

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N^o 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS DO BRASIL SOB O
ESTADO NOVO: OS ÁLBUNS COMEMORATIVOS DE 1939
(NOVA YORK) E 1941 (LISBOA)

DANIEL CALDEIRA DE MELO

DANIEL CALDEIRA DE MELO

REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS DO BRASIL SOB O
ESTADO NOVO: OS ÁLBUNS COMEMORATIVOS DE 1939
(NOVA YORK) E 1941 (LISBOA)

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História, do Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial
para obtenção do título de Bacharel em
História, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a
Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.

Uberlândia, Dezembro de 2010.

Melo, Daniel Caldeira de, (1983)

Representações gráficas do Brasil sob o Estado Novo: os Álbuns comemorativos de 1939 (Nova York) e 1941 (Lisboa).

Daniel Caldeira de Melo – Uberlândia, 2010

103 fls.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

3 palavras chaves do Trabalho: Álbuns Comemorativos, Pavilhão do Brasil, Estado Novo.

DANIEL CALDEIRA DE MELO

REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS DO BRASIL SOB O
ESTADO NOVO: OS ÁLBUNS COMEMORATIVOS DE 1939
(NOVA YORK) E 1941 (LISBOA)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro - Orientadora

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini

AGRADECIMENTOS

A *Deus* e demais formas de vida e energia espirituais reais ou imaginárias que me iluminaram nessa jornada acadêmica.

Ao *Estado* que por meio da Universidade Pública, Gratuita e de Qualidade me possibilitou o acesso aos conhecimentos históricos e por meio das professoras Luciene, Elizabeth e Ana Paula me ofereceu conhecimentos e estímulos para concluir minha trajetória universitária.

À *Família*, Celso e Eliane, meus pais, Ruth e Celsim, meus irmãos, Camila, meu amor, e demais pessoas que não são meus parentes em sangue, mas que por serem amigos, também construíram essa história comigo.

RESUMO:

Na presente monografia, busquei analisar duas publicações brasileiras que apresentam/representam o país em exposições internacionais durante o Estado Novo. A primeira peça gráfica é o Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Essa se configura como um catálogo de produtos naturais brasileiros com grande potencial industrial e econômico: seja no campo agrícola, mineral e artístico. Nessa publicação, o Estado Novo assume um discurso menos ditatorial e intervencionista para divulgar a imagem de um país moderno e democrático. A segunda peça é o Álbum do Pavilhão do Brasil nas Comemorações Centenárias Portuguesas: a Exposição do Mundo Português, em Lisboa 1940. Nessa publicação, há a exposição do Brasil como herdeiro de um vínculo histórico com Portugal, sem deixar de ressaltar a capacidade da jovem nação de se constituir como civilização, urbanizada e moderna. A representação gráfica brasileira em Lisboa mostrou-se mais tradicional, alinhada ao interesse europeu/português. Para a análise dessas publicações recorri a um leque de bibliografia, que transitou entre três áreas: a História, a Psicologia e as Artes Gráficas. Depois de aplicar essa metodologia que denominei de *olhar interno e externo* e avaliar a função de cada publicação segundo as Artes Gráficas, foi possível identificar a multiplicidade de discursos que conviviam dentro dos projetos políticos culturais do Governo do Presidente Getúlio Vargas, como é discutido na historiografia atual que pesquisa o regime estadonovista.

Palavras-chaves: Álbuns Comemorativos, Representação gráfica, Estado Novo

ABSTRACT:

In this monograph, I attempted to analyze two Brazilian publications that present/represent the country in international exhibitions during the Estado Novo. The first graphical object analyzed is the Album of the Brazil Pavilion at the World Fair in New York in 1939. This is configured as a catalog of Brazilian natural products with potential industrial and economic development: in the agricultural, mineral and artistic areas. In this publication, the Estado Novo assumes a less dictatorial and interventionist discourse to promote the image of a modern and democratic country. The second publication is the Album of the Brazil Pavilion at the Centennial Celebrations of Portugal: the Portuguese World Exhibition in Lisbon in 1940. In this publication, there is the exposure of Brazil as an heir to a historical link with Portugal, while emphasizing the ability of the young nation to be incurred as a urbanized and modern civilization. The Brazilian's graphical representation in Lisbon was more traditional, aligned to European/Portuguese interest. For the analysis of these publications had to use a range of literature, which moved between three areas: History, Psychology and Graphic Arts. After applying this methodology that I have called the *internal* and *external look* and evaluate the function of each publication according to the Graphic Arts, it was possible to identify the multiplicity of discourses that lived within the cultural-political projects of the government of President Getúlio Vargas, as discussed in the current historiography research of the Estado Novo.

Keywords: Commemorative albums, Graphical representation, Estado Novo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa do Álbum do Pavilhão do Brasil de Nova York 1939	29
FIGURA 2 – Capa do Álbum do Pavilhão do Brasil de Lisboa 1941	30
FIGURA 3 – Ampliação da Capa do Catálogo brasileiro em Nova York	38
FIGURA 4 – Imagem da escultura do Presidente Vargas no Catálogo de 1939	40
FIGURA 5 – Fotografia de fachada externa do Pavilhão do Brasil em 1939	48
FIGURA 6 – Fotografia da Exposição do Café retirada do Catálogo de 1939	50
FIGURA 7 – Página do Catálogo de 1939 dedicada ao algodão	51
FIGURA 8 – Página do Catálogo com as fibras têxteis	52
FIGURA 9 – Fotografia do Catálogo com da exposição do fumo	53
FIGURA 10 – Fotografia da obra “Noite de São João”	56
FIGURA 11 – Fotografia da obra “Jangadas do Nordeste”	57
FIGURA 12 – Fotografia da obra “Cena Gaúcha”	58
FIGURA 13 – Fotografia da obra “Mulher Reclinada”	59
FIGURA 14 – Ampliação da alegoria na capitular “O”	73
FIGURA 15 – Página do Álbum com destaque para o cabeçalho	74
FIGURA 16 – Página com fotografia da fachada do Pavilhão do Brasil	79
FIGURA 17 – Página com fotografia da exposição do Livro	81
FIGURA 18 – Página com fotografia frontal do stand da Saúde	82
FIGURA 19 – Página com fotografia do Departamento Nacional do Café	85
FIGURA 20 – Página com fotografia do Salão de Arte	87
FIGURA 21 – Parte da página em que foi exibida a pintura <i>Café</i>	88

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – Uma reflexão sobre a História	14
1.1 – A relação sujeito-objeto	14
1.2 – Dois Álbuns Comemorativos do Brasil.....	27
Capítulo 2 – Representações do Brasil em Nova York (1939)	36
Capítulo 3 – Representações do Brasil em Portugal (1941)	65
Considerações finais	96
Fontes	99
Bibliografia	100

Introdução

Este ensaio monográfico retoma dois momentos em minha trajetória acadêmica. Um entre 2004 e 2006 quando iniciei minha trajetória acadêmica/científica na formação superior em História. E outro localizado no presente, quando decidi finalizar o curso e voltei ao meu passado acadêmica/científico, em busca de uma temática final para a monografia. Ambos os períodos de formação somente foram possíveis devido ao contato que tive com a Professora Doutora Luciene Lehmkuhl. Com as disciplinas por ela ministradas que pude atentar para uma forma peculiar de se enxergar a História, o que despertou minha curiosidade científica. Ela contava a História a partir de pinturas, esculturas, fotografias, entre outros objetos que pudessem realçar aspectos de um período histórico. Escapava da habitual prática de somente utilizar esse objetos como mera exemplificação de algum propósito teórico.

O contato foi estreitado por meio da minha participação na Pesquisa *A construção de uma visualidade durante o Estado Novo* coordenada pela Professora Lehmkuhl¹ com dois projetos de PIBIC/FAPEMIG – PROPP/UFU²: um intitulado *A memória brasileira em Lisboa: o Álbum do Pavilhão do Brasil* e o outro *A construção de uma visualidade brasileira em Nova York: o Álbum do Pavilhão do Brasil*. Nesses dois anos de pesquisa como bolsista pude me debruçar sobre duas publicações que se configuravam aos meus olhos como objetos de propaganda ideológica do Estado Novo. As peças gráficas difundiam representações, projetos e identidades brasileiras afinadas com a orientação política vigente.

¹ Ressalto que a pesquisa que Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl coordena é constituída de diferentes objetos visuais que se comunicam historicamente, seja metodologicamente, seja temporalmente. Uma pesquisa mais atuais, além de promover a conservação e a restauração da Coleção da *Revista Ilustração Brasileira*, realiza a análise do projeto gráfico da Revista evidenciando as construções elaboradas por seus editores e artistas gráficos, a pluralidade de projetos divulgados e a relação entre imprensa, poder político, cotidiano e modernidade. Ressalto duas pesquisas pela interface História e Ensino, privilegiando a utilização de documentos visuais como materiais didáticos, *A História na sala de aula: a partir dos documentos visuais* e *História e Imagem: textos visuais e práticas de leitura*. Por fim saliento outra pesquisa que dialogava com a que pude participar, trata-se de *A construção visual da modernidade brasileira*, nela o objetivo era estabelecer uma discussão entre história e artes visuais, almejando a construção simbólica da modernidade brasileira, período que engloba também o Estado Novo, pesquisa que integrei com dois planos de trabalho de iniciação científica.

² PIBIC/FAPEMIG – UFU é um Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Minas Gerais de responsabilidade da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação da Universidade Federal de Uberlândia

Nesse percurso encontrei alguns percalços. Primeiro a dificuldade de encontrar, na época em que realizei as pesquisas de iniciação científica, referenciais teóricos de historiadores que estudassem peças gráficas, assim como de autores que analisavam tanto a Exposição Histórica do Mundo Português quanto o Álbum do Pavilhão do Brasil, uma das fontes primárias que registrava essa exposição internacional. Segundo Luciene Lehmkuhl (2002) em sua tese de doutorado *Entre a Tradição e a Modernidade: o Café e a Imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português*, existia na época em que realizava a pesquisa de doutorado uma carência de historiadores que voltassem seus olhos para a temática da participação brasileira nesse evento. Entre 2004 e 2005, as bases de dados virtuais não tinha a extensão de atualmente, quando existem sistemas de busca de textos acadêmicos como a BIREME (Biblioteca Virtual em Saúde) que engloba em seu banco de dados outros *sites* de pesquisa como SciELO (*Scientific Electronic Library Online*), bastante relevante para as produções das ciências humanas.

O segundo percalço foi uma crescente preocupação quanto ao meu futuro e atuação profissional. Diante dos desafios do mercado de trabalho direcionei meu olhar para a Psicologia, buscando nela meu exercício profissional e sustento pessoal. Não que a História tenha se apagado de minha trajetória. Mesmo porque havia me nutrido de seus ensinamentos e constituído uma postura ética-crítica que me auxiliava nas leituras dos problemas que deparava no cotidiano profissional. A formação em História, e especialmente os períodos em que pude exercitar a pesquisa por meio das iniciações científicas sob orientação da Prof.^a Lehmkuhl, transformaram-me em um observador curioso e crítico, que não era um mero profissional, mas um pesquisador acima de tudo, que investiga, indaga e avalia constantemente sua prática.

Desde o momento inicial de pesquisa científica, entre 2004 e 2006, até hoje tive um grande interesse pela Teoria e História das Artes Gráficas. Se fosse remontar a minha História de vida, talvez as Artes Visuais, através das Artes Gráficas, sempre estiveram presentes em várias etapas de meu desenvolvimento pessoal. Quando criança adorava desenhar com meu irmão: fazíamos várias revistas com conteúdo cultural. Tive contato com a técnica das artes visuais quando fiz algumas aulas de desenho entre os oito e os dez anos. Quando passei a me interessar pelo *Role Play Game* (RPG), como espaço de diversão e criação, sempre desenhava mapas e esquemas gráficos que conduziam as Histórias que criava enquanto “narrador” da aventura a ser jogada. Mais

tarde fui reencontrar meu interesse pelas Artes Visuais nas aulas e na iniciação científica que tive com a Prof.^a Lehmkuhl.

Depois que cumpri o período de vigência da bolsa interrompi a pesquisa, afastei-me do universo acadêmico da História e procurei construir uma trajetória na Psicologia. De qualquer forma, o interesse pelas artes visuais não finalizou. Enquanto isso passei a integrar uma equipe que produzia uma revista universitária. Ela era denominada de *Revista Emcômodos*³ e orientada para assuntos culturais da universidade, da cidade e do país. Com o tempo passei a atuar diretamente na produção da revista, realizando inclusive a diagramação de algumas edições. A junção entre Psicologia e Artes Visuais retornou quando iniciei a confecção de fanzines – peça gráfica realizada por meio de uma técnica bastante simples, que utiliza o recorte, a colagem e o xérox. Comecei a promover oficinas que inspiraram o *Projeto Desdobrável*, a realização de oficinas de fanzines em Escolas Municipais da periferia de Uberlândia. Essa ação recebeu o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia, por meio do edital Miguilim, destinado ao trabalho com jovens de até 18 anos.

O tempo passou e a formação em História ficou latente, incubada a espera de um fim. Para finalizar essa graduação era necessário concluir o processo monográfico. Havia percorrido distintos temas de monografia, que saltavam entre descobertas, gostos e encantamentos de cada momento de minha trajetória acadêmica. Fazendo uma autoanálise, consigo até vislumbrar alguns pontos de contato entre os temas que debrucei. Contudo, não finalizei o processo monográfico e fui encontrar um caminho voltando às minhas origens acadêmicas durante a Iniciação Científica, quando estudei duas edições comemorativas que registravam participações brasileiras em dois eventos internacionais: na Feira Mundial de Nova York (1939) e na Exposição Histórica do Mundo Português (1940). Por meio deste retorno aos meus estudos, poderia encontrar um ponto de junção entre as três grandes áreas de pesquisa que perpassam a minha vida – a História, a Psicologia e as Artes Gráficas – e traçar um fio condutor em minha trajetória acadêmica que poderia definir meu passado e oferecer uma perspectiva futura de pesquisa.

³ Revista publicada entre 2005 e 2009 pela Diretoria de Cultura (DICULT) Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis (PROEX) da Universidade Federal de Uberlândia, que tinha como editor chefe o diretor de cultura o Prof. Lu de Laurentiz.

Nesse ensaio trago para a conversa os ilustres pensadores e historiadores: Jacques Le Goff, Michel Foucault, Marc Bloch e Michel de Certeau.; que norteiam minha compreensão de História e oferecem respostas para a relação sujeito-objeto, debate historiográfico que proponho no primeiro Capítulo. Junto a essas celebridades são convidados autores da Psicologia Social e da História e da Teoria das Artes Gráficas, que oferecem pontos de diálogo, em particular, para estruturar uma metodologia de análise das publicações estudadas nessa monografia. No segundo e no terceiro capítulo, além de descrever cada uma das peças gráficas detalhadamente, acrescentei os historiadores e intelectuais que estudaram o Brasil durante o Estado Novo, como: José Carlos Reis, Maria Helena Rolim Capelato, Vavy Pacheco Borges, Elide Rugai Bastos, Marilena Chauí, Luciene Lehmkuhl, Daryle Williams, Mariza Veloso, Angélica Madeira, entre outros. Esses citados oferecem caminhos para pensar a política cultural desenvolvida pelo Estado Novo e para a historiografia desse construída sobre esse período.

Com a análise mediada pela conversa entre esse conjunto de autores, ficou evidente o quanto os intelectuais de 1930 estavam engajados em projetos políticos culturais para o Brasil. Não pretendo esgotar nenhum assunto aqui desenvolvido, ainda mais porque essa monografia trabalha com temas de grande complexidade, tais como: o conceito de nação, o sentido de modernidade e das vanguardas modernistas, a estruturação do Estado Novo e os projetos defendidos pelo Governo do Presidente Getúlio Vargas. O interesse é mostrar leituras e caminhos para se interpretar esse período, já que, graças à pesquisa desenvolvida com a Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl e posteriormente sob a orientação e supervisão da Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, tive o privilégio de analisar duas fontes primárias que quando comparadas oferecem uma visão ampla do regime estadonovista, porque conseguem abarcar em suas representações gráficas as interpretações caleidoscópicas da historiografia brasileira mais recente sobre esse período.

Capítulo 1 – Uma reflexão sobre a História

1.1 – A relação sujeito-objeto

O primeiro desafio para qualquer trabalho historiográfico é definir o conceito de História. Quando preliminarmente se busca o significado de dicionário, esbarra-se em verbetes como: relato, narrativa e estória. Todos, de certa forma, compartilham um sentido: a descrição de acontecimentos passados. O que não fica explícito é a figura do autor, isto é, o emissor da História. A intenção de apresentar os fatos como reais ou imaginados, notáveis ou ordinários, naturais ou produtos humanos, apenas fornece pistas sobre o emissor. Estas nada mais são que as representações do autor construídas, recortadas, reunidas, reordenadas em uma sequência de fatos em relação ao lugar temporal, espacial, social, histórico que ele ocupa e movimenta seu interesse em produzir tal visão acerca destes acontecimentos (CERTEAU, 1979). Para o Historiador, a História é uma questão de método – de ofício – o que implica em uma ética. Existe um senso de dever em relação ao que se analisa e produz historicamente. Diferentemente de qualquer sujeito que conta sua História.

No texto *História*, Jacques Le Goff (2003) realiza um estudo sobre o desenvolvimento que a História, enquanto disciplina e ciência, sofre ao longo de sua existência. Ao buscar as origens da palavra História, Le Goff (2003) infere que, da origem sânscrita, a História carrega o significado de “testemunha”. Na formulação grega, o sentido é “aquele que vê”. Contudo, ainda na sua origem grega, aquele que presencia se aproxima do que sabe; no grego antigo, História também significa procurar saber. Desta forma, na História de Heródoto ou mesmo de Tucídides, nota-se uma relação entre procurar, ver e saber. Na concepção romana, História apresenta, segundo Le Goff (2003), mais três sentidos: a) de ações humanas; b) de série de eventos, isto é, acontecimentos que são entrelaçamento de ações; c) de narração de eventos, sejam falsos ou verdadeiros. Em seguida, Le Goff (2003) apresenta o sentido que a palavra é usada em outros idiomas a partir do jogo semântico entre: a História enquanto realidade fixada na memória; e a História enquanto ciência, isto é, estudo das marcas que a humanidade deixa ao transcorrer do tempo.

Essa discussão possibilita articular algumas reflexões, por exemplo:

1) A História enquanto testemunho implica no sentido de que uma pessoa é responsável por atestar um fato do qual teve conhecimento direto (participante da situação) ou pela descrição de algo que uma outra pessoa percebeu e deixou como registro. Os dois historiadores da antiguidade citados acima realizam uma construção testemunhal da História. Heródoto utiliza-se das duas vias de recepção dos eventos para conhecer os hábitos e práticas dos bárbaros. Assim, compara as impressões recebidas pelos relatos dos não-gregos com suas concepções civilizadas e formadas a partir do contato com os outros povos. Tucídides não realiza trabalho diferente, ao relatar a guerra do Peloponeso, depois de ser despedido das tropas atenienses (LE GOFF, 2003). A testemunha que relata suas experiências ao discorrer sobre um dado acontecimento transforma, através das suas impressões, a realidade, dando a ela sentidos que assimilou do fato, ou da experiência vivida. Adalberto Marson (1984) complementa a discussão:

[...] na relação sujeito-objeto, o sujeito (aquele que pensa e conhece) torna-se a figura central de todo o processo de conhecimento, e este passa a ter como finalidade essencial a instauração e a posse de uma verdade, aceita como objetiva, ainda que seus critérios se mostrem relativos aos quadros cronológicos ou aos juízos do observador. O poder dado a este sujeito nasce no interior dessa operação mesma, e não porque eventualmente possa ocorrer um arbítrio exorbitante da subjetividade. (MARSON, 1984, p. 38-39).

Essa primeira reflexão remete à discussão promovida por Le Goff no texto *História* (2003), ao se perguntar até que ponto o historiador estaria despido das paixões do presente, senão também, do passado que escolheu e da imagem que vislumbra sobre o futuro, ao realizar seu testemunho histórico, isto é, sua construção histórica? “À relação essencial presente-passado devemos, pois, acrescentar o horizonte do futuro” (LE GOFF, 2003, p.25). O caminho que o autor percorre circunda a problemática da objetividade e imparcialidade da História, questão que ele assinala ao citar Génicot:

[...] imparcialidade é deliberada, a objetividade inconsciente. O historiador não tem o direito de prosseguir uma demonstração, de defender uma causa, seja ela qual for, a despeito dos testemunhos. Deve estabelecer e evidenciar a verdade ou o que julga ser a verdade. Mas é-lhe impossível ser objetivo, abstrair das concepções de homem, nomeadamente quando se trata de avaliar a importância dos fatos e suas relações causais (GÉNICOT, 1980, p.112 apud LE GOFF, 2003, p.30).

O historiador não se encontra isolado no mundo, ele está em contato constante com um ambiente rico em estímulos. Por isso, ao citar Wolfgang Mommsen, Le Goff (2003) destaca alguns elementos provenientes dos choques sociais, que influenciam a concepção do historiador. Primeiro, a imagem que o grupo social possui de si mesmo, a qual o historiador interpreta e com a qual convive. Segundo, as concepções que o historiador tem sobre as causas dos estímulos que tem ao seu redor. E por último, a perspectiva que orienta o historiador acerca do futuro.

Para debater melhor a questão do olhar do historiador sobre o objeto de análise, ou melhor, da objetividade e da imparcialidade, utilizo-me de conceitos provenientes da Psicologia Social. A meu ver, esta área da Psicologia fornece uma gama de construtos que descrevem os meios pelos quais um indivíduo formula suas impressões sobre a realidade, e que ajudam a nortear esse caminho tortuoso. Os construtos, categorias e conceitos da História e da Psicologia, ressaltam o caráter singular da produção humana, já que todas as informações são absorvidas e circulam por um único canal: o indivíduo social que analisa e sintetiza o ambiente. O primeiro construto que me parece útil como categoria de análise é a *cognição social*, na definição formulada por Aroldo Rodrigues, Eveline Maria Leal Assmar e Bernardo Jablonski (2000):

[...] ao entrarmos em contato com o ambiente social que nos rodeia, nós percebemos outras pessoas, conhecemos membros de diferentes grupos e interagimos com estas pessoas e grupos. Nosso processo de socialização constitui um incessante intercâmbio com pessoas e estímulos sociais (família, escolas, demais instituições, classes, grupos étnicos, etc.) e, neste intenso intercâmbio, coletamos informações, processamos estas informações e chegamos a julgamentos. Cognição social diz respeito a este processo cognitivo, no qual somos influenciados por tendenciosidades, esquemas sociais, heurísticas [...] e onde tem lugar uma forte tendência de descobrir as causas do comportamento, tanto o nosso como o de outrem. Neste contato com o ambiente social que nos circunda, formamos uma idéia de nós mesmos (autoconceito) e tendemos a categorizar nosso ambiente de forma a tornar mais fácil o relacionamento com o mesmo. (RODRIGUES; ASSMAR; JABLONSKI, 2000, p.67).

As pessoas se percebem em um espaço físico concreto, chamado por estes autores de ambiente social. Ele é constituído de objetos, de outros indivíduos e de nós mesmos. É sobre este ambiente que os homens atuam e interferem, transformando-o continuamente. De acordo com esses autores, estamos sempre observando, construindo

e avaliando o ambiente social. Contudo essa dinâmica exige uma troca constante entre o ambiente e a pessoa que sobre ele atua. Desse modo, cria-se um processo de mútua influência nossa sobre o ambiente social e do ambiente social sobre nós. A partir dessas relações são formados *esquemas*, que para os autores, se resumiriam em uma estrutura simbólica com a capacidade de organizar as informações do ambiente social, como se constituísse um verdadeiro reservatório de observações, conclusões, crenças e sentimentos (RODRIGUES; ASSMAR; JABLOLSKI, 2000, p.67).

Os *esquemas* culminariam na formação de padrões de análises, ou, como alguns preferem chamar, de rótulos; que não devem ser interpretados somente no sentido pejorativo. Por meio do rótulo, ficaria mais fácil um segundo contanto com o estímulo proveniente do ambiente social. Mas, a formação dos *esquemas* e mesmo dos rótulos sofrem algumas influências perceptivas. Como a interação do ser humano com os estímulos do ambiente é baseada nos sentidos, principalmente na visão, estamos sempre sendo estimulados pelo ambiente, o que nos leva a um processo constante de captação de estímulo e avaliação de *esquemas*, o que resulta ou em uma manutenção da informação ou em uma reformulação da mesma (RODRIGUES; ASSMAR; JABLOLSKI, 2000, p.67).

Aroldo Rodrigues, Eveline Maria Leal Assmar e Bernardo Jablonski (2000) apresentam vários fatores que influem na percepção humana, darei ênfase apenas àqueles que me parecem relevantes para o estudo da relação do sujeito com seu objeto de pesquisa. Um dos primeiros fatores apresentados é a *seletividade perceptiva*. Esses autores defendem com tal conceito a idéia de que a nossa percepção é limitada, pois não conseguimos nos ater a todos os estímulos do campo visual, logo apenas uma fração deles penetra a nossa percepção do ambiente social. A *experiência prévia e a conseqüente disposição para responder* é um segundo fator que destaco naquela análise, porquanto diz respeito à influência que as experiências passadas exercem sobre os estímulos que recebemos e sobre como estamos predispostos a notá-los e a respondê-los. Os estados psíquicos em que nos encontramos no presente também exercem uma grande influência sobre a percepção do ambiente que nos rodeia, a essa variável, os autores denominam *fatores contemporâneos ao fenômeno*. O último fator relevante é chamado de *acentuação perceptiva*, ou seja, o fato de tendermos a distorcer os elementos do ambiente em função do valor subjetivo atribuído a eles – tais como as expectativas sobre o futuro (RODRIGUES; ASSMAR; JABLOLSKI, 2000, p.67).

Associados a esses fatores, acrescentaria ainda os atalhos cognitivos que utilizamos para chegar a conclusões rapidamente em situações que estamos sujeitos à influência do tempo, ou possuímos poucas informações, ou não nos predispomos a um dispêndio cognitivo para tal. Essas facilitações da mente são chamadas por esses autores de *heurísticas* e podem ser classificadas em: *representatividade*, *acessibilidade*, *ponto de referência* e *falso consenso*. Tais conceitos significam, respectivamente: em partir das semelhanças para inferir igualdade; usar uma quantidade limitada de informações para alegar veracidade; utilizar a experiência pessoal como meio de referência para estabelecer relações entre os estímulos; e defender a própria opinião como se fosse universal. Em alguns momentos o uso destes atalhos pode ser positivo, entretanto deve-se tomar cuidado para não cair no erro, pois, por serem métodos de economia cognitiva, podem levar a uma série de enganos por meio de “falsas” conclusões (RODRIGUES; ASSMAR; JABLOLSKI, 2000, p.67).

A partir desse conjunto conceitual que oferece subsídios para se pensar a relação complexa entre o sujeito e o objeto do conhecimento, à luz de uma das vertentes da Psicologia Social, é possível perceber como os indivíduos não podem fugir de sua singularidade. Qualquer produção humana está impregnada das características que compõe o indivíduo que a produziu, pois elas são o canal de expressão dos *esquemas*, concepções, valores, fantasias; colocando assim a questão da objetividade e da imparcialidade sob suspeição ou em suspensão. Desse modo, o ser humano, individual, social, cultural e histórico, é determinante naquilo que produz. Conforme o referencial teórico apresentado posso inferir que a produção humana será uma mistura entre: a) sua experiência pessoal (a bagagem cultural que possui); b) o momento social, cultural e histórico do presente e as trocas que realizou com esse ambiente; c) o valor que atribui aos estímulos que entra em contato; d) sua limitação em perceber apenas partes do que compõe o todo analisado; e e) as hipóteses criadas que toma com verdadeiras sem buscar uma comprovação. Então, descartar o aspecto individual, social, cultural e histórico dos homens sobre sua produção seria uma ilusão, ou uma atitude equivocada, pois distorce e mascara o caráter construído da representação, numa tentativa frustrada de retirar a parcela histórica e subjetiva da produção humana que é a característica elementar da ação humana. Mesmo caminho oferecido pela História Cultural.

