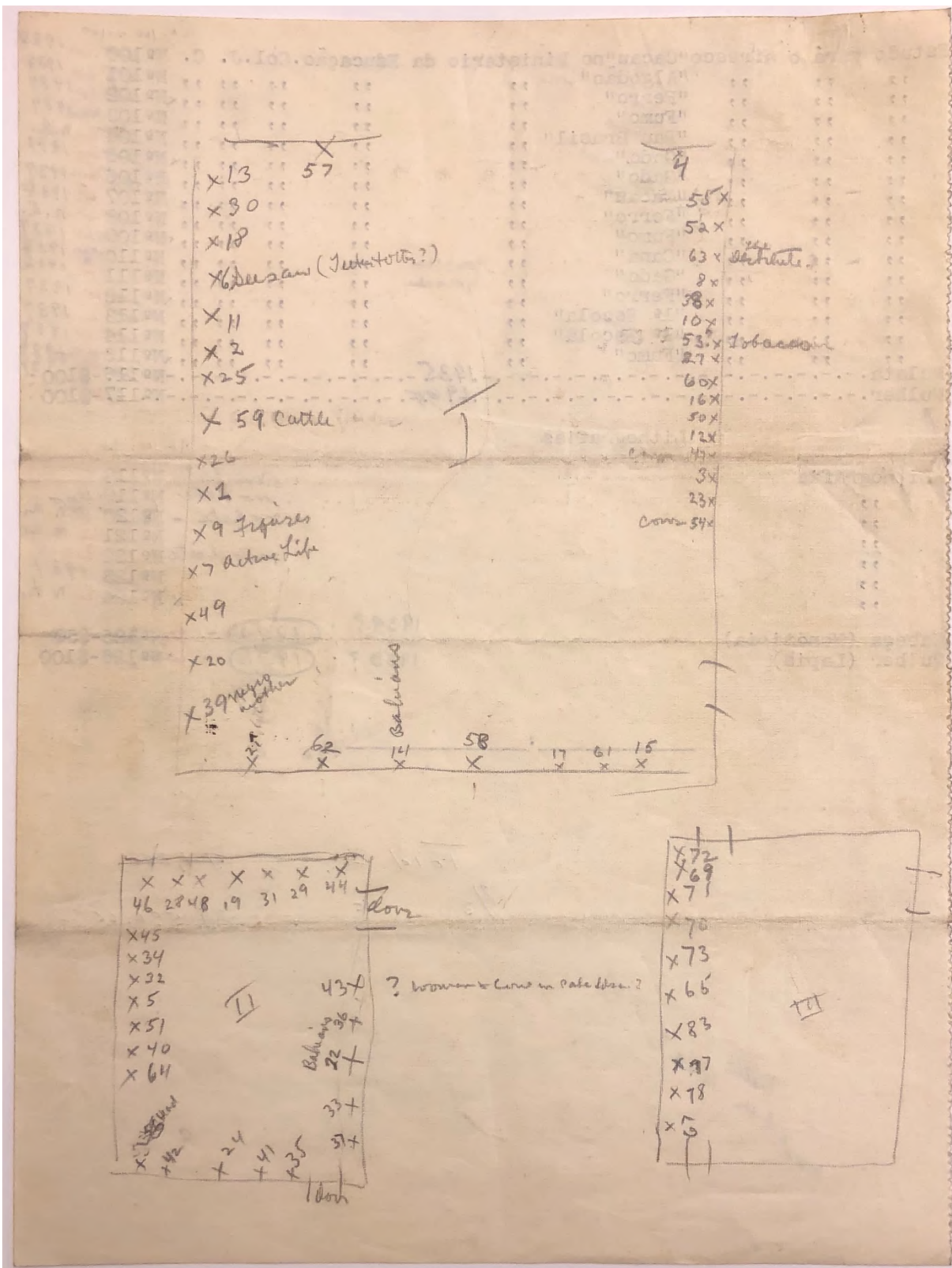
Titulo	Numero	Return to Mr. Burroughs	Preço
✓ Praça de Brodowski	1		\$700
✓ Circe	2	m m A (sac)	\$700
✓ Mulher e criança	3	1937 Baiana (sac)	\$700
✓ Jangado	4	Col. Mr. and Mrs. Walter Hochschild	700
✓ Enterro -	5	Col. Mr. Elim O'Shaughnessy	700
✓ Gangorra	6		\$700
✓ Pulando carniça	7		\$700
✓ Mulheres plantando	8	1940? - Harmon	\$700
✓ Figuras	9	1937?	\$700
✓ Paisagem surrealista	10		\$700
✓ Mulher com criança	11		\$700
✓ Malhando o Judas	12	Col. Artur Rubinstein - Barbara's men.	-
✓ Espantalho amarelo	13	Col. Mr. Artur Rubinstein	-
✓ Baiana	14	Col. Mr. Artur Rubinstein	400 600 = 2400
✓ Amigas	15	Col. Mr. Artur Rubinstein	-
✓ Mulheres	16	1938 (sac)	\$600
✓ Amigas	17		\$600
✓ Bois e paisagem	18		\$600
✓ Casamento	19	Col. Mr. Artur Rubinstein	600
✓ Cruzeiro do Sul	20	m m A (sac)	\$600
✓ Mulheres	21		\$600
✓ Baiana	22		\$600
✓ Tintureiro	23	Harmon	\$600
✓ Mme. Artur Rubinstein	24	Col. Mr. Artur Rubinstein	600
✓ Mr. Artur Rubinstein	25	Col. ; ;	600
✓ Meu irmão	26	Col. Particular - w' date 1936	600
✓ Menina segurando a flor	27	1938 1937?	\$650
✓ Mulheres	28	1939	\$400
✓ Natureza morta	29	1939	\$400
✓ Mulata	30	1939	\$400
✓ Mulata	31	1939	\$400
✓ Cavalo Pintado	32	1939 1937?	\$400
✓ Família	33	1939	\$400
✓ Família	34	1939	\$400
✓ Meu filho	35	Col. Olga Portinari 1939	400
✓ Figuras	36	1939	\$400
✓ Composição	37	1939	\$400
✓ Sacrifício de Abraão	38	1939	\$400
✓ Mae Preta	39	1939	\$400
✓ Figuras	40	1939	\$400
✓ Composição	41	1939	\$400
✓ Seca	42	1939	\$400
✓ São João	43	Col. Joao Candido 1939 - w. v.	400
✓ Paul Rubinstein	44	Col. Artur Rubinstein 1940	400
✓ Eve Rubinstein	45	Col. Artur Rubinstein 1940	400
✓ Meu filho	46	Col. Joao Candido 1939	400
✓ Composição	47	1939	\$500
✓ Terremoto	48	1939	\$500
✓ Mulheres	49	1939	\$500
✓ Mulheres	50	1939	\$500
✓ Boisinhos	51	Col. Joao Candido 1940 1939?	500
✓ Meninos espantado o boi	52	1940 1939?	\$500
✓ Fumo	53	1939	\$500
✓ Boisinhos	54	Col. Joao Candido 1938 1939?	500
✓ Operario comendo	55	Col. Particular 1938 1934?	500
✓ Cabeça (panel)	56	w' dated 1939	\$350
✓ Mulheres sentadas	57	" " 1939	\$650

