

ARTE BRASILEIRA NAS EXPOSIÇÕES DE ARTE LATINO-AMERICANA DO *RIVERSIDE MUSEUM* DE NOVA YORK, 1939 E 1940

Renata Gomes Cardoso

Profa. Dra. Universidade Federal do Espírito Santo

regomescardoso@gmail.com

Este artigo apresenta um levantamento e uma discussão sobre a participação de artistas brasileiros em duas importantes exposições de arte latino-americana realizadas nos Estados Unidos, nos anos de 1939 e 1940. As duas mostras foram organizadas no contexto da Feira Mundial de Nova York, ocorrendo paralelamente no Riverside Museum, com os títulos “Latin American Exhibition of Fine and Applied Art” e “Latin American Exhibition of Fine Arts”. A representação brasileira foi muito diferente de um ano ao outro, como demonstram os respectivos catálogos.

A primeira exposição, de 1939, contou com a participação de vários artistas, de uma maioria do Rio de Janeiro. Muitos foram alunos da Escola Nacional de Belas Artes com medalhas ou prêmios de viagem em suas trajetórias. O catálogo da mostra traz a indicação da filiação ou dos prêmios de cada artista. Artistas relevantes do modernismo no Brasil, como Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias ou Lasar Segall, dentre outros, não participaram desta primeira exposição do Riverside. Portinari também não expôs na mostra, apesar do grande vínculo com o sistema das artes do Rio de Janeiro, mas apresentou, no mesmo momento, um conjunto de painéis no Pavilhão do Brasil na Feira, encomendados pelo governo.

No catálogo de 1939 estão listados nomes importantes do cenário artístico carioca, como Georgina de Albuquerque, Guttman Bicho e Helios Seelinger. Em meio a eles, novos nomes como os de José Pancetti e Ado Malagoli. Completam a lista de brasileiros na exposição do Riverside os artistas Camilla Alvares de Azevedo, Francient Alves, Araujo Lima, Alfredo A. Assunção, Randolpho Barbosa, José Barreto Ribeiro Menezes, Orozio Belém, Maria Francelina de Barreto Falcão, João Batista de Paula Fonseca, Murillo de Souza, Paul Deveza, Manoel Faria, J. P. Ferre, Leopoldo Gottuzo,

Candida Gusmão Cerqueira Menezes, Demetrio Ismailoitch, Jordão de Oliveira, Vicente Leite, Manoel Constantino, Maria Margarida, Porciuncula de Moraes, Edson Motta, Honório Peçanha, Manoel Pestana, Orval Schafflor Saldanha da Gama, Oswaldo Teixeira, Celita Vacani, Armando Viana e Sarah Villela de Figueiredo.

Na segunda exposição no Riverside, de 1940, a representação brasileira se resumiu a apenas dois artistas: Portinari e Maria Martins. Portinari apresentou um grande número de obras e já era conhecido do público americano, tendo em vista a *Segunda Menção Honrosa* conquistada com a tela *Café*, em 1935, na exposição do Instituto Carnegie, os próprios painéis expostos no pavilhão brasileiro na Feira de Nova York e de outras participações no cenário americano, tendo a crítica de arte daquele país contribuído para divulgar seu nome como grande artista brasileiro; Maria Martins compareceu na mostra com três esculturas e um desenho.

Os catálogos das duas mostras trazem no início o mesmo texto, uma “introdução”, de um parágrafo, assinado por Henry A. Wallace, Secretário de Agricultura dos Estados Unidos e que seria Vice-Presidente do país com a reeleição de Roosevelt em 1940. Wallace foi também o Presidente da Comissão de Organização da Feira de Nova York. O curto texto no catálogo é formal, agradecendo a presença e esforço dos países no envio dos trabalhos que fizeram parte da exposição. Na sequência, o catálogo traz um prefácio assinado por L.S. Rowe, diretor-geral da Pan American Union, que destaca a importância do “intercâmbio de exposições de arte” como meio eficaz de “cooperação intelectual”, que deveriam ser também incentivadas, além das relações econômicas entre os países. Rowe destaca ainda a tendência dos países em apresentar temas nacionais – cenas da infância, do trabalho, da pobreza, misturadas às incertezas da vida moderna e paisagens típicas – que contribuíam para promover internacionalmente suas especificidades culturais, tornando-as universais. É de Rowe também os textos introdutórios de cada país no catálogo. No caso do Brasil, o autor faz um resumo da história da arte no país, em uma única página, falando do Barroco e a relação com a Igreja, de Aleijadinho e a posterior fundação da Academia por D. João VI, pontuando as transformações que ocorreriam ao longo do século XIX, com o destaque para determinados artistas e suas contribuições. Ao final, após afirmar a centralidade do Rio de Janeiro na arte do país, por suas instituições – a Academia, o Museu Nacional de Belas Artes, a “Sociedade Brasileira de Artes” e os Salões – Rowe acrescenta que “São Paulo é o

ponto focal da arte moderna, promovida pelos esforços de Tarsila e seu marido-poeta, Oswald de Andrade”. Tarsila, porém, não está na lista de expositores. (Rowe, 1939, p. 13).

