

Marina Cerchiaro
Arte e política
no Estado Novo
Esculpindo
para o ministério

1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834
1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847
1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861
1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874
1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888
1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901
1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915
1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928
1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942
1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955
1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969
1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982
1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996
1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009
2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022

Esculpindo para o Ministério

1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834
1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847
1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861
1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874
1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888
1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901
1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915
1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928

1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942
1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955
1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969
1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982
1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996
1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009
2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022



Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitor

Maria Arminda do Nascimento Arruda



Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária

Marli Quadros Leite

Pró-Reitora Adjunta de Cultura e Extensão Universitária

Hussam El Dine Zaher



Diretor

Alexandre Macchione Saes



Editor

Plinio Martins Filho

Editores Assistentes

Amanda Fujii e Isac Araujo dos Santos



Coordenador

Alexandre Macchione Saes

Esculpindo para o Ministério

Arte e Política no
Estado Novo

Marina

Mazze

Cerchiaro

publicações
BBM

Copyright © 2022 by Marina Mazze Cerchiaro

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Ficha catalográfica elaborada pelo
Serviço de Biblioteca e Documentação da
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBMUSP)

C412e

Cerchiaro, Marina Mazze

Esculpindo para o Ministério: Arte e Política no Estado Novo. -
São Paulo: Publicações BBM, 2022.

488 p. ; 14 x 21 cm; il.

ISBN 978-65-87936-19-2

1. Relações de Gênero. 2. Identidade Nacional. 3. Relações étnicas e raciais.
4. Escultura. 5. Estado Novo (1937-1945). 6. Sociologia da arte. I. Autor. II. Título.

CDD: 709.81

Bibliotecário Resp.: Rodrigo M. Garcia, CRB8ª: SP-007584/O

Direitos reservados à

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Rua da Biblioteca, 21 - CEP 05508-065
Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil
Telefone: (11) 2648-0320
E-mail: bbm@usp.br

Printed in Brazil 2022

Foi feito o depósito legal

Para Paulo, Sidney e Sueli pelo apoio constante.

Para meu avô Cláudio (in memoriam).

Sumário

COLEÇÃO 3 VEZES 22 9

Agradecimentos 13

Prefácio – Figurar o impossível 19

Introdução 27

- Capítulo 1 O programa escultórico do MES:
intenções políticas e estéticas 75**
1. Um “idioma moderno clássico” 95
 2. Os escultores convidados pelo Ministério 117
- Capítulo 2 O homem 149**
1. O homem do futuro 186
 2. As encomendas do ministro 206
- Capítulo 3 As mulheres 229**
1. *Moça ajoelhada*: uma Eva tropical 239
 2. *Moça reclinada*: a mestiça sensual 258
 3. A mulher-padrão 274
 4. *Mãe* 306
 5. Da nação “feita na cama” à nação
“feita no lar” 321

Capítulo 4	A juventude	325
1.	Da juventude mobilizada ao casal civilizador	353

Considerações finais 383

Caderno de figuras 397

Referências bibliográficas 451

COLEÇÃO 3 VEZES 22

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM-USP tem a satisfação de apresentar a obra *Esculpiendo para o Ministério: Arte e Política no Estado Novo*, de Marina Mazze Cerchiaro, como parte da COLEÇÃO 3 VEZES 22, que reúne os trabalhos vencedores do Prêmio Teses e Dissertações Sobre o Bicentenário da Independência do Brasil.

O Projeto 3 VEZES 22, constituído a partir do Conselho Deliberativo da BBM/USP em 2017, tem como objetivo precípua a produção e disseminação de conhecimento em torno dos temas do bicentenário da Independência, do centenário da Semana de Arte Moderna e dos desafios de nosso tempo. Isto é,

por meio do cruzamento dos “três” 22 – 1822, 1922 e 2022 –, o projeto estimula a reflexão de conceitos norteadores de nossa formação nacional, tais como os de soberania e modernidade, para tentar responder as provocativas questões lançadas sobre nossa sociedade no contexto das celebrações do bicentenário de 1822 e do centenário de 1922: o que comemorar?; por que comemorar?; e, como comemorar?

Os trabalhos premiados para compor a COLEÇÃO 3 VEZES 22 refletem o vigor de nossa produção acadêmica contemporânea. Ao explorar novas temáticas, dimensões de análise e fontes de pesquisa, como também iluminar novos personagens, eventos e narrativas, as obras da presente coleção problematizam as versões canônicas de nossa história, desafiam interpretações tradicionais sobre a constituição da sociedade brasileira e abrem novos horizontes para pensarmos o futuro do país.

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin agradece o inestimável trabalho da comissão avaliadora das teses e dissertações sobre a temática da Semana de Arte Moderna, de trabalhos defendidos entre 2014 e 2018, composta pelos professores Antônio Dimas, Miguel Soares Palmeira, Erwin Torralbo Gimenez e Alexandre Macchione Saes.

Ao reiterar uma de suas principais finalidades – a de promover e disseminar estudos de assuntos brasileiros –, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin espera que a COLEÇÃO 3 VEZES 22 possa estimular a permanente reflexão sobre nosso

passado, respondendo aos temas e problemas que nos provocam no presente, nos auxiliando na construção de uma nova sociedade brasileira mais justa, democrática e inclusiva.

A concretização da COLEÇÃO 3 VEZES 22 dependeu do intenso trabalho realizado pelo setor de publicações da BBM/USP, conduzido pelo editor Plínio Martins Filho e pela editora assistente Millena Santana, a quem agradecemos. Em nome da Direção da BBM/USP e da coordenação do Projeto 3 VEZES 22, reconhecemos e agradecemos a entusiasmada iniciativa e o decisivo comprometimento de Jacques Marcovitch com todas as atividades desenvolvidas pelo projeto.

Boa leitura.

ALEXANDRE MACCHIONE SAES

Coordenador do Projeto 3 VEZES 22

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Agradecimentos

Este livro é fruto de minha dissertação de mestrado, defendida em 2016 pelo programa de pós-graduação multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e contemplada em 2019 com o Prêmio 3x22 de Teses e Dissertações, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP, que elegeu trabalhos acadêmicos que apresentassem novas perspectivas sobre o modernismo brasileiro, no intuito de homenagear o centenário da Semana de Arte Moderna. Agradeço à Biblioteca e sua equipe pela bela e importante iniciativa e pela publicação desta obra, em especial ao editor

Plínio Martins Filho e às editoras assistentes Millena Santana e Amanda Fujii, com quem tive contato direto.

A ideia desta pesquisa surgiu em 2011, no trabalho final da disciplina de graduação “Estado e Cultura no Brasil: Políticas para as Artes”, ministrada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, que se tornou minha orientadora. As disciplinas e publicações de Ana Paula me inspiraram a descobrir o vasto campo de estudos da sociologia e história social da arte. Sou profundamente grata a ela por ter me incentivado a navegar por essas águas e por ter me acompanhado nesta aventura, que é o trabalho de pesquisa, com dedicação, apoio, amizade e estímulo constante.

As disciplinas ministradas por Brasília Sallum, José Lira, Mayra Laudanna e Ana Gonçalves Magalhães também contribuíram em termos teóricos e metodológicos para este trabalho, servindo como espaços de discussão e debate. Meus profundos agradecimentos às professoras que compuseram a banca de qualificação e defesa, Annateresa Fabris e Silvana Rubino, pela leitura atenta, pelas generosas sugestões e pelo grande privilégio de tê-las como minhas examinadoras.

Não poderia deixar de destacar aqui o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – sem a bolsa concedida pelo órgão (nº de processo 2012/25312-2), esta pesquisa não teria sido realizada – e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que me proporcionou uma experiência única e de intensa apren-

dizagem: a oportunidade de fazer um estágio de três meses no setor de documentação do Museu Bourdelle, em Paris. Minha gratidão a toda a equipe desse museu, especialmente à então diretora Amélie Simier e às funcionárias Annie Barbera e Marie-Claude Pouvesle, que tão generosamente me acolheram.

Esta investigação foi realizada com base no acervo de mais de vinte instituições brasileiras e francesas entre museus, bibliotecas e arquivos. Agradeço aos funcionários que me receberam e a suas equipes que, com empenho, zelam por nosso patrimônio cultural, tantas vezes ameaçado por falta de verbas e de políticas governamentais de salvaguarda. Também agradeço às famílias e instituições que gentilmente cederam os direitos autorais, possibilitando a reprodução de diversas obras neste livro, essenciais para as análises aqui empreendidas. Em particular, a Sérgio e Moema Belleza, familiares de Celso Antônio, que em 2016 entraram em contato comigo em busca de mais informações sobre o escultor. Desde então temos pensado juntos em iniciativas para a valorização da obra desse artista modernista tão importante, mas ao mesmo tempo tão pouco conhecido.

No Instituto de Estudos Brasileiros, encontrei um ambiente acolhedor e propício à pesquisa, repleto de pessoas que colaboraram com este trabalho e o incentivaram. Agradeço aos meus colegas de mestrado e do grupo Arte e Poder no Brasil, entre eles os queridos Carlos Rogério Lima Júnior, Eduardo Sato, Gabriela Pessoa, Isabel Gradim, Lucas Mar-

chezin, Henrique Brasil, Manuela Nogueira, Luciana Cavalcanti, Luciana Diogo, Lúcia Stumpf, Eduardo Dimitrov e Ana Letícia Fialho, pelas trocas e diálogos interdisciplinares, que em muito auxiliaram na elaboração da dissertação, e pela amizade e companheirismo, que tornaram possível o clima leve e alegre de nossa pós-graduação. E também a Maria Cristina Pires da Costa e a Daniele Lopes Freitas, funcionárias da secretaria de pós-graduação do IEB/USP, pela disponibilidade e apoio e ao corpo docente do instituto, principalmente a Marcos Moraes, Flávia Toni e Jaime Tadeu Oliva, pelo reconhecimento e incentivo.

À maravilhosa equipe do arquivo do IEB/USP, devo a oportunidade de realização do projeto de processamento do arquivo Marta Rossetti Batista, que me possibilitou entrar em contato com a cópia do arquivo pessoal da escultora Adriana Janacópulos. Agradeço ainda às pesquisadoras Elisabete Marins Ribas, Roberta Paredes Valin e Morgana Vianna, que também participaram desse projeto e hoje são minhas grandes amigas.

Muitas foram as pessoas queridas que, de perto ou de longe, acompanharam meu mestrado e a produção deste livro me dando amparo e estímulo, entre elas meus amigos pesquisadores Michelli Cristine Scapol Monteiro, Fabriccio Miguel Novelli Duro e Tálisson Melo. Agradeço, por fim, a minha avó, Dulce, e a minha irmã, Júlia, que sempre torceram por mim, e ao apoio decisivo de meus pais, Sidney e Sueli Cerchiaro, e de

meu companheiro, José Paulo Araújo Silva. Além de me auxiliarem no trabalho de revisão e formatação da dissertação, os três me proporcionaram, neste ano, com seu amor incondicional, condições materiais e emocionais para publicar este livro durante a pandemia de Covid-19, um dos períodos mais adversos da história recente do Brasil.

Prefácio

Figurar o impossível

A dissertação de mestrado de Marina Mazze Cerchiaro, ora transformada em livro, aborda um dos momentos mais significativos de consolidação de uma política cultural no Brasil: a Era Vargas (1930-1945). Foi então que intelectuais, artistas e cientistas forjaram, com o apoio (e fomento) do Estado, diversos símbolos de “brasilidade”. Eles disseminaram-se de tal modo que ainda hoje perduram, sendo por vezes tidos como verdades inquestionáveis, sinais supostamente autênticos de uma “identidade brasileira” una e coesa. O governo Vargas propunha erguer um Estado centralizador, em oposição ao *modus operandi* característico da Primeira República brasileira

(1889-1930), quando a autonomia de cada unidade federativa fora reivindicada, inclusive no plano cultural.

Nesse sentido, o Ministério da Educação e Saúde (MES), sob a liderança de Gustavo Capanema, constituiu-se em um espaço-chave de formulação de políticas públicas de promoção de discursos unificadores com vistas a criar um ideal de “brasilidade”. Foi nesse momento que algumas práticas culturais, como o futebol, a capoeira, o samba e a feijoada, foram *escolhidas* como tal por encarnarem uma certa ideia de mistura que, doravante, seria propagada como “essência” desse Brasil que se queria inventar. Cada um desses elementos materializava, a seu modo, a possibilidade de uma síntese harmônica entre práticas e costumes culturais de origens diversas – em especial, a africana, a indígena e a portuguesa – de sorte a obscurecer a história deste país, que, como se sabe, foi construída sob o signo da violência.