Fonte: Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

Estudo para o afresco "Cacau" no Ministerio da Educação. Col. J. C.							16 @ 100 = 1600	1938
			"Algodão" <i>color</i>			Nº 100	L	1938
" "	" "	" "	"Ferro"	" "	" "	Nº 101	L	1938
" "	" "	" "	"Fumo"	" "	" "	x Nº 102	L	1937
" "	" "	" "	"Pau Brasil"	" "	" "	Nº 103	n.d.	1937
" "	" "	" "	"Gado" <i>color</i>	" "	" "	Nº 104	L	n.d.
" "	" "	" "	"Gado"	" "	" "	x Nº 105	L	1937
" "	" "	" "	"Cacau"	" "	" "	Nº 106	L	1937
" "	" "	" "	"Ferro"	" "	" "	Nº 107	L	1937
" "	" "	" "	"Fumo"	" "	" "	Nº 108	L	n.d.
" "	" "	" "	"Cana"	" "	" "	x Nº 109	L	1937
" "	" "	" "	"Gado"	" "	" "	Nº 110	n.d.	1937
" "	" "	" "	"Ferro"	" "	" "	Nº 111	L	1937
" "	" "	" "	"1ª Escola"	" "	" "	x Nº 112	L	1937
" "	" "	" "	"1ª Escola"	" "	" "	Nº 113	L	1937
" "	" "	" "	"Fumo"	" "	" "	x Nº 114	L	1937
Mulata	-----					1935	Nº 115	\$100
Mulher	-----					1935	Nº 117	\$100
Lithografias							1 @ 100 = 100	
Lithografia						Nº 118	L (2)	
" "						Nº 119	n.d.	
" "						Nº 120	n.d.	
" "						Nº 121	L	n.d.
" "						Nº 122	L	
" "						Nº 123	L	1939
" "						x Nº 124	L	n.d.
Cabeça (Nondtipia)					1939?	1940	L	Nº 125 - \$500
Mulher (Lapis)					1939?	1936	L	Nº 126 - \$100
Total -							44,380	
2/3 =							29,596.66	

*Litho
mm 40.5243*

Fonte: Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.



Fonte: Detroit Institute of Arts Archives; Sub Group: The Clyde H. Burroughs Exhibitions Records; Series: General and Special Exhibitions, 1906-1946; Box 18; Folder: BUR/EX 18/9 Portinari, Candido.

Anexo F

Obras de Portinari listadas no libreto de *Portinari of Brazil*.

Check List

An asterisk before a catalog number indicates that the painting is illustrated.

Pictures lent by the artist are for sale.

Not all pictures listed are shown in the exhibition.