Nicolau Sevcenko (1998) inicia o artigo *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso* com uma epígrafe de Sérgio Buarque de Holanda refletindo sobre o aspecto individual presente nas produções humanas:

[...] para os sábios mais consideráveis, uma certa amplitude de pensamento acarreta o invencível sacrifício de tudo quanto escapa à lógica da continuidade, de tudo quanto se exalta e afirma, pelo simples fato de **ser**, um direito à existência, à sua diferença essencial em relação ao que a rodeia e por isso mesmo, implicitamente, a sua **singularidade**. (HOLANDA, 1923 apud SEVCENKO, 1998, p.7).

Le Goff (2003) não se esquivava ao tratar dos paradoxos e ambigüidades da História, e complementa a discussão acima, ao reiterar a definição consagrada de Marc Bloch: a História como “ciência dos homens no tempo” (BLOCH apud LE GOFF, 2003, p.23). Dessa frase, Le Goff (2003) retira três características fundamentais da História: a) o caráter humano, isto é, não existe História sem os homens; b) a relação temporal, que não deve ser limitada apenas à análise do passado para o presente, mas deve envolver a análise regressiva, isto é, do presente para o passado. A frase célebre de Croce, citada por Le Goff (2003), auxilia na compreensão dessa segunda característica: “toda história é história contemporânea” (CROCE apud LE GOFF, 2003, p.24). Dessa forma, a História não deveria ser tomada a partir do passado isolado do historiador que a escreve, nem apenas das concepções do historiador localizado em um momento presente, sobre uma determinada temporalidade, mas da interrelação entre esses dois elementos. Assim, a frase de Marc Bloch pode ser desdobrada na última característica: o fato do passado ser uma construção, e não só isso, mas uma reinterpretação e orientação para um futuro que, como parte integrante do processo histórico, representa o tempo que está por vir – os prováveis caminhos e as possíveis direções da História. Deve-se, contudo, acautelar-se, pois este futuro é mais uma projeção de expectativas do que uma previsão do que está por vir, trata-se de um projeto de futuro.

Estas características culminam em uma questão, se a História é um produto da atividade humana que perpassa a relação presente-passado, tendo como canal orientador as expectativas do historiador que a escreve, seria possível afirmar a veracidade do que foi construído? Seria possível elevar a história à categoria de ciência? Para a ciência contemporânea, seria a questão da verdade mais relevante do que a das suas condições de produção ou de sua validade histórica?

2) A História enquanto narração aprofunda a discussão sem desprezar os aspectos subjetivos de quem realiza sua escrita. Le Goff (2003) aponta que, como não se pode extrair ou suprimir a questão da subjetividade, é possível ao menos minimizar suas consequências.

[...] se a imparcialidade só exige do historiador honestidade, a objetividade supõe mais. Se a memória faz parte do jogo do poder, se autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade. Os abusos da história são apenas um fato do historiador, quando este se torna um partidário, um político ou um lacão do poder político. (LE GOFF, 2003, p.32).

Se a História existe por causa da ação do homem e constitui-se pela atuação destes num espaço e num período de tempo, para que haja narração é necessário que haja um vestígio que possibilite a aproximação e a interpretação do acontecimento. Assim, os documentos, os testemunhos e quaisquer produções humanas (concretas e abstratas), em geral, são tomados como representações subjetivas do ser humano, numa localização espacial e temporal, observados por um sujeito: o historiador. O limite da subjetividade está, portanto, na crítica que se faz ao objeto de análise e no cruzamento de fontes que ajudam a reconstruir as peças do mosaico que compõe o passado.

O método crítico apontado por Marc Bloch na *Apologia da história ou o ofício do historiador* (2001) inicia-se com constatação da possibilidade do falseamento dos vestígios e dos relatos. A crítica, para ele, surge a partir da formulação de regras que possibilitem investigar a existência de documentos mentirosos ou verdadeiros. Assim a crítica, que inicialmente significava juízo de valor, passa a ser utilizada como verificador de veracidade do documento. Bloch (2001) continua o método salientando os pontos em que o historiador deve ter cautela: a) a análise de dados que possam se apresentar como embustes; b) a análise das causas que possam propagar uma mentira; c) a manipulação dos dados, seja pela atitude consciente ou pelo esquecimento (atitude inconsciente). O relevante, para ele, seria a possibilidade de estudar os acontecimentos por meio de um método crítico de análise.

Quanto ao mosaico que configura o passado, senão o tempo, as Teorias Visuais da qual a Gestalt faz parte pode ser de grande valia. A Gestalt foi teorizada no século XX, originou-se de estudos sobre imagens em movimentos a partir de um cinetoscópio,

precursor da câmara filmadora, realizados por Max Wertheimer. Os pensadores que idealizaram a Gestalt sofreram influência das descobertas cinematográficas, que possibilitaram enxergar um aspecto diferenciado das percepções humanas, que também podem ser aplicadas na análise da construção da História. Esta forma de visão parte de uma premissa básica: “o todo é distinto da soma de suas partes” (SCHULTZ & SHULTZ, 2001, p.295).

Sabe-se que um filme é formado por uma sequência de cenas, uma espécie de conjunto de fotografias ordenadas, ou mesmo, uma série encadeada de eventos. Estas, quando olhadas uma a uma, representam cenas paradas, mas quando colocadas rapidamente uma após a outra transmitem uma noção de movimento – passagem de tempo. Portanto, as cenas são as partes que vão formar o *todo*, isto é, o filme: a narração da História. Todavia as partes isoladas apresentam características diferentes entre si, mas quando unificadas se apresentam na forma de um *todo*, aglutinando todas as características. Por analogia, para os autores da *Gestalt* qualquer “coisa” que exista é passível de ser fragmentada em elementos componentes. Estes fragmentos isolados também são *todos* completos, pois apresentam características próprias e ainda elementos constituintes. Ou seja, podem ser subdivididos em outras partes que apresentam características próprias. Quando as partes isoladas se encontram interligadas para formar um *todo*, abandonam algumas características próprias para configurarem algo novo (SCHULTZ & SCHULTZ, 2001).

É por isso que as partes, quando reunidas em um *todo*, adquirem configurações diferentes das que possuem quando se encontram isoladas, como visto no exemplo do filme e que também pode ser aplicado à estrutura físico-química da água (H₂O), à célula, ao átomo, a uma sociedade, à História. Entretanto, um aspecto interessante é que a parte pode figurar uma característica do *todo*, quando estiver associado a ele, mas nunca é capaz de representar a completude do *todo* quando isolada, porque ela precisa das outras partes para conseguir figurá-lo (SCHULTZ & SCHULTZ, 2001). Com as informações da *Gestalt*, a veracidade da História passa não só a depender de um método crítico, como depende também da análise entre os elementos constituintes coletados e a síntese realizada pelo historiador.

No livro *A apologia da história ou o ofício do historiador* de Marc Bloch (2001), encontrei referências que me aproximavam das discussões sugeridas pela *Gestalt*. Começando pela proposta de interdisciplinaridade, na qual a História isolada

não seria capaz de delimitar um objeto tão complexo como o ser humano no tempo e espaço, ou melhor, como a produção humana em uma determinada localidade e período de tempo. Assim, sublinho a possibilidade dialógica do conhecimento histórico, já que, como ensina Bloch,

[...] toda ciência, tomada isoladamente, não significa senão um fragmento do universal movimento rumo ao conhecimento [...] para melhor entender e apreciar seus procedimentos de investigação, [...], seria indispensável [...] associá-los [...] ao conjunto de tendências que se manifestam, no mesmo momento, nas outras ordens de disciplina (BLOCH, 2001, p.50).

Outro ponto de contato entre os dois campos disciplinares – Psicologia e História – fica evidente, ao observar que tal conjunto de teorias da *Gestalt* organiza-se em torno de como o indivíduo percebe o mundo. Significativamente, trata-se de uma discussão importante, que evoca a relação complexa entre sujeito-objeto, ou seja, reflete a questão problemática acerca dos limites entre objetividade e subjetividade na escrita historiográfica. Dentro de um campo visual, o indivíduo escolhe o que quer ver. Ele não é capaz de captar a amplitude de elementos que compõe a realidade, como a fotografia o faz enquanto ferramenta de registro num dado suporte material. Basta fazer o teste, fechar os olhos e tentar se lembrar de todos os detalhes de sua sala mais usada, provavelmente alguma parte será esquecida ou estará mais embaçada na sua memória. Isto acontece porque o olhar, embora consiga captar de relance todo o ambiente visual, é direcionado por um conjunto de interesses: seja a hipótese levantada, sejam as leituras que o historiador realizou recentemente, seja o estado emocional em que o indivíduo se encontra no momento da investigação e da escrita. E talvez seja possível considerar ainda uma infinidade de outras possibilidades que neste momento não sou capaz de imaginar.

Para Reis (2005), o historiador é um narrador de sonhos. O autor explica que se trata de uma metáfora de Paul Ricoeur para esclarecer seu posicionamento sobre a História. O historiador seria como uma pessoa qualquer que tenta no outro dia narrar seu sonho. O problema é que nunca será o que realmente foi.

[...] este, o sonho, assim como o vivido, é noturno, desconhecido, repleto de camadas profundas do passado. A narrativa se dá no dia seguinte e será a organização do sonho/vivido. A narrativa não é o

próprio sonho/vivido: é um esforço de organização e atribuição de sentido. (REIS, 2005, p. 19).

Para o autor, o vivido e o sonho são inalcançáveis, podem ser captados apenas por vestígios, que quando narrados buscam um discurso totalizante. Reis (2005) comenta que essa História contada jamais será igual ao vivido e sonhado. Eis o desafio do historiador, perseguir um conteúdo que não se esgota, que será sempre uma lembrança contemporânea de um vivido.

[...] nenhum texto aparece saturado de sentido, transparece, e exige sempre uma decifração contínua. [...] Por isso, a história é sempre reescrita. Não há narrador que reproduz o seu sonho tal qual foi sonhado; não há historiador que reproduz o vivido tal qual foi vivido (REIS, 2005, p. 19).

3) Uma última reflexão advém da relação entre memória e História, na qual memória pode ser entendida como História pessoal e coletiva partilhada por um indivíduo, ou mesmo, por uma sociedade. Mais uma vez, encontro um diálogo fértil e um respaldo teórico na Psicologia Social, particularmente na concepção de Serge Moscovici (2009):

[...] nós percebemos o mundo tal como é e todas nossas percepções, idéias e atribuições são respostas a estímulos do ambiente físico ou quase-físico, em que nós vivemos. O que nos distingue é a necessidade de avaliar seres e objetos corretamente, de compreender a realidade completamente; e o que distingue o meio ambiente é sua autonomia, sua independência com respeito a nós, ou mesmo, poder-se-ia dizer, sua indiferença com respeito a nós e a nossas necessidades e desejos. O que era tido como vieses cognitivos, distorções subjetivas, tendências afetivas obviamente existem. Como nós, todos estamos cientes disso, mas eles são concretamente vieses, distorções e tendências em relação a um modelo, a regras, tidas como norma. (MOSCOVICI, 2009, p.30).

Comparando com o conceito de *cognição social*, a análise de Moscovici (2009) enfatiza o contato do indivíduo com o ambiente. O autor não está preocupado apenas com as impressões do indivíduo, ao lidar com os estímulos ambientais. Ele busca descrever alguns pontos em comum que questionam o valor dessa percepção de mundo. Primeiro, a realidade é formada por coisas que não iremos conseguir captar, não por falta de informação, mas simplesmente porque o presente se encontra ainda em

construção. Segundo, às vezes podemos aceitar sem discussão algo como real, mas não passa de uma ilusão. Terceiro, as reações, respostas e definições acerca dos estímulos ambientais podem ser aceitas por um grupo comum que compartilha a mesma realidade. Deste modo, *representação social* é o significado que os grupos atribuem a um determinado signo que mantiveram contato.

Segundo esse autor, “cada um de nós está obviamente cercado [...] por palavras, idéias e imagens que penetram nossos olhos, nossos ouvidos e nossa mente, quer queiramos quer não e que nos atingem” (MOSCOVICI, 2009, p.33). A grande questão é qual o grau de autonomia e condicionamento que a atividade cognitiva de cada indivíduo sofre em diferentes ambientes. A partir disso, Moscovici (2009) propõe duas funções para as *representações sociais*: a) *convencionalizar* os objetos, pessoas ou acontecimentos, dando-lhes uma forma definitiva, categoria e hierarquia segundo um modelo prévio compartilhado pelo grupo; b) *prescrever* como as “coisas” se comportam no ambiente.

Roger Chartier (2002) preocupado com o conceito de representação complementa a discussão com duas relações com o mesmo:

[...] uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificar e de nomear a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesmo; a outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito concedido à representação que cada grupo faz de si mesmo, portanto, à sua capacidade de fazer com que se reconheça sua existência a partir de uma exibição de unidade. (CHARTIER, 2002, p.73).

Ambos os autores parecem concordar que existe uma relação entre a força dos dominadores em convencionalizar os demais grupos e a autonomia do grupo em se definir. Moscovici (2009) aponta ainda outras características importantes das *representações sociais*. Como fenômeno de um grupo, reflete uma maneira específica de compreensão, linguagem, comunicação e memória sobre a realidade. Por isso não são estáticas, estão em constante mutação a partir do eterno choque com o ambiente e com os grupos que o compõe. As *representações sociais* são também constituídas por uma parte concreta (real), ao mesmo tempo imagética (lembrada), e outra simbólica: “em outras palavras, a representação social iguala toda imagem a uma idéia e toda idéia

a uma imagem” (MOSCOVICI, 2009, p.46). Em resumo, a análise das *representações sociais* envolve entender os estímulos como agentes autônomos, que comportam diversos sentidos atribuídos por vários grupos.

Se a História não acontece duas vezes, tampouco pode ser repetida em laboratório, e a cada olhar sobre ela permite ver um leque enorme de possibilidades, como elevá-la à categoria de ciência? Essa busca, como aponta Le Goff (2003), promoveu três grandes momentos na História da História. Começando pela primazia do acontecimento, isto é, a valorização como verídico daquilo que fosse comprovado metodologicamente como existente. Depois, a História focalizada nos grandes homens, exaltando apenas os dominadores, os grandes líderes, aqueles que foram colocados na crista da História, dirigindo a sociedade, os acontecimentos, orientando o tempo, os sentidos. E por fim, a História como narração Histórica, devido ao reconhecimento do historiador enquanto criador da História.

Assim, Le Goff (2003) procura concluir com destreza, inteligência, veemência e rigor científico, essa discussão, ao dizer que a obra do historiador pode ser: uma obra de arte, enquanto escrita poética e gozo estético; uma proposta de filosofia do homem no tempo, isto é, a busca de uma lei geral que desvende o Espírito que impregna uma determinada época; como também, uma ciência, que se constitui enquanto tal por munir-se de um método racional de análise crítica pautada em dados empíricos.

[...] talvez não aconteça o mesmo num futuro mais ou menos longínquo, não porque não exista necessidade de uma ciência do tempo, mas porque esse saber poderia adquirir outras formas, diferentes daquelas a que convém o termo “histórico”. O saber histórico encontra-se, ele próprio, na história, isto é, na imprevisibilidade, o que apenas o torna mais real e mais verdadeiro. (LE GOFF, 2003, p.144).

A partir da constatação que o saber Histórico também tem sua historicidade, Le Goff (2003) conclui que “ciência” nada mais é que a observação de um indivíduo sobre um momento específico e num determinado tempo, que provavelmente ele não presenciou, isto é, assimilou por meio de vestígios espalhados que ele mesmo reuniu e estabeleceu uma relação entre eles. Mais ainda, este observador está sob influência do presente e de seu passado, como ainda, pelo que espera do futuro. “Não há um passado fixo, idêntico, a ser esgotado pela história. As esperas futuras e vivências presentes

alteram a compreensão do passado. [...]. O presente exige a reinterpretação do passado para se representar, se localizar e projetar o seu futuro” (REIS, 2005, p.9).

Portanto, a definição que se costuma dar para a História depende da que o observador/narrador quer dar. Se ele for apenas um memorialista, ou mesmo intelectual de uma cidade que resolve recontar algumas crônicas que pôde vivenciar e discutir com alguns amigos, não quer dizer que seu método de análise do passado seja construído nos moldes de um método crítico rigoroso ou científico. No entanto, mesmo assim resulta na construção de uma História que, embora diferente, não é menos significativa do que aquela construída pela História como ciência; não pode ser uma narrativa a priori rotulada de falsa ou mesmo insuficiente.

Estes cronistas, inclusive, costumam ser fontes de pesquisa do historiador, pois podem fornecer vestígios, ou fragmentos da História que o historiador pretende alcançar ou construir. Para Le Goff (2003) a diferença se dá no uso que é feito da objetividade: “A objetividade histórica – objetivo ambicioso – constrói-se pouco a pouco através de revisões incessantes do trabalho histórico, laboriosas verificações sucessivas e acumulação de verdades parciais” (LE GOFF, 2003, p.33). O cronista não tem o compromisso teórico, a ambição do método ou a pretensão de universalidade no seu discurso, elementos que, mesmo discutidos e problematizados, estão presentes no fazer historiográfico. Teoria e método fazem o historiador, uma vez que ele se utiliza de variados recursos para criticar os mais diversos tipos de fontes, para questionar seus documentos e entrecruzá-los, a fim de enxergar a trama de relações que constitui o processo histórico. “É, finalmente, entender a objetividade como o ato de fazer emergir a trama de relações que tecem a síntese histórica que é o objeto” (MARSON, 1984, p.49).

Para concluir provisoriamente essa abordagem teórica introdutória sobre a relação entre sujeito-objeto e as condições de uma escrita da história, cito um trecho em que Paul Ricoeur me auxilia a pensar e ilumina os caminhos que persigo para compor esse exercício monográfico:

[...] a história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca, no sentido de que⁹ é virtualmente *événementielle* e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexacto. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador.

Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. Finalmente, esta reflexão procurar justificar todas as aporias do ofício de historiador, as que Marc Bloch tinha assinalado na sua apologia da história e do ofício de historiador. Estas dificuldades não são vícios do método, são equívocos bem justificados. (RICOEUR apud LE GOFF, 2003, p.22).

1.2 – Dois Álbuns Comemorativos do Brasil

Trabalhei nessa análise com duas publicações. São edições comemorativas de participações brasileiras em eventos internacionais. A primeira, impressa no ano de 1939, é o Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939. A segunda, impressa no ano de 1941, é o Álbum do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português em Portugal em 1940. De modo geral, ambas as peças gráficas são compostas por fotografias, textos, fontes tipográficas e ilustrações.

Localizei no Brasil as duas fontes: a) O Álbum do Pavilhão do Brasil em Nova York, no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que neste período estava passando por uma reforma; e b) o Álbum do Pavilhão do Brasil em Portugal, na Biblioteca do Museu Paulista em São Paulo. Por serem edições raras e de difícil acesso, somente manuseei reproduções das mesmas. A reprodução do Álbum do Pavilhão do Brasil em Nova York foi realizada em meio digital e fornecida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O outro foi um xérox trazido de Portugal pela Professora Doutora Luciene Lehmkuhl durante sua pesquisa de doutorado no exterior. Não consegui qualquer informação sobre a tiragem dos dois Álbuns, nem sobre sua forma de distribuição.

Quando se pensa nos meios de reprodução das peças gráficas, à primeira vista a cópia digital transmite uma idéia de maior fidedignidade que a xérox. Em especial por consistir em uma imagem virtual do objeto original. Elementos importantes não ficam tão comprometidos, como as cores na reprodução em xérox. Todavia, aspectos importantes como a paginação, papel, lombada, encadernação e as dimensões exatas do objeto ficam perdidas em ambas as reproduções. Contudo pelas cópias nota-se a diferença de formato entre as obras: o Álbum de Nova York é quadrado e o de Portugal é retangular (Figura 1 e Figura 2). A numeração técnica das páginas das edições realizada objetivou facilitar a pesquisa, orientar a análise e, também, permitir ao leitor

que acompanhasse a crítica aos elementos escolhidos. Considerei, em ambos os casos, a página número um como sendo a primeira página após a capa e a última página o colofão⁴.

Para proceder à análise dos objetos recortados e, também na expectativa de promover uma crítica que supõe a compreensão dos Álbuns do Pavilhão do Brasil em Nova York e em Portugal, recorri à Teoria e à História das Artes Gráficas. E foi exatamente esta visão interdisciplinar – História, Psicologia Social, *Gestalt* e Artes Gráficas – que me permitiu desenvolver uma metodologia de pesquisa e interpretação desses objetos com características singulares, considerando que são poucos os estudos de natureza interdisciplinar realizados sobre esse tipo de objeto. Como afirma Marson (1984), no ato de se debruçar sobre um dado objeto é importante “investigar como esse objeto foi produzido, tentando reconstituir sua razão de ser ou aparecer a nós segundo sua própria natureza, ao invés de determiná-lo em classificações e compartimentos fragmentados” (MARSON, 1984, p.49).

Em primeiro lugar, adotei o mecanismo que denominei de *olhar externo e interno* para captar detalhadamente os Álbuns, utilizando-me da ferramenta que Adrian Frutiger (2001) propõe, ao discutir a morfologia dos sinais. Ele diz que podemos observar os sinais a partir de pontos de referências relativos a eles. Então, esse autor, ao analisar um sinal gráfico de um quadrado, oferece dois meios do observador se posicionar, o que resulta em duas perspectivas: externa e interna.

Considerei o objeto - Álbum - como o sinal ao qual estava observando. Através do olhar externo pude ver as estruturas, os elementos da composição gráfica das publicações. Isto é, sua diagramação: a tipografia, as cores, as ilustrações, a composição da página, as fotografias e a impressão. Imaginei e encontrei, desse modo, um objeto concreto que foi fabricado seguindo os recursos técnicos de sua época. O olhar interno permitiu “visitar” a estrutura. Assim a materialidade pode se dissolver, restando uma História registrada e narrada, ou seja, o conteúdo da obra.

No livro *Planejamento Visual Gráfico*, Milton Ribeiro (1983) apresenta uma forma de classificação dos elementos que compõem o projeto gráfico de um livro. Analisei o projeto gráfico que envolveu a composição dos Álbuns, a partir da

⁴ Segundo dicionário online Michaelis-UOL (2009), colofão é indicação de quem realizou a impressão, local e data, encontra-se localizado na última página ímpar do miolo.

metodologia utilizada pelo autor para elaboração de um livro. Primeiramente segmentei os Álbuns em capa e miolo.

Nas capas aparecem o título da obra e uma fotografia da fachada principal do Pavilhão do Brasil. É importante ressaltar que há um espaço maior destinado à fotografia. O título ocupa uma pequena faixa da página: seja na parte superior no de Nova York, seja no canto esquerdo no de Portugal. A ocupação do espaço pela imagem destaca o valor dado à fotografia em detrimento ao título. No caso da Figura 1, o título aparece na horizontal e alinhado à direita, o que corresponde ao esquema horizontal (Ribeiro, 1983). Seu intuito é promover leveza e discrição, ainda mais por não ocupar toda a faixa amarela, um campo livre que permanece limpo e sem intervenções outras, ou seja, diferente da Figura 2, em que o título, em tamanho significativo, ocupa um terço da capa. Na Figura 2, o título aparece na vertical e, na parte esquerda do campo visual, aparece recortado e centralizado. As palavras foram separadas em sílabas, de acordo com Ribeiro (1983), esta forma de composição é chamada de esquema vertical. Seu objetivo é transmitir a idéia de destaque, importância e elegância.



Figura 1 – Capa do Álbum do Pavilhão do Brasil de 1939



Figura 2 – Capa do Álbum do Pavilhão do Brasil de 1941

Quanto à tipografia, que na linguagem gráfica/digital é chamada de fonte, é interessante assinalar que, evidenciando a importância do evento como marco histórico e simbólico das relações internacionais, foi construída uma específica para ser utilizada em todos os impressos da Exposição Brasileira em Nova York. A fonte foi elaborada por Paul Lester Wiener, a partir da família Bodoni, e recebeu o nome de Bodoni-Brazil. No Álbum do Pavilhão do Brasil em Portugal é difícil precisar quais foram as fontes escolhidas para a impressão tanto da capa quanto do miolo. Cláudio Rocha (2003) explica que o reconhecimento das famílias tipográficas pode ser feito pelas seguintes características: presença de serifa⁵, espessura das traves⁶ e formas de junções⁷. Portanto,

⁵ Segundo o dicionário online Michaelis-UOL (2009), serifa são pequenos ornamentos (remates) que aparecem em determinadas fontes tipográficas.

⁶ Segundo Ribeiro (1983) a trave são as linhas de ligação presentes em letras como o “A”, o “N” e o “M” maiúsculo.

⁷ Para Rocha (2003) as junções são os encontros entre linhas que interligam a letra aos seus adornos, isto é, serifas. Algumas famílias tipográficas apresentam as junções mais retas acentuando a racionalidade do traço, outras são mais arredondadas o que suaviza o aspecto da fonte.

no Álbum de 1941, a maioria das fontes é da família Didot. Segundo Ribeiro (1983) essa família pode ser reconhecida pela presença de serifa fina contrastada ao abuso de linhas finas e grossas na estruturação das letras.

O miolo dos Álbuns é composto basicamente por duas partes: uma contendo textos introdutórios e outra contendo fotografias da exposição. Observa-se que a composição do miolo, assim como da capa, continua reservando maior espaço para as fotografias, ou seja, dando maior destaque para as imagens, já que os textos se concentram em sua maioria nas sete primeiras páginas. O restante aparece por meio de legendas que complementam as fotografias.

No Álbum do Pavilhão do Brasil em Nova York de 1939, não há uma composição fixa para o conjunto dos textos e imagens. Ribeiro (1983) indica que isso é uma das características de uma organização gráfica *informal* ou *assimétrica*. Segundo o autor, essa formatação apresenta como aspecto singular o movimento, a mudança e a sensação de novo. Os elementos gráficos de modo geral não são comprimidos numa mesma página. O espaço em branco é largamente utilizado, criando campos de pausa e de respiro.

No outro Álbum, do Pavilhão do Brasil em Portugal, a composição tanto de textos quanto de imagens no miolo apresenta uma estrutura horizontal. A composição horizontal, como Ribeiro (1983) pontua, tem como principal característica a segurança, a rigidez e a sensação estática. Os elementos aparecem bem distribuídos pelo espaço gráfico, numa relação de equilíbrio. O equilíbrio é alcançado por uma organização dita *formal* ou *simétrica*, como mostra Ribeiro (1983). Os elementos não contrastam entre si, estão homogeneamente distribuídos pelo espaço e quando ocupam a mesma página são proporcionais, evitando campos vazios, isto é, em branco.

O ritmo é outro elemento que faz parte da composição de um projeto gráfico. Segundo Ribeiro (1983), ele é o responsável por ditar o compasso da leitura, estabelecer o movimento do projeto gráfico. Desse modo, a diagramação do Álbum do Pavilhão do Brasil em Portugal reforça o sentimento de vigor, de estabilidade – sem mudanças de ordem, sendo até monótono. A leitura do Álbum é guiada por um movimento reto e linear. Nesse Álbum, o ritmo parece como o de uma caminhada, quase uma marcha pela Exposição Brasileira. O “leitor” estaria limitado pelo ângulo de visão das fotografias, que não se preocupam em cobrir os detalhes do ambiente. São fotografias contendo

planos gerais dos salões e estandes, ou seja, as imagens capturam apenas visões panorâmicas do que foi levado à Exposição.

No Álbum do Pavilhão do Brasil em Nova York, o ritmo é completamente o oposto. Devido às características de leveza, informalidade, dinamicidade e novidade, o movimento que se estabelece é o da observação atenciosa. Os campos de respiro aparecem como mecanismos de pausa, fazendo o olhar se fixar em uma fotografia de cada vez. Elas aparecem ricas em detalhes, acompanhadas de legendas que induzem à reflexão. Estas não se limitam a informar sobre a fotografia, trazem novas informações que completam a visão sobre a Exposição.