Esse novo ideário de nação precisava tomar corpo, ou seja, se materializar em imagens do que seria um “novo homem” brasileiro e uma “nova mulher”, as quais funcionariam como símbolos e modelos de um devir. O presente livro analisa exatamente esse projeto a partir de um prisma inovador: o do conjunto de esculturas encomendadas para a sede do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945), no Rio de Janeiro. Com efeito, o edifício do MES é considerado um marco inaugural da arquitetura modernista brasileira, cujo desenvolvimento culminaria, anos mais tarde, em Brasília. Ele é um emblema monumental

do modo como a Era Vargas contribuiu para a oficialização do modernismo no Brasil. Sob os auspícios do ministro Gustavo Capanema, o governo encomendou, patrocinou e chancelou certas vertentes da arte moderna, projetando pintores como Candido Portinari e, no campo da arquitetura e urbanismo (também do patrimônio), Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, entre outros. No entanto, embora o MES seja um tema bem estudado¹, o conjunto de esculturas que o compõe ainda não havia sido objeto de uma análise mais detida e rigorosa como esta. Até então as informações sobre tais obras eram pontuais e fragmentárias, não mais do que notas presentes em trabalhos cujo foco incide primordialmente no edifício ou, ainda, passagens nos poucos estudos monográficos existentes sobre os escultores contratados para tal projeto, como Celso Antônio, Ernesto de Fiori e Adriana Janacópulos.

Marina Cerchiaro adota a perspectiva de que a arte é uma construção coletiva. Com base em um cabedal advindo da

1 Dentre a vasta bibliografia sobre o edifício do MES destacamos: Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro: A História de Uma Nova Linguagem na Arquitetura*, 1ª edição, São Paulo, Zahar, 2006; Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, em *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais*, São Paulo, Studio Nobel, 2000; Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde” em *Cândido Portinari*, 1ª edição, São Paulo, Edusp, 1996; e Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, 1ª edição, Rio de Janeiro, Minc/Iphan; Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 1996.

contemporânea sociologia da arte, a autora considera que a produção das obras não se esgota na intenção e na fatura de um criador isolado, mas, sim, resulta de redes de cooperação formadas por diversos agentes, como os próprios escultores, os comitentes, críticos/intelectuais e os seus públicos. Neste caso, isso significa observar as complexas negociações, por vezes conflituosas, de que participaram os artistas convocados, a equipe de arquitetos responsável pelo edifício e, finalmente, o ministro e seu gabinete. A partir de uma documentação rica, garimpada cuidadosamente em diversos arquivos, Marina recupera os diálogos, assim como as contendas e as desavenças entre todos eles. Esse olhar atento às circunstâncias concretas das encomendas e da fabricação das obras lhe permite traçar um panorama atribulado, permeado por disputas entre grupos portadores de ideais e projetos político-culturais distintos, estilizando assim a imagem de coesão usualmente atribuída ao governo Vargas.

Nada sinaliza melhor esse cenário de intensas disputas do que um fato emblemático: justamente a escultura dedicada ao “Homem brasileiro”, que deveria ser a mais importante entre todas as obras encomendadas, acabou não sendo realizada. Como bem argumenta Marina, foi impossível chegar a um consenso diante de orientações tão diversas. O partido estético desejado pelo ministro, o modernismo classicizante de matriz francesa (Despiou, Maillol etc.), se opunha, por exemplo, ao caráter expressionista das obras de Ernesto de Fiori ou ao decora-

tivismo de Victor Brecheret, ambos rechaçados por Capanema. O escultor Celso Antônio e os arquitetos vislumbravam um monumento que figurasse o caráter mestiço do povo brasileiro, mas cientistas e intelectuais consultados pelo ministro não estavam de acordo com essa configuração. Para Roquette-Pinto, esse “tipo” brasileiro deveria ser representado pelo branco meridional e, “em postura ereta, sentado [como propusera Celso Antônio], jamais!”, sinalizando, assim, uma mestiçagem na qual o branco – sinônimo de civilizado e superior – sairia triunfante. Para outros especialistas, o “tipo brasileiro” era composto das três raças (índios, negros e brancos portugueses), mas também por outros povos imigrantes que aqui aportaram, em um processo que não estava finalizado, e sim em gestação, sendo, portanto, prematuro definir um “tipo nacional”. O ponto é que os dissensos eram tamanhos que a principal escultura prevista para adornar o edifício jamais foi concluída. Ouso dizer que a história dessa “não obra”, brilhantemente interpretada por Marina, constitui um dos capítulos mais significativos da história da escultura moderna no Brasil.

Já as “novas mulheres”, seres de importância secundária dentro das concepções então vigentes, posto que suas funções na nova ordem estavam ligadas à maternidade e ao lar, foram executadas e encontraram sua corporificação. Por meio de *Moça Reclinada*, assinada por Celso Antônio, e *Mulher*, de autoria de Adriana Janacópulos – a única mulher artista a receber uma encomenda oficial durante a Era Vargas –, a imagem da

“nova mulher” propalada pelo governo se materializou. Mas, como bem analisa Marina, as duas obras são muito distintas. Enquanto a primeira representa uma mulher mestiça, com traços negros e indígenas, a segunda traz uma mulher branca sentada, mas que parece prestes a se levantar. A autora argumenta que *Moça Reclinada* representa um Brasil que é “feito na cama”, isto é, produzido pelo encontro de um casal composto por assimetrias – de um lado o homem, branco, e de outro a mulher, negra ou indígena. O erotismo que exala desse corpo feminino deitado, voluptuoso, reforça justamente essa visão em que as desigualdades de gênero e as de raça estão manifestas e entrelaçadas. Já *Mulher* apresenta outras ambiguidades. O corpo branco respondia a apelos eugenistas, bastante em voga em tempos de nazismo e fascismo, que, por mais contraditório que isso possa parecer, possuíam seus ecos particulares no Brasil. Ao mesmo tempo, essa obra se distancia das imagens daquelas representações de passividade tão reiteradas, não apenas nas esculturas de Celso Antônio mas também nas telas de Di Cavalcanti ou mesmo nos murais de Portinari (onde os homens trabalham, enquanto geralmente as mulheres assistem sentadas às cenas). Janacópulos, pelo contrário, opta por figurar um corpo feminino que empurra sua base, aludindo a um desejo de se levantar e caminhar para a frente. Nessa ação sutil, novamente revela-se a impossibilidade de se controlar, de modo absoluto, as imagens sobre o que seriam o novo homem e a nova mulher ansiados pelo regime.

O leitor tem em mãos um livro modelar, que evidencia quanto um diálogo interdisciplinar bem feito pode ser proveitoso. Marina mobiliza conceitos e metodologias da sociologia, da história da arte, da antropologia, das teorias de gênero e da história social para analisar as condições de produção e os sentidos das imagens. Gostaria ainda de sublinhar sua contribuição para a história da escultura moderna, que, salvo o caso de alguns artistas solares, como Victor Brecheret e Ernesto de Fiori, mais conhecidos pelos especialistas e pelo grande público, em geral ainda está por ser escrita. Finalmente, em uma época em que o patrimônio cultural brasileiro tem sido fortemente negligenciado, ameaçado, contestado e mesmo destruído, ler este livro é um privilégio, um presente e um alento.

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI

*Professora do Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo*

PS.: Este prefácio foi escrito dias após o incêndio que consumiu parte do acervo da Cinemateca do Estado de São Paulo, em 29 de julho de 2021, e que sucedeu outros incêndios, como o que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 2018.

Introdução

“Educação é matéria de salvação pública.” Essa é a frase com a qual nos deparamos logo que adentramos o *hall* de recepção do Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro – edifício que foi construído durante o período do Estado Novo para ser a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES). A frase, que hoje nos é desconcertante, não apenas fazia sentido quando o edifício foi erguido, na gestão do ministro Gustavo Capanema, como anunciava a principal função do Ministério: “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”¹.

1 Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937,

Os instrumentos para cumprir tais tarefas eram a educação, a saúde e a cultura. Para pôr em prática esse projeto de regeneração do homem brasileiro, era necessário tornar o ideal palpável, transformando-o em imagem. O MES construiu e promoveu a figura do “homem novo” de diversas formas: por meio do cinema educativo, da propaganda política, da fotografia, dos desfiles da juventude, do canto orfeônico e das obras de arte executadas para seu edifício-sede. É nelas que se detém este livro. Analisaremos os modos pelos quais as elites políticas e artísticas ligadas ao MES buscaram moldar o ideal do “homem novo”, tomando como objeto de investigação o conjunto de esculturas encomendadas para o prédio do MES.

Em 3 de novembro de 1930, Getúlio Vargas ascendeu ao poder por meio de um golpe de Estado perpetrado por duas forças políticas antagônicas, descontentes com os rumos políticos do país: os tenentistas e as oligarquias mineiras e gaúchas. Uma das primeiras ações de seu governo provisório foi criar o Ministério da Educação e Saúde Pública, em 14 de novembro de 1930. Juntamente com o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, o MES constituiu a base do projeto de construção da nação que seria empreendido durante toda a Era Vargas e acentuado durante o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945).

Reproduzida em Maurício Lissovsky e Paulo de Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, pp. 224-225.

Para construir uma nação é necessário forjar uma identidade e uma cultura. Essa cultura deve se referir a um passado em comum e a um povo. Ela é formulada por intelectuais e divulgada por meio da imprensa, mas também por imagens confeccionadas por artistas ou pela propaganda política. A nação ainda é “uma poderosa interpretação cultural de uma ordem social e política”². Como bem aponta Anne-Marie Thiesse, a ideia de nação caminha junto com a de modernidade, ou seja, a invenção das tradições faz parte da própria constituição de um Estado nacional moderno³.

Na República Velha, período político anterior à Era Vargas, os intelectuais se propunham a pensar o país e a nação por meio da ideia de raça. Interrogavam-se a respeito da constituição racial do brasileiro e se ela viabilizaria ou inviabilizaria a possibilidade de o país se tornar “civilizado”⁴. Como mostra Miskolci⁵, nesse período nossas elites estavam preocupadas com o progresso da nação, pensado como evolução humana. Buscavam construir um projeto nacional modernizante e autoritário, hostil ao seu passado e à sua po-

2 Richard Miskolci, *O Desejo da Nação: Masculinidade e Branquitude no Brasil de Fins do XIX*, São Paulo, Annablume Editora/Fapesp, 2012.

3 Cf. Anne-Marie Thiesse, “Ficções Criadoras: As Identidades Nacionais”, *Anos 90*, n. 15, 2001/2002.

4 Sobre os debates de raça no século XIX no Brasil, ver Lília Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

5 Richard Miskolci, *O Desejo da Nação...*

pulação, os quais queriam superar por meio de políticas de normatização e de embranquecimento. Com a Era Vargas, o projeto nacionalista se altera. O Brasil passa a ser visto como uma “civilização tropical de características únicas”⁶. A constituição racial do povo brasileiro não é mais um problema, e a viabilidade da nação não é mais questionada. Como afirma Ruben Oliven:

A partir dessa época é preciso repensar o país, que experimenta um processo de consolidação política e econômica e que terá de enfrentar as consequências da crise de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. O nacionalismo ganha ímpeto e o Estado se firma. De fato, é ele que toma a si a tarefa de construir a nação. Essa tendência acentua-se com a implantação da ditadura do Estado Novo (1937-1945), ocasião em que governadores eleitos são substituídos por interventores e as milícias estaduais perdem força, medidas que aumentam a centralização política e administrativa. No plano da cultura e da ideologia, a proibição do ensino em línguas estrangeiras, a introdução da disciplina de Moral e Cívica, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (que tinha a seu cargo, além da censura, a exaltação das virtudes do trabalho) ajudam a criar um modelo de nacionalidade centralizado a partir do Estado⁷.

6 Ruben Oliven, “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno)”, p. 22.

7 *Idem*, p. 31

No ensejo de encetar uma versão própria de processo civilizador para o Brasil, o governo Vargas procurou atuar em diversas frentes, fossem elas econômicas, políticas ou culturais, modernizando instituições, incentivando a industrialização e promovendo a afirmação de símbolos e valores nacionais. Com efeito, o governo atribuiu ao Estado o dever de levar adiante tais projetos, o que significou uma grande expansão do aparelho burocrático estatal, com a criação de novos órgãos, ministérios e cargos públicos⁸. O crescimento do Estado trouxe consigo oferta significativa de possibilidades de trabalho, de postos disponíveis, muitos deles atraentes a diversos setores das elites nacionais. Por trás do processo generalizado de cooperação, instalou-se também uma série de disputas internas entre diversos atores políticos por projetos, cargos e visibilidade demonstrando que o Estado não era coeso nem monolítico.