Paintings

1. FISHES WITH LEMON. 1932. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{8}$ inches. Lent by Josias Leão.
2. DUCK AND JAR. 1933. Oil on canvas, 15 $\frac{1}{8}$ x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by Mrs. Josias Leão.
- *3. MORRO. 1933. Oil on canvas, 44 $\frac{1}{2}$ x 57 $\frac{3}{8}$ inches. Collection of the Museum of Modern Art.
4. SEATED WOMEN. 1934. Oil on canvas, 29 x 36 $\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
- *5. COFFEE GROWERS. 1934. Oil on canvas, 27 x 32 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by Mme. Helena Rubinstein.
- *6. DISPOSSESSED. 1934. Oil on canvas, 14 $\frac{5}{8}$ x 25 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
7. COMPOSITION WITH FIGURES. 1936. Oil on canvas, 28 x 22 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by Paul Lester Wiener.
8. GIRL'S HEAD. 1936. Oil on canvas, 21 $\frac{5}{8}$ x 18 $\frac{1}{2}$ inches. Lent by Mme. Helena Rubinstein.
9. THE ARTIST'S BROTHER. 1936. Oil on canvas, 28 $\frac{3}{4}$ x 23 $\frac{3}{8}$ inches. Lent anonymously.
10. WOMAN AND CHILD. 1936. Oil on canvas, 39 $\frac{5}{8}$ x 32 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
11. COMPOSITION WITH TWO FIGURES. 1938. Oil on canvas, 70 $\frac{7}{8}$ x 31 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by Mme. Helena Rubinstein.
12. WOMEN. 1938. Oil on canvas, 29 $\frac{1}{4}$ x 23 $\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
13. WOMEN TILLING. 1938. Oil on canvas, 32 x 39 $\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
- *14. FRIENDS. 1938. Oil on canvas, 28 $\frac{3}{4}$ x 23 $\frac{5}{8}$ inches. Lent by the artist.
15. GIRL HOLDING FLOWER. 1938. Oil on canvas, 32 $\frac{1}{4}$ x 25 $\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
16. OXEN. 1938. Oil on canvas, 13 x 16 inches. Lent by João Cândido.
- *17. LABORER EATING. 1938. Oil on canvas, 16 $\frac{1}{8}$ x 13 inches. Lent anonymously.
18. WOMEN. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 15 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
19. STILL LIFE. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
20. MULATTO WOMAN. 1939. Oil on canvas, 18 x 15 inches. Lent by the artist.
21. MULATTO WOMAN. 1939. Oil on canvas, 18 x 15 inches. Lent by the artist.
22. FAMILY. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
23. FAMILY. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
24. THE ARTIST'S SON. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 15 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by Olga Portinari.
25. FIGURES. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
26. COMPOSITION. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
27. SACRIFICE OF ABRAHAM. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 15 inches. Lent by the artist.
28. BLACK MAMMY. 1939. Oil on canvas, 15 $\frac{1}{8}$ x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
29. FIGURES. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
30. COMPOSITION. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
31. DRAUGHT. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
32. SÃO JOÃO FESTIVAL. 1939. Oil on canvas, 15 x 18 $\frac{1}{4}$ inches. Lent by João Cândido.
33. THE ARTIST'S SON. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 15 inches. Lent by João Cândido.
34. COMPOSITION. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 21 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
35. EARTHQUAKE. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 21 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
36. WOMEN. 1939. Oil on canvas, 21 $\frac{3}{4}$ x 18 inches. Lent by the artist.
37. WOMEN. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 21 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
38. TOBACCO. 1939. Oil on canvas, 18 $\frac{1}{4}$ x 21 $\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
39. SÃO JOÃO FESTIVAL. 1939. Oil on canvas, 68 $\frac{3}{4}$ x 77 inches. Lent by the artist.

40. CATTLE. 1939. Oil on canvas, $55\frac{1}{2} \times 55\frac{3}{8}$ inches. Lent by the artist.
41. MARIA. 1939. Oil on canvas, $18 \times 15\frac{1}{8}$ inches. Lent anonymously.
- *42. TWO WOMEN AND ROPE. 1939. Oil on canvas, $38\frac{3}{4} \times 23\frac{3}{8}$ inches. Lent by Florence Horn.
43. HEAD. 1939. Oil on wood, $12\frac{3}{4} \times 16$ inches. Lent by the artist.
44. BRODOWSKI SQUARE. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{8} \times 39\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
45. THE CIRCUS. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{8} \times 39\frac{5}{8}$ inches. Lent by the artist.
46. RAFT. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{8} \times 39\frac{5}{8}$ inches. Lent by Mr. and Mrs. Walter Hochschild.
47. BURIAL. 1940. Oil on canvas, $32 \times 39\frac{3}{4}$ inches. Lent by Elim O'Shaughnessy.
48. SEESAW. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{8} \times 39\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
49. LEAPFROG. 1940. Oil on canvas, $32 \times 39\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
50. FIGURES. 1940. Oil on canvas, $39\frac{1}{2} \times 32\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
51. SURREALIST LANDSCAPE. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{4} \times 39\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
52. WOMAN AND CHILD. 1940. Oil on canvas, $39\frac{1}{2} \times 32$ inches. Lent by the artist.
53. HARASSING JUDAS. 1940. Oil on canvas, $32\frac{1}{8} \times 39\frac{3}{8}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
54. YELLOW SCARECROW. 1940. Oil on canvas, $32\frac{3}{4} \times 28\frac{3}{4}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
55. NEGRO WOMAN OF BAFA. 1940. Oil on canvas, $28\frac{3}{4} \times 23\frac{3}{4}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
56. FRIENDS. 1940. Oil on canvas, $32\frac{3}{4} \times 28\frac{3}{4}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
57. OXEN AND LANDSCAPE. 1940. Oil on canvas, $24 \times 29\frac{1}{8}$ inches. Lent by the artist.
58. WEDDING. 1940. Oil on canvas, $23\frac{3}{4} \times 29$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
59. SOUTHERN CROSS. 1940. Oil on canvas, $23\frac{3}{4} \times 29$ inches. Lent by the artist.
60. WOMEN. 1940. Oil on canvas, $23\frac{3}{4} \times 28\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
61. NEGRO WOMAN OF BAFA. 1940. Oil on canvas, $23\frac{3}{4} \times 28\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
62. THE CLEANER. 1940. Oil on canvas, $23\frac{3}{4} \times 28\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
63. MME. ARTUR RUBINSTEIN. 1940. Oil on canvas, $29 \times 23\frac{3}{4}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
- *64. ARTUR RUBINSTEIN. 1940. Oil on canvas, $29 \times 23\frac{3}{4}$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
65. PAUL RUBINSTEIN. 1940. Oil on canvas, $18\frac{1}{4} \times 15$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
66. EYE RUBINSTEIN. 1940. Oil on canvas, $18\frac{1}{4} \times 15$ inches. Lent by Artur Rubinstein.
67. PINTO. 1940. Oil on canvas, $15 \times 18\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
68. OXEN. 1940. Oil on canvas, $18\frac{1}{4} \times 21\frac{3}{4}$ inches. Lent by João Cândido.
69. CHILDREN SCARING OX. 1940. Oil on canvas, $18\frac{1}{4} \times 21\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
70. FOOTBALL. 1940. Oil on canvas, $51\frac{3}{8} \times 64\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
- *71. SCARECROW. 1940. Oil on canvas, $51\frac{3}{8} \times 64$ inches. Lent by the artist.
72. CARCASS. 1940. Oil on canvas, $51\frac{1}{2} \times 64\frac{3}{8}$ inches. Lent by the artist.
73. MARIA SERMOLINO. 1940. Oil on canvas, $28\frac{3}{4} \times 23\frac{1}{2}$ inches. Lent by Maria Sermolino.
- 74-94. Oil paintings of 1940 to which the artist has not yet given titles.