As fotografias são os elementos gráficos que aparecem com maior frequência no Álbum. São todas em preto e branco, já que a técnica de fotografias a cores não estava totalmente desenvolvida na época e a impressão de uma publicação em cores seria significativamente mais dispendiosa. A maioria delas é de grande dimensão, ocupando uma página inteira. A análise deste material foi desenvolvida tendo como prerrogativa duas problemáticas da estética da reprodução desenvolvida por Philippe Dubois (2004). A primeira refere-se ao aspecto técnico, que progressivamente substitui o manual no processo de construção de imagens. Com a fotografia, a inscrição do real acontece no suporte sem a necessidade do gesto, a não ser na operação da máquina. Seguindo este princípio, Dubois (2004) critica André Bazin defensor da idéia de que: “a imagem se faz sozinha, segundo o princípio de uma ‘gênese automática’, da qual o homem estaria praticamente excluído” (DUBOIS, 2004, p.40). Dubois (2004) defende que mesmo assim existe a interferência estética, que estaria para além do domínio técnico. Isto é, a escolha do ângulo e a composição visual do que foi fotografado.

O segundo problema refere-se à capacidade de mimese da realidade, uma questão de semelhança-dessemelhança. Qual o limite da analogia criada entre a realidade e a cópia? Para Dubois (2004), a reprodução, que abandona o gesto do desenhista, é projetada em um suporte por meio de uma máquina, que cria um efeito de precisão e de realismo. Todavia camufla a tendência a se tornar um objeto virtual. A pintura tem um aspecto próprio (a tela, a tinta, as pinceladas). A fotografia que resulta de um processo físico e químico tem como materialidade o suporte que recebe a reação. O elemento humano seria progressivamente escamoteado e o simulacro passa a ser o real.

A técnica utilizada para a confecção das publicações provavelmente foi o *offset*. Trata-se de uma impressão mecânica derivada da litografia, que foi responsável pela racionalização e a expansão da linguagem gráfica no século XX. No *offset*, a técnica da água que repele a gordura para se obter a impressão foi substituída por um processo físico-químico, que transporta a tinta por chapas de zinco, como explica Ribeiro (1983). Tanto a litografia quanto o *offset* são sistemas de composição e impressão considerados indiretos, porque primeiro a tinta é depositada em uma superfície para em seguida ser prensada sobre o papel. Rocha (2003) apresenta que com a introdução da fotocomposição na segunda metade do século XX, por meio da composição a frio, os dois mecanismos passam a se diferenciar por completo.

Depois de avaliar a materialidade dos objetos de estudo, *olhar externo*, utilizei para o *olhar interno* as funções do design apresentadas Richard Hollis (2001), que possibilitaram uma crítica mais acurada desses Álbuns:

[...] a principal função do design gráfico é **identificar** dizer o que é determinada coisa, ou de onde ela veio [...]. Sua segunda função, conhecida no âmbito profissional como Design de Informação, é **informar e instruir**, indicando a relação de uma coisa com outra quanto à direção, posição e escala [...]. A terceira função, muito diferente das outras duas, é **apresentar e promover** [...]; aqui, o objetivo do design é prender a atenção e tornar sua mensagem inesquecível. (HOLLIS, 2001, p.4).

A partir da exposição de Hollis (2001) é interessante destacar que as diferenças gráficas apresentadas entre os Álbuns auxiliam a *identificar* as identidades de cada objeto. O Álbum de 1939 foi formatado para transmitir uma sensação de modernidade, de movimento – entendido como dinamicidade – e de mudança. O Álbum de 1941 configura-se graficamente como o oposto, porque é mais rígido, estável, tradicional. Quanto à *informação e instrução* que transmitem graficamente, a publicação da Exposição em Portugal se assemelha mais com a definição de dicionário para a palavra álbum: “Caderno ou livro de folhas grandes, geralmente com capa ornamentada, para arquivo de fotografias, desenhos, gravuras, discos, músicas” (MICHAELIS, 2009). O Álbum de Nova York parece um catálogo, por apresentar: “Relação metódica, geralmente em ordem alfabética, de coisas ou pessoas, com breve notícia a respeito de cada uma” (MICHAELIS, 2009). Grosso modo, esse Álbum é uma lista de produtos

naturais brasileiros expostos em mostruários. Por último, seguindo as funções expostas por Hollis (2001), ambas as publicações *apresentam e promovem* graficamente uma identidade nacional, que sintetiza a unidade entre nação, cultura e governo.

Não posso deixar de sinalizar que ambas as publicações foram produzidas servindo os interesses do Governo Vargas, por isso correspondem a projetos políticos culturais que almejavam representar o Estado Novo. Assim, Michel Foucault (2009) no discurso inaugural das aulas do *Collège de France* em 2 de dezembro de 1970, incorpora à discussão alguns tipos de relações discursivas vigentes. A primeira que o autor aborda refere-se à *interdição*: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2009, p.9). São os discursos que não são completamente excluídos, ainda são permitidos sob controle em determinadas situações. A segunda é a relação discursiva que é definitivamente excluída, que opera na lógica de “uma separação e uma rejeição” (FOUCAULT, 2009, p.10). Esse terá poucos ecos, porque é eliminado, cortado, extirpado. A última forma, segundo o autor, seria a *vontade de verdade*. Isto é, a relação que normatiza e define quem tem a autoridade sobre o discurso. “Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 2009, p.18).

Nelson Jahr Garcia (1991) contribui com o debate ao apresentar o conceito de *propaganda ideológica*. Estas seriam mensagens veiculadas com intenção de propagar um determinado discurso, uma representação, uma ideologia.

[...] sua função é a de formar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e orientar todo o seu comportamento social. As mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural. (GARCIA, 1990, p.10-11).

Para finalizar a introdução de Foucault (2009) e o diálogo estabelecido entre História, Psicologia e Teorias das Artes Gráficas, destaco uma característica relevante: ambas as peças gráficas configuram-se como publicações oficiais do Governo Vargas durante o Estado Novo. Se compreendermos as peças gráficas como mensagens ideológicas representantes de vários planos políticos-culturais, seria possível discernir

os projetos difundidos pelo Estado Novo no cenário internacional. “Para o design permanece a lição de como tudo que se projeta também reflete um projeto de sociedade e de como é importante, portanto, manter sempre uma consciência clara do tipo de sociedade que se deseja projetar” (DENIS, 2000, p.141-142).

Capítulo 2 – Representações do Brasil em Nova York (1939)

O primeiro objeto sobre o qual me detenho nessa análise é um Álbum produzido em 1939, nos Estados Unidos. Possui aproximadamente setenta e quatro páginas, contendo fotografias, textos e ilustrações, que retratam a participação brasileira na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Essa publicação pretende mostrar, em linhas gerais, os aspectos “mais importantes” da exposição brasileira, transmitindo uma idéia sobre o Brasil, por meio de recursos textuais e visuais (fotografias e elementos gráficos). De acordo com Maria Helena Rolim Capelato (2003):

[...] a propaganda política, entendida como fenômeno da sociedade da cultura de massas, adquiriu enorme importância nas décadas de 30 e 40, quando ocorreu, em âmbito mundial, um avanço considerável dos meios de comunicação. [...]. O regime brasileiro procurou seguir o modelo (CAPELATO, 2003, p.201).

A Feira Mundial de 1939 exibiu os mais novos recursos tecnológicos desenvolvidos pelos Estados Unidos e pelos demais convidados com intuito de reverter os prejuízos da grande depressão de 1929 (SHARPE, 2008). Possuía como lema: “*Building the World of Tomorrow with the Tools of Today* (Construir o mundo futuro com as ferramentas do presente)” (SHARPE, 2008, p.1096). O historiador Daryle Williams (2001) explica que a participação brasileira na Feira de 1939 obedeceu a inúmeros interesses. Entre eles, o autor destaca que havia um desejo estadunidense do Pavilhão do Brasil se destacar diante as demais nações Latino Americanas presentes no evento (WILLIAMS, 2001).

Como já foi dito no primeiro capítulo, as famílias tipográficas que compõem todos os letreiros, legendas, textos e estatísticas da publicação e do Álbum foram criados por Paul Lester Wiener, a partir da família Bodoni, e receberam o nome de Bodoni-Brazil. Ele foi um arquiteto americano que, ao lado de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, auxiliou na elaboração do projeto do Pavilhão do Brasil naquele grande evento mundial (SCHLEE, BREIER, PEREIRA, 2009). O esforço de criação/recriação de uma fonte tipográfica, que exprime até no nome a designação do país, não esconde o investimento político que se atribuiu ao evento, tampouco o desejo de inserção do país no mundo considerado moderno pela criação de uma identidade nova e original. A

consolidação do novo território simbólico, expresso no uso da nova fonte, se explicita e reitera na publicação, já que ao longo de todo miolo do Álbum e no título da capa a comunicação escrita se faz por meio da mesma fonte tipográfica.

No colofão, há registro dos créditos que enunciam a participação dos fotógrafos F. S. Lincoln e Carola Gregor na publicação. Segundo Schlee, Breier e Pereira (2009), são fotógrafos especializados em arquitetura, que passaram a ter projeção internacional após a cobertura do Pavilhão do Brasil. Há também registros referentes à editora H. K. Publishing, que realizou as impressões da peça, cujos direitos autorais foram reservados à Comissão Representativa do Brasil na Feira Mundial de Nova York.

Por meio de imagens digitalizadas do objeto, nota-se que a publicação não foi adequadamente conservada. Na reprodução é possível perceber um corte longitudinal no meio da capa, pequenos rasgões e a ausência da lombada original. Esses detalhes apresentam indícios da deterioração proveniente da má conservação e não preservação da obra, como pode ser observado na Figura 1. A lombada parece ter sido substituída duas vezes. As marcas de fita adesiva presentes nas bordas esquerdas do Álbum sugerem que a obra passou por restauro e até mesmo algumas reformas, o que inclui a inserção da encadernação em espiral.

Na capa do Álbum, nota-se o cuidado com a assinatura óbvia que se refere à nacionalidade pela utilização do verde para o título da obra e o amarelo em tarjeta que divide a folha com a fotografia da fachada do Pavilhão do Brasil. No livro *Brasil – Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, Marilena Chauí (2000) descreve o processo em que se deu a formação do “verdeamarelismo”. Isto é, o processo de apropriação do significado ideológico das cores verde e amarela pelas elites dominantes, seja inicialmente a idéia de tradição agrária da República Velha, seja o sentimento de nacionalismo apropriado pelo Estado Novo.

[...] no entanto, não se pode também deixar de lembrar que, significativamente, um grupo modernista criará o verdeamarelismo como movimento cultural e político e dele sairá tanto o apoio ao nacionalismo da ditadura Vargas [...] como a versão brasileira do fascismo. (CHAUÍ, 2000, p.35).

A Figura 3 destaca um aspecto singular da fotografia na capa do Álbum. Ao ampliar a imagem das pessoas que estão saindo do Pavilhão, é possível perceber duas

pessoas: uma delas usa roupas brancas, segura um chapéu panamá também branco e possui baixa estatura; a outra é visivelmente mais alta e mais gorda. A qualidade da ampliação e da própria conservação da capa não possibilitam uma afirmação, mas a partir das características ressaltadas, pode-se perguntar se não seriam alusões aos respectivos presidentes de cada país: Getúlio Vargas, ressaltado em branco com seu típico chapéu, e Franklin Roosevelt. Essa imagem remeteria ao retrato, criado pelo artista Raymond Neilson, que representou o Presidente do Brasil e dos Estados Unidos sentados num jipe em 1943 durante vinda de Roosevelt ao Brasil, por causa implantação da base militar no nordeste: “Vargas e Roosevelt estão vestidos com ternos brancos e gravatas escuras, exibindo panamás com fita” (MICELI, 1996, p.116-117).

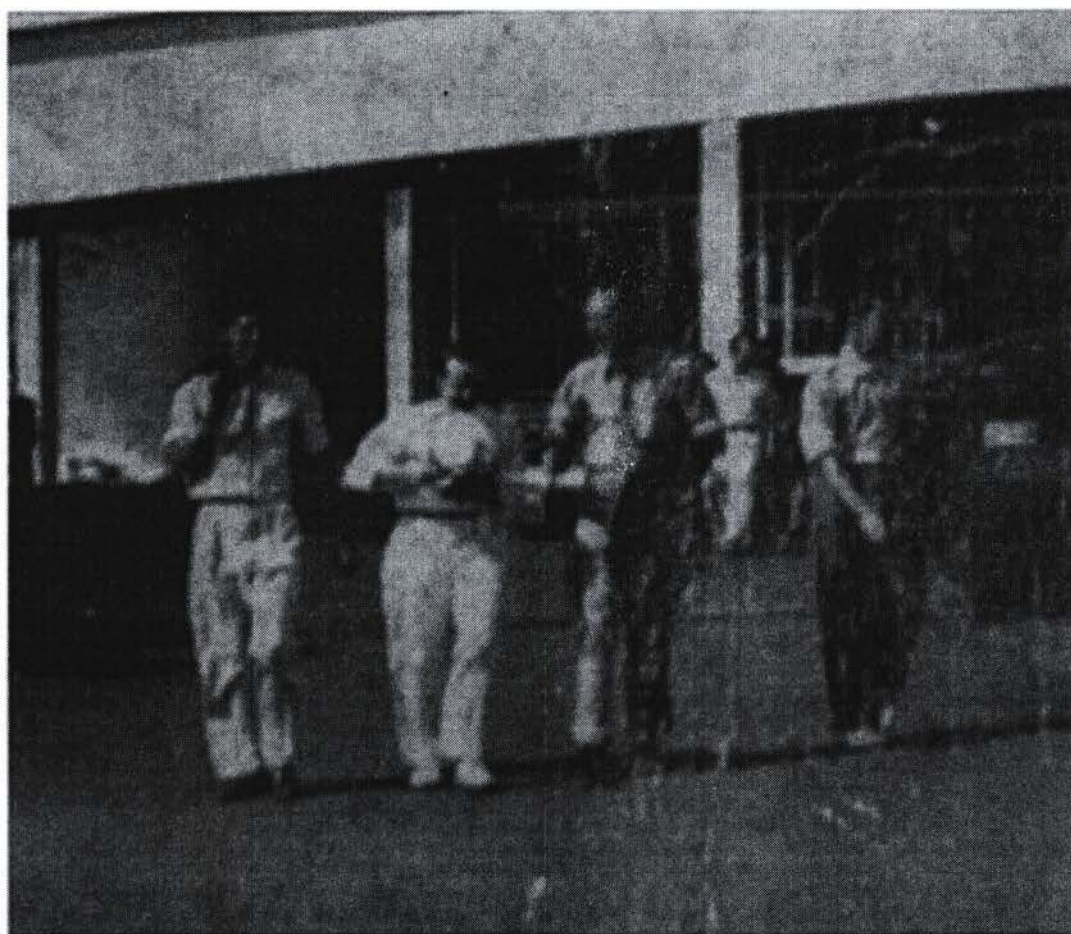


Figura 3 – Ampliação da Capa do Álbum brasileiro na Feria de Nova York.

No entanto, não foi possível localizar quaisquer informações que comprovassem a ida dos dois ao Pavilhão e a conseqüente pose para fotografia. Contudo, nota-se uma alusão a uma proximidade entre os distintos governantes. Williams (2001) descreve que havia um interesse comum entre Brasil e Estados Unidos, no que tangia os intercâmbios culturais e comerciais. Segundo o autor, a exposição seria a oportunidade do Brasil se mostrar como país unificado, desenvolvido e moderno – rompendo com um antigo estigma de colônia escravista e agrária (WILLIAMS, 2001). Reis (2005) comenta que a década de 1930 foi o período em que coexistiram no plano político e cultural pessoas ligadas a grupos industriais, “paulistas” e modernos com grupos agrários, “nordestinos” e tradicionais.

A primeira página da peça traz os responsáveis pela representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Eram diretores da Comissão o Dr. Waldemar Cromwell do Rego Falcão, Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, e o general Dr. Armando Vidal, Comissário Geral da Exposição Brasileira. O projeto arquitetônico selecionado para a montagem do pavilhão foi de Lucio Costa que convocou Oscar Niemeyer Filho para a realização conjunta do projeto, como destaca Maria Cecília França Lourenço (1995). Darely Williams (2001) pontua que a estrutura elaborada pelos dois arquitetos elevou a participação brasileira ao status de nação moderna e tropical, porque não se limitou a reproduzir a tradição de Le Corbusier, mas construir um projeto estético novo genuinamente brasileiro.

Na página com os nomes da comitiva responsável pela organização da exposição foi colocada uma imagem do benemérito através da reprodução fotográfica de uma escultura do Presidente Getúlio Vargas (Figura 4). No Álbum não há qualquer referência ao artista que executou a obra. Suponho ser o busto que ficou em exibição na entrada do primeiro Pavimento do Pavilhão, no Salão da Boa Vizinhança, juntamente com as bandeiras históricas do Brasil organizadas por Gustavo Barroso, as representações de igrejas antigas do Brasil, os três murais de Portinari e a escultura de Celso Antonio. As referências à escultura só aparecem em dois momentos: no mapa do primeiro Pavimento do Pavilhão, indicando a localização do busto, e na legenda da página que mostra o mostruário de minerais. O interessante é que o nome Getúlio Vargas aparece ou associado à escultura, ou quando se refere ao livro de sua autoria *A Nova Política do Brasil*. Nos outros momentos, a referência textual é feita ao título Presidente da República.



Figura 4 – Imagem da escultura do Presidente Vargas no Álbum de 1939

Mesmo supondo que foram feitas duas alusões a imagem de Getúlio Vargas, uma na capa ao lado do suposto Presidente dos Estados Unidos e outra na primeira página da publicação acima dos nomes da Comissão organizadora da exposição brasileira, o seu nome grafado enquanto Presidente da República aparece apenas em três páginas. Esses dados evidenciam que houve um cuidado em fazer exaltações à figura do Presidente. Sua presença na publicação é sutil. Williams (2001) sinaliza que havia uma preocupação do Governo Vargas em buscar uma linguagem que fosse apropriada para os Estados Unidos. Sendo assim a exposição exaustiva da figura do Presidente poderia ser associada a uma orientação política não democrática e não liberal: “*The explicit*

glorification of the political or cultural renewal under the Estado Novo dictatorship [...] ran the risk of alienating U.S. liberals”¹ (WILLIAMS, 2001, p.206)

Ao analisar a obra de Sérgio Buarque de Holanda, Reis (2005) comenta o posicionamento liberal-democrata do autor que via a possibilidade de transformações sociais inspiradas nas revoluções francesa e estadunidense. Reis (2005) complementa a discussão sobre a preocupação com os Estados Unidos, comentando que o americano simbolizava: “sociedade urbana, antiibérica e não rural. Ou sociedade capitalista, urbana, do tipo norte-americana” (REIS, 2005, p.136). O Governo Vargas não pretendia com a exposição provocar qualquer tipo de polêmica negativa. Por isso seria deselegante não alinhar a proposta brasileira com o ideal estadunidense, já que havia o interesse do Estado Novo em realizar acordos internacionais com os Estados Unidos (ABREU, 1997).

As cinco páginas seguintes do Álbum contêm textos que oferecem um panorama geral da exposição brasileira, das diretrizes desenhadas pela comissão curadora e ainda apresenta alguns comentários emitidos pela imprensa sobre o Pavilhão do Brasil. Inclusive, comparando a exposição brasileira com a exibida por outros países. Williams (2001) destaca que o general Armando Vidal – Comissário geral e representante do Ministério do Trabalho, da Indústria e do Comércio responsável pela organização dos trabalhos – sabia que os produtos naturais brasileiros deveriam ser relacionados à industrialização. Assim, “*the displays of commodities installed in New York [...] were organized such that the visitor would leave with a clear sense that Brazil natural resources had great economic potential in an industrializing, militarizing world economy*”² (WILLIAMS, 2001, p.202). Tanto para Capelato (2003) como para Williams (2001), fazia parte da propaganda do Estado Novo divulgar a exuberante beleza natural, os tipos brasileiros regionais mais pitorescos, o desenvolvimento cultural, a crescente industrialização, o fortalecimento comercial e as demais conquistas em outras áreas do conhecimento, como fazia a publicação de 1939.

O primeiro texto do Álbum é do próprio Comissário, general Armando Vidal. Ele aponta que “este Álbum visa apresentar, em conjunto, o Pavilhão e os mostruários

¹ “A explícita glorificação da renovação política e cultural sob a ditadura do Estado Novo [...] correu o risco de hostilizar os liberais dos EUA”. (WILLIAMS, 2001, p.206, tradução minha).

² “as exposições dos produtos instalados em Nova Iorque [...] foram organizadas de tal forma que o visitante sairia com uma clara noção de que os recursos naturais brasileiros tinham grande potencial econômico num mundo econômico industrializado e militarizando”. (WILLIAMS, 2001, p.202, tradução minha).

do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939 e, simultaneamente, resumir algumas das atividades do Comissário Geral.”³ (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.2). Ressalta também que a peça gráfica não seria capaz de reproduzir todos os detalhes do que foi a participação brasileira, mas tem por objetivo reproduzir aspectos gerais da exposição. O Comissário destaca que as fotografias foram realizadas à noite para realçar os detalhes da obra. De acordo com Dubois (2004), por mais mecânico que seja o ato de registrar uma fotografia, existe um conjunto de elementos e efeitos estéticos que guiam a composição, por exemplo, utilizar a iluminação para realçar os mostruários.

Em seguida Armando Vidal destaca alguns envolvidos na execução do projeto do Pavilhão do Brasil. Eles foram dispostos obedecendo a uma hierarquia: primeiro é feita a devida referência ao Presidente da República; depois ao Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio; a todos os Ministros de Estado; a diretoria do Departamento Nacional do Café; e, por fim, aos Maestros Villa-Lobos e Francisco Mignone, que fizeram a seleção musical tocada no Pavilhão durante os dias em que a Exposição ficou aberta à visitação pública (MACEDO, 2006). Peggy Sharpe analisa as narrativas de viagem de Adalzir Bittencourt – “jovem advogada, educadora e ativista social de São Paulo” (SHARPE, 2008, p.1093) – que no período em que esteve em Nova York em 1939 e pode visitar o Pavilhão do Brasil. A autora sinaliza que “a missão brasileira junto à feira procurava fortalecer as relações comerciais com os Estados Unidos” (SHARPE, 2008, p.1096).

Na hierarquia da apresentação de cargos, funções e respectivos responsáveis, não é difícil observar a importância política atribuída às relações econômicas entre os países, como aquilo que se pretendia evidenciar, já que era o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio o maior responsável pela participação do Brasil no evento, acompanhado pelos demais governantes estaduais, seguido do Departamento Nacional do Café, esfera econômica que já sofria revezes na balança comercial e na pauta de exportações, mas ainda cumpria um espaço expressivo na agenda política. A presença de Heitor Villa Lobos e Francisco Mignone na equipe nos possibilita ler a relevância da conotação cultural que foi atribuída à participação brasileira no evento. De acordo com Veloso e Madeira (1999), durante o Estado Novo as elites intelectuais se misturavam entre as políticas, porque o projeto cultural de alguma forma se adequava ao interesse

³ Todas as citações retiradas do Álbum do Pavilhão do Brasil foram adaptadas, ao serem transcritas, às normas atuais de gramática e correção ortográfica.

do governo. “Embora todos os grupos e subgrupos em que se dividiram os intelectuais modernistas estivessem de acordo quanto à necessidade de imprimir um caráter de brasilidade à produção cultural, eles divergiam radicalmente quanto ao valor, ao uso e significado do nacionalismo” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.104).

Veloso e Madeira (1999) caracterizam a modernidade como um movimento que apresentava dois caminhos em seu interior. Um experimental que almejava superar as representações vigentes. O outro reinventa o passado e a tradição brasileira. Essas autoras afirmam que “Formava-se [...] uma geração voltada para a busca das raízes históricas da sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, atenta aos debates que se desenrolavam nos grandes centros metropolitanos internacionais” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p. 90). Por exemplo, ambos se apropriam das tradições nativas e da natureza tropical, mas para o grupo tradicional, *Anta*⁴, deveria conter a pureza da natureza, o originário, o folclórico. O outro grupo, *Antropofagia*⁵, mesclaria as contradições da floresta e a cidade, tendo como matéria-prima deglutida o passado, a tradição, o lirismo original (VELOSO & MADEIRA, 1999). Ambos estão presentes no Álbum e na exposição, mas foram privilegiados os interesses do grupo *Antropofágico*.

Nas páginas seguintes, o texto recebe o seguinte título: “Pavilhão do Brasil Feira Mundial de Nova York de 1939”. Dividindo o espaço da página há uma fotografia que apresenta outro ângulo da fachada do Pavilhão. Ela destaca o sistema de aproveitamento da luz solar utilizada no Pavilhão, com o artifício do quebra-luz. Não por acaso, o texto enfatiza o sucesso do Pavilhão, utilizando as falas dos organizadores do projeto da exposição e salientando que somente especialistas em arquitetura poderiam julgar o êxito do trabalho moderno apresentado em Nova York.

Lucio Costa é o primeiro especialista a falar sobre o Pavilhão do Brasil. Sua proposta arquitetônica seguia os parâmetros desenvolvidos por Le Corbusier. Lucio Costa, ao tratar sobre a construção do Pavilhão, registra que, seguindo o ideário estético da modernidade, optou por uma estrutura leve, aberta e afastada ao extremo do limite do terreno. No texto Lucio Costa diz: “Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a escultura vem tomar naturalmente cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou

⁴ Grupo formado em torno da Escola da *Anta* ou Verde-Amarelismo, que tinha como representantes os integralistas: Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado (VELOSO & MADEIRA, 1999).

⁵ Grupo constituído principalmente por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp, reuniam-se em torno da revista de Antropofagia (VELOSO & MADEIRA, 1999).

elementos decorativos mas com valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.3). Essas escolhas parecem ter sido tomadas, também, levando-se em conta a vizinhança com o pavilhão francês. A opção pelo destaque por meio do contraste pode ser pensada sob muitos aspectos, entre eles, que talvez fosse um indício de uma concorrência com a França.

O segundo texto que foi disposto no Álbum é de outro importante idealizador do projeto, Paul Lester Wiener:

[...] a técnica empregada foi a da composição homogênea e integral de produtos, materiais de construção, espaço, formas, luz, sombras e cores vivas dispostas em contraponto. Todos os elementos foram utilizados como seriam os instrumentos de uma orquestra pelo criador de uma sinfonia.

[...] em conjunto, os mostruários e os interiores se propõem a interpretar uma sinfonia da dignidade e cordialidade governamentais e a traduzir o caráter mesmo do ‘Brasil de Amanhã’, respeitando tradições que envolvem esse futuro.

[...] a amálgama dessas condições materiais e psicológicas de forma de desenho, 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 constitui uma só unidade com o estilo do edifício. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.4).

O trecho recortado do texto de Paul Lester corrobora o discurso de Williams (2001) condensa os quatro princípios norteadores da organização da exposição e do próprio Álbum. O primeiro é a preocupação técnica com a composição do Pavilhão, tanto a arquitetura quanto os mostruários deveriam ser homogêneos e integrados entre si. O segundo refere-se à importância de exaltar a competência dos governantes em construir o futuro, na figura do Brasil do Amanhã. O terceiro princípio é a preocupação em motivar a opinião pública internacional a investir no Brasil, fosse em produtos, recursos ou propostas políticas. O quarto é a unicidade buscada no conjunto da obra tanto entre os mostruários e parte interna quanto o edifício. Capelato (2003) explica que a propaganda do Estado Novo “recorreu amplamente à imagem da sociedade unida e harmônica, organizada em torno do líder Vargas. A ilusão do UNO [...] oferece o acabamento perfeito para o ocultamento dos sinais de divisões e conflitos sociais” (CAPELATO, 2003, p.202).