No que diz respeito às artes, o governo financiou diferentes correntes artísticas, não existindo, portanto, uma arte oficial do regime⁹. Nesse sentido, o processo de construção e consolidação dos ministérios durante a Era Vargas pode ser

8 Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

9 Assim, nossa pesquisa compartilha a mesma perspectiva dos estudos de Marianna Ramos Boghosian Al Assal, *Arquitetura, Identidade Nacional e Projetos Políticos na Ditadura Varguista: As Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo*; Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro: A História de uma Nova Linguagem na Arquitetura*; Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, *Fragments Urbanos: Representações Culturais*;

considerado exemplar. Como demonstrou Lauro Cavalcanti, suas sedes evidenciam o caráter eclético, do ponto de vista político e estético do governo getulista:

São construídas, à época, buscando “aliar as preocupações de ordem estética às do interesse administrativo”, as sedes dos ministérios do Trabalho (1936/1938), Educação e Saúde (1936/1943), Fazenda (1936/1943), o da Marinha (1934/38) e o da Guerra (1938/1942), além dos novos prédios da Central do Brasil (1936/1940), da Alfândega (1939/1941), do Entrepasto de Pesca (1936/1939) e o Palácio dos Jornalistas, sede da ABI (1936/1938), edifício que, embora pertencente à associação de classe, foi todo realizado com crédito especial do governo.

Estava sendo criado um “mercado de obras públicas”, distinto daquele da República Velha, restrito a teatros, bibliotecas e palácios¹⁰.

O Ministério da Educação e Saúde foi responsável por um projeto de renovação cultural que tinha como base a regeneração do homem brasileiro e a construção da identidade nacional, como fica explícito em sua política educacional, que buscava veicular, por meio das escolas, ideias moralizadoras e nacionalistas, padronizar o sistema de ensino e dissolver valores culturais relacionados a grupos étnicos, tidos como

Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*; e Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*.

10 Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro...*, p.19.

minoritários¹¹. Em seus quatro primeiros anos de existência, o ministério passou por duas gestões muito curtas: a de Francisco Campos, que vai de abril de 1931 a setembro de 1932, e a de Washington Pires, que termina em julho de 1934. Em 25 de julho desse ano, assume Gustavo Capanema, que chefia o ministério por mais de dez anos (1934-1945).

Capanema havia sido secretário do Interior de Minas Gerais durante o governo de Olegário Maciel, entre 1930 e 1933. A pasta do Ministério da Educação lhe foi dada por Vargas como compensação por não ter sido nomeado interventor de Minas Gerais, depois da morte de Maciel¹². Além de ter cons-

11 Helena Bomeny, Vanda Costa e Simon Schwartzman, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Edusp/Editora Paz e Terra, 1984; e Ruben Oliven, “Cultura Brasileira e Identidade Nacional...”.

12 A morte do interventor de Minas Gerais, Olegário Maciel, em 5 de setembro de 1933 reativa as disputas políticas entre as elites mineiras, que já haviam sido neutralizadas e que já estavam solucionadas com a criação do Partido Progressista (PP). Ocorre todo um debate a respeito da sucessão, que termina com a nomeação para interventor do estado de Benedito Valadares Ribeiro, homem de confiança de Vargas. Para Bomeny, essa escolha neutralizou as duas facções que lutavam pelo comando do estado, uma desejando a nomeação de Virgílio de Melo Franco e a outra a de Gustavo Capanema. Segundo a autora, fortalecer um ou outro político poderia pôr em risco a eleição de Vargas, uma vez que a escolha de um dos nomes poderia favorecer um de seus padrinhos políticos, Osvaldo Aranha e Flores da Cunha, dando-lhes maior autonomia e até mesmo possibilitando que viessem a concorrer à disputa eleitoral. Cf. Helena Bomeny, “A Estratégia da Conciliação: Minas Gerais e a Abertura Política dos Anos 30”, em Angela Maria

truído uma rede política em seu estado, Capanema mantinha estreitos laços com importantes artistas e intelectuais mineiros. Tais contatos foram fundamentais para a estruturação do ministério, uma vez que nele atuaram, como funcionários e colaboradores, figuras renomadas da época, das mais diversas correntes políticas, como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Rodrigo de Mello Franco, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Roquette-Pinto, Fernando de Azevedo e Heitor Villa-Lobos¹³.

O MES tornava-se, assim, um polo estratégico para as disputas do campo arquitetônico que começavam a se configurar por exercer certo controle sobre a Escola Nacional de Belas Artes, principal instância do ensino artístico no país; por ser a instituição responsável pela patrimonialização de bens arquitetônicos; e por financiar projetos arquitetônicos de enorme destaque, como o *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o próprio edifício-sede, que congregaria todos os seus órgãos (departamento de propaganda, música, educação física, cinema, rádio e habitação)¹⁴.

de Castro Gomes (org.), *Regionalismo e Centralização Política: Partidos e Constituinte nos Anos 30*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

13 Sobre a participação de intelectuais e artistas mineiros no Ministério da Educação e Saúde, ver Helena Bomeny; Vanda Costa e Simon Schwartzman, *Tempos de Capanema*; Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*; Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Mitologia da Mineiridade*.

14 José Carlos Durand, “Negociação Política e Renovação Arquitetônica: Le Corbusier no Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 16, ano 6, jul. 1991.

A encomenda do edifício do MES já foi estudada por vários autores¹⁵ e revela como a corrente de arquitetura moderna de Lúcio Costa e Le Corbusier aos poucos ganhou espaço e força no cenário artístico brasileiro. O concurso para os anteprojetos arquitetônicos iniciou-se em 1935. Para avaliá-los, montou-se uma comissão formada pelos engenheiros Eduardo de Souza Aguiar (superintendente de obras e transportes do MES) e Natal Palladini (professor da Escola Politécnica); pelo professor Adolfo Morales de los Rios Filho, da Escola Nacional de Belas Artes; pelo arquiteto Salvador Duque Estrada Batalha, do Instituto Central dos Arquitetos; e pelo ministro Gustavo Capanema, que possuía poder de veto. Devido às condições impostas pelo edital, de respeito às normas municipais¹⁶, 33 anteprojetos apresentados foram desclassificados, restando para avaliação apenas três: *Pax*, de Archimedes Memória; *Minerva*, de Rafael Galvão; e *Alpha*, de Gérson Pinheiro. O vencedor do concurso foi Archimedes Memória¹⁷,

15 Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro...*; Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais*, São Paulo, Studio Nobel, 2000; Sérgio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*; e Maurício Lissovsky e Paulo de Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, Rio de Janeiro, Minc/FGV/Iphan/ CPDOC, 1996.

16 Segundo essas normas, a altura do edifício não podia exceder sete pavimentos alinhados com a quadra interna (Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”).

17 Archimedes Memória era um arquiteto de grande prestígio no cenário artístico carioca. Professor e diretor da ENBA, tinha um escritório de arquitetura e realizou vários prédios públicos no Rio de Janeiro, como o Palácio

cujo anteprojeto mesclava o estilo neoclássico a elementos decorativos marajoaras. No entanto, não houve consenso entre os jurados. Apenas dois deles, Morales de los Rios e Souza Aguiar, indicaram *Pax* para o primeiro lugar. Salvador Batalha teceu duras críticas à proposta de Memória, alegando ser apta para um pavilhão de exposições, e não para um ministério. Natal Palladini fez questionamentos na mesma linha, afirmando que a fachada não era própria para um prédio público. Nem mesmo o ministro estava satisfeito. Segundo Annateresa Fabris, Capanema “não visualiza na proposta de linhas acadêmicas e decoração marajoara de Memória consonância com as motivações que estavam na base da criação do Ministério da Educação: o desenvolvimento de uma ação voltada para o futuro da nacionalidade”¹⁸. O ministro recorreu, então, à opinião do arquiteto italiano Marcello Piacentini¹⁹, do ministro

Tiradentes (1921), o Palácio das Grandes Indústrias (1922) e o Jockey Club Brasileiro (1924/1926). Era também membro do Partido Integralista.

18 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, p. 155.

19 Piacentini era um dos arquitetos italianos de maior destaque nesse período. Havia executado em 1935 sua primeira grande obra, a Cidade Universitária de Roma, que simbolizava os ideais fascistas. Tendo em vista o bem-sucedido projeto do arquiteto na Itália, Gustavo Capanema pede a vinda de Piacentini ao Brasil para que propusesse um projeto semelhante para a Cidade Universitária do Distrito Federal. O arquiteto chega ao país em 13 de agosto de 1935, permanecendo onze dias ministrando conferências. A consulta de Capanema ao arquiteto italiano sobre o projeto de Memória é feita quando este se encontra no Rio de Janeiro. Para mais informações sobre a atuação do arquiteto Marcello Piacentini no Bra-

Maurício Nabuco e do engenheiro Saturnino de Brito Filho²⁰, que recomendaram a não execução do projeto. O primeiro alegou que, em termos estéticos, a proposta não cumpria os objetivos de Capanema. O segundo demonstrou que, por uma série de problemas estruturais (referentes a circulação, distribuição de espaços e janelas), o edifício não se adequaria à sua finalidade. O terceiro afirmou que o projeto não satisfazia às condições higiênicas e sanitárias necessárias a um prédio público.

Com o respaldo dos pareceres, o ministro rejeitou a proposta de Memória e convidou Lúcio Costa²¹, arquiteto indi-

sil, ver Marcos Tonhão, *Marcello Piacentini, Arquitetura no Brasil*, IFCH/Unicamp, 1993, Dissertação de Mestrado. Sobre o projeto de construção da Cidade Universitária do Distrito Federal, consultar: Helena Bomeny; Vanda Costa e Simon Schwartzman, “O Palácio da Cultura e a Cidade Universitária”, em *Tempos de Capanema*.

- 20 Saturnino de Brito Filho (1899-1977) era engenheiro civil e de minas, professor da Escola Politécnica da Universidade do Distrito Federal, Rio de Janeiro.
- 21 Lúcio Costa se forma na Enba em 1924. Durante a década de 1920, trabalha em escritório próprio em sociedade com o arquiteto Fernando Valentim, realizando obras em estilo predominantemente neocolonial. Posteriormente, torna-se grande ícone da arquitetura moderna brasileira. É nomeado diretor da Enba em 1930, permanecendo apenas um ano. Durante sua gestão na escola, contrata professores de orientação moderna, como Celso Antônio de Menezes, Candido Portinari, Warchavchik e Leo Putz. Realiza ainda a Exposição Geral de Belas Artes da Enba de 1931, conhecida também como Salão Revolucionário, por ter contado com a participação de vários artistas “modernos”.

cado pelo Sindicato dos Engenheiros e pelo Instituto Central dos Arquitetos, para elaborar um novo projeto. Procurando atenuar a ideia de arbitrariedade do convite, Lúcio Costa sugeriu a formação de uma equipe de arquitetos modernos, que incluiria, além dele, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos²². O grupo realizou um primeiro esboço, mas, para conferir maior legitimidade ao projeto, Lúcio Costa solicitou a Capanema a vinda do arquiteto franco-suíço Le Corbusier para avaliar o trabalho e dar palestras ao grupo, que foram realizadas em 1936.

Le Corbusier já havia feito uma visita ao país em 1929, a convite de Paulo Prado, fazendeiro de café influente na política brasileira e mecenas de grande relevância no cenário cultural paulista²³. Nesse período, o arquiteto suíço-francês passava por uma transição profissional. Conhecido em todo o mundo por seus artigos-manifesto da arquitetura moderna publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, da qual era editor, e

22 Lúcio Costa havia convidado arquitetos que pertenciam ao seu círculo de convívio. Lauro Cavalcanti aponta também que o grupo possuía um perfil comum: “a alta extração social de suas famílias, o fato de os três dos integrantes haverem nascido na França (Lúcio Costa em Toulon, 1902, Moreira em Paris, 1904, e Reidy em Paris, 1908) e cursado o básico na Europa. Todos foram formados pela Enba do Rio de Janeiro: Costa em 1924, Reidy em 1929, Moreira em 1930, Leão em 1931, Vasconcelos em 1933 e Niemeyer em 1934 (Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro...*, p. 42).