Studies for Frescos

in the Ministry of Education, Rio de Janeiro. Lent by João Cândido, except No. 100 which is lent by Florence Horn.

95. PRIMARY SCHOOL. 1936. Black chalk, $22\frac{1}{2} \times 19\frac{3}{8}$ inches.
96. DRAWING. 1937. Red and black chalk, $20 \times 14\frac{1}{2}$ inches.
97. DRAWING. 1937. Black chalk, $22\frac{1}{2} \times 19\frac{1}{2}$ inches.
98. DRAWING. 1938. Red and black chalk, $18\frac{3}{8} \times 18\frac{1}{2}$ inches.
99. DRAWING. 1938. Black chalk, $28\frac{3}{4} \times 20$ inches.
100. DRAWING. 1938. Mixed medium, $17\frac{7}{8} \times 15\frac{1}{4}$ inches.

101. SINGING SCHOOL. 1938. Red and black chalk, $24\frac{1}{4} \times 16\frac{3}{4}$ inches.
102. COFFEE. 1937-38. Pastel, $28\frac{3}{4} \times 20$ inches.
103. DRAWING. 1937-38. Pastel, $16\frac{3}{4} \times 16\frac{1}{2}$ inches.
104. CACAO. 1938. Red and black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
105. DRAWING. 1938. Red and black chalk, $28\frac{7}{8} \times 22\frac{1}{4}$ inches.
106. DRAWING. 1938. Red and black chalk, $28\frac{7}{8} \times 22\frac{1}{4}$ inches.
107. IRON. 1937. Black chalk, $21\frac{7}{8} \times 20$ inches.
108. DRAWING. 1937. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
109. DRAWING. 1937. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
110. DRAWING. 1937-38. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
111. BRAZIL WOOD. 1938. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 19\frac{3}{4}$ inches.
112. DRAWING. 1937-38. Black chalk, $28\frac{3}{4} \times 20$ inches.
113. SUGAR CANE. 1938. Gouache, $27\frac{1}{2} \times 19\frac{3}{4}$ inches.
114. CATTLE. 1937. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
115. DRAWING. 1937. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
116. DRAWING. 1938. Gouache, $27\frac{1}{2} \times 19\frac{3}{4}$ inches.
117. PANNING GOLD. 1937. Black chalk, $24\frac{3}{4} \times 19$ inches.
118. TOBACCO. 1937. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
119. DRAWING. 1937. Black chalk, $24\frac{1}{2} \times 18\frac{3}{4}$ inches.
120. DRAWING. 1937. Black chalk, $20 \times 28\frac{7}{8}$ inches.
121. COTTON. 1938. Black and white wash, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches.
122. DRAWING. 1937-38. Black chalk, $28\frac{3}{4} \times 20$ inches.

Studies for Murals

in Brazilian Pavilion, New York World's Fair. Lent by the artist.

123. FESTIVAL. 1937-38. Gouache, $25\frac{1}{2} \times 17\frac{1}{2}$ inches.
124. SOUTH BRAZIL. 1937-38. Gouache, $12\frac{3}{4} \times 13\frac{3}{4}$ inches.
125. MULATTO WOMAN. 1935. Sepia, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches. Lent by the artist.

126. SEATED WOMAN. 1936. Pencil, $16\frac{3}{4} \times 12\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
127. HEAD. 1937. Pencil, $28\frac{3}{4} \times 20$ inches. Lent by the artist.
128. THE ARTIST'S SISTER. 1938. Red and black chalk, $18 \times 13\frac{1}{2}$ inches. Lent anonymously.
129. SCHOOL. 1939. Black chalk, $13\frac{1}{4} \times 11\frac{3}{4}$ inches. Lent by João Cândido.
130. WOMAN. 1940. Black chalk, $28\frac{7}{8} \times 20$ inches. Lent by the artist.

131
to *Drawings*—1940.
159.

Prints

160. LITHOGRAPH. 1939. $7\frac{5}{8} \times 6\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
161. LITHOGRAPH. 1939. $5\frac{1}{8} \times 6$ inches. Lent by the artist.
162. LITHOGRAPH. 1939. $11\frac{3}{4} \times 9\frac{1}{2}$ inches. Lent by the artist.
163. LITHOGRAPH. 1939. $7\frac{1}{2} \times 7\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
164. LITHOGRAPH. 1939. $5\frac{5}{8} \times 7\frac{1}{8}$ inches. Lent by the artist.
165. LITHOGRAPH. 1939. $13 \times 11\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
166. LITHOGRAPH. 1939. $11\frac{3}{4} \times 9\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
167. WOMAN AND CHILD. 1938. Monotype, $19\frac{5}{8} \times 14$ inches. Lent by the artist.
168. WOMAN. 1939. Monotype, $19\frac{3}{4} \times 13\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
169. MOTHER. 1939. Monotype, $19\frac{3}{4} \times 13\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
170. BOY AND OX. 1939. Monotype, $19\frac{3}{4} \times 13\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
171. TRANSIENT FAMILY. 1939. Monotype, $19\frac{3}{4} \times 13\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
172. BLIND MAN. 1939. Monotype, $19\frac{5}{8} \times 13\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
173. BLIND MAN AND SON. 1939. Monotype, $19\frac{3}{4} \times 14\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.