Depois de apresentar os pontos de vista daqueles que foram os responsáveis diretamente com a idealização e a execução do projeto, o texto volta-se para a crítica internacional, citando os elogios colhidos – como o próprio Álbum enfatiza – nas mais respeitadas revistas de arquitetura. A revista americana *Architectural Forum* elegeu o Pavilhão do Brasil e da Suécia como os mais destacados dentro os construídos pelos sessenta países. Suas exaltações superam as impressões menos elogiosas sobre a tradição francesa e suíça que orientaram a execução do projeto arquitetônico. A renomada revista inglesa *The Architectural Review*, reconhecida no âmbito da arquitetura mundial, editou um número especial dedicado exclusivamente à Feira Mundial. No comentário dessa revista, é utilizado o itálico como recurso gráfico para ressaltar trechos da comparação entre a apresentação na Feira do Brasil e de outras nações. A revista londrina ressaltou o descuido com o conjunto interno do Pavilhão Francês, quando comparado com o brasileiro.

[...] os franceses concentraram toda sua atenção na grande fachada côncava, esquecendo-se por completo das outras faces do edifício. O interior é um conjunto mal organizado, munido de uma confusão atopetada de porão em loja de liquidação.

[...] em relação ao Brasil encontramos as seguintes expressões: - A novidade mais pitoresca é a valiosa apresentação dos países sulamericanos, como a beleza do Pavilhão Brasileiro realçada pela sua situação ao lado do desajeitado Pavilhão Francês. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.5).

O destaque dado às críticas depreciativas aos projetos arquitetônicos do Pavilhão Francês e do Suíço comparada ao Pavilhão do Brasil dá indícios de que esteja posta uma disputa entre Lucio Costa e Le Corbusier. Williams (2001) sinaliza que a estrutura elaborada pelos arquitetos brasileiros seguia os princípios da Nova Arquitetura. Contudo, foi o equilíbrio entre modernismo e tropicalismo, entre antigo e novo, que possibilitou o sucesso do Pavilhão do Brasil. “*This careful negotiation between modernism and tropicalism, the established bearers of modernity and the emergent ones, was an unqualified success among foreign critics*”⁶ (WILLIAMS, 2001, p.209). Elide Rugai Bastos (1999) ao estudar a obra de Gilberto Freyre, encontra em seus textos uma característica da política brasileira: teria em seu bojo grupos díspares que

⁶ “Essa combinação cautelosa entre o modernismo e o tropicalismo, os portadores da modernidade estabelecida e os emergentes, foi um sucesso absoluto entre os críticos internacionais”. (WILLIAMS, 2001, p.209, tradução minha).

alternavam o poder. O mesmo poderia ser notado durante o Estado Novo por meio da manutenção de grupos divergentes no equilíbrio do jogo político.

[...] a vida política brasileira se equilibra entre duas místicas; de um lado, a ordem e a autoridade decorrente da tradição patriarcal; de outro, a liberdade e a democracia, desafios da sociedade moderna. [...]. Essa dualidade [...] não deveria criar oposições, pois a formação brasileira tem sido ‘um processo de equilíbrio de antagonismos’ (BASTOS, 1999, p.222)

A última das críticas que aparecem são do *Laboratory School of Industrial Design*, que publicou um guia de orientação ao visitante da Feira. O guia denominado *A Design Student's Guide to the New York World's Fair* sugeria o tempo de visita de cada Pavilhão, recomendando por níveis de apreciação: somente o edifício, somente mostruários, ou o conjunto como um todo. O Brasil foi um dos países recomendados pela qualidade de execução do conjunto. O último crítico citado é Lucian Bernhard, fundador da *Bernhard School of Design* e responsável pela renovação do desenho industrial nos EUA. Ele escreveu em uma carta ao Comissário Geral:

[...] dirigi exposições no passado, especialmente na Alemanha como professor da Real Academia, e estou portanto interessado no progresso feito no assunto. Neste desenvolvimento vosso país, sem contestação, proferiu a última palavra na Feira Mundial de Nova York.

Todos meus amigos entre os artistas criadores concordam comigo de que a escolha e apresentação de vossos produtos e atividade foi magistralmente realizada. É raro ver uma fusão harmoniosa de idéias 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 porque não se deva proclamar e encorajar o que é bom. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.6).

Quando Sharpe (2008) analisa a passagem de Adalzira Bittencourt pela Feira Mundial da Nova York em 1939, destaca que a brasileira não avaliou positivamente a exposição brasileira. Adalzira Bittencourt, ligada a ala cafeeicultora tradicional, não concordava com a exibição de um material que não fosse alinhado a uma estética clássica européia. “Contudo a bem-humorada postura de Adalzira a respeito da imagem negativa que os estrangeiros teriam sobre o Brasil transforma-se em indignação e mesmo profundo sentimento de humilhação ao narrar sua primeira visita à Feira Mundial” (SHARPE, 2008, p.1096). A crítica da brasileira recaía sobre a arquitetura, os

murais de Portinari e a presença da mestiçagem brasileira que desqualificava, na opinião de Adalzir Bittencourt, a industrialização nacional. É interessante pontuar, que a escolha das críticas positivas internacionais não foi casual. Seu objetivo era coroar a exposição, legitimando sua qualidade técnica e estética. Tendo em mente a proposta de Foucault (2009) sobre os discursos vigentes, fica fácil compreender que não cabe nessa publicação a crítica negativa, já que é uma publicação contendo o discurso oficial difundido pelo Estado Novo.

Depois legitimar o valor da exposição por meio dos textos introdutórios, o Álbum dispõe fotografias que mostram a exposição brasileira. Elas registram a parte externa ao Pavilhão e depois a parte interna: térreo, primeiro andar, mezanino. Entre cada pavimento foi disposto pelo menos uma fotografia panorâmica dos mostruários, orientando a identificação dos estandes. A quantidade de detalhes e os ângulos selecionados variam entre as seções registradas. As legendas são largamente usadas e não se limitam em apenas detalhar a exposição, mas também a: 1) apresentar pesquisas científicas produzidas por meio do apoio governamental; 2) transcrever críticas emitidas pelas mais importantes “celebridades” no mundo da arquitetura; e 3) ainda citar os nomes dos Estados e dos parceiros comerciais que auxiliaram na montagem dos estandes.

Para a parte externa, foram selecionadas três fotografias: a) uma que mostra a fachada do Pavilhão com vista para o quebra-luz; b) outra com um panorama do Lago; e c) uma destacando as Vitórias Régias e Nenúfares, que compuseram o Restaurante – parte externa destacada pela Figura 5. Ainda foram exibidas três fotografias com as aves expostas nos jardins do Pavilhão. As legendas descrevem que foram levados: guarás, colhereiras, garças reais, pequenas e morenas, taquiris, motirões, cegonhas, tuiuiús, marrecos, marrecões, mutuns, jacus, jacamins e tucanos. As aves, posteriormente, foram doadas para o zoológico do Central Park e Staten Island. A estética moderna, o uso de linhas claras, livres, geométricas e materiais da época produziam a idéia modernista e davam suporte e contraste à exuberância da flora e da fauna exibidas no pavilhão (VELOSO & MADEIRA, 1999). Para Chauí (2000) a constituição do *mito fundador* do Brasil deveria necessariamente passar pela idéia de natureza exuberante e beleza natural. Quando se estuda concepções dos primeiros teóricos que propuseram uma identidade nacional do Brasil, os pontos que possuem concordância sobre a constituição

de caráter brasileiro estão as características naturais, flora, fauna e minerais, geográficas e climáticas do país (REIS, 2005).



Figura 5 – Fotografia de fachada externa do Pavilhão do Brasil em 1939

O andar térreo é descrito em vinte e duas fotografias que mostram vários mostruários com gêneros cultivados e beneficiados no Brasil. A vocação agrária brasileira parece estar associada ao processo de industrialização da matéria-prima. Seguindo assim as diretrizes apresentadas na introdução do Álbum e salientadas por Williams (2001). A organização dos estandes foi orientada no sentido de apresentar todo o processo de beneficiamento dos gêneros agrícolas: cultivo, industrialização e comercialização. Além da matéria-prima nas mais variadas etapas de sua produção, foram elencados os agentes humanos e mecânicos relacionados à produção de cada gênero agrícola. O agente mecânico foi utilizado para exibir o potencial tecnológico e enfatizar o desenvolvimento industrial brasileiro. O elemento humano representava em várias situações o cidadão comum do Brasil. Assim, o ponto de junção dos dois seriam as várias formas de produtos extraídos dos gêneros em seu processo de industrialização.

A presença de recursos naturais, de uma diversidade humana unificada e da tecnologia em desenvolvimento reforça a idéia do potencial de investimento do país. Reis (2005) comenta que Sérgio Buarque de Holanda criticava a dependência que as cidades ainda tinham do campo, porque desejava uma revolução através da transição de uma sociedade rural para industrial. Esse antagonismo refletia as disputas políticas dos grupos que, para além dos modernistas, disputavam a liderança econômica do país: os industriários, os cafeicultores e os representantes das demais oligarquias agrárias (REIS, 2005). Sharpe (2008) contribui com o debate colocando mais um ponto de vista de Adalzira Bittencourt sobre a exposição de 1939. Neste, a autora salienta uma contradição na modernidade brasileira, que reflete a insatisfação do grupo dos cafeicultores paulistas, do qual Adalzira Bittencourt fazia parte, diante do Governo Vargas:

[...] o novo modernismo cultural em exibição em Nova York disseminava imagens da conformação racial e agrícola da nação que, no Brasil, a ciência e o regime getulista em parceria procuravam minimizar por meio de reformas no âmbito da sociedade, educação e saúde. (SHARPE, 2008, p.1099).

Uma das primeiras fotografias do térreo mostra o quadro comparativo da extensão das duas nações continentais que ali se encontrava, era o mapa sobreposto do Brasil e dos Estados com a localização da cidade de Nova York. Depois, aparecem as

fotografias que descrevem a exposição do Café (Figura 6), na qual foram expostas todas as marcas de café torrado americano com as respectivas porcentagens de uso do café brasileiro. Williams (2001) explica que desde 1937 o café diminuía sua importância diante da política econômica nacional. Entretanto, o autor salienta que na Feira o Brasil manteve sua tradição cafeeira: *“still served up a gratifying image of Brazil as the world’s most modern and attractive coffee producer”*⁷ (WILLIAMS, 2001, p. 205). O autor ainda complementa que a indústria, os minérios e os óleos extraídos do babaçu, da carnaúba e da oiticica não seriam capazes de por si só atrair as audiências populares, somente o café teria essa atratividade. Buscando atrair a atenção do público, as fotografias dedicadas aos estandes do Babaçu e da Carnaúba procuraram ressaltar em cada um desses gêneros agrícolas brasileiros os produtos correspondentes consumidos no cotidiano das pessoas.



Figura 6 – Fotografia da Exposição do Café retirada do Álbum

⁷ “ainda exibiu uma imagem gratificante do Brasil como mais moderno e atrativo produtor de café do mundo”. ((WILLIAMS, 2001, p. 205, tradução minha).

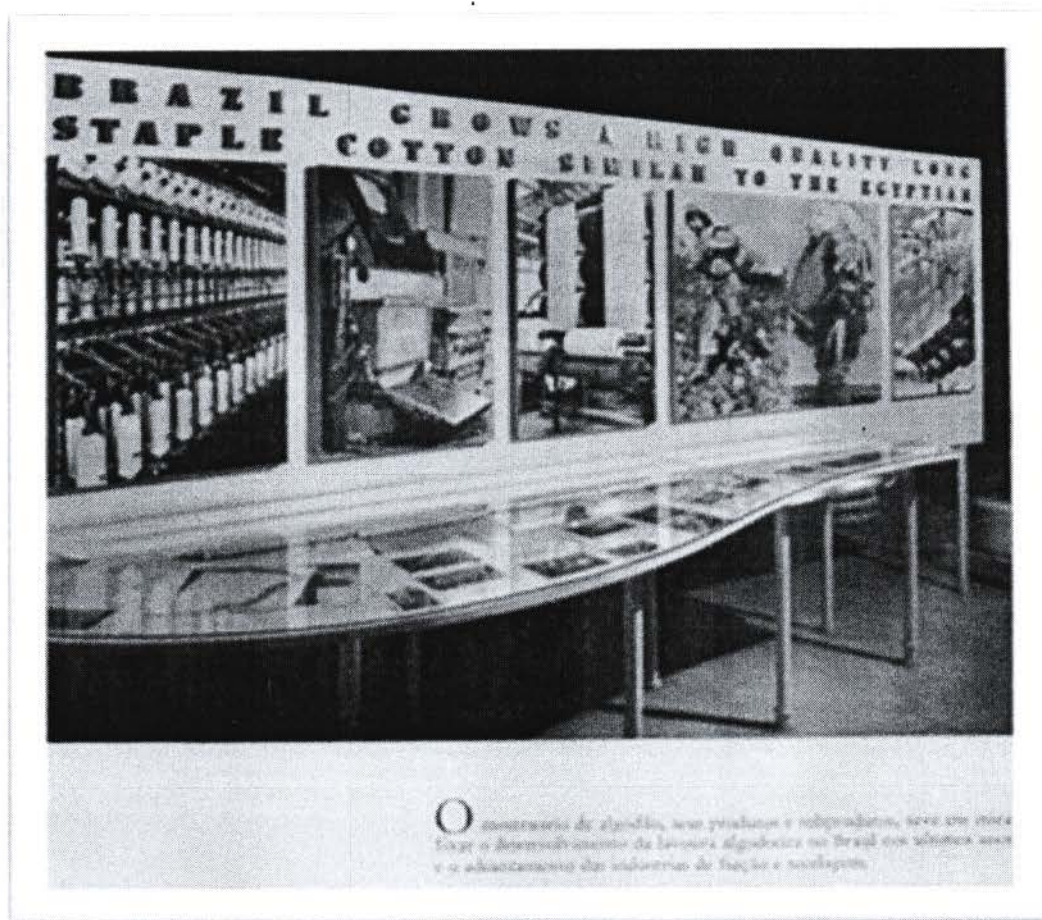


Figura 7 – Página do Álbum de 1939 dedicada ao algodão

Embora, o café tenha ocupado o maior espaço do pavimento, o artigo que recebeu maior número de fotografias no Álbum foi o algodão. São quatro imagens: a) uma com um plano geral do estande; b) um conjunto de fotografias representado o processo de industrialização do algodão (Figura 7); c) outra com dados estatísticos da expansão da área cultivada; e d) um mostruário de fibras têxteis, novelos e tecidos (Figura 8). Paul Singer (1997) assinala que houve uma expansão do mercado interno consumidor da indústria têxtil entre 1932 a 1939, o que possibilitou dobrar a produção de metros de tecidos de algodão fabricados no país. “Na verdade, o que caracteriza a industrialização desse período é a grande expansão da fiação e tecelagem” (SINGER, 1997, p.217).

Foi dado também destaque ao tabaco, cujo estande era composto por pinturas em vidro representado as três raças brasileiras e seu vínculo com o tabaco (Figura 9). O Álbum não faz qualquer referência dos autores das pinturas, apenas descreve sua presença no estande do tabaco. Entretanto essas pinturas sugerem uma harmonia entre as três raças brasileiras. Pela fotografia desse estande é possível notar que a

representação do português lembra o colonizador espanhol, em especial pelo elmo representado na ilustração (Figura 9). Segundo Reis (2005), Sérgio Buarque de Holanda comparou em sua obra a colonização portuguesa e a espanhola, com intuito de avaliar aspectos das duas dominações. As vantagens dos espanhóis foram a urbanização das regiões povoadas e o desenvolvimento intelectual e educacional de sua população (REIS, 2005). Contudo, de acordo com o autor, Sérgio Buarque de Holanda defende que foram as características peculiares da colonização portuguesa que possibilitaram a unidade territorial, apesar de não promover a urbanização nem o letramento de seu povo.

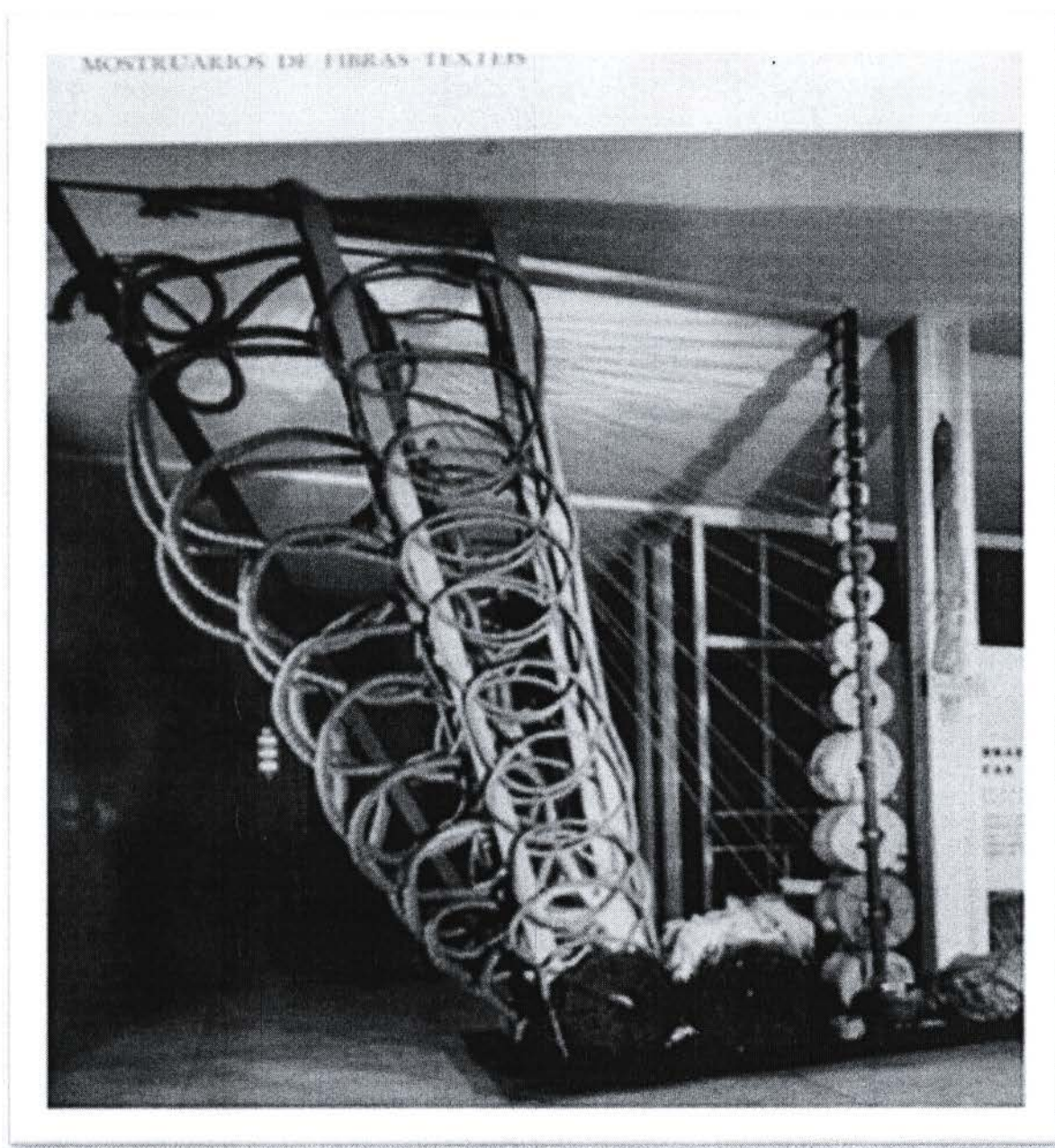


Figura 8 – Página do Álbum com as fibras têxteis

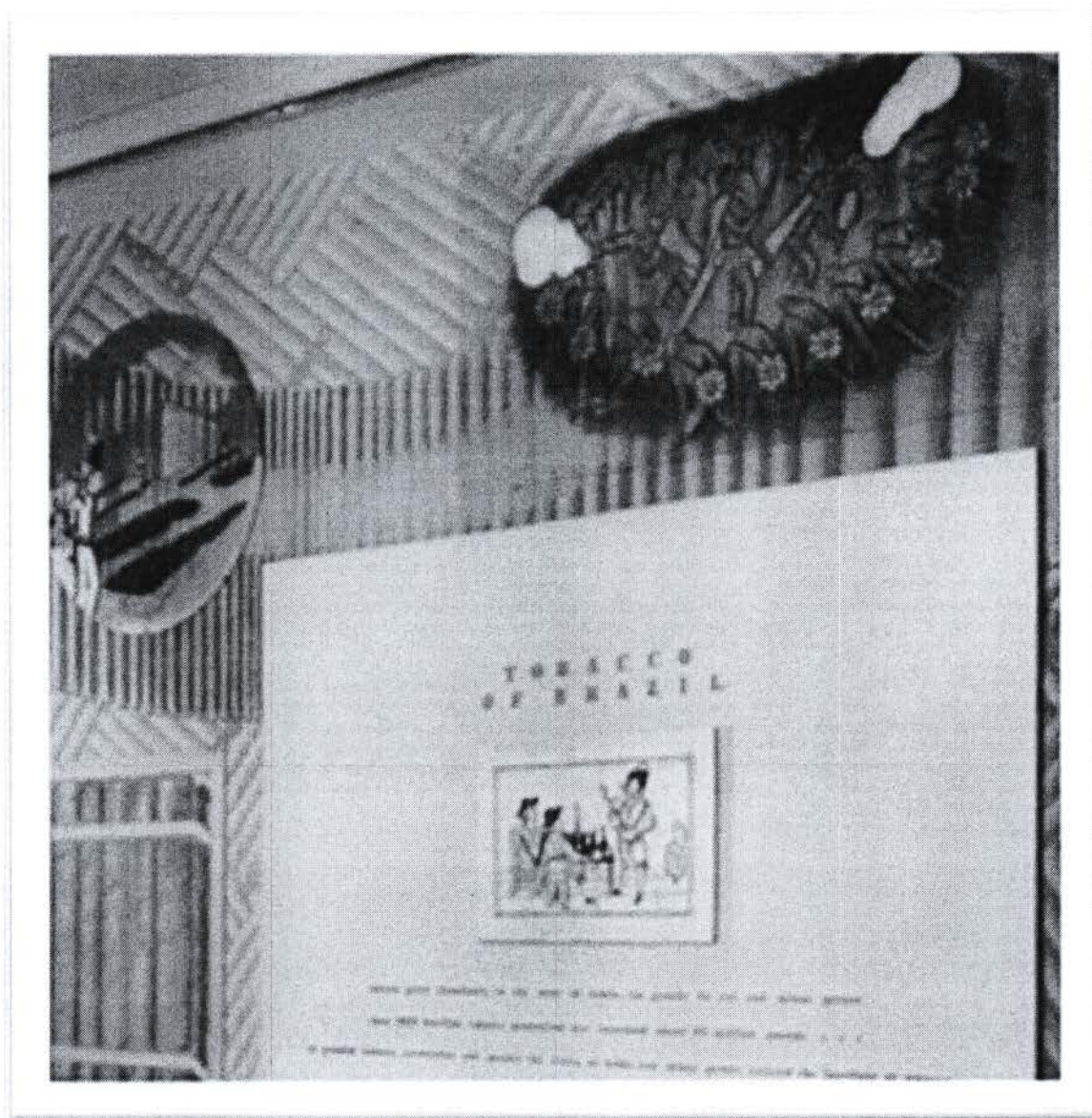


Figura 9 – Fotografia do Álbum com exposição do fumo

Na página dedicada ao mate, o texto revela que foi oferecido chá mate gelado, assim como no Departamento Nacional do Café foi servido café. Isso foi destacado numa legenda que expunha o comentário do *New York Journal and American*: “Depois de um dia extenuante errando pela Feira, não há um recanto mais agradável ou refrescante do que o eufônico Brazilian Pavilion. O ambiente é um dos melhores no ‘Mundo do Amanhã’, e os seus grandes copos de mate gelado dão nova Coragem.” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1393, p.18).

Tanto a organização do Álbum quanto da Exposição transmitem a idéia de país agrícola, porém industrializado com potencial exportador. Segundo Singer (1997) os

anos 30 foram fundamentais para o surto industrial brasileiro, principalmente pelo estímulo de uma indústria nacional e de um mercado interno. O autor salienta que a taxa de produção industrial superava a taxa da agrícola, mesmo assim a agricultura ainda era decisiva na economia do Brasil.

[...] na verdade, a ausência de uniformidade seria o traço marcante da política econômica implementada, o que traduziria pela coexistência de medidas favoráveis à industrialização e medidas voltadas para o amparo dos interesses dos grupos econômicos tradicionais (SINGER, 1997, p. 90).

De acordo com Vavy Pacheco Borges (2003), que estudou as diferentes representações sobre o Governo Vargas (1930 a 1945), mesmo com as visões tradicionais de historiadores desse período é possível identificar nas fontes de época – como o Álbum de 1939 – uma pluralidade na política do Estado Novo. “Essa noção de pluralidade implica mais do que uma simples menção à oposição existente no período entre esquerda-comunismo e direita-fascismo/integralismo” (BORGES, 2003, p.179). Envolve uma diversidade de pessoas que não se limitam às estruturas políticas, perpassam também a esfera econômica e cultural (VELOSO & MADEIRA, 1999).

Quatro fotografias foram destinadas ao Bar e Restaurante do Pavilhão. Uma das legendas ressalta o serviço de cristal utilizado para servir os frequentadores desta parte do pavimento. Foi dado destaque às paredes de imbuia que revestiram o local. Nas legendas, é possível observar várias críticas exaltando o Restaurante do Pavilhão do Brasil. Em uma das citações, ele foi cotado como um dos espaços mais disputados para a diversão durante o verão em que aconteceu a Feira Mundial.

Na última página do andar térreo, apresenta-se uma fotografia com círculos de luz que indicam a posição do Rio de Janeiro. É interessante destacar que a primeira fotografia do térreo é o mapa comparativo com a localização de Nova York, enquanto na última fotografia é indicada a localização da capital do Brasil⁸. Não por acaso, essa parte da publicação, referente ao primeiro andar do prédio, abre, assinalando Nova York, e fecha com Rio de Janeiro, costurando, assim, marcos geopolíticos que se

⁸ Somente em 1960 que a capital do Brasil mudou-se do Rio de Janeiro para Brasília, após a finalização de suas obras. É interessante ressaltar que apenas em 1967 a República dos Estados Unidos do Brasil passou a ser República Federativa do Brasil.

pretende enfatizar na leitura da exposição e da publicação, compreendidos como “as cidades do amanhã”.

A fotografia inaugural do primeiro andar apresenta: o mobiliário e guarnição de paredes executados em jacarandá; os livros publicados nos Estados Unidos falando sobre o Brasil; e os cinco volumes da *A Nova Política do Brasil*, escrito pelo Presidente Getúlio Vargas. Nesses livros o Presidente traçou a história de seu período de governo: desde a década de 30 até o estabelecimento do Estado Novo em 1937. Em seguida, a peça gráfica traz a imagem do painel onde ficou exposta a família tipográfica Bodini-Brasil criada por Paul Lester Wiener para o uso exclusivo no Pavilhão do Brasil. Como foi salientado acima, o registro dessa parte da exposição no Álbum junto à menção ao livro escrito pelo Presidente, que reproduz as diretrizes do Estado Novo, apontam que havia o interesse em valorizar a produção escrita intelectual do país.

O salão principal do pavilhão com entrada pela esplanada foi registrado em duas fotografias. Em uma delas são mostradas pessoas sentadas em bancos pelo salão. Elas parecem estar descansando, apreciando, ou, simplesmente, visitando a exposição – como podem ser vistas em outras fotografias dispostas no Álbum. Isso minimiza o aspecto de pose, dando à composição da imagem caráter mais casual que intencional. Em uma destas fotografias é possível ver a escultura *Mulher Reclinada* de Celso Antonio (Figura 13). Este escultor ficou conhecido por ter realizado diversas obras sob encomendas do governo para serem expostas em vários espaços públicos. A escultura em pedra exibida no Pavilhão do Brasil foi projetada para figurar nos jardins suspensos do gabinete do Ministro da Educação e Saúde⁹ (CAVALCANTI, 2006).