23 Paulo Prado foi o patrocinador da Semana de Arte Moderna de 1922.

também por projetos e vilas realizados para artistas e amantes da arte de vanguarda parisienses, o arquiteto redirecionava sua carreira para o urbanismo. Buscando desafios ainda maiores, que não poderiam ser concretizados na França e em países vizinhos, Le Corbusier via na América Latina e em particular no Brasil a oportunidade de realizar seus ambiciosos projetos. No entanto, sua primeira vinda não lhe rendera frutos. A elite paulista não estava disposta a correr o risco de despender grandes quantias em projetos de vanguarda de um arquiteto estrangeiro sem a certeza de que a arquitetura arrojada lhe traria *status* e prestígio. Além disso, São Paulo não era um ambiente propício para o desenvolvimento dos projetos de Le Corbusier, uma vez que a cidade já contava com arquitetos modernos pioneiros, como Gregori Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho, e o mercado arquitetônico público e privado era dominado pela arquitetura “ecléctica”, corrente artística predominante na Escola Politécnica e no Liceu de Artes e Ofícios²⁴. Também o Rio de Janeiro não lhe abriu portas. O prefeito Antônio Prado já tinha um arquiteto francês, Donat-Alfred Agache²⁵, trabalhando na reurbanização da cidade.

Nos anos seguintes, Le Corbusier realizou vários planos urbanísticos: Plano Obus, para a Argélia (1931); Plano Voisin,

24 José Carlos Durand, “Negociação Política e Renovação Arquitetônica: Le Corbusier no Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 16, ano 6, jul. 1991.

25 *Idem*, *ibidem*.

para Paris (1932); e estudos urbanísticos para Ghazaouet (Argélia), Moscou, Anvers (Bélgica), Barcelona, Genebra e Estocolmo (de 1930 a 1934). O redirecionamento de Le Corbusier para o urbanismo fez com que o arquiteto buscasse o mecenato público, muitas vezes de governos não europeus. Sua segunda vinda ao Brasil tinha essa motivação. Segundo Cecília Rodrigues dos Santos²⁶, para Gustavo Capanema a estética de Le Corbusier era uma entre várias que poderiam ser incorporadas a seus projetos de reformas institucionais (Marcello Piacentini e Auguste Perret já haviam dado aulas no Brasil e, na ocasião, foram consultados sobre o projeto para o edifício do MES). Já para Lúcio Costa, associar Le Corbusier às iniciativas que vinha realizando era uma forma de legitimar seus projetos. Le Corbusier, por sua vez, acreditava que trabalhar como consultor para o Ministério da Educação e Saúde lhe traria a oportunidade de executar o edifício-sede do ministério e o *campus* da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, mas teve novamente suas expectativas frustradas.

Em sua segunda vinda, Le Corbusier permaneceu no Brasil durante quatro semanas, entre 13 de julho a 15 de agosto de 1936²⁷. Nesse curto período, rejeitou o projeto da equipe brasileira e sugeriu outra proposta, a ser realizada em outro local: a praia de Santa Luzia. Tendo em vista as dificuldades políticas

26 Cf. Cecília Rodrigues dos Santos *et al.*, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela, 1987.

27 *Idem.*

de uma mudança de terreno, o arquiteto deixou também um croqui para a Esplanada do Castelo, local inicialmente previsto para a construção do ministério. Com base nesses projetos, a equipe brasileira apresentou uma variante, que acabou resultando na proposta final. Ela incluía formas simples e geométricas, o térreo com pilotis, os terraços-jardins, a fachada envidraçada, as aberturas horizontais, a integração dos espaços interno e externo e o aproveitamento da ventilação e luz naturais por meio do uso de lâminas móveis.

Uma das particularidades do projeto era a inclusão de obras de arte no edifício, baseada em três princípios-chave²⁸: a colaboração entre as artes nos termos propostos por Le Corbusier²⁹, a ideia de tradição, formulada por Lúcio Costa³⁰, e a

28 Sobre o princípio da colaboração entre as artes na arquitetura moderna ver Fernanda Fernandes, “Arquitetura no Brasil no Segundo Pós-Guerra – A Síntese das Artes”, em José Pessoa *et al.*, *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil, Moderno e Nacional: Arquitetura e Urbanismo*, Niterói, 2005; Marcos Antônio dos Santos e Carlos Alberto Ferreira Martins, “A Síntese das Artes Como Resgate da Vida Comunitária. Da Gesamtkunstwerk à Nova Monumentalidade e o Core”, *Brésil, Questions sur le Modernisme, Artologie*, n. 1, 2011; Renato Anelli, “Da Integração à Autonomia: Arte, Arquitetura e Cultura no Brasil (1950-1980)”, *Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil, Rio de Janeiro*, 2009.

29 Nos anos 1930, Le Corbusier trata da colaboração entre as artes em dois artigos: “Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Gésine”, *Architecture d’Aujourd’hui*, n. 7, jul. 1935; e “Arquitetura e Belas Artes”, *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*, n. 19, Rio de Janeiro, 1984.

30 Utilizamos a noção de tradição conforme a definição de Fernanda Fernandes: “Esse elemento (tradição) é trabalhado por Lúcio Costa como

noção de monumentalidade³¹. As obras de arte deveriam conferir ao prédio moderno um caráter “nacional”. Esse ponto será discutido de modo mais aprofundado nos capítulos 1 e 2, mas é importante notar que a linguagem modernista caracterizava-se justamente por sua racionalidade, objetividade e propensão a internacionalizar-se. Nesse sentido, atribuir um caráter “nacional” ao edifício consistia, praticamente, num desvio em relação às teorias modernas propagadas por Le Corbusier, mas era também a forma encontrada por Lúcio Costa de legitimar tal arquitetura no contexto brasileiro. Como explica José Durand:

A respeito, invocou ele [Lúcio Costa] afinidades entre as concepções de Le Corbusier e a “tradição arquitetônica brasileira”, lembrando também o princípio de “integração das artes”. Ou seja, procurou ver

fator a ser considerado na elaboração arquitetônica e que ganha consistência na aproximação entre a economia de meios construtivos enfatizada nas propostas da arquitetura moderna europeia e a forma de construir despojada e sóbria das construções tradicionais brasileiras. No caso específico do projeto do Ministério as referências à tradição se materializam nos azulejos próprios de nossa tradição construtiva colonial, atualizados no desenho do artista Cândido Portinari, preocupado em pensar a situação brasileira, ou o que é peculiar a um país que, a pouco mais de um século de sua separação de Portugal, ainda busca identificar a sua face, ou o que lhe é próprio” (Fernanda Fernandes, “Arquitetura no Brasil no Segundo Pós-Guerra...”, p. 3).

31 Seguimos a definição de colaboração entre as artes de Fernanda Fernandes, que propõe a tríade ideias modernas, tradição e monumentalidade (Fernanda Fernandes, “Arquitetura no Brasil no Segundo Pós-Guerra ...”).

em Le Corbusier não *uma* vertente importada entre outras, mas sim a versão “contemporânea” de valores “universais” (“pureza” de formas, “lirismo”, “equilíbrio”), cuja matriz estaria, em última instância, na “tradição mediterrânea de gregos e latinos, retomada no Quatrocento”.

Mais do que um discurso para os pares, a legitimação do novo como “continuidade” do antigo era uma imposição que perpassava outros gêneros, pois expressava as relações do conjunto do campo cultural com o campo político. Sendo muito forte a polarização ideológica, uma arquitetura que se apresentasse como “internacional” seria suspeita de “comunista”, a partir de um ponto de vista conservador. Lissovsky e Moraes de Sá (*op.cit.*), que estudaram mais amplamente essa questão, lembram a frequência dos “temas brasileiros” em murais e painéis nos edifícios oficiais da época, independentemente de sua filiação estilística. O emprego de uma iconografia “nacional” na decoração aparecia como uma salvaguarda necessária contra adversários, estimulando estilizações de índios, tipos humanos regionais, animais e plantas do Brasil etc. Convidando pintores, escultores e paisagistas “modernos” para a decoração, Costa também marcou presença no campo das artes plásticas, reforçando a legitimidade e a repercussão de seu projeto³².

Com esse intuito, de atribuir caráter nacional ao edifício, foram realizadas diversas obras de arte para o ministé-

32 José Carlos Durand, “Negociação Política e Renovação Arquitetônica: [...]”, p. 14.

rio: dezenove painéis de Candido Portinari – entre eles, doze representando ciclos econômicos –, oito painéis de azulejos feitos pelo pintor e por Paulo Rossi-Ossir e um conjunto de esculturas, produzidas entre 1937 e 1947, intituladas *Mãe*, *Moça Reclinada*, *Moça Ajoelhada*, de Celso Antônio de Menezes; *Mulher*, de Adriana Janacópulos; *Juventude Brasileira* e *Moça em Pé*, de Bruno Giorgi; e *Prometeu Libertado*, de Jacques Lipchitz.

Este livro analisa essas encomendas escultóricas, detendo-se particularmente nas cinco primeiras obras. Há diversos livros expressivos sobre o Ministério da Educação e Saúde, os quais se concentram em temas específicos, tais como: disputas arquitetônicas, relação entre ministros e intelectuais e políticas educacionais. Ainda que a bibliografia sobre o MES seja considerável, são raros os trabalhos que buscam levantar dados sobre as encomendas de esculturas realizadas para o ministério. Há estudos monográficos importantes, como o de Mayra Laudanna³³ sobre Ernesto de Fiori; o de Duarte-Plon³⁴ sobre Celso Antônio; e o de Marta Rossetti Batista³⁵ sobre Adriana Janacópulos. Todos eles fornecem documentação e

33 Mayra Laudanna, *Ernesto de Fiori*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

34 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, Rio de Janeiro, Niterói Livros, 2011.

35 Marta Rossetti Batista, “A Escultora Adriana Janacópulos”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 30, 1989.

interpretações de grande valia para a análise das trajetórias dos artistas envolvidos nessas encomendas. No entanto, nenhum deles se propõe a realizar uma análise sincrônica e comparativa das obras desses escultores para o ministério – antes, elas aparecem como pontos em uma trajetória singular. Nesse sentido, tais estudos fornecem subsídios para a presente pesquisa, mas possuem objetivos distintos.

Analisaremos as esculturas realizadas para o ministério como conjunto, partindo do princípio de que elas são tentativas de figurar o ideal do “novo homem” e da “nova mulher” no Brasil varguista. As obras são, assim, símbolos de um projeto político e estético. Tomando-as como fontes específicas, investigaremos quais debates sobre raça, gênero e nacionalidade elas evocam.

Para tanto, adotamos a perspectiva metodológica de cunho histórico de Michael Baxandall³⁶. Ela propõe que o objeto artístico é uma solução concreta para determinado problema, fruto da ação intencional do artista. Assim, a análise dos artefatos culturais se dá por meio da elucidação de uma relação triangular entre descrição do objeto, problemas a ser resolvidos e recursos escolhidos dentro de um conjunto de possibilidades culturalmente determinadas. A definição das diretrizes da obra pode ser feita tanto pelo cliente quanto pelo

36 Michael Baxandall, *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

próprio artista, mas é mediada por um amplo repertório de técnicas, valores, discursos, hábitos perceptivos que pautam as concepções e práticas dos agentes. O artista pode solucionar problemas que são criados por ele próprio com base no contexto cultural em que está inserido, em suas obras anteriores e na satisfação que encontra na recepção de seus trabalhos, que aumenta sua confiança, abre possibilidade de novos projetos e lhe dá condições materiais de produção.

A análise das obras empreendida nesta pesquisa também se fundamenta nos trabalhos de historiadoras feministas da arte, as quais demonstram que as produções artísticas refletem relações de poder das sociedades nas quais estão inseridas³⁷. A noção de gênero – conjunto de valores e normas baseado na diferença e na hierarquia entre masculino e feminino, interiorizado pelos indivíduos – é um dos principais mecanismos de ordenação da sociedade³⁸. Assim, olhar para

37 Cf. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*; Gill Perry, “Gender and the Fauves: Flirting with ‘Wild Beasts’”, em Steve Edwards e Paul Wood, *Art and the Avant-Gardes*; Garb Tamar, *Gênero e Representação. Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no Século XIX*; Fabienne Dumont e Séverine Sofio, “Esquisse d’une Epistémologie de la Théorisation Féministe en Art”, *Cahiers du Genre*, n. 43, fev. 2007, Paris.

38 Definição de gênero de Christine Delphy, utilizada também por Fabienne Dumont e Séverine Sophio (Christine Delphy, “Penser le Genre. L’Ennemi Principal”, Tomo 2, Coleção Nouvelles Questions Féministes, Paris, Syllepse, 2001; e Fabienne Dumont e Séverine Sofio, “Esquisse d’une Epistémologie de la Théorisation Féministe en Art”, *Cahiers du Genre*, n. 43, fev. 2007, Paris).

as produções artísticas indagando o modo como elas representam identidades sexuadas pode ser fundamental para compreender tanto as obras quanto as práticas e discursos sociais que elas revelam. O gênero do autor se mostra significativo para a compreensão da obra? Como as diferenças de gênero são apresentadas? A imagem está de acordo com as normas de gênero do contexto social ou político de sua produção?³⁹ Esses questionamentos norteiam nossa reflexão a respeito das narrativas de gênero construídas pelas obras e sobre como elas vão sendo negociadas e subvertidas ao longo do processo de encomendas.