174. HEAD OF MULATTO WOMAN. 1940. Monotype, $25\frac{3}{4}$ x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by Mario de Andrade.
175. WOMAN AND CARCASS. 1940. Monotype, 25 x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
176. HEADS. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $25\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
177. NEGRO. 1940. Monotype, $25\frac{3}{4}$ x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
178. GIRL. 1940. Monotype, $25\frac{7}{8}$ x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
179. WOMEN. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $25\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
180. VULTURE. 1940. Monotype, 13 x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
181. GIRLS. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $25\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
182. NUDE. 1940. Monotype, 26 x $20\frac{1}{4}$ inches. Lent by the artist.
183. ARCOZELO. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $25\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
184. OXEN AND CHEST. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $25\frac{7}{8}$ inches. Lent by the artist.
185. HEAD. 1940. Monotype, $25\frac{3}{4}$ x $19\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.
186. WOMEN. 1940. Monotype, $19\frac{3}{4}$ x $14\frac{3}{4}$ inches. Lent by the artist.

Fonte: MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p. 16.

Anexo G

Lista das obras de Portinari nos Estados Unidos em 1943, publicada por Robert C. Smith como complemento ao texto que escreveu sobre os murais do pintor na Biblioteca do Congresso.

Other Works in the United States

GENRE

- Baiana with children. Oil on canvas; 1935. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.
- Baianas. Oil on canvas; $28\frac{3}{4} \times 23\frac{3}{4}$ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.
- Cattle. Oil on canvas; $55\frac{1}{4} \times 55\frac{1}{4}$ inches; 1939. Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan.
- Coffee carriers. Oil on canvas; 30 x 44 inches; 1938. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.
- Composition with figures. Oil on canvas; $28 \times 22\frac{1}{4}$ inches; 1936. Mr. Paul Lester Wiener, New York, N. Y.
- Composition with figures. Oil on canvas; 15 x 20 inches, 1938. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.
- Composition with three figures. Tempera; 1938. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.
- Country wedding. Oil on canvas; $23\frac{3}{4} \times 29$ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.
- Festival, St. John's eve. Tempera on canvas; 126 x 138 inches; 1939. Museum of Modern Art, New York, N. Y.
- Figure with calf. Oil on paper; 1939. Dr. W. R. Valentiner, Detroit, Michigan.
- Fish under sea water. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Archibald MacLeish, Washington, D. C.
- Fishermen. Oil on paper; $25\frac{3}{4} \times 19\frac{5}{8}$ inches; 1940. Museum of Modern Art, New York, N. Y.
- Friends. Oil on canvas; $23\frac{3}{4} \times 28\frac{7}{8}$ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.
- Girl and child. Oil on paper; $25\frac{3}{4} \times 19\frac{5}{8}$ inches; 1940. Museum of Modern Art, New York, New York.

- Girl and boy. Tempera; 1934. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.
- Group of women. Oil on canvas; 24 x 18 inches; 1939. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.
- Harassing Judas. Oil on canvas; 32 x 39 $\frac{1}{4}$ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.
- Head of a young girl. Oil on canvas; 18 x 14 inches; 1939. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.
- Kites flying in the wind. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Archibald MacLeish, Washington, D. C.
- Morro family. Oil on paper; 25 $\frac{3}{4}$ x 19 $\frac{1}{2}$ inches; 1940. Miss Florence Horn, New York, N. Y.
- Mother and child. Oil on paper; 25 $\frac{3}{4}$ x 19 $\frac{1}{2}$ inches; 1940. Miss Florence Horn, New York, N. Y.
- Negro girl. Oil on canvas; 1940. Miss Maria Sermolino, New York, N. Y.
- Negro woman. Pencil; 1935. Mr. and Mrs. John M. Cabot, Washington, D. C.
- Scarecrow. Oil on canvas; 15 $\frac{5}{8}$ x 12 inches; 1940. Miss Florence Horn, New York, N. Y.
- Scarecrow. Oil on paper; 1940. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.
- Scarecrow. Oil on canvas; 51 $\frac{1}{2}$ x 64 inches; 1940. Museum of Modern Art, New York, N. Y.
- Scarecrow. Oil on canvas; 1941. Mrs. John D. Rockefeller Jr., New York, N. Y.
- Seated girl. Oil on canvas; 32 x 24 inches; 1939. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.
- Shipwreck. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Nelson A. Rockefeller, Washington, D. C.

Stevedore. Oil on wood; 1939. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.

Three women with an umbrella. Oil on paper; 1941. Miss Maria Sermolino, New York, N. Y.

Two women. Oil on canvas; 90 x 36 inches. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.

Two women and rope. Oil on canvas; 38 $\frac{3}{4}$ x 23 $\frac{5}{8}$ inches; 1939. Miss Florence Horn, New York, N. Y.

Wanderer. Oil on canvas; 20 x 15 inches; 1939. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.