O Salão da Boa Vizinhança apresentava a história do Brasil narrada através da coleção de bandeiras históricas. Essa exibição das bandeiras foi orientada por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, escritor atuante na Academia Nacional de Letras e um dos principais idealizadores e ativistas do Integralismo – movimento político de cunho fascista base de apoio do governo Vargas (FERREIRA & DELGADO, 2007). Nesse salão foram colocados também os murais executados por Candido Portinari: *Noite de São João*, *Jangadas do Nordeste* e *Cena Gaúcha* (respectivamente, Figuras 10, 11 e 12). Deve-se ressaltar que tanto a escultura quanto as pinturas não são os elementos destacados pelas fotografias, cujo ângulo escolhido pretende compor um olhar panorâmico do salão. Depois foi disposta uma fotografia que

⁹ Hoje é o Edifício Gustavo Capanema.

mostra uma visão geral na qual é possível traduzir a percepção global do espaço em exposição e notar o mezanino e a fachada interna envidraçada. É importante destacar que nesse salão estava a escultura do Presidente Getúlio Vargas, mas o Álbum não faz qualquer menção a ela.

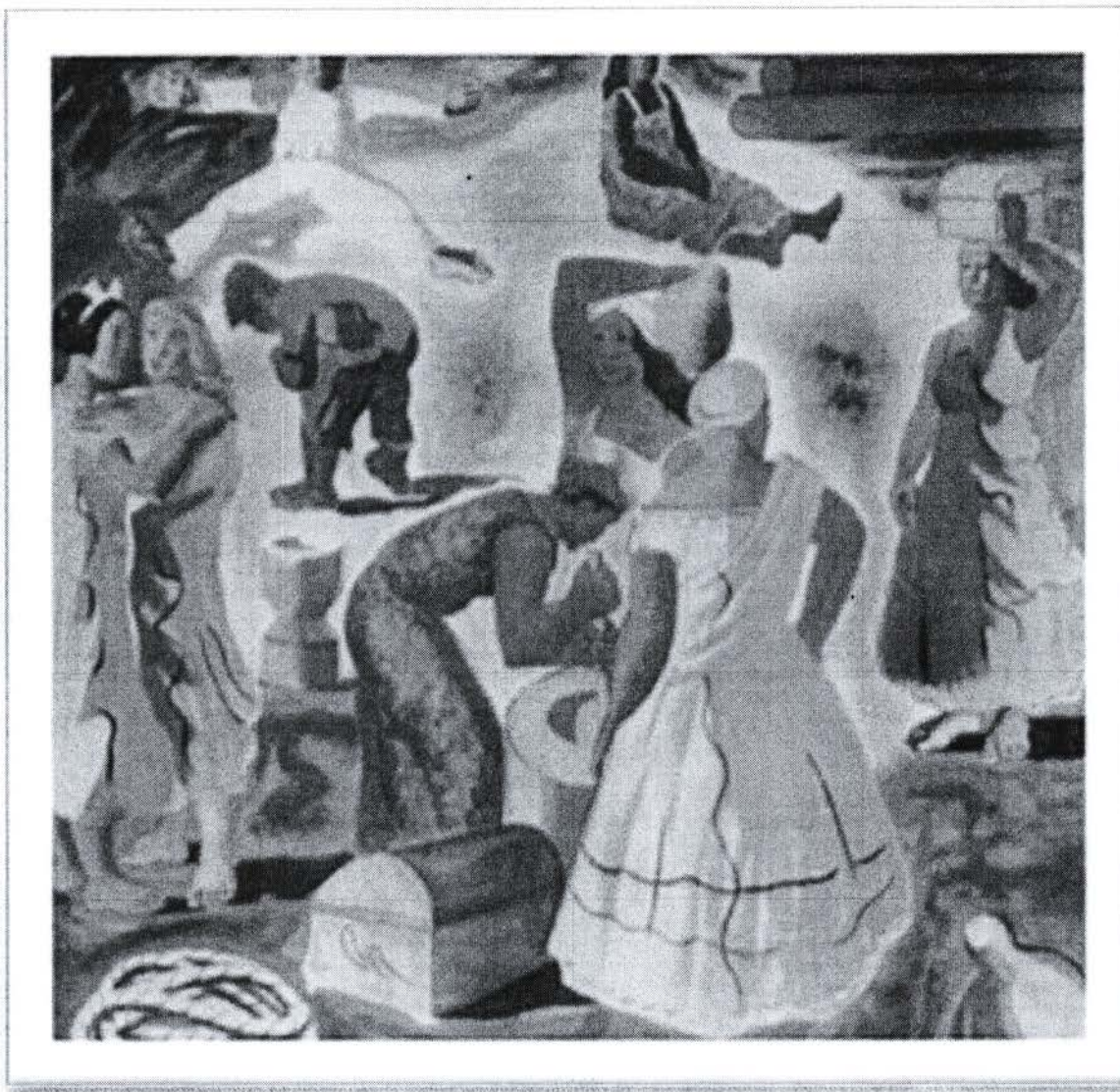


Figura 10 – Fotografia da obra “Noite de São João”

Nas duas páginas seguintes da publicação, foram dispostas fotografias dos murais de Portinari, *Noite de São João*, *Jangadas do Nordeste* e *Cena Gaúcha*, e a escultura *Mulher Reclinada* de Celso Antonio. Estes são reproduzidos enquanto obras artísticas, não como meros objetos da exposição. O foco da imagem na página, nesse caso, é a obra de arte e não sua localização na exposição, que já esta foi realizada ao exibir as fotografias panorâmicas do Salão da Boa Vizinhança. Williams (2001) aponta que a Comissão Geral da exposição brasileira seguiu as sugestões de Lucio Costa ao colocar

artistas nacionais não acadêmicos que tiveram destaque dentro do modernismo. Portinari foi convidado a realizar os murais e optou por representar três tipos regionais típicos de brasileiros: o jangadeiro, a baiana e o gaúcho. O interessante é notar o diálogo que as obras de Portinari e demais representações de tipos brasileiros exibidos ao longo do Álbum estabelecem com a proposta dos intelectuais que traçavam a identidade nacional: a união dos tipos brasileiros. Conforme o recorte fotográfico que foi feito da exposição na Figuras 6, 7 e 9.



Figura 11 – Fotografia da obra “Jangadas do Nordeste”

Segundo Reis (2005) os intelectuais que pensavam o Brasil ao longo da História, além de concordarem com a influência que a natureza tropical exercer sobre o povoamento do Brasil, também defendiam a influência dos três povos: índio, português e africano. Os autores se diferenciam quanto à importância que dão para um em

detrimento do outro. Por exemplo: Francisco Adolfo de Varnhagen e Gilberto Freyre exaltam a influência portuguesa, porque foi a chegada destes desbravadores que se deu início à formação do Brasil. Já Capistrano de Abreu e Sérgio Buarque de Holanda elegem o índio como legítimo brasileiro, os outros dois são vistos como estrangeiros na natureza tropical (REIS, 2005).



Figura 12 – Fotografia da obra “Cena Gaúcha”

De fato, tanto Gilberto Freyre quanto Sérgio Buarque de Holanda acompanhara e se posicionara em relação ao movimento modernista de 1930 e à questão da identidade nacional propostas pelos intelectuais:

[...] nos anos 1930, a realidade brasileira nua e crua tornou-se a questão-chave de um pensamento brasileiro que se quer puro e duro. Todos os intelectuais querem decifrar o enigma do Brasil e interferir na produção do seu futuro. Discute-se, então, a identidade nacional brasileira, os obstáculos ao seu desenvolvimento e progresso, as formas de vencer o atraso horroroso. (REIS, 2005, p.117)

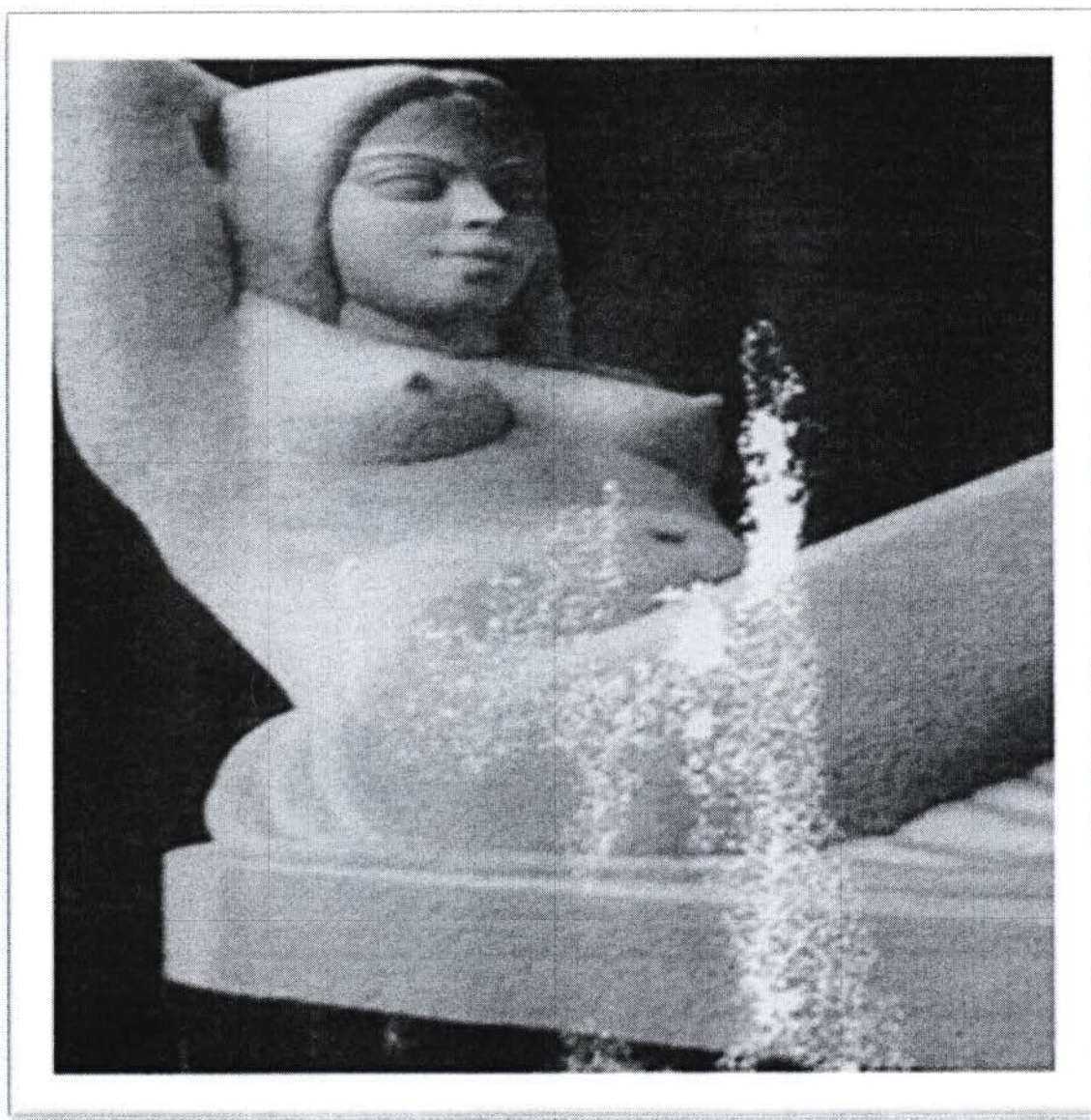


Figura 13 – Fotografia da obra “Mulher Reclinada”

De acordo com Veloso e Madeira (1999) a questão da identidade refletia sobre o significado de “povo” para os intelectuais modernistas, seja da ala tradicional, seja da ala vanguardista. Para ambos, o “povo” seria o elemento de “autenticidade e originalidade da cultura” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.98), assemelhando-se à noção de folclore, alcançar as atividades típicas regionais brasileiras. Nesse processo de construção de significado, os intelectuais emparelharam o termo “povo” com cultura. Viviam-se neste período a transição de um país agrário e rural para um industrializado e urbano, que propunha uma renovação no sentido de nação para o campo político e cultural (REIS, 2005). O Álbum exibiu um projeto sobre a identidade nacional que

almeja destacar as particularidades do povo brasileiro em situações de trabalho típicas, integrando todos em um conceito só: Brasil múltiplo, porém unido.

Em seguida o Álbum mostra a exposição do mostruário de minérios e minerais. A primeira fotografia exhibe uma homenagem aos geólogos americanos que estudaram a geologia do Brasil. Foram esculpidos medalhões de bronze com o busto desses americanos pelo modernista H. Leão Veloso, escultor que produziu encomendas oficiais ao governo Vargas. Não há informações na publicação sobre a produção desses objetos: se foram encomendados, se foram confeccionados para presentear o governo americano. Depois é disposta uma imagem com maquete do porto do Rio de Janeiro, a legenda destaca o jardim do Pavilhão em miniatura onde foram colocados vários minerais de formas e cores atraentes. A organização primou pelos minérios com valor estritamente comercial e nas legendas são detalhados todos os minérios exposto no Pavilhão. Para os mostruários de minérios e minerais são destinadas quatro fotografias contendo a mica e as variações do quartzo.

Williams (2001) explica que havia um interesse do general Armando Vidal que a produção de minérios brasileira pudesse atender a demanda estadunidense, por isso a ênfase dada a estes produtos naturais, que além do estande especial para cada minério, eles também foram exibidos em outros espaços do Pavilhão. Houve um interesse dos organizadores do Álbum em destacar o nome do Presidente ao se referir aos minérios. Uma das legendas sinaliza que “o mostruário de produtos minerais apresentado no Pavilhão é seguramente o maior e mais escolhido exibido pelo Brasil no exterior” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1939, p.42). Sem contar o realce dado pela publicação aos geólogos estadunidenses que estudaram o território nacional. Como foi salientado acima, Sérgio Buarque de Holanda sinaliza uma tendência ao modelo estadunidense para seu projeto de Brasil, assim como pode ser encontrado no Álbum (REIS, 2005). A valorização de personalidades estadunidense junto aos minérios e minerais brasileiros, assim como a referência ao Presidente nessa seção, reforça o interesse comercial entre as duas nações no que tange a exportação desses recursos naturais primordiais para as indústrias de base (ABREU, 1997).

Três páginas foram destinadas para o mostruário de madeiras, sendo duas fotografias visões panorâmicas da exposição. Destaque para o secular Ipê Peroba exposto em corte transversal e amostras de madeiras de vários Estados. Antes de registrar o mezanino, foram colocadas duas fotografias: a) o desenvolvimento da

indústria têxtil orientada para a moda feminina; e b) uma instalação em grandes proporções usando os mais finos tecidos produzidos com seda animal. O mezanino é descrito em três fotografias, os mostruários da borracha e dos produtos de couro, em duas páginas. Todos são produtos de destaque na economia brasileira, como aponta Eli Diniz (1997):

[...] quanto á estrutura da produção industrial, houve algumas mudanças dignas de nota. As indústrias básicas, metalúrgica, mecânica, material elétrico e material de transporte, praticamente dobraram sua participação no total do valor adicionado da indústria. Foi também bastante significativo o crescimento das indústrias química e farmacêutica. Por outro lado, as indústrias tradicionais (principalmente têxtil, vestuário e calçados, produtos alimentares, bebidas, fumo e mobiliário), apesar de ainda constituírem, em 1939, 60% do valor adicionado da indústria, tiveram sua participação diminuída em relação a 1919, quando representavam 72%. (DINIZ, 1997, p.90).

No final do Álbum foram utilizadas duas páginas para divulgar os panfletos distribuídos durante a Feira contendo informações sobre os vários artigos de exportação levados pelo Brasil à exposição. Foram mencionados os nomes dos brasileiros notáveis em diversas áreas como: administração, política, diplomacia, advocacia, engenharia, medicina, igreja, imprensa, filosofia, história do Brasil, literatura, música, pintura e geologia. Destaco nesse rol dos notáveis: José Bonifácio, Princesa Isabel, Alexandre Gusmão, Duque de Caxias, Rui Barbosa, Santos Dumont, Osvaldo Cruz, Carlos Chagas, Hipólito José da Costa, Benjamin Constant, Silvio Romero, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Cláudio Manoel da Costa, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Olavo Bilac, Carlos Gomes, entre outros. Percebe-se que há uma intenção de homenagear várias personalidades históricas anteriores ao Governo Vargas. Nota-se que são elencados vários intelectuais de vários períodos, privilegiando aqueles que de alguma forma estiveram envolvidos com a construção da República do Brasil.

Também foram exibidas quatro ilustrações de selos comemorativos da exposição brasileira na Feira Mundial de Nova York na mesma página em que foram dispostas as traduções em inglês das legendas do Álbum e demais inscrições elucidativas exibidas na exposição. Ainda foram comparados cronologicamente pessoas e eventos importantes na relação entre Brasil e Estados Unidos. Sendo que, os nomes brasileiros vão desde Dom Pedro I até Osvaldo Aranha, passando pelo Barão do Rio Branco,

Joaquim Nabuco e Julio Prestes. Foram descritas informações adicionais quanto a outros materiais expostos em Nova York, como: filmes, músicas, discos, partituras, livros, quadros e pinturas. Por fim, foram listados os nomes dos expositores classificados por Estado que representavam.

De modo geral, aplicando as três funções do design gráfico de Hollis (2001), o Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York indica o interesse de difundir o discurso de uma nação industrializada e exportadora. Informa ainda que essa nação foi construída através do trabalho e do esforço de vários brasileiros, contemplados em várias obras artísticas exibidas no Álbum. Por fim, promove o discurso do “país do amanhã”, tanto econômica como culturalmente.

Tendo em vista, que o discurso oficial, a *vontade de verdade*, é a defesa da unificação política, economia, cultural e social da nação brasileira através de seu potencial natural e comercial, e na maioria das vezes os discursos excluídos são inacessíveis, em especial dentro de objetos oficiais de propaganda do governo, a proposta de Foucault (2009) coloca-me outro questionamento: onde estariam os conflitos e as disputas que, por mais contraditórios que fossem, coexistiram no Álbum?

Não seria possível ao governo de Getúlio Vargas suprimir a presença da oligarquia agrária, porque como sinaliza Singer (1997) com o “lento” processo de substituição de importação por industrialização, a exportação agrícola ainda era peça chave na economia nacional. Mesmo o café, produto vinculado a grupos opositores ao regime varguista, teve seu espaço reservado no Álbum. Não recebeu o mesmo privilégio que o algodão e os minérios, porque “a partir de 1934 a importância relativa das exportações de café declinou sensivelmente, resultado da diversificação das exportações e, em especial, da notável expansão das exportações de algodão” (ABREU, 1997, p.28).

Três outras questões também merecem destaque depois de descrever o Álbum. A primeira é o conflito cultural interno da sociedade intelectual brasileira. Trata-se da disputa no ambiente político, artístico, musical e arquitetônico entre as visões estéticas mais tradicionais e as vertentes modernistas. São predominantemente exibidos na publicação de 1939 exemplos do projeto cultural modernista, representado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, Celso Antônio e Cândido Portinari. Faço uma ressalva: esses intelectuais foram tidos como representantes oficiais do governo, especialmente por serem os preferidos quando o assunto era realizar obras sob encomenda do governo. O mesmo acontecia com outras personalidades integrantes da

ala dos conservadores, por exemplo, Gustavo Barroso, que organizou parte do Salão da Boa Vizinhança. Diniz (1997) explica que esse jogo entre oposições cooptadas para as linhas governistas fazia partes da política do Governo Vargas, porque assim podia administrar as tensões entre os grupos conflitantes e manter a coesão política do Estado Novo.

A segunda questão refere-se às problemáticas sociais e raciais, como aponta Williams (2001), que são minimizadas através da integração racial, estabelecida pelos murais de Portinari. Todos três tipos são exemplos de brasileiros típicos. Havia um interesse do aparelho ideológico do Estado Novo em superar a imagem negativa de país atrasado culturalmente, fragmentado politicamente, agrário e escravocrata (Williams, 2001). Nas demais imagens expostas na publicação há uma tendência à miscigenação do povo brasileiro, buscando um meio termo entre os três povos: o jangadeiro (índio), a baiana (negro) e o gaúcho (branco). Lembrando que cultura nesse período também representa povo (VELOSO & MADEIRA, 1999), as artes modernistas exibidas, arquitetura, escultura, pintura, design, entre outras, apontavam um país industrializado e dotado das mais elevadas faculdades intelectuais. Maria Cecília França Lourenço (1995) comenta que as pinturas de Portinari reproduzem em diferentes atividades os tipos de brasileiros definidos a partir de modos e costumes típicos de distintas regiões do país. Segundo a autora, a intenção é produzir um ideal de povo brasileiro que fosse artigo de exportação. “Além disso, atente-se que essa é uma imagem tipo exportação, pois o exótico tem lugar assegurado na cultura americana.” (LOURENÇO, 1995, p.134). Tendência que convergiu com a preocupação modernista em inventar um Brasil mestiço e unificado.

Por último, o caráter fascista, intervencionista e ditatorial do Estado Novo é substituído pela idéia de estado moderno, unificado cultural e economicamente. Até o próprio Presidente é exibido cautelosamente, sem fazer qualquer superexposição de sua imagem. Segundo Marcelo de Paiva Abreu (1997), havia uma política econômica, chama de “Política da Boa Vizinhança”, regendo a relação comercial entre Estados Unidos e Brasil. Mesmo assim, o Brasil manteve relação de não exclusividade com os Estados Unidos, uma vez que fazia acordos bilaterais com a Alemanha. Para Abreu (1997), não se trata somente de uma característica da ambigüidade manipuladora do Governo Vargas, mas também de uma tolerância americana com o comportamento

brasileiro, já os produtos estratégicos para os Estados Unidos não sofriam concorrência direta.

[...] mas de maneira geral o intercâmbio comercial entre a Alemanha e o Brasil manteve-se a níveis significativamente mais elevados do que os típicos em princípios da década. O Brasil conservou durante esses anos uma posição ambígua, prometendo repetidas vezes às autoridades norte-americanas que o comércio de compensação seria reduzido e, ao final, sempre renovando os acordos de comércio bilateral. (ABREU, 1997, p.25).

Embora o Álbum ressalte mais as obras artísticas de Portinari e Celso Antônio do que os demais elementos exibidos no Salão da Boa Vizinhança – nome também atribuído aos acordos políticos estabelecidos entre Estados Unidos e Brasil – esse Salão seria o centro nodal do projeto de brasilidade levado à Nova York. Porque exibia através dos murais e da escultura a produção intelectual e artística brasileira representando o povo dessa nação. Expunha a tradição democrática do país através de suas Bandeiras Históricas. Ainda continha um busto do ilustríssimo condutor disso tudo: o Presidente Vargas. Sem contar o elemento religioso/cristão representado pelas imagens de antigas igrejas do Brasil, que contrastavam com as demais obras desse Salão.

Esboçando uma conclusão, o texto *As “Vitrines” do Brasil Moderno* de Maria de Fátima Fontes Piazza (1996) faz uma junção das informações contidas na publicação, com a Exposição e os interesses do Governo Vargas. A peça gráfica se configura como um Álbum que exhibe a nova vitrine moderna brasileira, assim como um Álbum de produtos de uma empresa; com um único diferencial, a empresa é o Estado Novo que exhibe ideologias, crenças e valores. “Se a questão era de ‘marketing’, e o Brasil tentava projetar uma ‘boa’ imagem para o mundo, era preciso também autoafirmar-se na nova ordem internacional que se anunciava.” (PIAZZA, 1996, p.263). Em especial a estadunidense, inclusive pelo design escolhido para compor o Álbum que dialogava com as vertentes de design que estava pululando nos Estados Unidos durante a década de 1930 (DENIS, 2000).

Capítulo 3 – Representações do Brasil em Portugal (1941)

O outro objeto de estudo é o Álbum do Pavilhão do Brasil que apresenta/representa a exposição brasileira montada na Exposição Histórica do Mundo Português, realizada em Lisboa, Portugal, no ano de 1940. Trata-se de uma publicação criada para registrar e difundir o evento, portanto exibe fotografias da participação brasileira tanto no Pavilhão do Brasil quanto na seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. O evento foi promovido na intenção de comemorar os Centenários Portugueses de Fundação do Estado Português (1140) e da Restauração da Independência (1640). Segundo José Carlos Almeida (2004):

[...] em 1940 Portugal celebrou um triplo centenário: a fundação (1140), a restauração da independência (1640) e o pico da expansão marítima (1540). No entanto, a ênfase foi colocada nos primeiros dois eventos e as celebrações ficaram conhecidas como o duplo centenário. Na visão do regime, “1140 explica 1640 como 1640 antecipa 1940”. (ALMEIDA, 2004, p.8).

O Pavilhão do Brasil ficou aberto ao público por seis meses e sua inauguração aconteceu no dia 20 de julho de 1940, e após esse período foi desmontado. Um dos registros desse evento é o Álbum, que exibe um conjunto de imagens que se quis mostrar do país tanto no seu próprio pavilhão quanto em alguns salões na seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Conforme está indicado no colofão, essa edição comemorativa foi composta e impressa durante o mês de fevereiro de 1941, nas oficinas da Neogravura limitada, em Lisboa – sob encomenda da comissão organizadora do evento. Enquanto pesquisava sobre essa editora, fiz contato com um pesquisador português, autor do livro *História das Artes Gráficas*, o Prof. Rui Canaveira, e consegui algumas informações sobre ela. A editora foi criada por José Júlio Marques Leitão de Barros, que nos anos trinta fez um estágio de Artes Gráficas e Fotografia na Alemanha, e ainda foi um dos colaboradores das Festas Centenárias em 1940, tendo exercido o cargo de secretário-geral da Exposição Histórica do Mundo Português (CANAVEIRA, 2001).

Apenas a título de conhecimento, Rui Canaveira (2001) apresenta o destino das artes gráficas em Portugal. Com os processos revolucionários¹ que começaram a acontecer em Portugal, a partir de 1976 as artes gráficas entraram em um período de recessão. Além das manifestações dos funcionários do setor que estavam envolvidos nos processos revolucionários, houve expressivo aumento no valor da matéria-prima necessária para a produção gráfica (papel, chapas litográficas, tinta), bem como a proibição das exportações e um calote de clientes que não pagavam os serviços prestados. Assim, de modo geral, as empresas gráficas não suportaram o período de crise e tiveram que abrir falência, como foi o caso da Neogravura.

Como foi salientado no primeiro capítulo sobre a tipologia, há uma predominância da família Didot no Álbum. Esta, uma classificação estabelecida por Ribeiro (1983), ao considerar a presença de serifa fina contrastada ao abuso de linhas finas e grossas na estruturação das letras. No miolo do Álbum é possível identificar mais três tipografias. É usada na folha de rosto e na inscrição “Comissão Brasileira dos Centenários Portugueses” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.1) a família Bastão, caracterizada por ser sóbria, sem serifas. A segunda fonte tipográfica utilizada no miolo é da família Calson e está presente em toda a primeira seção, exceto na legenda do mapa. É uma fonte com serifa triangular na base das letras e um leve arredondado nas serifas superiores das letras. Por fim, a última tipologia presente nas legendas do Álbum pertenceria à família Egipciana, pelo singular detalhe de apresentar as serifas em ângulo reto, no entanto, a fonte tipográfica utilizada no Álbum parece ser uma variação tipo inglesa, porque possui uma suavização dos ângulos através do arredondamento dos cantos (RIBEIRO, 1983).

A não indicação dos fotógrafos, nem dos artistas que fizeram as ilustrações do Álbum e a inexistência de uma família tipografia específica para a exposição em Portugal salientam uma argumentação recorrente quando se avalia a participação brasileira em exposições internacionais durante o Estado Novo. Lehmkuhl (2002) apresenta em sua tese à luz dos estudos de Daryle Williams (2001) que os gastos com o Pavilhão de 1939 foram bem maiores que com o Pavilhão de 1940. Ela ainda compara as diferenças entre as condições materiais e políticas de produção de cada exposição e os resultados alcançados em cada uma. Por analogia, a diferença de orçamento entre as

¹ Refiro-me às manifestações anti-salazaristas, que culminaram com a Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1974, pondo fim ao governo ditatorial português que durou cerca de 40 anos (CANAVEIRA, 2001).

duas exposições brasileiras teria seus efeitos refletidos também na confecção das duas publicações.

[...] Daryle Williams aponta em seu estudo *Culture Wars in Brasil: The First Vargas Regime, 1930 – 1940*, a possibilidade de que os vultuosos gastos ocorridos com a construção do pavilhão do Brasil para a Feira de Nova Iorque, em 1939, possa ter influenciado na decisão do governo brasileiro em limitar os gastos com o Pavilhão do Brasil para a Exposição do Mundo Português, em 1940, resultando assim na existência de um verdadeiro abismo entre os dois Pavilhões. (LEHMKUHL, 2002, p.9).