Outro elemento importante em nossa análise é a ideia de arte como produto de uma construção coletiva⁴⁰. Esta pesquisa buscará compreender as intenções políticas e artísticas dos vários agentes envolvidos nas produções. Isso significa atentar para os artistas e concomitantemente para os encomendantes, o ministro e a equipe de arquitetos, e para os intermediadores que participaram de tais processos, como Mário de Andrade e Candido Portinari. Por intermediado-

39 Fabienne Dumont e Séverine Sofio, “Esquisse d’ une Epistémologie...”, p. 30.

40 Entendemos a ideia de arte como construção coletiva com base na perspectiva teórica da sociologia da arte, especificamente de Howard Becker e de Pierre Bourdieu (cf. Howard Saul Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982; Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Trad. Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996).

res, entenda-se todos os responsáveis por mediar os contatos entre ministro e artistas. Assim, a obra não é tomada apenas como fruto do projeto intencional de um agente específico, o artista, e sim como o produto de uma série de ações, nas quais diversos outros agentes estão envolvidos, embora com posições diferentes.

Nesse sentido, partimos da abordagem teórica de caráter sociológico de Pierre Bourdieu⁴¹, atenta às relações entre os agentes. Ela permite ver a produção artística como resultado da relação entre sujeitos envolvidos em disputas. Bourdieu propõe que uma ciência da arte deve tornar claras as relações entre as posições dos artistas no *campo* de produção e entre as tomadas de posição⁴² no espaço das obras. Seu conceito de *campo* é inspirador para esta pesquisa na medida em que propõe que a obra e o artista só existem dentro de uma rede de relações que define suas posições sociais e estéticas.

A ideia de “trajetória social” de Bourdieu⁴³ é também um conceito-chave para este livro. Ela é uma proposta alternativa à “biografia”, que, como conjunto coerente e orientado de acontecimentos da vida de um indivíduo, deve ser refutada. O

41 Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte...*

42 “Tomadas de posição”, para Bourdieu, são obras, declarações, manifestos, eventos, exposições, qualquer artefato cultural que permita ver como os agentes se posicionam no campo.

43 Pierre Bourdieu, “A Ilusão Biográfica” em Janaína Amado e Marieta Ferreira (orgs.), *Usos e Abusos da História Oral*, Rio de Janeiro, FGV, 1996.

estudo da “trajetória” permite compreender os trunfos sociais que um agente detém e como vai acumulando-os. Ao possibilitar o relato de uma experiência de vida com base em situações-chave, nos leva a entender por que alguns escultores estão mais perto do poder ou, especificamente, por que alguns deles são convidados a realizar encomendas para o MES.

Por fim, este trabalho intenta ser uma singela contribuição aos estudos sobre modernismo e classicismo na arte das décadas de 1930 e 1940, questão que será debatida de modo aprofundado no capítulo 1. Insere-se numa perspectiva recente de reavaliação do modernismo, de vê-lo em sua complexidade, contradições e conflitos. Vários estudos⁴⁴ vêm tentando desconstruir ou atenuar

[...] a visão “exemplar” do que se convencionou chamar “Modernismo Brasileiro”: um fenômeno estético e artístico aflorado em São Paulo por uma necessidade individual (a produção do início da car-

44 No que diz respeito ao modernismo brasileiro, destacamos as seguintes pesquisas: Tadeu Chiarelli, *Pintura Não É Só Beleza: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*; Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, em *Instituto Cultural Itaú, Tridimensionalidade*; Annateresa Fabris, “Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro”, em *Modernidade e Modernismo no Brasil*; Ana Gonçalves Magalhães, “Uma Nova Luz Sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em Torneo das Coleções Matarazzo”, *Revista USP*, vol. 1, 2011; Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo no Brasil: Campo de Disputas”, em Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*.

reira de Anita Malfatti), desenvolvido praticamente sem conflitos, até tornar-se uma vontade coletiva [...]”⁴⁵.

Eles demonstram que não existiu *um* modernismo no Brasil, mas vários, e que se constituíam não apenas de rupturas mas também de fortes continuidades. Essa não é só uma especificidade brasileira, como mostram a exposição *Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany (1918-1936)*, do Museu Guggenheim (2010/2011), e os museus franceses dos Anées Trente e da Piscine de Roubaix, que expõem obras de pintura, escultura, arte decorativa e industrial do entreguerras⁴⁶.

Seguindo essa perspectiva, procuraremos tecer algumas reflexões sobre a vertente escultórica do “modernismo classicizante”, apontando as razões da adoção dessa corrente estética para o edifício do ministério, situando os artistas que optaram por ela no meio artístico paulista/carioca e recuperando diálogos internacionais.

45 Tadeu Chiarelli, “Museu de Arte Contemporânea da USP. Modernismos no Brasil”, *Exposição*, São Paulo, 2012.

46 Para uma revisão do modernismo europeu, ver David Batchelor, Briony Fer e Paul Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, trad. Cristina Fino, São Paulo, Cosac Naify, 1998; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, Yale University Press, 1995; Kenneth Silver (ed.), *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936* (Catálogo de Exposição), New York, Guggenheim Museum, 2010.

Ministério da Educação e Saúde: Relações entre Arte e Política

Em geral, a bibliografia consultada aponta uma série de dificuldades na execução das encomendas das esculturas, sendo que várias não chegaram a ser realizadas, embora tivessem maquetes feitas e pagas. É o caso de *Homem Brasileiro*, que deveria ser a escultura central do ministério, mas não foi concretizada. A escultura central passou a ser, então, *Monumento à Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi, que figura um casal. Discutiremos as razões desse “insucesso” no capítulo 2. A hipótese com que trabalhamos é a de que havia propostas antagônicas para essa escultura, baseadas em projetos distintos sobre como o homem brasileiro deveria ser representado, o que acabou levando à não execução da obra.

Curiosamente, embora as esculturas femininas – *Moça Reclinada*, *Mãe e Moça Ajoelhada*, de Celso Antônio, *Mulher*, de Adriana Janacópulos, e *Moça em Pé*, de Bruno Giorgi – tenham sido concluídas, quase não há levantamento de dados ou análises sobre elas. A obra *Mãe*, projetada em maquete inicialmente pelo escultor expressionista Ernesto de Fiori, foi realizada por Celso Antônio, tendo sido depois removida do ministério a pedido de Niemeyer e Lúcio Costa⁴⁷. Já a escultura *Moça*

47 Márcia Oliveira, *O Lugar da Arte: O Caso do Projeto do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935/1945*, Dissertação de Mestrado, São Paulo,

Reclinada chegou a ser apresentada em 1939 no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, juntamente com telas de Portinari, tendo recebido elogios tanto de Lúcio Costa quanto do próprio autor, Celso Antônio⁴⁸. A obra *Mulher*, assinada pela escultora brasileira Adriana Janacópulos, foi brevemente analisada por Batista e por Segre⁴⁹. Já *Prometeu* destoa das outras obras por estar mais próxima do abstracionismo e por seu autor, Jacques Lipchitz⁵⁰, tê-la produzido nos Estados

FAU/USP, 2005; Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde – Ícone Urbano da Modernidade Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Romano, 2013.

- 48 Informações baseadas no livro de Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, 2011.
- 49 Batista afirma que: “O que Janacópulos constrói como símbolo para o MES – e para a Era Vargas – é o ‘tipo de brasileira’ ‘nas linhas e na expressão’: uma mulher saudável e serena, ainda pura de amaneiramentos, ‘mulher-padrão’ de um país jovem”. Marta Rossetti Batista, “A Escultora Adriana Janacópulos” (*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 30, p. 88, 1989). Segre argumenta que “a figura solene – próxima ao ‘realismo socialista’ – de “Mulher”, de Adriana Janacópulos, situada no terraço-jardim do ministro, distingue-se das outras por sua rigidez e obscuridade, aproximando-se de uma visão influenciada pela tradição figurativa, que a identificava com as esculturas propostas por Ernesto de Fiori, nunca aprovadas por Lúcio Costa e Capanema” (Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde...*, p. 9).
- 50 Jacques Lipchitz (1891-1973), artista lituano, frequentou a École des Beaux-Arts, a Académie Julian e a Académie Colarossi, em Paris. Aderiu ao movimento cubista em 1914. Em 1936 e 1937, realizou o monumento *Prometheus Estrangulando o Abutre* para a Feira Mundial de Paris. Com a ocupação nazista na França, mudou-se para os Estados Unidos. Em 1943, realizou a escultura *Prometeu* para o MES.

Unidos, fora do contexto brasileiro. Capanema aprovou os esboços, mas a escultura foi reduzida a um terço do tamanho projetado, o que fez com que Lipchitz negasse sua autoria⁵¹. Além dessas obras foram também executados bustos: de Gonçalves Dias, Rui Barbosa, José de Alencar, Oswaldo Cruz, Machado de Assis e Castro Alves, de Bruno Giorgi e de Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, de autoria de Celso Antônio.

Nos estudos encontrados no campo da arquitetura⁵², as esculturas são tomadas como manifestações de uma preocupação mais geral com a integração entre as artes.

Eles trazem informações sobre as encomendas de esculturas para o ministério e até apontam, de maneira tímida, caminhos para a interpretação de algumas obras. Todavia, esses trabalhos tendem a endossar a versão dos arquitetos sobre os acontecimentos – sobretudo a de Lúcio Costa. Isso faz com que não compreendam as obras em seus próprios termos, acabando por manter obscuras as relações de fatu- ra e recepção das obras⁵³.

51 Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde...*

52 Maurício Lissovsky e Paulo de Sá, *Colunas da Educação...*; Márcia Oliveira, *O Lugar da Arte...*; e Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde...*

53 É o que pode ser percebido, por exemplo, neste parágrafo: “Para as esculturas, foram contratados para compor as obras, além de Lipchitz, Celso Antônio, Adriana Janacópulos e Bruno Giorgi, artistas que tiveram formação em ateliês europeus e que mantiveram presentes, em suas obras, as influências de seus mestres. Não primam pela econo-

Os historiadores sociais Paulo Knauss, Maria Bernadete Ramos Flores e Sônia Fonseca dedicaram artigos algumas das obras encomendadas para o ministério, refletindo sobre elas como parte de um projeto político-social de construção de um novo homem e de uma nova sociedade⁵⁴. Nesse sentido, dialogamos com esses trabalhos, uma vez que nossa intenção é justamente mostrar como as elites artísticas e políticas procuram dar forma ao ideal do homem novo. No entanto, nos distanciamos deles,

mia das formas e pela precisão dos volumes. Desenvolveram obras que guardam uma subserviência maior às exigências externas e grilhões acadêmicos, do que os afrescos e pinturas. Vale lembrar mais uma vez as palavras, quase que proféticas, de Lúcio Costa: ‘A composição – tanto quanto possível fechada – não se deve esgarçar em intenções que lhe prejudiquem essa qualidade própria – razão por que, todas as vezes que ela cede às solicitações do drama, se enfraquece e logo apresenta sintomas inequívocos de decadência’” (Márcia Oliveira, “O Lugar da Arte. O Caso do Projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945”, *Arquitextos*).

- 54 Cf. Paulo Knauss, “O Homem Brasileiro Possível: Monumento da Juventude Brasileira”, *Cidade Vaidosa: Imagens Urbanas do Rio de Janeiro*; Emanuel Araújo e Mayra Laudanna, *De Valentim a Valentim – A Escultura Brasileira: Século XVIII ao XX*; Maria Bernadete Ramos Flores, “O Nu e o Vestido, o Futuro e o Passado, a Carne e a Pedra. Ensaio Sobre o Homem Brasileiro – Estética e Política Racial”, em Antônio Herculano; Mônica Veloso e Sandra Jatahy Pesavento, *História e Linguagens*; e Sônia Maria Fonseca, “O Programa Iconográfico do Palácio Capanema: Conciliação entre Modernismo e Política (1936-1945)”, em *Trânsitos Entre Arte e Política, Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)*.

uma vez que, ao enfocarem o poder em abstrato – por vezes personificado na figura do ministro –, eles deixam de lado os vários agentes que participam das encomendas de escultura, pressupõem a subordinação dos escultores ao poder político e dão maior importância às fontes escritas do que à análise das obras. De modo distinto, defendemos neste livro que o discurso do “homem novo” possuía muitas facetas, sentidos múltiplos, o que o tornava particularmente complexo. Ele era entendido de formas diferentes pelos vários agentes que atuaram nas encomendas.