LANDSCAPE

Brodosque. Oil on wood; 18 x 14 $\frac{1}{2}$ inches; 1927 or 1928. Miss Florence Horn, New York, N. Y.

Morro. Oil on canvas; 44 $\frac{1}{2}$ x 57 $\frac{3}{8}$ inches; 1933. Museum of Modern Art, New York, N. Y.

Morro. Oil on paper; 25 x 19 inches; 1940. Miss Lenore Browning, New York, N. Y.

Oil depot. Oil on canvas; 1933. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.

PAINTINGS AND DRAWINGS RELATED TO MURALS

Discovery of the land (study for the mural in the Hispanic Foundation). Pencil; 5 $\frac{1}{4}$ x 5 $\frac{1}{2}$ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.

Discovery of the land (study for the mural in the Hispanic Foundation). Gouache; 11 $\frac{1}{2}$ x 11 $\frac{1}{4}$ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.

Entry into the forest (study for the mural in the Hispanic Foundation). Gouache; 11 $\frac{1}{2}$ x 11 $\frac{1}{4}$ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.

- Entry into the forest (study for the mural in the Hispanic Foundation). Ink; 11½ x 11¼ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.
- Head of an Indian (study for a fresco at the Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro). Charcoal; 1940. Division of Cultural Relations, Department of State, Washington, D. C.
- Head of an Indian (study for a fresco at the Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro). Charcoal; 1940. Division of American Republics, Department of State, Washington, D. C.
- Head of a negro (study for the mural *Mining of Gold*, Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.). Oil on canvas; 27½ x 22¾ inches; 1941. Dr. Robert C. Smith, Ellicott City, Md.
- Mining of gold (study for the mural in the Hispanic Foundation). Gouache; 15½ x 15½ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.
- Mining of gold (study for the mural in the Hispanic Foundation). Gouache; 15½ x 15½ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.
- Mining of gold (study for the mural in the Hispanic Foundation). Ink; 11½ x 11½ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.
- Primary school. Mixed medium; 17 x 15¼ inches; 1938. Miss Florence Horn, New York City, N. Y.
- Rafts (study for the mural exhibited at the Brazilian Pavilion, New York World's Fair). Oil; 32 x 39⅝ inches; 1939. Mr. and Mrs. Walter Hochschild, New York, N. Y.
- Teaching of the Indians (study for the mural in the Hispanic Foundation). Ink; 11½ x 11¼ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.
- Teaching of the Indians (study for the mural in the Hispanic Foundation). Ink; 11½ x 11½ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.

Teaching of the Indians (study for the mural in the Hispanic Foundation). Pencil; 11½ x 11¼ inches; 1941. Hispanic Foundation, Library of Congress, Washington, D. C.

PORTRAITS

Elizabeth Lewis Cabot (Mrs. John M. Cabot). Oil on canvas; 1935. Mr. and Mrs. John M. Cabot, Washington, D. C.

Marjorie Moors Cabot. Oil on canvas; 1934. Mr. and Mrs. John M. Cabot, Washington, D. C.

Mary Lee Fairbanks (Mrs. Douglas Fairbanks, Jr.). Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Douglas Fairbanks, Jr., Washington, D. C.

Dr. Lourival Fontes. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Nelson A. Rockefeller, Washington, D. C.

Florence Horn. Oil on canvas; 22½ x 18½ inches; 1940. Miss Florence Horn, New York, N. Y.

João Cândido Portinari. Oil on canvas. Mr. and Mrs. Nelson A. Rockefeller, Washington, D. C.

Mrs. Josias Leão. Oil on canvas; 1939. Mr. and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.

Adalgisa Nery. Monotype; 25⅝ x 19¾ inches; 1940. Museum of Modern Art, N. Y.

Nina de Lozada. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs. Enrique S. de Lozada, Washington, D. C.

Artur Rubenstein. Oil on canvas; 28¾ x 23¾ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.

Mrs. Artur Rubenstein. Oil on canvas; 28¾ x 23¾ inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.

Eva Rubenstein. Oil on canvas; 18¼ x 15 inches; 1940. Mr. and Mrs. Artur Rubenstein, New York, N. Y.

Helena Rubenstein. Oil on canvas; 36 x 30 inches; 1940. Helena Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.

Maria Sermolino. Oil on canvas; 28³/₄ x 23¹/₂ inches; 1940.
Miss Maria Sermolino, New York, N. Y.

Margaret Thomson. Oil on canvas; 1941. Mr. and Mrs.
Charles A. Thomson, Washington, D. C.

STILL LIFE

Duck and jar. Oil on canvas; 15¹/₈ x 18¹/₄ inches; 1933. Mr. and
Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.

Fishes with lemon. Oil on canvas; 15 x 18¹/₂ inches; 1932. Mr.
and Mrs. Josias Leão, Washington, D. C.

Flowers. Oil on canvas; 1940. Miss Sylvia Leão, Richmond,
Va.

Flowers. Oil on canvas; 9¹/₂ x 7¹/₂ inches; 1941. Dr. Robert C.
Smith, Ellicott City, Md.

Three apples. Oil on canvas; 15 x 20 inches; 1939. Helena
Rubenstein (Princess Gourielli), New York, N. Y.

Anexo H

Transcrição da transmissão radiofônica veiculada ao vivo em 12 de janeiro de 1942, por ocasião da inauguração dos murais de Candido Portinari na Biblioteca do Congresso.

“Com uma transmissão feita diretamente da Biblioteca Congressional de Washington, a *National Broadcasting Company* apresenta um programa especial por motivo da inauguração dos murais pintados na sala Hispânica dessa biblioteca, pelo eminente pintor brasileiro Candido Portinari.