A reprodução do Álbum que utilizei para esse estudo foi fotocopiada, como expliquei no primeiro capítulo. Sua reprodução não primou pelo cuidado em centralizar as páginas para que houvesse o devido enquadramento da cópia no papel, nem de equilibrar seu nível de luz e sombra, o que poderia evitar perdas de conteúdo. Destaco isso para sinalizar ao leitor que algumas imagens dispostas ao longo do capítulo tiveram perdas de informação. Contudo essas lacunas não chegaram a comprometer a análise.

A capa do Álbum apresenta uma fotografia da entrada do Pavilhão do Brasil e o título da obra. É importante reforçar que o título ocupa um terço da página, no canto esquerdo muito próximo da lombada, o que representa uma configuração tradicional na diagramação habitual à época. Outro detalhe é que as palavras não estão alinhadas horizontalmente, mas foram separadas em sílabas e colocadas como blocos, uma sobre a outra (Figura 2). De acordo com Ribeiro (1983), teórico das artes gráficas, essa forma de composição é chamada de esquema vertical. Seu objetivo seria o de transmitir a idéia de destaque, importância e elegância.

Abaixo do título encontram-se também os brasões do Brasil-Reino e do Brasil-República mediados por um laço e pela Cruz de Malta. Os brasões nos remetem imediatamente à tradição histórica que vincula o Brasil à Corte Portuguesa, sugerindo uma trajetória contínua, naturalizada e evolutiva entre a História da colônia, do território que integrava o Reino Português, e o país independente, duas Histórias bem apresentadas, acomodadas e entrelaçadas pela fita e o emblema português. Lehmkuhl (2002) cita Omar Ribeiro Thomaz para enfatizar a apropriação idealizada que Portugal nutria pelo Brasil:

[...] a participação do Brasil na Exposição é citada para demonstrar o uso que Portugal faz da “imagem forte” do Brasil com o intuito de reafirmar a solidez do seu Império, calcado em bases políticas, materiais e espirituais, reivindicando à história a sua continuidade, na qual “... o Brasil surge não apenas como exemplo de uma criação lusitana no passado, mas como a possibilidade de realização no futuro”.(LEHMKUHL, 2002, p.3).

Os textos no miolo estão alinhados de forma centralizada em relação ao espaço gráfico que ocupam. As únicas exceções são para o prefácio (p.3) e para a introdução (p.4-6) cujos textos aparecem divididos em colunas duplas. A diagramação escolhida também está relacionada com a composição horizontal simétrica que predomina no Álbum, fazendo sempre presente a sensação de força e estabilidade.

A publicação é constituída por sessenta fotografias distribuídas em cinquenta e oito páginas. Dividi o Álbum em três seções principais, sugeridas na publicação, e também para facilitar proceder o trabalho de descrição e análise do material. A primeira seção faz uma apresentação textual das exposições brasileiras, a segunda aborda o Pavilhão do Brasil e a última retrata a seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Logo na capa do Álbum, destacada pela composição gráfica entre título e fotografia da fachada principal do Pavilhão do Brasil, é possível perceber a construção da importância e da magnificência que se pretendeu atribuir ao evento. Essa atmosfera se repetia na folha de rosto, primeira página da publicação, através da composição que abriga o título, a data do evento e uma vinheta com as bandeiras cruzadas das nações portuguesa e brasileira. Lehmkuhl (2002) explica que havia o interesse português de construir um evento grandioso e de contar com a participação brasileira, não como mera convidada, mas como nação independente herdeira da portuguesa. Contudo, quando houve a oficialização do convite, o Brasil demorou a se posicionar quanto à sua participação (LEHMKUHL, 2002; WILLIAMS, 2001).

Para a política ideológica do Estado Novo, ter sua imagem associada à de Portugal remetia à condição de colônia, dependente, atrasada e sem identidade própria. “Este era um campo bastante movediço, posto que o Brasil nos anos trinta buscava o reordenamento da nação, baseado na construção de uma identidade desvinculada de qualquer outra nação” (LEHMKUHL, 2002, p.43). Para definir sua participação, o Brasil aguardava o convite oficial e os termos que detalhassem a expectativa portuguesa

sobre a exposição brasileira. Lehmkuhl (2002) comenta que essa questão foi ressaltada por Afrânio Peixoto² em uma carta a um diplomata português amigo seu. A autora pontua que Afrânio Peixoto: “[...] afirmava não haver ‘má vontade’, mas que ‘o caso não andaria se não fossem oferecidas sugestões concretas’”. Dizia ter sugerido que viesse de Portugal [...] além do convite, também, o objetivo material da concreta participação brasileira.” (LEHMKUHL, 2002, p.52).

Após esse suspense inicial, foi definida a Comissão responsável pela organização da exposição brasileira (descrita na segunda página do Álbum). Acima da lista dos responsáveis pela exposição foi colocada uma ilustração da fachada principal do Pavilhão do Brasil, nela as nuvens representadas na parte superior do desenho parecem ressaltar o tamanho e imponentia da arquitetura erguida. Lehmkuhl (2002) atenta para o fato de que o responsável pela composição da Comissão foi Osvaldo Aranha³, Ministro das Relações Exteriores, porém o presidente geral da Comissão foi o general Francisco José Pinto, chefe do Gabinete Militar. Williams (2001) destaca que o presidente geral da Comissão, Francisco José Pinto, era um conhecido militar conservador, responsável por fomentar o terror ao comunismo na Intentona Comunista e no Plano Cohen. Williams (2001) critica a delegação formada pelo governo brasileiro para pensar e montar a exposição: *“In the absence of representatives of major commercial, industrial, and agricultural interests, the Brazilian delegation was composed of military officer, civil servants, educators, and artists with little experience in foreign expositions”*⁴ (WILLIAMS, 2001, p.232).

De fato, como descreve Lehmkuhl (2002) “[...] parecia ser esta a ‘comissão de anônimos’ reclamada por Afrânio Peixoto [...], não estão presentes nomes de intelectuais de relevo nas relações culturais entre Brasil e Portugal” (LEHMKUHL, 2002, p.57). Entre os anônimos estavam: Gustavo Barroso, apresentado no capítulo anterior, Osvaldo Orico, escritor modernista do Pará, Geysa Boscoli, sobrinha de Chiquinha Gonzaga, e outros que, em relação a eles não foi possível identificar qualquer referência pessoal. A composição da Comissão reforça a tese do desinteresse brasileiro

² Afrânio Peixoto era médico e atuava principalmente com professor de medicina. Esteve como deputado federal pela Bahia no período de 1924 a 1930.

³ Oswaldo Aranha foi um importante articulador das relações internacionais do Brasil, principalmente no que diz respeito ao relacionamento com os Estados Unidos (WILLIAMS, 2001).

⁴ “Na ausência de representantes de grandes interesses comerciais, industriais e agrícolas, a delegação brasileira foi composta por oficiais militares, funcionários públicos, educadores e artistas com pouca experiência em exposições estrangeiras”. (WILLIAMS, 2001, p.232, tradução minha).

com a exposição brasileira no evento de 1940. Para Borges (2003), a década de 1930 foi marcada pelo conflito entre distintos grupos que disputavam a liderança do país, a hegemonia cafeicultora estava sendo quebrada pelo grupo dos industriários por meio de um Estado intervencionista.

Em sequência, a publicação exhibe um grande mapa localizador da Exposição do Mundo Português, onde aparece uma legenda salientando a localização do Pavilhão do Brasil e, ainda nele, mostrando onde se podia encontrar a secção do Brasil Histórico. Mais uma vez, pode-se perceber que o Brasil, embora independente de Portugal há mais de cem anos àquela época, ainda parecia estar contido no território político de atuação da nação europeia, tributário de uma tradição forte, de sua história, de suas benesses, ou seja, subordinado ao espaço reconhecido – ainda que exíguo - de suas relações internacionais e, como um filho ainda na infância, acolhido e ofuscado pela figura materna ou paterna de sua criação legítima.

Talvez a preocupação brasileira justamente fosse essa: ver sua representação esmorecida. Lehmkuhl (2002) explica que mesmo não sendo evidente, existem indícios de conflitos durante o planejamento e execução da exposição brasileira:

[...] quase nada é possível saber acerca das negociações efetuadas pelo delegado do Brasil, na sua estada em Portugal. No entanto, é possível inferir que muitas das alterações constatadas no Plano de participação elaborado pela Comissão brasileira ocorreram [...]. Portanto, é legítimo pensar numa interferência por parte de Portugal na escolha dos elementos da representação brasileira. (LEHMKUHL, 2002, p.59).

A partir da página que demarca a localização das exposições brasileiras, e acompanhando todo o restante do Álbum, foi colocado um elemento ornamental no rodapé das páginas. O elemento é constituído por duas estrelas interligadas por uma linha contínua. Essa composição simples de duas formas geométricas sugere características *Art Déco*. Segundo Rafael Cardoso Denis (2000) esse estilo é “caracterizado como menos ornamentado e mais construtivo, menos floral e mais geométrico, menos orgânico e mais mecânico, menos um entrelaçamento de linhas e mais uma sobreposição de planos” (DENIS, 2000, p.88). A estrutura do elemento ornamental sugere exatamente isso: uma economia de detalhes através de uma base geométrica (linha e estrelas). Esse é o único elemento colorido disposto em todo o

Álbum. A cor utilizada é o verde, que como afirma Chauí (2000) é um dos elementos representantes da identidade brasileira. Assim como foi apropriado pelo movimento integralista que tinha Gustavo Barroso, um dos responsáveis pela exposição, como um entre suas principais lideranças. No entanto, a historiadora filha de Olga Benário Prestes e Luís Carlos Prestes, Anita Leocádia Prestes (1991) comenta sobre o fim do movimento e da utilização de sua cor pelo Estado Novo:

[...] um regime fascista, no Brasil, teria existido se o integralismo tivesse sido vitorioso. Mas, em 1937, o integralismo já estava em decadência, de tal maneira que o próprio Plínio Salgado [...] determinara aos seus adeptos que retirassem a camisa verde. Quer dizer, a camisa verde já não era mais útil ao integralismo. (PRESTES, 1991, p.96).

Na página seguinte do Álbum, um texto introdutório descreve os objetivos e o contexto da participação brasileira nas Comemorações Centenárias de Portugal:

[...] o objetivo deste ALBUM não é resumir a atividade brasileira nos seus diversos setores, mas indicar o plano a que obedeceu a representação do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português.⁵

[...] trata-se de um certame de história e não de uma feira internacional, procurou a Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal que a contribuição nacional obedecesse ao sistema da Exposição reproduzindo em linhas gerais o panorama da nossa civilização. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.3).

A construção da exposição, de acordo com o Álbum, não buscava estabelecer acordos comerciais, ou mesmo ser comparada à participação brasileira na Feira Mundial de Nova York. A exposição brasileira no espaço reservado ao Mundo Português pretendia inventar e difundir a imagem do jovem país como uma “nação civilizada” e, para isso, precisava, ao mesmo tempo, mostrar o vínculo com a tradição histórica européia e destacar o modelo de desenvolvimento nacional. O objetivo era reconhecer a legitimidade da herança civilizatória dos antepassados europeus/portugueses e também salientar como o país encontrou as soluções para resolver os problemas básicos de uma nação em construção. Em especial, a questão das misturas étnicas da população

⁵ Todas as citações retiradas do Álbum do Pavilhão do Brasil foram adaptadas, ao serem transcritas, às normas atuais de gramática e correção ortográfica.

brasileira e dos desdobramentos que incidiam sobre ela, tais como higiene, saúde e educação.

De acordo com Reis (2005), tanto Capistrano de Abreu quanto Sérgio Buarque de Holanda olhavam o passado para lançar um novo projeto de futuro para o país. “Priorizam a mudança em relação à continuidade, variando a ênfase, preferem a ruptura com o passado, preferem o brasileiro ao português, o Brasil moderno ao tradicional, colonial” (REIS, 2005, p.17). Gilberto Freyre apresentava uma linha que supervalorizava o elemento português, criou um ambiente sem tensões entre os povos que constituem o brasileiro e defendia a continuidade ao invés de uma ruptura com o passado (REIS, 2005). Deste modo, mesmo não sendo intencional, nota-se no Álbum ora a proposição de Capistrano de Abreu e Sérgio Buarque de Holanda principalmente no Pavilhão do Brasil, ora a proposta de Gilberto Freyre, presente particularmente na seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Lehmkuhl (2002) ressalta que o Brasil foi o único país convidado a participar das Comemorações Centenárias com um Pavilhão próprio. Por isso: “a participação brasileira foi cautelosamente planejada, desde o convite, às minúcias dos pavilhões e da presença dos representantes oficiais” (LEHMKUHL, 2002, p.13). Williams (2001) explica que apesar do risco de que a independência e descolonização fossem esquecidas diante da exposição brasileira em solo português, a comissão trabalhou para que fosse construída uma História da cultura brasileira, que pudesse ser lida de forma independente de uma História da Civilização Luso-Brasileira cultivada por Portugal. A mesma preocupação se reproduz no Álbum, como pode ser observado na continuação do texto de apresentação, que enfatiza seguir as diretrizes que guiaram o evento português e descrever o projeto elaborado para a exposição brasileira:

[...] a exposição Histórica do Mundo Português foi um documentário de civilização. Participando desse certame, o Brasil erigiu o seu Pavilhão de acordo com o sistema a que obedeceu o certame de Belém. Abandonando qualquer objetivo comercial ou industrial, a Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal procurou focalizar os aspectos essenciais do País que refletissem o padrão do desenvolvimento nacional.

[...] entre os problemas básicos de uma nação nova, figuram sempre, em lugar de destaque: o saneamento, a instrução e os meios de comunicação. A exposição brasileira procurou destacar justamente esses três problemas, demonstrando a forma pela qual o Brasil os tem resolvido. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.4).

Na terceira página ainda são feitas referências à Comissão organizadora da exposição, ressaltando o interesse de “Sua Excelência o Senhor Presidente Getúlio Vargas” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.3) em que, mesmo com toda a crise internacional⁶ que se anunciava, os trabalhos brasileiros na Exposição Histórica do Mundo Português não fossem interrompidos. Argumento utilizado para justificar no Álbum o atraso brasileiro em responder ao convite e destaca a benevolência do Presidente em manter o evento diante da guerra que estava em andamento e tinha proporções mundiais. Williams (2001) afirma que a realização conjunta do evento dessas duas nações orientadas por regimes denominados Estados Novos⁷ em um período de guerra internacional no qual ambas nações não estavam envolvidas, destacava o sucesso dessa forma de governo diante do fascismo, comunismo e liberalismo.

Ainda nessa página do Álbum encontra-se outro elemento decorativo: um ornamento feito sobre a capitular – a primeira letra do texto – introdutória à publicação. A ilustração foi realizada sobre a letra “o”, representando uma alegoria ao símbolo das Armas Nacionais do Brasil (Figura 14).

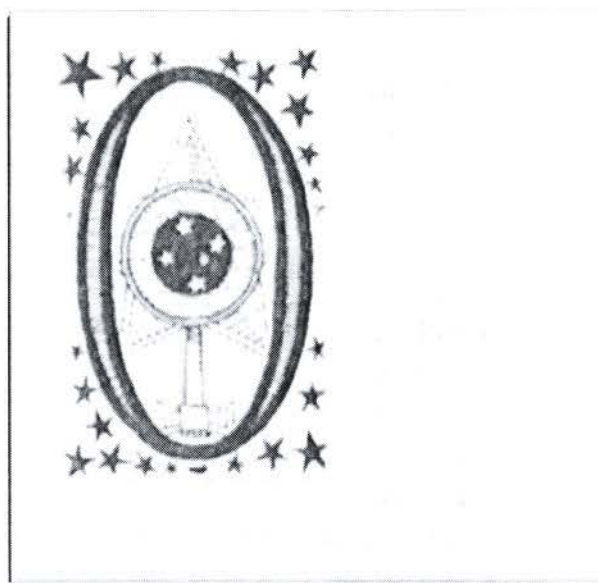


Figura 14 – Ampliação da alegoria na capitular “O”

⁶ Refiro-me à Segunda Guerra Mundial que aconteceu entre 1939 e 1945, um conflito grosso modo envolvendo os países de orientação fascista contra os liberais.

⁷ Ambos os regimes políticos dos países foram denominados de Estado Novo. Possuíam a presença de um líder carismático. Praticavam intervenções na economia. Buscavam a manipulação de interesses das classes de maior relevância social. Por fim, usavam técnicas e ferramentas da comunicação de massa para propaganda política (ALMEIDA, 1999)



Figura 15 – Página do Álbum com destaque para o cabeçalho

Na página seguinte, foi disposta uma ilustração que aparece cortada na Figura 15 – na quarta página do Álbum. Trata-se de uma vinheta com a paisagem natural do Rio de Janeiro. Ela apresenta de um lado a exuberância natural da paisagem do Rio de Janeiro, no centro pode ser identificado o Corcovado e a Baía da Guanabara, e no outro extremo da vinheta, surgindo entre as árvores, estão edifícios e prédios que parecem simbolizar a cidade do Rio de Janeiro projetando-se em meio à natureza. O espaço urbano rompe o território natural e, apesar da tensão entre a natureza e a construção humana, os dois planos parecem conviver harmonicamente. Ou seja, a imagem possibilita inferir que o Brasil se modernizou, superou as dificuldades iniciais para se fixar como nação civilizada, sem perder sua beleza e encantos naturais – reconstruindo-se a capital do país, como um ícone expressivo dessa superação. A imagem dialoga com o texto que enaltece o caminho percorrido pelo Brasil para chegar à condição de “civilização”. Ainda na vinheta encontram-se duas iniciais F.A., que indica o autor dessa ilustração, entretanto não foi possível identificá-lo.

Em seguida o texto de apresentação enumera alguns estandes, destacando sua relevância para a construção de um “panorama de nossa civilização”. Exibe “um trabalho de fotomontagem de 40 metros de comprimento por 4 metros de altura, sincronizando todo o crescimento e dinamismo do Brasil moderno” (PAVILHÃO DO

BRASIL, 1941, p.4). De acordo com Hollis (2001), a técnica da fotomontagem⁸ foi utilizada principalmente entre 1920 e 1940 para expressar uma narrativa. Depois o *Álbum* continua enfatizando detalhes da exposição como: o Plano da Cidade do Rio de Janeiro, fotografias da arquitetura do período colonial até a data da exposição, elementos decorativos no estilo marajoara e mostruários de madeiras brasileiras, que emolduram paisagens fotográficas do país.

[...] em síntese, o Brasil levado a Lisboa revestia-se de uma representação cultural, baseada no passado comum com Portugal, para a qual lançou mão da expressão plástica encontrada nas fotomontagens, esculturas, pinturas e no projeto expositivo, distanciando-se inexoravelmente de uma representação científica, industrial e comercial capaz de conferir ao Brasil um lugar na contemporaneidade. (LEHMKUHL, 2002, p.14).

Depois desse breve resumo do que se pretendia levar a Portugal, o texto apresenta duas personalidades importantes para a exposição: o português Raul Lino, responsável pelo projeto arquitetônico das exposições brasileiras e o arquiteto brasileiro Roberto Lacombe, responsável pela disposição e decorações dos interiores tanto do Pavilhão do Brasil quanto da seção Histórica do Brasil no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Lehmkuhl (2002) retoma uma controvérsia, ao sinalizar que: “[...] Em nenhum momento a documentação consultada registra alguma negociação acerca do projeto e da construção do Pavilhão. A decisão de que este ficaria ao encargo do arquiteto português Raul Lino parece ter sido tomada de maneira informal, ou mesmo extra-oficial” (LEHMKUHL, 2002, p.60). Segundo a historiadora, ficou acertado que o governo Português, por meio de Raul Lino, projetaria as duas estruturas que receberiam a exposição brasileira, cabendo ao Brasil a função de preencher com o “recheio”. Lehmkuhl (2002) questiona se essa decisão portuguesa não seria fruto da morosidade brasileira em tomar as rédeas da situação, portanto “optaram, então, por proporcionar ao Brasil uma coparticipação, na qual caberia ao convidado ocupar-se do ‘recheio’ do seu Pavilhão” (LEHMKUHL, 2002, p.60).

Segundo Lehmkuhl (2002), o arquiteto português buscou inspiração para o projeto do Pavilhão do Brasil mais na exuberância da natureza do que na cultura

⁸ O autor define que a técnica consistia em recortar e sobrepor fotografias construindo um sentido ordenado (HOLLIS, 2001).

brasileira. “Por possuir uma natureza tão vasta, uma riqueza étnica, uma marcante herança cultural e grandeza geográfica e histórica, do Brasil era esperado que utilizasse estes atributos e fizesse surgir uma arquitetura genuinamente brasileira” (LEHMKUHL, 2002, p.62). A autora ressalta que a proposta apresentada por Raul Lino dialogava com o *Art Déco*, pelas características arquitetônicas apresentadas: poucos ornamentos, formas geométricas e sobreposição de planos (Figura 16). Williams (2001) afirma que o sucesso alcançado pela arquitetura modernista erguida em Nova York não foi atingido pelo conservador Pavilhão do Brasil em Portugal.

Williams (2001) descreve ainda que outro elemento causador da quebra da unidade da arquitetura foi provocado pela decoração realizada por Roberto Lacombe. Segundo o autor, o arquiteto brasileiro optou por estilos decorativos incomuns, inspirados em cerâmicas produzidas por índios marajoaras. Para Williams (2001), esses elementos usados na fonte de entrada do Pavilhão e no estande do Departamento Nacional do Café davam um toque de exotismo à exposição. O autor prossegue, explicando que havia pesquisas que apontavam a população indígena marajoara como a representante legítima da população original do Brasil. Embora não houvesse qualquer comprovação disso, o elemento indígena servia como metáfora de utilidade ideológica para a construção da identidade nacional. “*Although science and modernism had apparently defeated the notion that arte marajoara could be treated as a semaphore in the search for a national cultural identity, marajora art retained a certain ideological utility for imagining the nation*”⁹ (WILLIAMS, 2001, p.243)

Por fim, em relação ao assunto, Lehmkuhl (2002) comenta que: “o Pavilhão do Brasil em Lisboa se caracterizou pela adoção de linhas arquitetônicas e decorativas situadas num lugar equidistante entre o “neocolonial” e o “modernismo”, fazendo uso de traços apoiados no *Art Déco* de Raul Lino e no marajoara de Roberto Lacombe” (LEHMKUHL, 2002, p.66). Arquitetos que na vertente de Veloso e Madeira (1999) seriam representantes de uma tradição artística mais conservadora e tradicional.

O texto de apresentação do Álbum ressalta três aspectos diferentes dentro da exposição: o conjunto dos estandes, o Departamento do Café e a Exposição de Arte. Entre os estandes, o Álbum enfatiza a Exposição do Livro. Descreve que foi erguida

⁹ “Embora a ciência e a modernidade tenham aparentemente derrotado a noção de que arte marajoara poderia ser tratada como uma luz na busca de uma identidade cultural nacional, a arte marajora manteve certa utilidade ideológica para imaginar a nação”. (WILLIAMS, 2001, p.243, tradução minha).

uma sala de leitura e um mostruário com os mais variados tipos de publicações e gêneros. O texto comenta ainda que tanto os livros expostos quanto os mobiliários foram doados tanto à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra quanto para a Academia das Ciências de Lisboa. Esclarece também que os livros infantis foram destinados ao Jardim da Infância da cidade do Porto, que recebia o nome da esposa do Presidente brasileiro, Darci Vargas.

Em seguida, o texto ressalta que a maioria das obras exibidas na Exposição de Arte pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, coordenado nessa época por Osvaldo Teixeira, pintor que teve uma obra exposta na Exposição. Por fim, é comentado o estilo pitoresco do Salão do Departamento do Café, com sua decoração no estilo marajoara. Segundo o texto do Álbum, todo o dinheiro arrecadado no bar dentro do Salão do Departamento do Café foi convertido para instituições portuguesas. Deve-se destacar que não foi feita qualquer menção à obra *Café* de Cândido Portinari que também foi exibida em Portugal. Penso que a preferência por evitar o destaque à obra de Portinari ressalta o conflito entre os grupos modernistas e tradicionalistas. No caso desse Álbum, aparece figurada a supremacia do pensamento mais tradicional.

A apresentação do Álbum finaliza dizendo que “a parte histórica do Brasil, que ocupa uma das salas do Pavilhão dos Portugueses no Mundo obedeceu ao pensamento de demonstrar a Portugal o culto do Brasil pela tradição comum” (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.6). O texto de apresentação destaca, ainda: a referência cristã através do anjo disposto na entrada independente da seção do Brasil Histórico; as relações políticas através de uma árvore genealógica simbólica, marcando a formação do Brasil por Portugal; o poder militar simbolizado pelas espadas históricas da independência e da república; e delimita a cultura e o povo brasileiro exibindo as esculturas em bronze de Eduardo Sá: *Anchieta Evangelizando a indígena, Caramuru e Yjuca Pirama*.

[...] o Pavilhão, nos seus múltiplos aspectos de decoração, mostruário de relíquias e disposição das salas, resume os quatro séculos da História do Brasil, desde o período do Descobrimento no século XVI, simbolizado por uma espada e um broquel da época, até o momento presente, representado pelo retrato do Chefe do Estado Novo. (PAVILHÃO DO BRASIL, 1941, p.6).

Após análise da apresentação, observei alguns detalhes das fotografias. Elas pareciam convidar o leitor a caminhar pela exposição, como se visitasse os estandes

através das cinquenta e oito páginas. Elas mostravam aspectos dos dois pavilhões, as estruturas montadas, os estandes, as salas, os espaços construídos para expor os materiais referentes ao Brasil e, ainda, o público percorrendo a exposição. O enquadramento escolhido e as legendas colocadas ao lado das fotografias buscavam registrar a exposição brasileira em Portugal como um todo, em planos gerais.

O obturador da máquina do fotógrafo parecia não ter tempo de registrar os detalhes da exposição. Ele, o fotógrafo, parecia ter sido conduzido pelo ritmo da comitiva que estava acompanhando durante a visita à exposição. As fotografias que registraram as pessoas durante a exposição salientam essa tese, porque o público aparece disposto como se esperasse previamente organizado em pose para ser fotografado. Esse ritmo indicado no primeiro capítulo assemelha-se com uma marcha, pela velocidade e pela falta de tempo para o detalhe. O próprio texto de apresentação e as legendas fazem referências à palavra “marcha” para simbolizar que o Brasil estava trilhando os rumos da civilização. Sendo mais semiótico, a marcha também poderia soar como uma referência aos dois governos militarizados que dirigiam cada país.

De um modo geral, entre as sessenta e três fotografias, quarenta e sete exibem o Pavilhão do Brasil e dezesseis a seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. O Pavilhão do Brasil retrata na maioria de suas imagens o período Histórico do país independente. Já a seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo enfatiza o período brasileiro em que a colônia era dependente de Portugal, ou seja, parte integrante do Império português.

As primeiras fotografias do Pavilhão do Brasil apresentam a estrutura externa do prédio construído para abrigar a exposição brasileira, como mostra a Figura 16. Nelas são dispostos comentários dos responsáveis portugueses pelas Comemorações Centenárias, que exaltam a suntuosidade da estrutura erguida, sua privilegiada localização e sua arquitetura *Art Déco*. Diferente do Álbum de Nova York, no Álbum de 1941 não existe uma preocupação de enfatizar a crítica internacional sobre a exposição brasileira. As únicas críticas dispostas no Álbum foram emitidas pelas autoridades máximas da organização das Comemorações Centenárias Portuguesas.