Visando compreender as posições sociais desses agentes e seus vínculos, nos apoiamos em uma vasta bibliografia que trata das relações entre intelectuais e artistas e o poder político no Estado Novo. Adotando enfoques gerais ou específicos, essa literatura tem dado voz aos agentes, sugerindo maior autonomia dos artistas, bem como disputas políticas e estéticas que perpassavam o governo, de sorte a romper com a imagem monolítica com que era conformado até então.

Ângela de Castro Gomes⁵⁵, que analisa a correspondência de Gustavo Capanema com artistas e intelectuais referente ao período de 1934 a 1945, percebe nesses materiais um tom de pessoalidade e proximidade, o que reflete, para a

55 Angela Maria de Castro Gomes, “O Ministro e Sua Correspondência: Projeto Político e Sociabilidade Intelectual”, *Capanema: O Ministro e Seu Ministério*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

autora, o estabelecimento de uma rede de sociabilidade com intelectuais e artistas. Diz ela:

[...] os intelectuais eram, quantitativa e qualitativamente, uma presença marcante no circuito de sociabilidade constituído pela correspondência do ministro.

O que se observa, de imediato, é que os intelectuais respondem por percentuais expressivos justamente nas categorias de correspondentes regulares e assíduos [...].

Suas cartas são, pois, corretas linguisticamente e também “materialmente”: letra, ordenamento etc. O interessante, no caso, é que se está examinando uma forma de escrita executada por intelectuais, mas que se faz “fora” do circuito profissional-formal. Essas cartas, embora pudessem ser escritas por pessoas que então ocupavam cargos públicos e tocar em assuntos de “trabalho”, estavam inseridas num circuito privado, alternativo à correspondência oficial, dirigindo-se a Capanema tanto como ministro quanto pessoa⁵⁶.

Gomes mostra que a maioria dos intelectuais dessa rede escrevia para fazer pedidos a outras pessoas. Eles eram intermediários entre o próprio círculo de relações e o ministro. No entanto, ela aponta que não apenas os artistas e intelectuais se utilizavam desse recurso mas também o próprio ministro,

56 *Idem*, pp. 26, 27 e 29.

uma vez que Capanema servia-se deles para requisitar serviços que exigiam competências específicas. A autora lembra ainda que a construção dessa rede de sociabilidade por meio de correspondências permitiu ao ministro criar uma imagem de si mesmo autônoma, desvinculada do governo autoritário de Vargas. Gomes argumenta que, como resultado, Capanema forja para si próprio a imagem de político que não deseja perder sua identidade de intelectual, tentando se colocar como um par. Por sua vez, intelectuais e artistas reconhecem o ministro e confiam nele, mas, ao mesmo tempo, procuram conservar certa distância dele, o que mostra que existem nuances, tensões e agenciamentos das mais diversas formas nas relações nutridas entre eles e o ministro:

A imagem de Capanema que emerge das cartas é a de um político que não quer abandonar a identidade de intelectual, mantendo-se como conhecedor e apreciador das artes e um leitor assíduo e preocupado com publicações literárias e pedagógicas. Nada surpreendente, considerando-se o circuito que está sendo aqui examinado, mas tudo muito esclarecedor do tipo de ambiência que Capanema procurava criar especialmente para esse seguimento tão importante para a construção de sua figura e de sua obra. Nas cartas ele aparece como um “igual” ante os intelectuais, mas deles se distancia como ministro, pois é ele quem dispõe dos maiores recursos de poder para implementar iniciativas e, hierarquicamente, está em posição única. É o que Mário de Andrade assinala

claramente como um incômodo, e outros remetentes apenas insinuam brevemente.

Há por conseguinte, nas cartas dos intelectuais, um misto de reconhecimento e um desejo de afirmação de independência em face do ministro⁵⁷.

Ao abordar as relações entre arte e política, Maria Helena Capelato⁵⁸ argumenta que o discurso estado-novista procurava afirmar a semelhança entre sua política de governo e o desejo dos intelectuais. Estes seriam intérpretes das massas, intermediários entre governo e povo. Os dirigentes do Estado Novo viam a população como incapaz de participação política e procuravam ganhar o apoio das elites intelectuais para se legitimar. Segundo a autora, embora o Estado Novo tenha tentado, com sua propaganda política, passar a ideia de que era homogêneo e harmônico, foi pautado por conflitos e disputas.

Em consonância com Capelato⁵⁹, o sociólogo Sergio Miceli⁶⁰ demonstra que, entre 1937 e 1945, houve uma expansão do aparelho burocrático estatal que levou à constituição de

57 Angela Maria de Castro Gomes, “O Ministro e Sua Correspondência...”, pp. 44-45.

58 Maria Helena Capelato, “Estado Novo: Novas Histórias”, em Marcos Cezar Freitas (org.), *Historiografia Brasileira em Perspectiva*, São Paulo, Contexto, 2001, pp. 183-213.

59 Maria Helena Capelato, “Estado Novo: Novas Histórias”, pp. 183-213.

60 Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*.

um mercado de postos públicos. Para Miceli, o funcionalismo público converteu-se em uma das bases sociais decisivas para a sustentação do regime. O ingresso no serviço público permitia a herdeiros dos ramos empobrecidos das elites reconverter seus capitais particulares de modo a recuperar certo prestígio social. Se durante a Primeira República esse ingresso ocorria com base estritamente na rede de capitais sociais mobilizados, com o regime Vargas tornou-se muito mais burocratizado e meritocrático.

Como aponta Miceli⁶¹, o governo Vargas definiu e constituiu a cultura como negócio de Estado, o que implicou um orçamento próprio e a criação de novos postos de trabalho intelectual. Mesmo não tendo monopolizado o controle do mercado e da contratação de serviços culturais, o poder público tornou-se uma das principais instâncias de legitimação intelectual. Na tentativa de compatibilizar as demandas oficiais com a autonomização do campo do intelecto, artistas e intelectuais definiram-se como porta-vozes do conjunto da sociedade. Sob o álibi nacionalista, esses “intelectuais cooptados” se responsabilizaram pela gestão dos bens culturais da nação. Nas palavras do autor:

Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às car-

61 *Idem, ibidem.*

reiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando em orçamento próprio, a criação de uma *intelligentsia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico⁶².

Miceli⁶³ vale-se da análise de biografias e memórias para reconstruir a trajetória de intelectuais e literatos, procurando levantar quais capitais culturais e econômicos levaram os agentes a assumir determinados postos. Embora essa postura metodológica tenha sido fundamental para compreender o mercado de postos públicos e o papel do Estado na legitimação dos intelectuais, ela confere menos atenção às obras⁶⁴. Outro aspecto não abordado são as encomendas públicas – o autor apenas aponta a existência delas, mas sem se deter propriamente em seu significado. Diz ele:

62 Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*.

63 *Idem*, p. 215.

64 Nesse sentido, a crítica de Bastos e Botelho lembra que é preciso levar em conta as obras, já que elas escondem e revelam aspectos essenciais das sociedades em que foram produzidas. Ver Elide Rugai Bastos e André Botelho, “Para uma Sociologia dos Intelectuais”, *Dados*, vol. 53, n. 4, 2010.

[...] um contingente apreciável de intelectuais e artistas prestaram diversos tipos de colaboração à política cultural do regime Vargas, aceitando encomendas oficiais de prédios, livros, concertos, manuais escolares, guias turísticos e obras de arte, participando em comissões, reuniões internacionais, em suma, prestando múltiplas formas de assessoria em assuntos de sua competência e interesse. Vários deles não chegaram a estabilizar sua posição funcional nos quadros permanentes de carreira, embora desfrutassem de posições que pareciam indiferentes às exigências do mercado ou, então, impermeáveis às servidões impostas pelo mecenasato oficial⁶⁵.

Já no livro *Imagens Negociadas*, o autor analisa encomendas particulares de retratos feitas a Portinari⁶⁶, com o intuito de compreender como as classes dirigentes se representavam. Apesar de não tratar das encomendas públicas, o autor observa que as considerações levantadas também são úteis para a análise dos murais dos *Ciclos Econômicos*, executados pelo pintor para a sede do MES. Segundo Miceli, o que estava em questão para os artistas que trabalhavam em encomendas para o governo ou para as elites era conseguir transformar diretrizes políticas e doutrinárias em matéria pictórica de teor

65 Sergio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*.

66 Sergio Miceli, *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

expressivo. Os retratos seriam fruto das negociações entre artista e retratado:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação⁶⁷.

Assim, ao analisar as encomendas de retratos, Miceli⁶⁸ apresenta novos recursos metodológicos, mais atentos às obras, que no limite esgarçam a própria noção de cooptação que subjazia ao livro anterior, *Intelectuais e Classes Dirigentes*. A noção de negociação confere maior margem de autonomia aos artistas, já que eles podem apresentar “uma resposta muito moleque, desobediente”⁶⁹ às solicitações dos clientes. Entende-se por negociação os modos pelos

67 Sergio Miceli, *Imagens Negociadas*, p. 18.

68 *Idem*, *ibidem*.

69 Referência à palestra em que Miceli abordou os bastidores de sua pesquisa de “Imagens Negociadas”, ver Sergio Miceli, “A Política Cultural”, em Dulce Pandolfi (org.), *Repensando os Anos 30*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.

quais os agentes envolvidos no processo de fatura da obra buscam conciliar suas várias expectativas com um determinado repertório plástico⁷⁰. Esse envolvimento entre artistas e clientes pode gerar ora constrangimentos inevitáveis, que acabam por modelar as soluções plásticas adotadas pelo artista, ora margens de autonomia que, por meio da linguagem artística, levam ao equacionamento de tensões e ambivalências, podendo resultar em imagens inesperadas aos olhos dos próprios agentes.

Se Miceli⁷¹ optou pela análise dos retratos, Annateresa Fabris⁷² se deteve nos murais dos *Ciclos Econômicos*, de Portinari. Ela sugere uma autonomia ainda maior do artista e para tanto utiliza a noção de “contestação”. Nessa concepção, o artista vale-se de recursos plásticos, tais como o uso da figura do ne-

70 O conceito de negociação provém da teoria sociológica da arte proposta por Howard Becker. Para esse autor, a arte é um processo coletivo, produzido por meio da cooperação entre diversos agentes. Essa cooperação só é possível porque todos os agentes dominam determinadas convenções (ou seja, compartilham e concordam com algumas maneiras de produzir as coisas). Assim, o processo artístico envolve a negociação permanente entre todos os agentes envolvidos. Esse conceito é retomado de maneira um pouco distinta por Pierre Bourdieu, passando a significar o modo pelo qual pessoas ou grupos negociam os usos dos recursos disponíveis para atingir um objetivo concreto ou simbólico. É a partir dessas duas noções que Sergio Miceli desenvolve a noção de imagens negociadas (cf. Howard Becker, *Art Worlds*; e, Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte*).

71 Sergio Miceli, *Imagens Negociadas...*

72 Cf. Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”.

gro e o agigantamento das mãos e dos braços, para realizar uma crítica social e negar de modo sutil valores propagados por elites políticas do período. De acordo com a autora:

Qualquer que seja o ponto de partida dessa visão, o que importa sublinhar é que, ao lançar mão de uma representação prototípica e anônima do trabalhador, Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas. Reforçando a opção iconográfica pelo negro, o pintor cria um conjunto sintético e coeso, articulado em volta da refração de um único gesto produtivo em vários trabalhadores (como acontece em *Borracha, Ferro, Fumo, Garimpo, Algodão, Pau-Brasil*) e do desdobramento da mesma figura em vários momentos do trabalho (como no caso de *Cacau, Café, Gado, Cana-de-Açúcar*)⁷³.

O interesse de Capanema pela obra de Portinari vinha desde 1935, como atesta a compra de *Café* para o Museu de Belas Artes. Em 1937, o ministro o convidou para realizar a pintura de murais do edifício do MES, escolhendo os ciclos econômicos brasileiros como tema. Capanema partia da ideia de arte instrumental, de caráter historicista. Assim, os murais, executados entre 1939 e 1945, foram supervisionados pelos historiadores Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Melo Franco. Portinari pintou também para o ministério azulejos,

73 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, p. 83.

afrescos abstratos, painéis com jogos infantis e com canto orfeônico.