No Relatório Geral publicado em 1941 por Armando Vidal, Comissário Geral do Brasil na Feira de Nova York de 1939 e 1940, há um capítulo sobre a participação brasileira na Exposição do Riverside deste ano, reproduzindo críticas de arte publicadas nos jornais dos Estados Unidos. Nele, Armando Vidal afirma categoricamente que “para o período de 1940, *adotei* o critério de apresentar um só artista, que estivesse mais de acordo com *a maioria da moderna corrente crítica norte-americana*” (VIDAL, 1942, p. 168). Dentro desta definição de crítica moderna, Vidal certamente se refere a críticas publicadas sobre a apresentação brasileira na exposição do Riverside de 1939, na comparação com os painéis de Portinari apresentados no Pavilhão da Feira. Uma crítica que evidencia essa comparação foi publicada por Robert C. Smith, um professor norte-americano especialista em Arte Colonial nas Américas, responsável pela seção de cultura brasileira no destacado *Handbook of the Latin American Studies*, autor de diversos estudos sobre arte brasileira:

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

Por essa interpretação, os trabalhos dos artistas brasileiros pareciam carecer de elementos que os caracterizassem como modernos, em um enquadramento muito específico dentro do que seria então considerado como “plástica moderna brasileira”, no sentido de uma diferenciação técnica que podia ser observada nos painéis de Portinari

apresentados no Pavilhão da Feira, obras que Smith analisou na sequência, no mesmo texto. O autor destacou, porém, a questão do tema na pintura de Portinari, lido como o artista que promovia uma renovação da pintura brasileira comparada à atuação dos muralistas mexicanos, ao enfatizar “as pessoas simples do país”, sendo então literalmente considerado como um “Diego Rivera brasileiro” (SMITH, 1939, p. 502). Smith fizera várias viagens ao Brasil e tinha contato com figuras que ocupavam lugares relevantes em instituições brasileiras, como o próprio Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde e Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor SPHAN, com os quais correspondia. A relação de Robert C. Smith com a arte brasileira ultrapassava, portanto, o contexto das exposições em questão. Mas sua crítica à exposição de 1939 revela uma sintonia entre sua visão de “arte moderna” e o ideário de progresso e modernidade, almejado e colocado em prática pelo Estado Novo, neste caso específico via atuação de Armando Vidal como comissário, ao decidir mostrar nos Estados Unidos apenas uma “moderna corrente” de uma determinada “arte brasileira”, que representasse definitivamente, para a crítica norte-americana, uma unidade artística nacional.

A crítica à seleção de trabalhos que fizeram parte da mostra de 1939 veio também pela voz de uma das principais figuras do modernismo no Brasil, Mário de Andrade. Comentando o teor negativo de uma crítica publicada em jornal americano, o autor lamentou também as obras escolhidas para representarem o Brasil no exterior:

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

Com o termo “convencional”, o texto do New York Herald sugere que o grupo de artistas brasileiros apresentava uma arte do passado, em descompasso com certa visão, norte-americana, sobre quais seriam, ou deveriam ser, as características de uma arte moderna latino-americana: obras que apresentassem um diálogo entre renovação formal e a escolha dos temas, privilegiando sempre aspectos da cultura nacional ou regional, enquadrados no termo “vitalidade”. Mário de Andrade é breve no comentário sobre a mostra, acrescentando apenas que se negou a participar da organização da representação brasileira, por divergências de opinião com outros membros da comissão organizadora.

Se a questão relevante para o Estado Novo naquele cenário era mostrar internacionalmente aspectos da cultura nacional, esses temas estavam presentes nas obras apresentadas em 1939, seja no Pavilhão da Feira, seja na mostra do Riverside. Acompanhando os títulos no catálogo de 1939, as obras poderiam representar essa ideia de unidade cultural, pois os temas faziam referência direta a aspectos regionais, sugestivos para o enquadramento dentro desta perspectiva, seja pela paisagem [fig. 1], figuras típicas ou cenas de gênero [fig. 2] e obras com teor social [fig. 3]: de acordo com o catálogo, “Brazilian Cowboy”, de Orozio Belém, “Brazilian Woman”, de Guttman Bicho, “Prehistoric Amazon” de Manoel Pestana, “Tropical Sun”, de Armando Viana, “Men and boats of my Country”, de Oswaldo Teixeira, “Country Boy” de Sarah Villela de Figueiredo, dentre outros.