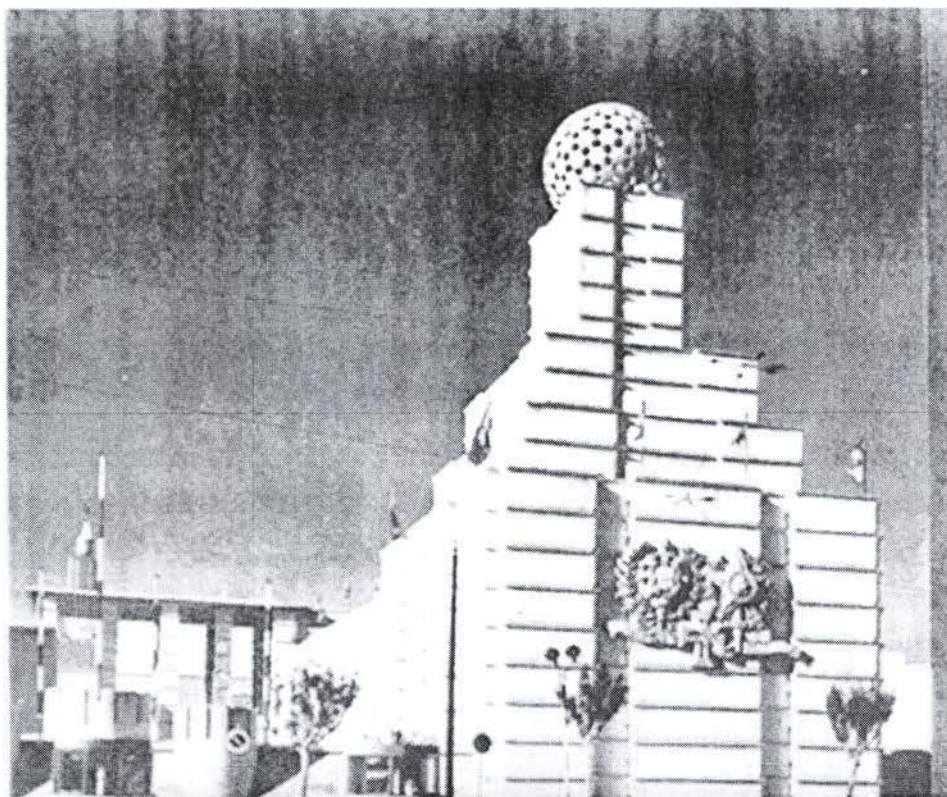


Figura 16 – Página com fotografia da fachada do Pavilhão do Brasil

Ao todo são seis páginas com o mesmo número de fotografias destinadas ao registro do prédio do Pavilhão do Brasil. A grandiosidade do Pavilhão pode ser notada através de fotografias que mostram pessoas ao lado das portas de acesso ao interior do prédio, salientando a dimensão da construção em relação ao tamanho do ser humano. Aparece, na fachada de entrada ao Pavilhão, a mesma ilustração que se encontra na capa do Álbum, o brasão republicano e do reinado intermediado por um laço e pela Cruz de Malta, reiterando a idéia de país independente, embora vinculado e herdeiro de uma tradição portuguesa.

Denis (2000) oferece alguns elementos sobre o design do período entre guerras que possibilitam entender o uso abusivo de símbolos, como os brasões do Brasil em momentos cruciais como de Independência e Proclamação da República, as estrelas, a cor verde e até mesmo a imagem do Presidente do país. Para isso, o autor afirma que os governos das décadas de 20 e 30 se apropriaram dos sistemas de identidade corporativas.

[...] a função dos sistemas de identidade corporativa é de tornar uma entidade reconhecível e conhecida e, no sentido mais amplo, esses sistemas existem desde muito: emblemas como bandeiras, uniformes, escudos e brasões são utilizados por exércitos e por ordens religiosas há séculos, senão milênios. Na era moderna, a identidade corporativa assumiu um grau bem maior de inserção na vida do cidadão comum, a começar pelos sistemas de identificação nacional e regional que acompanharam a consolidação dos estados nacionais. (DENIS, 2000, p.138).

Através de uma fotografia do fundo do Pavilhão, são colocadas em primeiro plano as longas colunas escalonadas, que representavam palmeiras idealizadas por Raul Lino, e a cobertura recortada que simbolizava a sombra formada pelas folhas dessas árvores (LEHMKUHL, 2002). As colunas compunham um vestíbulo que continham em seu centro uma fonte no estilo marajoara, concebida por Roberto Lacombe, e ao fundo aparecia a entrada principal para o Pavilhão, como mostram as fotografias do Álbum. Sobre o portal da entrada lateral, foi montado um baixo relevo do busto do presidente Getúlio Vargas rodeado por estrelas.

Abaixo do busto foram colocados discursos de Getúlio Vargas sobre a nova ordem instituída pelo Estado Novo. Essas frases, que estavam demarcadas por estrelas, exprimem o empenho de enaltecimento da nação, através da valorização dos aspectos humanos e econômicos do país, associados a uma política de uma nação soberana – uma fotografia reproduzida no Álbum registra esse discurso do presidente.

Se na publicação e na exposição de 1939, referente ao Pavilhão do Brasil em Nova York, o nome e a imagem do Presidente Getúlio Vargas é veiculado com parcimônia, o Álbum e a exposição de 1941 de Portugal praticam o contrário. Por meio das fotografias e das legendas, é possível ver o abuso tanto da imagem quanto do discurso do Presidente. Em compensação, são feitas poucas referências ao Primeiro-Ministro Antônio de Oliveira Salazar e ao Presidente Antônio Oscar de Fragosa Carmona¹⁰. Também não houve qualquer referência sobre o fato dos dois países estarem em regimes políticos com o mesmo nome e com características parecidas. Williams (2001) define que as afinidades políticas entre os dois países como alternativas ao mundo liberal ou totalitarista foi uma mensagem recorrente durante as Comemorações

¹⁰ O Primeiro-Ministro Antônio de Oliveira Salazar é considerado o instituidor do Estado Novo, ficou no governo de 1933 a 1968. Presidente General Antônio Oscar de Fragosa Carmona, foi Presidente por decreto em 1926, depois eleito até 1951, durante o período de ditadura, faleceu antes de cumprir seu mandato. (ALMEIDA, 1999)

Centenárias. Entretanto, o Governo Vargas parece deixar transparecer a afinidade política com Portugal apenas no período colonial da História do Brasil.

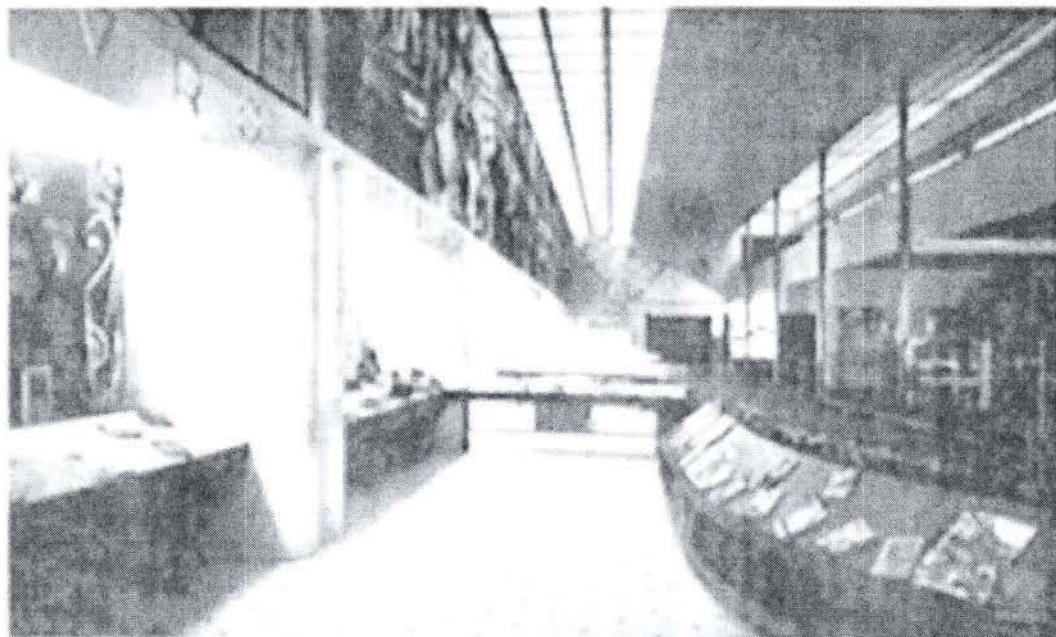


Figura 17 – Página com fotografia da exposição do Livro

Segundo Reis (2005) e Chauí (2000), os intelectuais que pensavam o Brasil no período de 1930, assim como seus antecessores, concordavam quanto à militarização da História nacional. Várias periodizações que são adotadas pela historiografia brasileira privilegiavam marcos militares de identidade política e cultural. A presença de uma figura de autoridade que fosse carismática também é um consenso, o que diferencia os autores seria o valor atribuído a essa personalidade. Por exemplo, tanto Capistrano de Abreu quanto Sérgio Buarque de Holanda criticam a figura de autoridade, entendendo-a como um atraso para o desenvolvimento da nação – antagônico ao destaque dado para a figura do Presidente Getúlio Vargas no Álbum de 1941. Por outro lado, Gilberto Freyre destaca o papel fundamental dessa estrutura de liderança autoritária e carismática na manutenção da unidade da nação, impedindo que ela se fragmentasse. O enfoque na iconografia militar para evidenciar o poder político e a força da nação brasileira esteve presente com maior ênfase na seção do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, por meio da exaltação dos

bandeirantes, das relíquias históricas que marcaram momentos de conflito, como as espadas da independência e da proclamação da República, assim com a alusão à supremacia brasileira diante da guerra com o Paraguai.



Figura 18 – Página com fotografia frontal do stand da Saúde

Passando para a parte interna do Pavilhão, as fotografias registram o grande salão que abrigou os vários estandes que atestavam o desenvolvimento intelectual do país nos mais variados setores. Foram destinadas a este salão treze páginas contendo dezessete fotografias. Alguns aspectos receberam maior destaque através de fotografias que ocupavam páginas inteiras, como o estande da Aviação, o Diorama da cidade do Rio de Janeiro e o estande da Saúde e Assistência. Sevcenko (1998) afirma que nos quarenta primeiras décadas do século XX inúmeras transformações mudaram rapidamente o modo de vida da população mundial. Dentre os ícones citados pelo autor, encontram-se exatamente os temas dos estandes destacados pelo Álbum: os avanços nos transportes através dos aviões, a elevação da expectativa de vida por causa do desenvolvimento da medicina e da microbiologia, sem contar as reformas urbanas que as principais cidades do mundo passaram para se readaptar à crescente população e as fronteiras em expansão (SEVCENKO, 1998).

De acordo com o texto do Álbum, a parte referente à Exposição do Livro exibia três mil volumes dos mais diversos setores intelectuais do país, como pode ser visto na Figura 17. A maioria destes livros foi doada a instituições portuguesas, como foi sinalizado na introdução do Álbum. Além destas doações, foram ainda distribuídos, durante os seis meses em que a exposição ficou aberta ao público, cerca de cem mil volumes para propaganda e disseminação da cultura brasileira, e ainda cerca de dez mil catálogos com indicações de livros, autores e editoras. Além destes, foram dados aos visitantes desenhos a bico de pena¹¹, folhetos e postais com paisagens do Rio de Janeiro.

É interessante reforçar o investimento em exibir uma produção intelectual que confere significado para um país que quer se mostrar civilizado. Ainda mais quando existe um ranço relacionado à diferença de colonização de portugueses e espanhóis, como explica Reis (2005) sobre a proposta de Sérgio Buarque de Holanda. O povoamento português não privilegiou a urbanização, nem a construção de escolas e universidades, fato que começou a mudar somente depois da chegada da corte portuguesa no Brasil no começo do século XIX (REIS, 2005).

O estande da Imprensa com três painéis referia-se ao desenvolvimento da publicidade no País. É possível localizar a partir das legendas, os painéis que apresentam D. João VI, o fundador da imprensa régia no Brasil, a evolução da imprensa desde sua instalação até 1910 e uma alegoria à imprensa, montada com cabeçalhos de jornais e revistas. Neste período compreendido pelo Estado Novo, Sevcenko(1998) assinala que houve uma reapropriação pelo governo nacional das técnicas utilizadas pelos regimes ditatoriais europeus: “as autoridades federais procurariam tirar o máximo proveito das técnicas de propaganda e dos meios de comunicação social, muito especialmente do rádio” (SEVCENKO, 1998, p. 37). Daí a relevância em se destacar no Álbum o estande da Imprensa, em especial ao sinalizar que essa somente veio a se desenvolver quando a corte portuguesa precisou se refugiar no Brasil – trezentos anos após a “descoberta” do país. Todavia as proibições impostas pela corte ao povo brasileiro são omitidas da exposição.

A exposição da Aviação e Geografia mostrava uma frase do Presidente Getúlio Vargas sobre a importância da “marcha” para o oeste e ainda quatro mapas abrangendo

¹¹ Não há no Álbum qualquer referência ao autor dos desenhos a bico de pena, nem dos demais produtos distribuídos nesse estande.

o Brasil físico, político, histórico e regional, como exibiam as fotografias. O estande da Aviação descrevia o crescimento nesta área nos anos imediatamente anteriores e, para sublinhar a propaganda nacionalista, exibia, ainda uma homenagem aos precursores da aviação brasileira. A página no Álbum desse estande privilegia as imagens de Bartolomeu de Gusmão, Augusto Severo e Santos Dumont. A legenda enfatiza o papel brasileiro na criação e aprimoramento da aeronáutica como meio de transporte. Sevcenko (1998) afirma que o presságio da aeronáutica, por meio da figura de Santos Dumont, indicava que o “país havia se posto em harmonia com as forças inexoráveis da civilização e do progresso” (SEVCENKO, 1998, p.34), corroborando a idéia defendida na introdução do Álbum de descrever o caminho percorrido pela jovem nação para vencer e superar seu passado colonial.

Uma fotografia ainda exibia o Diorama da Cidade do Rio de Janeiro, que possuía efeitos de luz destinados à apreciação da iluminação da capital do país ao longo do dia e da noite. A constante referência ao Rio de Janeiro, seja em fotografias de partes da exposição, seja na ilustração que faz alusão à capital do Brasil, deve-se ao fato da cidade servir como uma vitrine do país – tanto economicamente, por causa dos portos, quanto politicamente, como sede do poder federal (SEVCENKO, 1998).

O último estande registrado pelo Álbum desse primeiro salão foi a exposição da Saúde e Assistência (Figura 18). Nele foi retratada a importância da medicina no Brasil, tendo destaque para Osvaldo Cruz apresentado como o grande saneador do Rio de Janeiro e combatente das moléstias tropicais. Sevcenko (1998) mais uma vez explica que a ideologia sanitarista oferecia mais uma força no árduo trabalho de regeneração brasileira. Mais um sinal da trajetória do Brasil em direção ao mundo civilizado.

Conforme foi exibido em duas fotografias, foram colocadas duas rotundas que separavam as entradas de acesso aos outros dois salões do Pavilhão do Brasil e às escadarias que levavam para o andar superior. As rotundas estavam ladeadas por várias bandeiras e cada uma apresenta um busto diferente. Numa foi colocado o busto do Presidente Getúlio Vargas e na outra o do General Óscar de Fragoso Carmona, Presidente de Portugal.

Foram destinadas cinco páginas para o Departamento Nacional do Café, que é salientado mesmo o café tendo perdido teoricamente o título de “Produto-Rei” diante do aumento das exportações de outros gêneros agrícolas pelo Brasil (ABREU, 1997). Deve-se ressaltar que nenhum outro gênero foi destacado no Álbum nem no Pavilhão,

que me permite indagar sobre a proximidade de interesses entre os intelectuais mais conservadores idealizadores do Álbum e da exposição com o grupo dos cafeicultores. A sala do Departamento do Café foi decorada no estilo marajoára e fazia a promoção do antigo “Produto-Rei” do país (Figura 19). Era constituída de um ambiente original, rico e artístico que não se limitava a distribuir todos os dias xícaras de café. Conforme descreviam as legendas dessas páginas, o Brasil, em uma atitude altruísta, converteu a renda integral arrecadada nas vendas nessa sala em donativos para instituições necessitadas de Portugal. A sala do Departamento Nacional do Café terminava em um escritório com mais um retrato do Presidente Getúlio Vargas ao lado de dois outros retratos, dos quais não são feitas quaisquer referência nem a personalidade retratada, nem o autor das pinturas. Ainda havia uma passagem para a esplanada do Café do Brasil na parte externa ao Pavilhão.

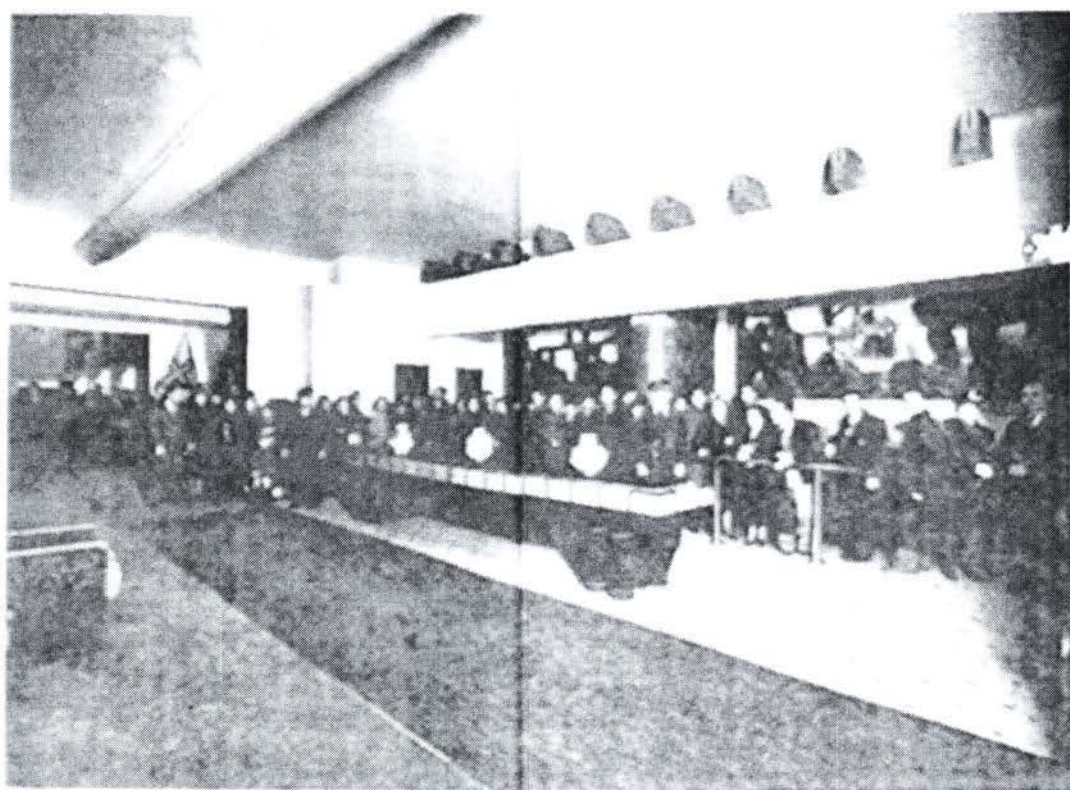


Figura 19 – Página com fotografia do Departamento Nacional do Café

Sergio Miceli (1996), ao analisar as pinturas que reproduzem as elites brasileiras, descreve as fantasias do Presidente Getúlio Vargas por meio de suas representações pictóricas. Como foi observada no Álbum, a imagem do Presidente aparece em vários lugares, seja em baixos relevos, esculturas e pinturas. Utilizando as descrições feitas por Miceli (1996), é possível identificar uma imagem “certa” do Presidente para cada local em que foi exposta.

O busto encontrado na rotunda interna do mesmo Pavilhão, segundo a descrição feita pelo autor, parece ser a escultura em gesso de Mazzuchelli, datada de 1934. Miceli (1996) argumenta que há uma suavidade de expressão desse busto por apresentar uma modelação na estrutura facial do presidente, buscando um semblante mais sereno, revelando uma provável tentativa de abrandar uma possível idéia de autoridade (MICELI, 1996). Logo, é um semblante plácido que recebe os visitantes no Salão de Arte.

No escritório do Departamento Nacional do Café encontra-se uma pintura do Presidente Getúlio Vargas com características mais austeras, como se estivesse trabalhando, cujo autor não foi possível identificar. O último retrato de Getúlio Vargas que as páginas do Álbum exibem encontrava-se na sala do Brasil independente, dentro do Pavilhão dos Portugueses no Mundo. De acordo com as imagens apresentadas e analisadas por Miceli (1996), acredito que este seja o retrato realizado por Armando M. Viana em 1940, período em que aconteceu a exposição. Miceli (1996) explica que, nesse retrato, Getúlio Vargas está numa pose napoleônica com a mão apoiada em um livro vermelho fechado e com expressões sérias e de preocupação. Esta pintura parece se relacionar muito bem com proposta desta sala de representar a História do Brasil independente, porque por meio de todo simbolismo é ressaltada a imagem de poder que o Presidente deve exibir como representante máximo do seu país, que no caso do Presidente Getúlio Vargas, do Estado Novo brasileiro.

O Salão de Arte é apresentado no Álbum em cinco páginas e oito fotografias que apresentavam cada canto da exposição, expondo um conjunto representativo das principais obras de arte produzidas no país (Figura 20). Nenhum artista recebeu ângulo privilegiado nas fotografias e somente os mais destacados tiveram nome e obra citados

nas legendas do Álbum. Lehmkuhl (2002) detalhou com maestria esse salão¹² e fez reflexões substantivas sobre algumas das respectivas obras aí inseridas, em sua tese de doutoramento e seria aqui impossível, por muitos motivos, tratar a questão com profundidade. Até porque a mim, nessa monografia, interessa o diálogo que o Álbum estabeleceu com as obras expostas.

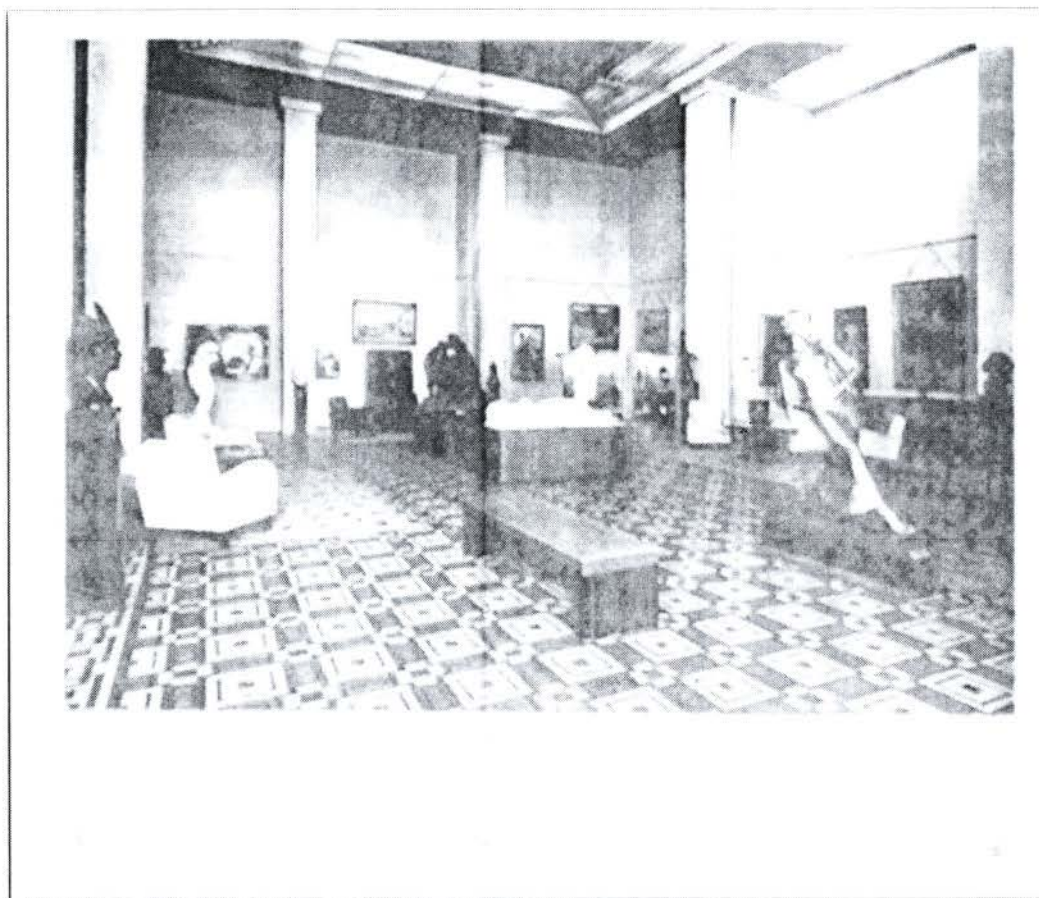


Figura 20 – Página com fotografia do Salão de Arte

¹² Lehmkuhl (2002) lista as obras a partir das fotografias contidas no Álbum, dos dados do Museu Nacional de Belas Artes e arquivos portugueses: a) esculturas, *Bailarina* de Leão Veloso, *Nu* de Humberto Cozzo, *Fonte* de Correia Lima, *A nona sinfonia* de Samuel Martins Ribeiro, *Arpoador* de Celita Vaccani, *Vaso Marajoára* de Camila Alves de Azevedo, *Primeiras Uniões Luso-Brasileiras* de Alfredo Olini, *Oswaldo Cruz* de Martins Ribeiro, *Catequese* de J. P. Guerra, baixo relevo em móveis de Dante Crocce, *Mulher Nua* e *Padre Antônio Vieira* de Martins Ribeiro, *Cabeça de Índio* de Zacco Paraná, pequena estatueta de Cássio Boy e *Bernardelli* de César Dória; b) nas vitrines, *Cerâmicas de Itaipava*, medalhas de Leopoldo Campos, pedras gravadas de Lucília Ferreira e esboço da *Fuga para o Egito* de Almeida Júnior; c) pinturas, *Sol de Verão* de Navarro da Costa, *Baiana* de Leopoldo Gotuzzo, *Mangueiras* de Renée Lefevre, *Marinha* de Heitor de Pinho, *Paisagem Carioca* de Dakir Parreiras, *Rodeio* de Cadmo Fausto, *Paisagem* de Gastão Formente, *Penacova* de Manoel Faria, *Fim de Romance* Oswaldo Teixeira, *Chegada de Estácio de Sá ao Rio de Janeiro* de Antônio Parreiras, *No Espelho* de Marques Júnior, *A feira dos Arcos* de Georgina de Albuquerque, *Poesia das Praias* de Pedro Bruno, *Paisagem de Andaraí* J. B. de Paula Fonseca, *Paisagem do Paraná* de Vicente Leite, *Quietude* de Levino Fanzeres, *Retrato de A. Correia Lima* de Rodolfo Chambelland, *Cabral* de Eliseu D'Angelo Visconti, *Retrato da Pintora Silvia Meyer* de Artur Timóteo, *Pequena italiana (Amuada)* de Rodolfo Amoedo, *Sansão e Dalila* de Oscar Pereira da Silva, *Despertar de Ícaro* Lucílio de Albuquerque, *Paisagem* de Jordão de Oliveira e *Café* de Cândido Portinari.

Para os autores Williams (2001), Lehmkuhl (2002) e Veloso e Madeira (1999), existiam tensões entre os representantes da cultura brasileira. Esse conflito pode ser também capturado em ambos os Pavilhões e ambas as publicações. Contudo, na participação do Brasil no território português, a disputa por dois projetos artísticos culturais e políticos ficam mais evidentes. “Em Lisboa, esta tensão estaria presente dentro do próprio Pavilhão do Brasil, no Stand de Arte representada pela presença do *Café*” (LEHMKUHL, 2002, p.10) de Portinari. Para Lehmkuhl (2002), que dedicou especial atenção a essa obra em sua tese de doutorado, *Café* “parece marcar um disparate em relação às outras obras” (LEHMKUHL, 2002, p.121). Para a autora, Portinari era na época o representante oficial da arte contemporânea brasileira e, desde 1935, a obra *Café* era vista como símbolo do Brasil. A pintura reproduzia a realidade social rural e agrária da população mestiça brasileira (LEHMKUHL, 2002). É interessante salientar que, no Álbum, a pintura de Portinari recebeu apenas a menção, em uma legenda ao lado da fotografia da parte da exposição em que foi colocada (Figura 21).