Segundo Fabris⁷⁴, embora o ministro ditasse diretrizes precisas, às vezes prevaleciam as concepções plásticas e sociais do artista. Para a autora, ao usar a figura do negro, o pintor nega a “mística do trabalho” do governo Vargas, bem como a ideia interclassista que a acompanha. Ao construir a imagem heroica do negro, Portinari recusa a inferioridade racial, que vinha sendo difundida tanto pela Liga Brasileira de Higiene Mental, a central da eugenia brasileira, quanto pelo discurso da elite, que transformava o social em racial. A deformação anatômica dos pés e das mãos, além de dar continuidade às obras anteriores de Portinari, que tinham como tema o trabalhador, converte-se em crítica da realidade. A opção por figuras prototípicas – e não individualizadas – resalta a estrutura atemporal, bem como a magnitude das proporções, que amplifica o significado do gesto do trabalho, permitindo a Portinari contestar sutilmente o pacto populista do governo Vargas, além de criar um conjunto sintético e coeso, articulando em volta de um único gesto produtivo vários trabalhadores.

Ela reconhece, porém, que não se pode subtrair facilmente a relação do pintor com o Estado Novo, pois Portinari corrobora com a ideologia imagética estatal: a nacionalidade,

74 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, p. 83.

o trabalhador e as classes populares. Para ela, os murais são resultado de um equilíbrio tenso, fruto da ambiguidade. Ao mesmo tempo que

[...] os modernistas fornecem a Capanema instrumentos para a construção da nacionalidade, este abre-lhes, em troca, a possibilidade de dispor de um espaço para o próprio trabalho, a partir do qual poderiam divulgar o conteúdo revolucionário de que suas obras seriam portadoras⁷⁵.

Se, para Fabris, o artista pôde utilizar de artifícios plásticos para negar demandas do Estado, para Miceli⁷⁶, não há espaço para contestações, uma vez que as obras são entendidas como negociações entre “energias sociais” e repertórios plásticos, que, por meio da linguagem plástica, levam ao equacionamento de tensões e ambivalências. No caso das esculturas encomendadas para o MES, embora haja tentativas de negociação, as tensões não são resolvidas, levando a resistências, contestações e subversões, conforme demonstraremos ao longo deste livro.

Já no artigo *Símbolo do Moderno*, Annateresa Fabris⁷⁷, analisa as disputas pelo poder simbólico travadas no perío-

75 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, p. 83.

76 Sergio Miceli, *Imagens Negociadas...*

77 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais*, p. 155.

do, enfocando o programa arquitetônico do primeiro governo Vargas, que, para ela, era pautado por uma dupla articulação entre os “valores permanentes da nação” e a tecnologia moderna. A autora afirma que tal articulação é perceptível não apenas no MES mas também nos ministérios do Trabalho e da Fazenda. Ainda que esses ministérios apresentassem projetos arquitetônicos bastante diversos, eles faziam parte de um mesmo movimento, que procurava definir a identidade nacional com base em um passado mítico da nação e, ao mesmo tempo, projetá-lo em direção ao futuro. Para Fabris, a presença de duas correntes arquitetônicas majoritárias em disputa por encomendas públicas se dava porque o Estado Novo desejava projetar uma imagem “suficientemente ‘eclética’ a ponto de não se identificar com nenhuma vertente majoritária”⁷⁸. A autora conclui, portanto, que

Tendo surgido em um momento tenso, no qual modernidade e tradição não constituem sistemas contraditórios entre si, mas antes alternativas diferentes para o mesmo problema, o Ministério da Educação e Saúde é talvez o episódio mais significativo da disputa pelo poder simbólico travada no interior de um regime que não cria uma imagem unívoca e definitiva. É emblemático de uma modernização como a brasileira que essa disputa se processe paulatinamente e em palcos diferentes, embora quase sempre

78 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, p. 178.

como os mesmos protagonistas: o edifício moderno (Rio de Janeiro) gera o bairro moderno (Belo Horizonte), embrião da cidade moderna (Brasília)⁷⁹.

É justamente esse processo de modernização e disputa que Cavalcanti⁸⁰ se propõe a compreender. Para ele, o ciclo do modernismo na arquitetura inicia-se com a construção do MES, em 1936, difunde-se com a política de boa vizinhança, entre 1940 e 1945, chega à maioria com o projeto da Pampulha, entre 1942 e 1943, e atinge o ápice com a construção de Brasília, entre 1950 e 1960. Cavalcanti apresenta a gênese de constituição do campo da arquitetura, em que os modernos usaram o Estado para conseguir impor sua corrente, vencendo seus concorrentes “acadêmicos” e “neocoloniais”. Aponta ainda como se deram as lutas políticas e estéticas ao remontar as relações entre arquitetos e governo. O grande mérito do trabalho é mostrar como havia vários estilos e grupos artísticos em disputa na Era Vargas e como tais disputas se materializaram nas sedes dos ministérios.

Outro autor que procurou remontar as lutas políticas e estéticas do período foi Daryle Williams. Em *Culture Wars in Brazil*⁸¹, o autor investiga como e por que o regime Vargas ob-

79 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, p. 179.

80 Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro*.

81 Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*, Duke University Press, 2001.

teve sucesso em criar um mosaico da cultura moderna brasileira, que, de maneira pouco cômoda, sempre se manteve ligada à intervenção estatal. Williams aponta que, sobretudo após 1937, a cultura brasileira tornou-se um problema nacional. Batalhas interministeriais formataram não apenas políticas individuais mas também a natureza da administração cultural. Os ministérios da Justiça e do Trabalho, o Exército e, posteriormente, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – criado em 1939 como órgão independente – competiam com o MES pela hegemonia do controle cultural. O autor mostra que o Estado autoritário, que tinha como imagem pública a unidade e a harmonia, era internamente dividido.

Para compreender as políticas e imagens da cultura durante o Estado Novo, Williams⁸² usa o conceito de “culture wars”, que trata das disputas pelo controle de objetos, imagens e locais que o Estado apresentava como imbuídos de brasilidade. Apesar de as “culture wars” estarem restritas a uma elite, elas auxiliaram na construção de um poder político e cultural significativo para toda a sociedade brasileira. Essas elites eram compelidas a disputar recursos do Estado, já que eles conferiam aos vencedores legitimidade para definir a cultura brasileira tanto em âmbito nacional quanto internacional. Assim, era possível transformar posições culturais em poder político e manejar símbolos de nacionalidade. No entanto, nenhuma fac-

82 Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil...*

ção detinha hegemonia. Quando o Estado Novo caiu, em 1945, os modernistas haviam ganhado poder moral e político para construir o debate brasileiro a respeito das artes, arquiteturas e letras, mas seus oponentes continuavam a controlar instituições ligadas à administração da identidade nacional.

Assim, nossa pesquisa alinha-se às interpretações de Sergio Miceli⁸³ e Annateresa Fabris⁸⁴, que procuram compreender as encomendas não como resultado de vontades do cliente ou de um poder abstrato, mas pelas modalidades das relações estabelecidas entre clientes e artistas. Em consonância com Williams⁸⁵, Cavalcanti⁸⁶ e Annateresa Fabris⁸⁷, pretendemos, portanto, compreender as esculturas do MES dentro de um contexto de disputas políticas e estéticas, no qual as elites culturais não eram subordinadas ao poder político, mas se valiam do poder do Estado para legitimar os próprios projetos.

Ao lado dessas diretrizes mais gerais, a pesquisa nutre-se da leitura de um amplo conjunto de análises mais verticais, como as já mencionadas obras dedicadas à cultura no Estado Novo, e também do debate internacional e nacional sobre a escultura modernista⁸⁸. Além de tais trabalhos, discute-se

83 Sergio Miceli, *Imagens Negociadas...*

84 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”.

85 Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil...*

86 Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro*.

87 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”.

88 Cf. Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia...*; C. Goldscheider, “La Sculpture

tangencialmente com uma bibliografia internacional dedicada à produção cultural e artística sobre governos autoritários em outros países, tais como Itália fascista, Alemanha nazista e Rússia stalinista, que podem iluminar o caso brasileiro⁸⁹.

Este livro compõe-se de quatro capítulos. No primeiro, procuraremos situar o programa escultórico do MES, explicitando e debatendo seus dois pilares fundamentais: o ideal do “homem novo” e a estética do classicismo. Analisaremos a opção pela vertente estética adotada pelo ministro e pela equipe dos arquitetos, além de situar a escolha dos artistas, atentando para suas trajetórias e para suas estratégias de inserção e legitimação no meio artístico brasileiro.

Os três capítulos seguintes são dedicados às obras. O segundo capítulo concentra-se na questão da não realização do projeto principal: a escultura *Homem Brasileiro*. Por meio da análise das maquetes, dos pareceres recebidos, das recusas e do extenso debate que envolveu antropólogos como Roquette-Pinto e Rocha Vaz, discutiremos as várias tentativas diver-

en 1937”, *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição), Les Musées de la Ville de Paris, 1987; Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, London, The MIT Press, 1981; Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism...*

89 Da farta bibliografia existente, destacamos: Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza, *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945). Entre Dictature et Totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004, p. 11; Jean Clair (org.), “Les Anées 30 ‘La Fabrique de l’Homme Nouveau’” (Catálogo de Exposição).

gentes de figurar o herói nacional. Sustentamos a hipótese de que a representação falhou justamente pela impossibilidade de figurar de maneira una os múltiplos requisitos defendidos pelos diversos agentes legítimos de então. Consideramos que o fracasso também se deveu ao fato de artistas e ministros buscarem figurar o homem em termos raciais num período em que a categoria raça vinha sendo questionada e perdia sua capacidade explicativa.

O terceiro capítulo aborda a construção de imagens femininas por meio das encomendas escultóricas do MES. Analisamos especificamente as obras: *Mulher*, de Adriana Janacópulos, *Moça Ajoelhada*, *Moça Reclinada* e *Mãe*, de Celso Antônio. Argumentamos que esse conjunto de esculturas evoca duas narrativas divergentes mas complementares de nação: uma fundada em uma identidade nacional singular, baseada na natureza, na miscigenação e no erotismo; e a outra assentada na ideia de civilização, que tem como pilar a família.

Por fim, o quarto capítulo concentra-se na obra *Monumento à Juventude Brasileira*. Nele, analisamos os esboços e as maquetes da obra realizados por três artistas – Adriana Janacópulos, Celso Antônio e Bruno Giorgi. Defendemos que as diversas propostas dos escultores contemplavam três projetos políticos de nação em disputa: um fundado na ação coletiva; outro na ideia de formação e devir; e o terceiro nos ideais civilizadores do casamento e da hierarquia entre os gêneros.

Ao longo dos capítulos, procuraremos reconstituir tanto as narrativas de raça, gênero e nação que Gustavo Capanema buscou figurar quanto os discursos produzidos pelos artistas e arquitetos, que eram diversos e até mesmo conflitantes com o do ministro. As obras, como produtos desses embates, revelam-se ambíguas, sendo ainda hoje, pouco compreendidas.

Capítulo 1

O programa escultórico do MES: intenções políticas e estéticas

14 de junho de 1937.

Sr. Presidente:

Os arquitetos, que organizaram o projeto do palácio destinado ao Ministério da Educação e Saúde, puseram nesta obra esforço, esmero e gosto.

Fizeram-na e refizeram-na longamente para afinal darem um trabalho seguro e belo.

Tiveram em mira a construção de um edifício que fique como modelo de técnica.

Tudo foi ordenado de forma que nele possam funcionar, de maneira racional, as atividades ministeriais relativas à educação e à saúde.

Mas quiseram ainda fazer uma obra de arte.

Esta preocupação de fazer, em arquitetura, obras de arte, nunca deixou de ser sinal de cultura entre as nações. Pena é que, em nosso país, isso raramente aconteça.

Não podiam, assim, deixar de ser chamadas a cooperar, na realização da obra, a escultura e a pintura. Estas duas artes são complementares da arquitetura, a qual, por seu lado, não pode existir plenamente sem elas.

As grandes épocas da arte mostram como a arquitetura, a escultura e a pintura se reuniram para a composição de uma mesma obra.

Desta sorte, foram previstos, no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados, de escultura e de pintura.

Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artificios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias.

A principal delas será a estátua do homem, do homem brasileiro.
Por que este símbolo?

Justamente porque o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o “ministério do homem”¹.