No. 106—IPANIEMA BEACH by Manoel Faria

B
R
A
Z
I
L

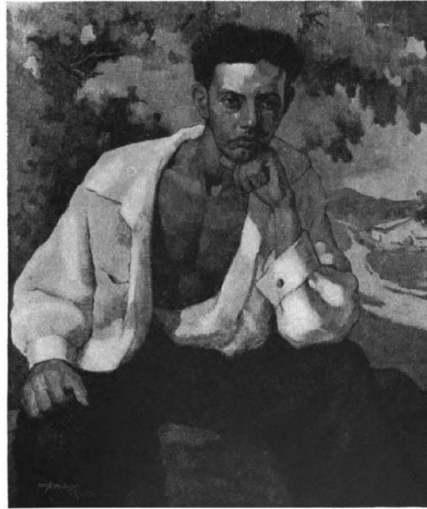


No. 112—COCOANUT PALMS by Jordão de Oliveira

B
R
A
Z
I
L

Fig. 1.e Fig. 2. Reproduções de obras de artistas brasileiros no catálogo da exposição de 1939.

B R A Z I L



No. 114—PEASANT'S PORTRAIT by Ado Malagoli



Fig. 3. Eugênio Sigaud (1899-1979). *Êxodo dos Escravos*, 1938. Óleo s/ tela. Localização desconhecida.

Mário de Andrade, da mesma forma que Robert C. Smith e Armando Vidal eram, no entanto, resistentes a certas obras que, em sua análise, não alcançavam o requisito modernista, ou a ideia de modernidade e progresso, do ponto de vista da forma, cujo exemplo vinha de Portinari, pelo diálogo apresentado com obras dos modernistas mexicanos e europeus. As obras realizadas por Portinari para o Pavilhão da Feira são sintomáticas desta modernidade plástica cobrada pelos críticos naquele contexto, estando de acordo com outras obras realizadas pelo artista, como a grande tela

Café, de 1935, premiada posteriormente nos Estados Unidos e os painéis desenvolvidos para o Ministério de Educação, no Rio de Janeiro, realizados em 1938.



Cândido Portinari (1903-1962). *Café*, 1935. Óleo s/ tela, 130 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

De grandes dimensões, as obras dão enfoque às figuras em cenas do cotidiano ou em cenas do trabalho, evidenciando particularidades da vida regional brasileira. No caso dos 12 painéis para o Ministério, o enfoque está nos ciclos econômicos do Brasil, do *Pau-Brasil*, *Cana*, *Café à Borracha* etc., que seguem e desenvolvem, em certos aspectos, as soluções trabalhadas pelo artista na tela *Café*. No caso dos painéis para a Feira, são apresentadas cenas do cotidiano regional, dando destaque para figuras típicas do cenário sociocultural brasileiro, com os títulos *Noite de São João*, *Jangadas do Nordeste* e *Cena Gaúcha* [fig. 4].



Fig. 4. *Noite de São João*, 1939, Painel a têmpera s/ tela, 315 x 345. Coleção Particular; *Noite de São João*, 1939, guache s/ cartão, 35,5 x 34 cm. Coleção Particular [Esboço para o painel]; *Jangadas do Nordeste*, 1939, Painel a têmpera s/ tela, 310 x 347 cm, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF; *Cena Gaúcha*, 1939, Painel a têmpera s/ tela, 315 x 345, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF.

O interesse e posterior divulgação de Portinari em ambiente norte-americano, de acordo com a narrativa do relatório de Armando Vidal, foi um resultado direto do sucesso dos Painéis da Feira:

Foi graças aos três murais, cujos assuntos sugeri a Candido Portinari, e que ornaram o Salão de honra do Pavilhão do Brasil, que Portinari teve oportunidade de receber o convite do Dr. Valentiner, diretor do Museu de Detroit, para se apresentar em uma Exposição neste Museu. O Dr. Valentiner era, na Feira, o diretor do magnífico Pavilhão "Masterpieces of Art" e nesta qualidade visitou todos os pavilhões estrangeiros para conhecer os trabalhos de arte aí apresentados. Foi nesta peregrinação que se interessou vivamente pelos três murais "Jangadeiro", "Noite de São João" e Cena gaúcha", escrevendo espontaneamente a Portinari, que segundo este me referiu, recebeu a carta com surpresa, respondendo sem grande entusiasmo e confiança. A Exposição de Detroit provocou a do "Museum of Modern Art" em New York, e a formidável consagração recebida por Candido Portinari nos meios norte-americanos. (...). A 17 de setembro de 1940, antes da inauguração da Exposição do Museu de Arte Moderna, officiei a V. Excia.,