Encontram-se aqui reunidos nessa auspiciosa ocasião os altos dignitários da Biblioteca Congressional, os doutores MacLeish, Hanke e outros, o senhor Nelson Rockefeller, coordenador das relações culturais interamericanas, sua excelência o embaixador brasileiro junto ao governo de Washington, o Dr. Carlos Martins Pereira e Souza e muitas outras pessoas. Temos o prazer de apresentar aos nossos ouvintes do Brasil as palavras desses homens ilustres, bem como as do homenageado dessa noite, o Sr. Candido Portinari.

Ouviremos em primeiro lugar o Dr. Lewis Hanke, diretor da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso. O Dr. Hanke, que tem passado longos anos na América do Sul, muitos anos no Brasil, falará aos ouvintes em português. O Dr. Lewis Hanke:

Lewis Hanke:

As quatro pinturas murais de Candido Portinari que hoje se inauguram na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso resultam de um projeto patrocinado pelos governos do Brasil e dos Estados Unidos. A Fundação Hispânica, repartição da Biblioteca Nacional, Washington, especialmente dedicada à cultura ibérica, tanto no velho como no novo mundo, desejando expor nas paredes de suas belas salas a obra de algum grande pintor contemporâneo das outras repúblicas americanas, escolheu Candido Portinari. As pinturas que executara para o palácio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, juntas com o êxito brilhante de sua exposição de 1940 no Museu de Arte Moderna de Nova York já tinham tornado o Portinari conhecido neste país. Todo quadro representa para o pintor novo problema. Nestas pinturas murais que agora uma distinta companhia de críticos e *amateurs* examina, o problema foi de cobrir as paredes das duas ante-salas da Fundação Hispânica e de encontrar símbolos capazes de interpretar dignamente a historia primitiva da sua pátria, e aplicáveis também as outras regiões da América meridional e central. Em primeiro lugar o Portinari escolheu a descoberta da terra, a chegada das naus trazendo ao novo mundo homens de Portugal e Espanha. É também característico, que no seu quadro não dominam, nem os capitães, nem os almirantes, nem os padres da conquista, mas, pelo contrário, os simples marinheiros da armada. Esta pintura, que como as outras, foi executada na técnica de afresco *secco*, tem a composição mais barroca da série. As impetuosas linhas diagonais das amuradas e as massas volteando de água ajuntam-se com as figuras poderosas e exultantes dos homens para aumentar⁵⁰⁶ [sic] o movimento e a agitação da cena. O vento da conquista é a explicação para esse soprar neste painel. O estilo aqui é mais livre, menos linear do que em

⁵⁰⁶ Aumentar.

obras anteriores de Portinari. Acentuam-se formas sólidas e fortes, e mãos, braços e pés foram francamente exagerados para produzir os efeitos desejados. A segunda cena, na primeira sala, tem por motivo o grandioso tema das bandeiras, da conquista das selvas e da dominação da terra. O Portinari empregou aqui o símbolo de um grupo de exploradores brasileiros, os famosos bandeirantes, descansando na sua jornada heroica através de uma floresta. Na segunda e maior sala, representou o pintor dois outros aspectos da história colonial na América Latina. A primeira pintura mural comemora a instrução dos índios pelas ordens religiosas, capítulo básico na cultura colonial da América Portuguesa e espanhola. A cena representa uma povoação de índios na costa, durante o século decimo sexto, uma aldeia onde padres jesuítas como Anchieta e Nobrega trabalharam numa obra de penetração pacífica para ensinar os índios Tupis e salvar as suas almas. O pintor arranjou cuidadosamente para demonstrar confiança, e a afeição desses índios para com os seus dedicados preceptores. No grande grupo central de forma piramidal, as formas plácidas e monumentais das mulheres envolvem a figura sentada do jesuíta predicator. Brinca um menino aos seus pés enquanto outros são tenramente introduzidos para assistirem ao discurso do padre. Bem distinto, é o último painel representando a mineração do ouro, outra grande experiência que liga as Américas. Aqui também tudo é izitado [sic], violento. O símbolo da mão aparece num desenho quase frenético, levantada, gesticulando, agarrando, apertando. O estilo é impressionista. Impressionista nas formas, porque as feições dos mineiros apenas são indicadas. Os narizes são uns triângulos rapidamente delineados, os dedos terminam como notas da musica stacatta. Como o diretor da Biblioteca do Congresso, o Sr. Archibald Macleish, declarou numa carta a sua Excelência o presidente do Brasil, Sr. Getúlio Vargas, quem [sic] pessoalmente tornou possível a vinda de Portinari a Washington, a Biblioteca possui não somente belas pinturas que ilustram os interesses da Fundação Hispânica, mas também uma contribuição à arte americana altamente original e importante.

E agora amigos e ouvintes, temos a honra de apresentar aos ouvintes sua excelência o Dr. Carlos Martins Pereira e Souza, Embaixador brasileiro junto ao governo de Washington:

Carlos Martins:

Meus patrícios, nesta mansão do livro, onde o presente perscruta o passado, na ansia de encontrar ensinamentos que lhe desvendem um futuro ainda incerto, o Brasil, pela viva imaginação de um de seus filhos diletos, o maior de seus pintores, inscreve a síntese de seu passado histórico em quatro murais, que são toda a nossa vida de ontem e preludiam vastos destinos. A descoberta, a catequese, desvendam uma natureza maravilhosa, cheia de encanto e mistério, diante uma raça forte de descobridores de mundos e de abnegados ascetas. Bandeirantes e garimpeiros, dizem da luta, do domínio da natureza por uma raça viril em colaboração com o dócil aborígine. E nuns, e noutros, muita luz, muita cor. Forte e vigoroso, Portinari, que une a uma arte majestosa uma modéstia encantadora, um despreendimento pelo materialismo da vida e uma generosidade sem par, pintou o Brasil que trás no coração. Um Brasil brasileiro, com céu azul e cheiro de mato, Brasil generoso e bom. Ao sentimento de orgulho, de ser filho de uma terra tão bela, assim imortalizada por esse artista tão nosso, se juntam de admiração por esse povo robusto, idealista, agasalhador, esse grande povo americano. Como embaixador do Brasil, agradeço em nome do meu país essa homenagem,

que a grande Republica do Norte oferece a amizade e a admiração de sua irmã do sul, aqui iluminada pelo clarão do gênio.