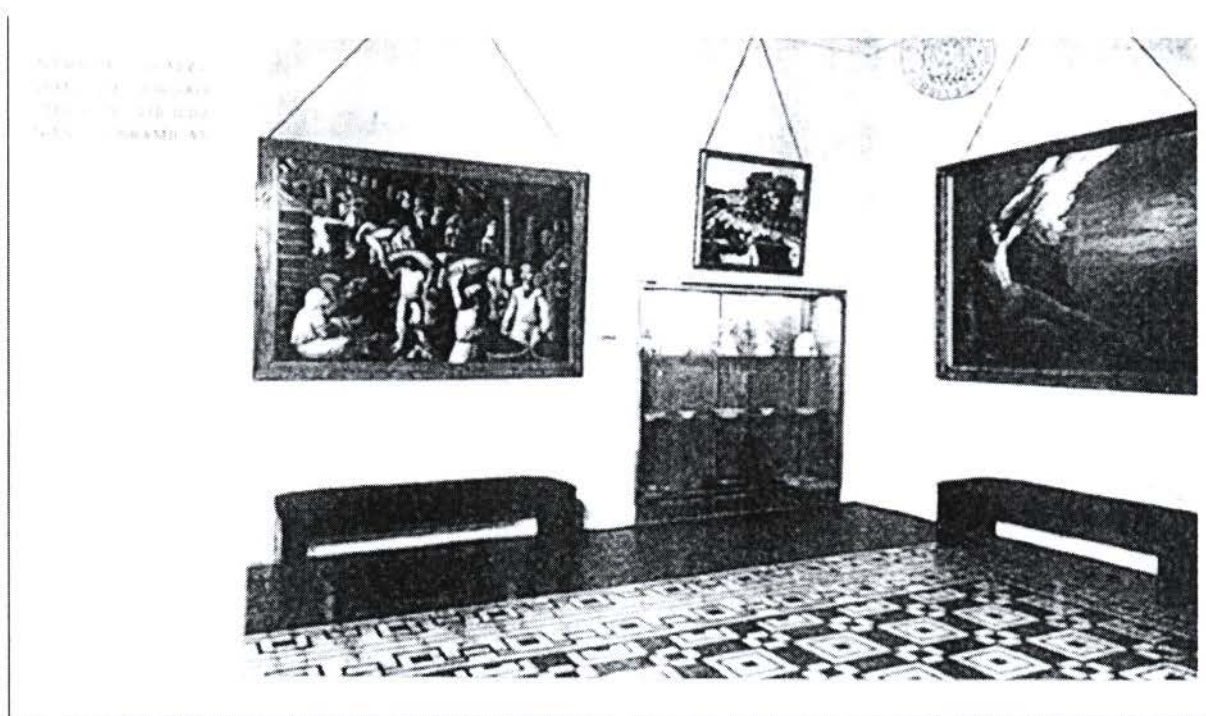


Figura 21 – Parte da página em que foi exibida a pintura *Café*

No Álbum, a representação do Pavilhão do Brasil termina com o registro dos espaços de entretenimento e acesso ao segundo pavimento. O Álbum destaca imagens das escadas de acesso decoradas com flores e fotografias de arte barroca. Registra,

também, no andar superior, uma sala de conferência e projeção. Pela fotografia, pode se perceber no teto vários recortes no formato de estrelas e ainda estrelas em baixo relevo ao redor da tela de projeção, provavelmente representando as estrelas da bandeira, símbolo nacional, e os Estados da Federação. São mostradas ainda fotografias do corredor, que formava uma sacada interna ao Pavilhão e, em seu percurso, foram colocadas fotografias do barroco brasileiro, com destaque para a arquitetura desse período. Por fim, o Álbum expõe com tratamento especial o estande da cidade do Rio de Janeiro, inserindo aí a exibição dos projetos de remodelação da cidade e as fotografias que comparam o novo e o velho, ao exibirem lado a lado o Rio antigo com o moderno. E para finalizar, foi colocada uma fotografia do escritório do Pavilhão, que era uma pequena sala destinada aos diretores da exposição. Ao todo foram seis páginas e sete fotografias utilizadas para documentar, registrar, exibir e difundir o andar superior do Pavilhão.

Depois de apresentar/representar o Pavilhão do Brasil, com o objetivo de traçar um panorama da trajetória política, social e cultural brasileira e a trajetória da nação em busca do progresso, o Álbum mostra a exposição do Brasil Histórico no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. São dezesseis fotografias em quinze páginas que descrevem a terceira seção do Álbum. Ela representou o culto ao Brasil pela tradição comum com Portugal. Através de uma fotografia que ocupa uma página inteira, visualiza-se a entrada independente que mantinha o mesmo padrão de estrutura do Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Os arquitetos Raul Lino e Roberto Lacombe também foram os responsáveis pela estrutura e decoração dessa seção e, mais uma vez, a estrutura arquitetônica foi idealizada pelos portugueses e o “recheio” preenchido pelos brasileiros (WILLIAMS, 2001).

De acordo com o próprio Álbum, os objetos expostos nessa seção foram selecionados no acervo do Museu Histórico Nacional, na época dirigido por Gustavo Barroso – integrante da Comissão brasileira nas Comemorações Centenárias. Segundo Williams (2001) esse acervo foi organizado para documentar a História do Brasil desde a ocupação portuguesa em 1500 até a queda da República Velha em 1930, não por acaso o período a que se queria dar sentido naquela comemoração.

Destaca-se na fotografia da parte externa, um anjo acima da porta de entrada e a inscrição: Brasil 1500. Uma provável alegoria às origens da “civilização cristã” que se formou no país. Outra vez é utilizado o mesmo artifício para registrar as dimensões

reais da estrutura arquitetônica do Pavilhão por meio de uma fotografia que exibia a escala utilizando um figurante diante da porta de acesso à exposição. O salão que abrigou a seção do Brasil Histórico foi dividido em oito partes, assim como se apresentam as fotografias do Álbum.

No vestíbulo de entrada – primeira seção – cercado pelos brasões heráldicos do Brasil-Reino, do Brasil-Império e do Brasil-República estavam dispostas as esculturas em bronze de Eduardo de Sá: *Anchieta, o Evangelho nas Selvas, Caramuru e Y Juca-Pirama*, estes dois últimos fazendo referência aos ícones da literatura nativista brasileira do período do Arcadismo. A seção dedicada ao Brasil Colônia buscou enfatizar o poder militar, religioso, cultural, econômico e político dos portugueses, ao colonizarem o novo território. Foram organizadas seis salas, uma por página, para essa seção.

A página da sala dos Canhões Históricos mostrava, em sua maioria, artigos referentes ao poder militar português, através da exposição dos canhões que defenderam pontos extremos do país, das armaduras utilizadas na Guerra Holandesa, nas expansões territoriais dos bandeirantes e nos uniformes das milícias coloniais. Ainda aparecia destacado, numa fotografia, o retrato do Padre Anchieta. Na página da Sala das Milícias continua a exaltação militar portuguesa com plantas das fortificações e aquarelas de uniformes e armas. A fotografia das salas do Século XVII e do século XVIII exibia móveis portugueses e duas pinturas: do bandeirante Raposo Tavares e outra do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos. A página da Sala das Moedas destacava o poder econômico através de uma exposição numismática do Brasil colonial e também coleção de medalhas e objetos de homenagens militares. Pela fotografia, podia ser visto na Sala Portugal-Brasil um oratório com a cópia da cruz processional de Frei Henrique de Coimbra, utilizada na primeira missa.

É importante frisar que, de modo geral, a herança portuguesa é vista a partir de uma perspectiva religiosa, militar, política, cultural e miscigenada com o sangue indígena. A exploração comercial que aconteceu por meio do Pacto Colonial não foi mencionada. Como salienta Williams (2001), as esculturas de Eduardo de Sá descrevem a expansão espiritual e territorial realizada pelos portugueses. Assim como o autor defende que os retratos e as pinturas de personalidades do Império e da República, os armamentos, os mapas e os canhões representam o domínio militar português sobre o território colonial (WILLIAMS, 2001).

A última parte registrada pelas fotografias do Álbum mostra uma sala que parecia materializar a transição do Brasil colônia para o país independente. Em especial pela ênfase dada aos elos históricos e políticos, interligando as duas nações representadas na rotunda central através dos nomes dos governadores gerais do Brasil. Essa alegoria criava uma espécie de árvore genealógica, ligando a história de Portugal à do Brasil. Para Williams (2001) essa alegoria não deixa dúvidas sobre herança partilhada pelas duas nações: “*At the top of the tree sat an illuminated flower, formed in the shape of the arms of the Republic, labeled ‘Brasil’.* Leaving little doubt about Brazil’s cultural heritage, Barroso described the mural as the genealogical tree of the Brazilian race¹³” (WILLIAMS, 2001, p.232-234).

Na página da Sala do Brasil Independente, foram exibidas relíquias históricas do Brasil Independente, tais como: a espada de D. Pedro I, utilizada no dia do Grito do Ipiranga, e a espada usada por Marechal Deodoro da Fonseca, ao proclamar a República. Hoje é consenso entre os historiadores o caráter simbólico dessas relíquias, porque elas refletem uma evidência histórica de um fato real, diferentemente da forma como encontram-se expostas no Pavilhão. Ainda foram dedicadas fotografias que destacavam pinturas de D. Pedro II e do Presidente Getúlio Vargas. A última fotografia da seção histórica do Brasil no Pavilhão dos Portugueses no Mundo retrata o gabinete da Administração.

Mais uma vez, seguindo as propostas de Hollis (2001): O que é *identificado* no Álbum? Em primeiro lugar sua materialidade: um álbum assim como qualquer álbum de família que dispõe os principais momentos escolhidos para ser registrado. Nesse caso foi documentada a participação brasileira nas Comemorações Centenárias Portuguesas. O que o Álbum *informa e instrui*? Além de apresentar a exposição, pretende sugerir sentidos específicos, ao contar a história visual de elementos significativos de como o Brasil superou os seus problemas e se constituiu enquanto nação.

Assim, no Álbum e no Pavilhão do Brasil, pretende-se ressaltar o padrão do desenvolvimento nacional através das soluções encontradas para resolver as dificuldades que assolaram a formação da jovem nação. Os estandes descreviam os caminhos percorridos para sanar os problemas relativos à instrução (estande do Livro), ao saneamento (estande da Saúde e Assistência) e aos meios de comunicação (estande

¹³ “No topo da árvore estava uma flor iluminada, no formato das Armas da República, denominada ‘Brasil’. Deixando poucas dúvidas sobre a herança cultural do Brasil, Barroso descreveu o mural como a árvore genealógica da raça brasileira”. (WILLIAMS, 2001, p.232-234, tradução minha).

da Imprensa). A seção do Brasil Histórico é uma reconstrução de marcos políticos, é uma reunião de acontecimentos cronológicos selecionados cuidadosamente, de elementos emblemáticos que conferem sentido e apresentam uma aula sobre a História que se quer contar do Brasil. Assim, são montados os quadros que narram uma continuidade, uma evolução, uma escrita Mestra da Vida, que ensina exemplarmente a reconhecer como fundamentos dessa construção de nação: o processo de colonização, de independência e de constituição da república brasileira. Assim, *informa* a “marcha” percorrida pelo país em direção ao progresso.

O que é *promovido e apresentado* no Álbum? São três os elementos que o Álbum divulga: a nação/civilização, a cultura/povo e o governo representado pelo Estado Novo e pela figura do Presidente Getúlio Vargas, encarnado em um presente forte, emblemático, representativo do desejo do povo e da utopia do desenvolvimento. Tudo isso enraizado na herança cultural européia e portuguesa, mas também no legado visual que exhibe a jovem nação brasileira, a tradição intelectual do país, o poder do Estado Novo e a força imagética reiterada, construída, ressignificada na figura de Getúlio Vargas.

Tendo em mente os ensinamentos de Foucault (2009), é importante pensar a ordem do discurso estabelecido. Apesar dos baixos investimentos com a exposição, houve um cuidado ideológico do Estado Novo sobre qual imagem de Brasil seria veiculada e assimilada. A questão, como sinalizam Lehmkuhl (2002) e Williams (2001), perpassava os vínculos ancestrais entre os dois governos sem perder a autonomia política brasileira enquanto potência no cenário mundial. Para atender ambas as necessidades, o Governo Vargas, na figura da Comissão responsável pela exposição brasileira, buscou na reconstrução de um *mito fundador* os elementos necessários para cristalizar o vínculo com Portugal (CHAUI, 2000).

[...] o mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna [...] como da ampliação de seu sentido [...]. Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizado-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente. (CHAUI, 2000, p.10).

Chauí (2000) explica que compõe a noção de *mito fundador*, usada em larga escala em vários momentos de relevância histórica, engloba a unidade entre: a exaltação à natureza exuberante, a formação miscigenada da população, a presença marcante do poder militar. A autora comenta que no processo de formação do sentido de “nação”, esses elementos foram sendo incorporados para se constituir um *caráter nacional*. “Território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas-artes foram os elementos principais do ‘caráter nacional’, entendido como disposição natural de um povo e sua expressão cultural”. (CHAUÍ, 2000).

Quando olho para o Álbum como um todo, vejo esse conjunto de características destacadas por Chauí (2000). A natureza erguida simbolicamente na arquitetura do Pavilhão. O elemento decorativo com motivos indígenas, salientando o povo originário do Brasil. As belas-artes expressadas pela escolha de obras acadêmicas e tradicionais, exibidas nos mostruários, estandes e obras expostas ao longo da exposição. O líder unificador e centralizador, por meio das diversas representações do Presidente Getúlio Vargas. O português desbravador, cristão, amolecido pela vida nos trópicos, exibido com maior vigor na seção do Brasil Histórico.

A boa relação portuguesa com as colônias tropicais, de acordo com Williams (2001), encontrou legitimidade no discurso construído por Gilberto Freyre para definir a identidade cultural brasileira. Williams (2001) cita Freyre para explicar que o *Luso-tropicalismo* é uma forma particular de adaptação portuguesa pelo mundo, em especial nos trópicos onde tinha mais chances de sucesso. Segundo o autor, independente de fazer parte da Comissão brasileira nas Comemorações Centenárias de Portugal, a teoria de Gilberto Freyre foi recebida com muita admiração e respeito, sendo apropriada em larga escala pelas colônias de língua portuguesa que ainda estavam sob o julgo de Portugal (Williams, 2001). Deve ser destacado que os detalhes que fazem referência ao índio remetem à disputa pela origem do Brasil, e nesse caso seria mais interessante cultural e politicamente apropriar-se da idéia do indígena como legítimo brasileiro, tal qual Capistrano de Abreu e Sergio Buarque de Holanda também defendem (REIS, 2005). A visão de identidade de Gilberto Freyre servia aos portugueses, porque renovava o sentido da colonização, porém para o Estado Novo representava a vinculação do país ao seu passado dependente da Metrópole (BASTOS, 1999).

O Álbum ainda apresenta três pontos nodais, que na proposta de Foucault (2009), seriam os discursos que não se pode calar por completo. Em primeiro lugar,

como foi explicado por Lehmkuhl (2002), a exposição brasileira sofreu interferência de alguns interesses portugueses. Indício que pode ser associado aos conteúdos dos estandes exibidos devido às inúmeras referências a portugueses importantes para a história do Brasil. Por exemplo, a fotografia do Álbum que mostra o estande da Imprensa destacou uma imagem do D. João VI. Assim como a presença no Álbum e na exposição tanto do Primeiro Ministro Antônio Salazar, como do Presidente Oscar Carmona. Essas referências expunham o fato dos dois países possuírem orientações políticas e ideológicas semelhantes e diversas do restante do mundo em guerra (WILLIAMS, 2001).

No entanto, por mais que os portugueses insistissem na idéia de progenitores e povoadores do Brasil, o estilo marajoara e as esculturas de Eduardo de Sá evidenciavam a existência de um povo originário brasileiro – anterior ao estrangeiro português. É interessante destacar que essa idéia do índio ser o povo primordial do Brasil, em especial por meio do estilo marajoara, não era bem vista pelos modernistas, contraponto à mentalidade nativista e romântica: “*many Brazilian modernists openly questioned the romantic notion that the marajoara were Brazil’s lost autochthonous civilization*”¹⁴ (WILLIAMS, 2001, p.242-243). Segundo o autor, os modernistas mostravam-se contrários aos princípios estilísticos tradicionais, vinculados ao academicismo ditado pelas cátedras da arte européia. Fica em evidência mais uma vez a disputa entre duas vertentes ideológicas sobre a identidade cultural do Brasil. Grosso modo, uma tradicional que aspira e atinge o moderno, pela via do *Art Déco*, e outra dita modernista representada por Lúcio Costa e Candido Portinari.

O conflito se manifesta novamente com a exposição do quadro *Café* que, além de ir contra as normas acadêmicas das belas artes, conforme o padrão europeu, exibia como protagonistas os negros trabalhando nas fazendas do “Produto-Rei”. O mesmo negro que no governo português era escravizado em outros produtos-reis. Diante desse embate, indago se essa obra foi exposta porque era considerado um cânone, mesmo para os partidários do academicismo artístico. Como disse Lehmkuhl (2001), o *Café* na época das Comemorações Centenárias de Portugal era reconhecido como uma obra que representava a nação brasileira. Contudo, mesmo que em apenas uma obra, que por si só já era muito importante, a figura do terceiro integrante da formação da teoria das três

¹⁴ “muitos modernistas brasileiros questionaram abertamente a idéia romântica de que os índios marajoaras eram a civilização autóctone perdida do Brasil”. (WILLIAMS, 2001, p.242-243, tradução minha).

raças aparece na exposição. No Álbum a presença modernista não fica muito evidente, o que indica a orientação “primordial” do projeto político ideológico exibido, também registrado na publicação.

Mariza Veloso e Angélica Madeira (1999) explicam que mesmo existindo uma dicotomização entre os projetos de identidade brasileira traçado pelos intelectuais brasileiros, “em ambos, há o desejo de valorizar as tradições nativas e a força da natureza tropical” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.90). A diferença básica encontra-se na apropriação que fazem desse *mito fundador*. A vertente tradicional busca as formas puras, românticas, “dando origem a um tipo de nacionalismo ufanista” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.90). O movimento modernista almeja a paródia, a crítica, querem o *mito fundador* para que ele possa ser devorado. Qualquer um dos dois projetos atenderia aos interesses do Estado Novo, porque ambos muniam-se do *mito fundador* para legitimar uma nova identidade cultural para o Brasil industrializado, unificado e moderno. Deste modo, a mensagem ideológica é difundida no Álbum a partir do equilíbrio entre tradicionalistas e modernistas.

Considerações Finais

Capelato (2003) critica a análise que os historiadores fazem sobre o Estado Novo, ainda mais após os anos de 1970. Para a autora, a maioria das pesquisas desse período não acrescenta dado novo à historiografia estadonovista, as representações se configuram como reinterpretações de dados antigos, poucas fontes primárias novas são apresentadas. É exatamente esse o ponto de relevância das publicações, porque trazem informações que corroboram as perspectivas atuais de interpretação do Governo do Presidente Getúlio Vargas sob o Estado Novo: “Além disso, as fotos, objetos, músicas, livros escolares, filmes, cartazes, panfletos, obras arquitetônicas e outros produtos culturais ou de comunicação compõem um elenco de fontes originais que permitem lançar novas luzes sobre a época” (CAPELATO, 2003, p.191).

As duas peças gráficas apresentam/representam visões diferentes do Brasil, que se complementam. Uma orientada para o passado e outra para o futuro. Uma tradicional, outra vanguardista. Entretanto, a comparação entre as publicações possibilita entender que os dois projetos políticos e culturais eram mantidos juntos, ora um predominando sobre o outro, ora se misturando sem deixar que se desenhem fronteiras mais nítidas. Talvez, com essa afirmação, possa parecer que, ao final desse exercício monográfico, o leitor considere que o texto sugere um continuísmo ou uma estabilidade ideológica entre as elites governantes no Estado Novo. Mas o que se quer enfatizar é que houve rupturas também, conforme as perspectivas historiográficas que reúnem outras interpretações desse período¹⁵. Diferente dos que acreditam numa simples polarização de forças, as pesquisas atuais apontam para uma pluralidade de forças coexistentes (CAPELATO, 2003).

A diversidade de projetos indica o caráter multifacetado da política estadonovista; o regime, embora apresentado pela propaganda política como um organismo homogêneo e harmônico, capaz de pairar acima dos anseios individuais e de grupos, foi palco de interesses conflitantes. No embate das forças políticas, houve a eliminação de

¹⁵ Borges (2003) e Capelato (2003) salientam que, dentre as leituras historiográficas brasileiras sobre os processos de 1930, existia nos últimos cinquenta anos uma proposta linear que polarizava esse período como continuidade ou ruptura em relação às elites dominantes. Assim como a partir de 1970 surgiria uma corrente influenciada pelo marxismo que faria uma leitura de luta de classes, principalmente por causa das conquistas trabalhistas do operariado.

planos ou de parte deles e a integração de propostas distintas, que resultaram em algo diverso do que fora idealizado inicialmente pelos diferentes grupos em disputa. (CAPELATO, 2003, p.212)

Como Veloso e Madeira (1999) argumentam, existiam dois grupos modernistas que pensavam o Brasil, que tinham espaços garantidos na estrutura governamental, inclusive atuando e sendo usados para propor uma identidade nacional. As autoras explicam que entre 1910 e 1940 existiam em várias áreas do conhecimento (política, cultura e ciências sociais) discursos que convergiam em duas perspectivas: “um, experimental, busca romper com os códigos de representação e de sensibilidade vigentes; o outro propõe uma reinterpretação criativa e crítica do passado e das tradições brasileiras” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.89). O estabelecimento do Estado Novo possibilitou uma relação mais estreita entre elites intelectuais e políticas, “uma vez que aquelas possuem um projeto cultural modernista para o Brasil, cujo teor era adequado ao projeto do Estado” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p.105).

Quando se analisa os projetos vigentes nas duas edições comemorativas, nota-se que ambas parecem voltadas para demonstrar elementos significativos e persuadir em relação ao processo em andamento na direção de uma modernização do país e, ainda fundamentada na noção de uma co-influência das três raças, como se fossem três povos miscigenados para se constituir o caráter brasileiro. As divergências aparecem, entretanto, em alguns elementos exibidos, no olhar que cada grupo tem sobre o passado do Brasil, na exposição da imagem do Presidente Getúlio Vargas e na concepção política e estética de arte/cultura.

Avaliando as publicações, o Álbum do Pavilhão do Brasil em Nova York mostra-se predominantemente vanguardista, por causa de sua concepção gráfica, dos elementos arquitetônicos e decorativos da exposição exibida através das fotografias e do conteúdo transmitido tanto ao longo da publicação quanto do Pavilhão. O Álbum do Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português apresenta, por sua vez, uma concepção mais tradicional, que parece comprometida com o *status* de nação civilizada, herdeira de uma tradição e sob os moldes da cultura européia, que pode ser identificada através da composição gráfica, da estrutura erguida e da disposição dos mostruários visíveis pelas fotografias e do conteúdo disposto ao longo da publicação.

Para finalizar esse ensaio monográfico, aproveito as conclusões de Reis (2005) que enfatiza a necessidade de se pensar processos históricos como algo que transcenda a

polarização, que construa um diálogo entre a multiplicidade de possibilidades: de projetos, discursos, representações e interpretações.

[...] cria-se, então, uma “verdade histórica caleidoscópica”. O Brasil, por exemplo, é conhecível, não através de uma outra interpretação em particular e isolada, mas pelo conjunto delas, pelo confronto e diálogo entre as várias interpretações feitas em épocas distintas. A síntese não seria uma integração de todas as interpretações em uma única e superinterpretação. A síntese seria um diálogo entre todas, que esclarecem pelo reconhecimento e contratação recíprocas. (REIS, 2005, p.13)

FONTES

Pavilhão do Brasil Feira Mundial de Nova York – Álbum comemorativo. EUA: H. K. Publishing, 1939.

Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português – Álbum comemorativo. Lisboa: Neogravura Limitada, 1941.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. P. O Brasil e a economia mundial (1929-1945). In.: FAUSTO, B. (dir.). *O Brasil Republicano, tomo III: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertramd Brasil. 1997.

ALMEIDA, J. C. Memória e Identidade Nacional: as comemorações públicas, as grandes exposições e o processo de (re)construção da nação. In.: *VIII Congresso Luso-Afro Brasileiro de Ciências Sociais: A questão Social no novo milênio*. 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/programa/sessao12.html>. Acessado em 15 out. 2010.

BASTOS, E. R. Gilberto Freyre: Casa-grande e senzala. In.: MOTA, L. D. (org.). *Introdução ao Brasil: Um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

BLOCH, M. *Apoliagia da história, ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora, 2001.

BORGES, V. P. Anos Trinta e Política: História e Historiografia. In.: Freitas, M. C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2003

CANAVEIRA, R. *História das Artes Gráficas – Volume 1, 2 e 3*. 2001. Disponível: <http://www.paginagrafica.com/corpo.html>. Acesso em 24 jan. 2005.

CAPELATO, M. H. R. Estado Novo: Novas Histórias. In.: Freitas, M. C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2003

CAVALCANTI, L. P. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CERTEAU, M. A Operação Histórica, In: LE GOFF e NORA. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª Ed., 1979

CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 2002.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

DENIS, R. C. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DINIZ, E. O Estado Novo: Estrutura de poder relações de classes. In.: FAUSTO, B. (dir.). *O Brasil Republicano, tomo III: sociedade e política (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertram Brasil. 1997

DUBOIS, P. Máquina de imagens: uma questão de linha geral. In.: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, J. & DELGADO, L. A. N. (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2009.

FRUTIGER, A. *Sinais e Símbolos: Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCIA, N. J. *O que é propaganda ideológica*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1990.

HOLLIS, R. *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEHMKUHL, L. *Entre a Tradição e a Modernidade: o Café e a Imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português*. Florianópolis: UFSC, 2002 (Tese de Doutorado).

LOURENÇO, M. C. F. *Operários da Modernidade*. São Paulo, SP: Hucitec / EDUSP, 1995.

MACEDO, O. L. C. Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, iconografia remanescente. In.: *Usos do Passado – XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ*, Niterói: 2006. Disponível em: http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=303. Acessado em 04 out. 2010.

MARSON, A. Reflexões sobre procedimentos históricos. In: SILVA, M. (org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

MICELI, S. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. 2009. Disponível: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em 03/10/2010.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

PIAZZA, M. de F. F. *As "vitrines" do Brasil moderno*. In.: Anais da XVI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH). Curitiba, 1996.

PRESTES, A. L. Getúlio Vargas: Depoimento de Luiz Carlos Prestes. In.: SILVA, J. L. W. (org.). *O feixe e o prima: Uma revisão do Estado Novo - volume 1 – O feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

REIS, J. C. *As identidades do Brasil : de Varnhagen a FHC*. 7ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

RIBEIRO, M. *Planejamento Visual Gráfico*. Brasília, DF: Linha Gráfica e Editora, 1983.

ROCHA, C. *Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Edições Rosari Ltda, 2002.

RODRIGUES, A.; ASSMAR, E. M. L. & JABLONSKI, B. *Psicologia Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SEVCENKO, N. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In.: NOVAIS, F. A. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, vol.3, 1998.

SHARPE, P. Trinta e sete dias em Nova York com Adalzira Bittencourt. In.: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(3):424, setembro-dezembro, 2008.

SCHULTZ, D. P. & SCHULTZ, S. E. *História da Psicologia Moderna*. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHLEE, A. R.; BREIER, A. C. B.; PEREIRA, M. T. Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura. In.: *8º Seminário DOCOMOMO Brasil – Cidade Moderna e Contemporânea: síntese e paradoxo das Artes*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminarios/8_Rio_de_Janeiro_trabalhos.htm. Acessado em 09 set. 2010.

SINGER, P. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In.: FAUSTO, B. (dir.). *O Brasil Republicano, tomo III: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertram Brasil. 1997

VELOSO, M & MADEIRA, A. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WILLIAMS, D. *Culture wars in Brazil*. EUA: Duke University Press, 2001.