Senhor Ministro (Ofício n. 6.407), salientando como a imprensa norte-americana aludia aos murais de Candido Portinari que figuravam no Pavilhão do Brasil ao se referir à Exposição do "Riverside Museum", então franqueada ao público. (VIDAL, 1942, p. 174)

No ofício ao qual se refere neste trecho do relatório, Vidal acrescenta mais uma razão pela escolha do artista para figurar individualmente na nova mostra, de 1940, do Riverside:

Como Vossa Excelência sabe, Portinari era pouco conhecido aqui, apenas através de dois de seus quadros: "O Café" e o "Morro". Os três murais que encomendei ao mesmo e cujos assuntos sugeri despertaram para o artista a atenção do público e dos críticos. Daí minha orientação em trazer este ano apenas trabalhos seus. (VIDAL, 1942, p. 175).

Apesar destas informações do relatório, de que a escolha teria sido feita pelo Comissário Geral, de uma forma quase arbitrária, tal decisão certamente foi discutida com outras figuras, não apenas do meio político, mas também do meio artístico, ou que estivessem fazendo, naquele momento, uma ponte entre esses dois campos, como era o caso de Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, em amplo contato com os modernistas para projetos na área da cultura. Nos documentos anexados ao relatório verifica-se que o nome de Maria Martins foi cogitado muito depois desta decisão de “expor apenas Portinari” e sua presença na mostra – independente da qualidade artística dos trabalhos – parece ter sido negociada pelo contato que ela e o marido, o então Embaixador Carlos Martins, estabeleceu com o Comissário Geral no âmbito dos eventos de 1939. Sobre sua inclusão na mostra há apenas uma frase sucinta no relatório referente a 1940:

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

A crítica norte-americana, porém, pouco comentou os trabalhos de Maria Martins. A forma como Vidal alterou o aspecto da exposição de 1940 evidencia que

foram relevantes não apenas os aspectos mais burocráticos de organização de uma exposição – seguro, transporte, espaço expositivo – mas também a recepção crítica das obras brasileiras no contexto norte-americano. A organização das mostras indica, em documentos, que uma das razões para essa modificação foi uma “vontade” – termo que engloba questões políticas e artísticas – de que fossem apresentadas no exterior, representando o país, apenas obras que “revelassem uma verdadeira arte brasileira e nacional”, nos parâmetros da Era Vargas. O governo brasileiro decidiu mostrar em 1940 uma “arte brasileira” que já era bem recebida naquele cenário, o que poderia, positivamente, engrossar o coro de elogios, sem comentários negativos, como aquele destacado por Mário de Andrade. As críticas inseridas no Relatório Geral mencionam Maria Martins e suas esculturas, mas com espaço maior dedicado a Portinari. Essa diferença na recepção crítica pode ser observada também na comparação entre os relatórios de Vidal sobre a Feira nos anos de 1939 e 1940, que contém os capítulos sobre as mostras de arte. A parte sobre 1939 no relatório é sucinta, reproduzindo apenas ofícios enviados e narrando os eventos, mas não apresenta críticas de arte dos jornais americanos, como é o caso do relatório referente à mostra de 1940. Sobre esta segunda edição da Exposição de Arte Latino-Americana, Vidal fez questão de reproduzir a totalidade das críticas, bastante positivas, comentando o sucesso de Portinari nos Estados Unidos, incluindo então aquelas recebidas pelas exposições em Detroit e no MoMA.

Referências

- ANDRADE, Mário de. “Esta Paulista Família”. *O Estado de S. Paulo*, 2 de julho de 1939, p.4.
- CARDOSO, Renata G. “A Exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930”. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 34, 2014. *Anais...* Uberlândia-UFU/CBHA, 2014, p 1027-1035.
- COMAS, C. E. “Feira Mundial de Nova de York de 1939, Pavilhão Brasileiro.” *ARQTEXTO* (UFRGS), v. 16, 2010, p.56-97.

FALBEL, Anat. “Espaço e interações na historiografia da arquitetura moderna brasileira”. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 18, n. 29, Jun. de 2011, p. 34-52.

RIBEIRO, Cecília. “Robert Smith, diálogos e pesquisas no Brasil”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo - PUCMinas*, v.21, n.28, 1º sem. 2014, p.87-99.

ROWE, L.S. *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts*. Catálogo de Exposição. New York: Riverside Museum, 1939.

_____. *Latin American Exhibition of Fine Arts*. Catálogo de Exposição. New York: Riverside Museum, 1940.

SMITH, Robert C. “Brazilian Painting in New York”. *Bulletin of Pan American Union*, Setembro de 1939, p.500-506.

VIDAL, Armando. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939 – Relatório Geral*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941, p.77.

VIDAL, A. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940 – Relatório Geral*. 1.^a Parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.