Em continuação ouviremos as palavras do coordenador das relações culturais inter-americanas, Sr. Nelson Rockefeller, palavras estas que serão proferidas primeiro em inglês, por ele mesmo, para depois serem apresentadas em tradução portuguesa.

Nelson Rockefeller:

It is with deep emotion and satisfaction that I speak to you from the Library of Congress in Washington. On this the 12th day of January at a moment when the four magnificent mural paintings, which Portinari has just completed in the Library, are being dedicated to the American people. Of Portinari himself I need not to speak to you. You know him even better than I, and his art speaks far more eloquently than can I. I will tell you then only of my great admiration for this magnificent artist, who knows so well how to make us feel and understand the clarity of the skies of Brazil, the warmth of her nature, and the beauty of her soul. If Portinari had painted nothing else but these murals, they alone would suffice to make his name known to future generations. Aside from the beauty that is in them, these four paintings are symbolic. They synthesize the history of all America and the history of each country on the continent. We see the discovery, the fruit of bold adventure reaped by men who dared to cross unknown seas, in search of new land where they could find that which the old world had failed to give them. America: the generous, the wonderful, was the reward of their courage and audacity. We see the pioneers, who in Brazil they call bandeirantes, the first to brave the interior, in their hunger for the liberty that Europe had denied them, liberty of opinion, liberty of faith, liberty of speech, they found it, from northern to southernmost America, these free and strong republics, which are our homes today. We see the garimpeiros, hearty discoverers of gold unveil the wealth and means of making us invincible, so that with the gold of the land we might create the finer gold of the spirit – the civilization which we defend today. Finally, we see the catequese, that which made America a Christian land, gave it unity, together with a yearning for an ideal of devotion and self sacrifice, prepared it for the time which was to come, and which has arrived, for it to be the pioneer of civilization in the defense of all that is beautiful, great and noble. The defense of the Christian ideal.

Tradução portuguesa do discurso de Nelson Rockefeller:

É com profunda emoção e profundo contentamento que hoje me cabe dirigir-vos desde Washington, da Biblioteca do Congresso algumas palavras. Hoje, em 12 de janeiro, se oferece ao publico norte-americano as quatro pinturas murais de Portinari nesta Biblioteca. Não vos falarei de Portinari. Melhor que eu, vos o conheceis. Melhor que eu, dele fala a sua obra. Apenas vos direi da minha grande admiração por este artista estupendo que sabe tão bem nos fazer sentir e compreender a luz, o céu, a natureza, a alma dessa bela terra brasileira. E se Portinari não houvesse pintado outra coisa se não esses quatro murais, elas só bastariam para torná-lo conhecido das gerações que virão. E além da beleza que encerram, esses quatro quadros são um símbolo. Neles se acha toda a história da América, de cada um dos países americanos. É o descobrimento. É o arrojo da aventura que levou aqueles homens audazes

através dos mares desconhecidos, buscar em terras novas, que lhes dessem o quanto lhes falharam no mundo antigo. E a coragem e a audácia na busca do ideal ainda daquela vez encontraram recompensa. A América generosa e maravilhosa lhes foi dada ao cabo da viagem. E são os pioneiros, que no Brasil se chamaram bandeirantes, os primeiros que se entranharam pela terra adentro, esfaimados da liberdade que a Europa lhes negava. Liberdade de opinião, liberdade de crença, liberdade de palavra. E fundaram do norte ao sul essas repúblicas livres e fortes. E são os garimpeiros, os descobridores do ouro que nos deram a riqueza e o meio de nos tornarmos invencíveis, e de com o ouro da terra criar o ouro do espírito na civilização que ora defendemos. E é a catequese, a catequese que fez a América cristã, que a fez grande, que a uniu, que lhe deu esse anseio de ideal, de abnegação, de sacrifício. Que a preparou para em um tempo, que é o nosso tempo, ser a bandeirante da civilização na defesa de tudo o que é belo, grande e nobre na defesa do ideal cristão.

Neste momento amigos e ouvintes temos o grato prazer de apresentar o homenageado desta noite, o iminente pintor brasileiro Sr. Candido Portinari, que como sabem esta falando ‘a sua terra diretamente da capital americana, Washington.

Portinari - Tive grande satisfação em fazer os murais para a Biblioteca do Congresso. Fiz o melhor que pude para corresponder o apoio que me dispensou o presidente Vargas, bem como os Srs. MacLeish e Nelson Rockefeller e seus auxiliares para a realização desse trabalho. Aproveito esta oportunidade para agradecer o interesse que tomaram, e que me tornou possível a realização desses murais.

E assim amigos e ouvintes, com as palavras do Sr. Candido Portinari, pintor brasileiro, terminamos este programa especial, apresentado pela *National Broadcasting Company*, diretamente da Biblioteca do Congresso, na cidade de Washington. Fala a rede Pan-Americana e a *National Broadcasting Company*.”