Esse extrato da carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 1937, é um dos documentos em que o ministro expõe com mais clareza suas ideias sobre o projeto escultórico a ser desenvolvido no prédio do Ministério da Educação e Saúde. As esculturas deveriam expressar a finalidade do ministério – “preparar, compor, afeiçoar o homem do Brasil”. Em outra carta, de 1935, ao chefe de Estado, Capanema elucida as funções que atribuía a seu ministério. Ele deveria ser o “ministério da cultura brasileira” em sua definição mais ampla. Explicava o ministro:

[...] Ronald de Carvalho e eu mais de uma vez conversamos sobre a conveniência de se dar nova denominação ao Ministério. Certo dia, aventei a palavra cultura, pois o objetivo desta é justamente a valorização do homem, de maneira integral. Ela concerne, como se exprime um grande filósofo moderno, Jacques Maritain², ao “dèveloppe-

1 Trecho da Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, pp. 224-225.

2 Jacques Maritain (1882-1973) foi um filósofo francês de orientação católica e pensador político, conhecido por seus trabalhos sobre os escritos de São Tomás de Aquino. Suas ideias foram bastante influen-

ment rationnel de l'être humain considéré dans toute sa généralité". Ronald achou feliz a ideia e propôs que se dissesse cultura nacional. A sugestão de nosso malgrado amigo me pareceu de grande alcance. Observa-se, hoje em dia, certa tendência para se dar ao aparelho de direção das atividades relativas ao preparo do homem este qualificativo nacional, como para significar que é para serviço da nação que o homem deve ser preparado[...]³.

Nessa mesma carta, Capanema também expressa seu descontentamento com a nomenclatura "Saúde Pública", pois ela não abrangia "...a preocupação de assistência social, sobretudo na parte relativa à maternidade e à infância. Essa modalidade de assistência social constitui, mesmo hoje, um dos temas fundamentais do Ministério"⁴. Isso denota o lugar-chave que a mulher possuía no projeto de aperfeiçoamento do homem brasileiro e, como demonstraremos ao longo deste livro, justifica a presença de várias esculturas femininas no prédio do MES.

tes na América Latina, tendo sido eleito correspondente da Academia Brasileira de Letras em 1936. Foi um dos mentores da Declaração dos Direitos Universais promulgada pela Organização das Nações Unidas em 1948. Cf. William Sweet, "Jacques Maritain", em Edward Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, Summer, 2013.

3 Trecho da Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas em 1935, em Arquivo Getúlio Vargas.

4 *Idem, ibidem.*

Ao pensar seu ministério como “[...] um poderoso instrumento destinado ao aperfeiçoamento do homem brasileiro...”⁵, Capanema atribuía a si próprio a função de construir o “homem novo”; e às esculturas, o dever de figurar esse ideal. Com discurso e prática promovidos por diversos movimentos e regimes políticos autoritários da América e da Europa durante as décadas de 1930 e 1940, o ideal do “homem novo” revelava o desejo, por parte de várias elites dirigentes, de regenerar o homem. Essa ambição provinha de um sentimento mais ou menos generalizado de que se vivia um momento de decadência social, desencadeado principalmente pela Primeira Guerra e pela crise de 1929. Era uma resposta conservadora à emancipação feminina e ao empoderamento das classes trabalhadoras, movimentos que haviam tomado força nas décadas de 1910 e 1920⁶. Nesse contexto, mudar o homem, mais que reconstruir a sociedade, significava uma forma de restabelecer hierarquias e defender valores morais ameaçados⁷.

5 Trecho da Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas em 1935, em Arquivo Getúlio Vargas.

6 Susan Kent Besse, *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*, São Paulo, Unesp, 1999; Whitney Chadwick e Tirza True Latimer, “Becoming Modern: Gender and Sexual Identity after World War I”, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, Rutgers, University Press, 2003.

7 Sobre o discurso do Homem Novo nos regimes políticos das décadas de 1930 e 1940, consultar: Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945). Entre Dictature et Totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004; Jean Clair (org.), “Les

O ideal do “homem novo” integrava um conjunto de discursos nacionalistas que buscavam conciliar o progresso e a modernização com mitos fundadores do país. Fazia parte de tentativas de construção de histórias gloriosas, que permitiriam forjar ou reforçar identidades nacionais e vislumbrar futuros promissores e grandiosos. Como doutrina, a retórica do “homem novo” foi também usada para criar identificação entre o povo e o governante, sendo a imagem do ditador promovida como a figura mais perfeita e acabada do ideal⁸.

A ambição de representar o “homem novo” estava diretamente ligada à necessidade política de desenhar o futuro. Era apenas com base em um “amanhã” idealizado que os grupos dirigentes poderiam desqualificar o “hoje” e atribuir a si próprios a tarefa de inventar e construir novas nações. Como indica Marie-Anne Matard-Bonucci, representá-lo era central para o ideal de poder que se delineava nesse período:

O fato é, no entanto, que o homem novo não foi apenas uma figura vazia, consequência incidental ou programada da onipotência do Estado e do partido e da repressão de massa. Se os regimes totalitários fascistas se construíram sobre a recusa dos valores humanis-

Anées 30 ‘La Fabrique de l’Homme Nouveau’ (Catálogo de Exposição), Gallimard/Musée de Beaux-Arts du Canada, 2008.

8 Sobre a relação entre a figura do ditador e o ideal do “homem novo”, ver Pierre Milza, “Mussolini, Figure Emblématique de ‘L’homme Nouveau’”, *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945)...*, pp. 75-86.

tas herdados dos iluministas, eles não podiam evitar de se projetar no futuro e de pensar o lugar do homem na sociedade vindoura. Eles não podiam conceber a formação e educação das massas sem imaginar um tipo de indivíduo ideal, ainda que ele fosse considerado apenas como uma simples unidade na entidade plural do corpo social. A propaganda não pôde inculcar a ideia sem encarná-la, sem lhe dar corpo e sem definir as qualidades espirituais daquilo que ela retratava. A necessidade de representar o futuro impôs aos regimes totalitários mas também autoritários um desvio pelo homem, passagem obrigatória apesar de uma leitura da história pensada em termos de nação, raça ou comunidades⁹.

Podemos dizer que o ideal de “homem novo” era uma forma de biopoder, conforme a definição de Michel Foucault, ou seja, se inseria em um conjunto de tecnologias de poder que tinha como objetivo obter a sujeição dos corpos e o controle das populações¹⁰. Era propositivo e normativo, criava instituições e produzia conhecimentos que permitiriam definir, moldar, representar e disciplinar o homem. O ideal do “homem novo”, tal como entendemos aqui, integra, portanto, um

9 Marie-Anne Matard-Bonucci, “L’Homme Nouveau Entre Dictature et Totalitarisme (1922-1945)”, *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945)...*, p. 11.

10 Esse conceito é desenvolvido por Foucault em vários escritos. Para uma introdução ver Michel Foucault, *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*, 3. ed., Rio de Janeiro, Graal, 1980.

conjunto de saberes e práticas biopolíticas. É construído com base tanto na figura do homem quanto na da mulher. Assenta-se sob os discursos de natureza, de eternidade e de destino. Tendo o corpo como enfoque, constrói e reifica discursos de raça, gênero e sexualidade.

Como afirma Matard-Bonucci¹¹, tal ideal só é eficaz quando figurado. Essa, porém, não é uma tarefa simples. Ele pode ser representado de maneiras muito diversas, de acordo com o contexto e os agentes envolvidos. A bibliografia consultada chega a apontar algumas representações mais frequentes, como as do(a) camponês(a), do soldado, do aviador, do trabalhador e da mãe¹². Mas essas imagens só podem ter seus significados plenamente compreendidos se olharmos para o contexto específico de suas produções, empreitada à qual nos lançamos ao longo deste trabalho por meio da análise pontual das esculturas encomendadas para o prédio do MES.

Se, portanto, figurar o ideal do “homem novo” era o mote norteador do projeto escultórico para o prédio do MES, havia

11 Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza, *L'Homme Nouveau dans l'Europe Fasciste (1922-1945)*.

12 Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza, *L'Homme Nouveau dans l'Europe Fasciste (1922-1945)*; Jean Clair (org.), “Les Anées...”; Angela Maria de Castro Gomes, “A Construção do Homem Novo: O Trabalhador Brasileiro” em Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso (org.), *Estado Novo. Ideologia e Poder*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, pp. 151-166; Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus, 1986.

um estilo específico que, de acordo com o ministro, seria o mais indicado para a realização da tarefa:

Rio 1 de fevereiro de 1938

Meu caro Mário de Andrade [...]

Peço por isto a você o seguinte: propor a Brecheret a elaboração de um projeto da estátua. [...] Você diga ao Brecheret como coisa sua que não faça trabalho estilizado ou decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores hoje: Maillol, Despiau etc¹³.

Como notam Annateresa Fabris¹⁴ e Bernadette Flores¹⁵, a escolha por uma vertente escultórica humanista, devedora de Maillol e Despiau, situada entre o moderno e a tradição, era comum aos regimes autoritários do período, que se apropriavam da estética do “retorno à ordem” para a execução de obras públicas:

[...] se não se pode afirmar que Vargas tivesse criado “uma imagem unívoca e definida” para seu governo, sobre o projeto escultórico, contudo, é clara a escolha estética vigente nos diversos programas

13 Maurício Lissovsky & Paulo Sá, *Colunas da Educação...*, p. 231.

14 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”.

15 Maria Bernadete Flores, “O Nu e o Vestido, o Futuro e o Passado, a Carne e a Pedra. Ensaio Sobre o Homem Brasileiro – Estética e Política Racial”, em Antônio Herculano, Mônica Veloso e Sandra Jatahy Pesavento, *História e Linguagens*, Rio de Janeiro, 7 Palavras, 2006.

imagéticos oficiais, no entreguerras. O chamado “retorno à ordem”, ao refigurar o corpo fragmentado pelas vanguardas artísticas, do início do século, serviu aos programas de crença no advento do “homem novo”. [...] A estética do entreguerras serve aos programas imagéticos oficiais por reintroduzir na obra de arte a figura, a volumetria, a representação, o tema, a simbologia, a monumentalidade, a ideia de construção, a forma e a geometria, a relação com o espaço, a serenidade, o belo, a harmonia das proporções, a integridade do corpo. A estética do “retorno à ordem” era apropriada por sintetizar, num todo orgânico, o sentido do volume e da luminosidade e por exprimir a solidez dos corpos, o equilíbrio dos planos e dos volumes, a força do claro-escuro¹⁶.

Essa estética interessava aos regimes do entreguerras também por suas possibilidades de resultar em formas passíveis de serem apropriadas por discursos de tipo identitário. Como afirma Annateresa Fabris ao tratar do programa iconográfico do MES:

[...] na década de 30, todo país que deseja afirmar a própria identidade nacional e justificar o próprio regime político lança mão do espírito clássico enquanto ideia universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo o Ocidente desde a Antiguidade. [...] Num clima cheio de tensões políticas e sociais como a década de 30, a au-

16 Maria Bernadete Flores, “O Nu e o Vestido, o Futuro e o Passado, a Carne e a Pedra...”, p. 17.

torrepresentação nacional torna-se parte integrante de uma política cultural dirigida às massas, às quais são propostos símbolos atemporais como a natureza, a terra, a vida agrária. [...]

O programa iconográfico do Ministério da Educação e Saúde mobiliza essas duas vertentes simbólicas: a clássica no caso da escultura, a agrária naquele dos “ciclos econômicos”¹⁷.

Para a autora, o emprego de linguagem derivada da classizante nas obras de arte do MES deve ser compreendido dentro de um contexto internacional “que concedia primazia ao classicismo por simbolizar os valores permanentes da nação sem, contudo, deixar de lado os aspectos tecnológicos da modernidade, que permitiriam projetá-la em direção ao futuro”¹⁸.

É importante notar que a opção por essa estética não era apenas do ministro. A equipe de arquitetos, formada por Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão e Le Corbusier, também teve papel fundamental nas encomendas.

Embora a colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, tema caro à arquitetura moderna, só tenha se consolidado como princípio no fim da década de 1940 e início da de 1950 – tendo sido alvo de debates nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam) de 1947, 1949 e

17 Annateresa Fabris, “Um Símbolo Moderno”, p. 172.

18 *Idem*, p. 174.

1951 e no Congresso Internacional de Artistas em Veneza (1952) –, ela já estava presente, como ideal, antes mesmo da década de 1930.

No caso do ministério [Figura 1], as obras de arte atribuíam ao edifício uma certa identidade nacional, conjugando ideias de tradição e modernidade:

É no edifício do Ministério da Educação e Saúde, projeto de Lúcio Costa e equipe, que se concretiza a arquitetura pautada pelas diretrizes de Le Corbusier, resolvida na elevação dos volumes sobre pilotis, nos terraços-jardim da cobertura e nas superfícies trabalhadas com *brise-soleil*. A essa significativa adesão aos postulados modernos são incorporados trabalhos de artistas plásticos, como o painel de azulejos de Cândido Portinari, que qualifica os volumes no nível térreo do edifício e faz referência a motivos marinhos próprios da cidade à beira-mar onde se situa. As esculturas de Bruno Giorgi também encontram lugar adequado no conjunto, todo emoldurado pelos jardins de Burlle Marx, que buscam formas novas a partir das texturas da vegetação tropical. Esta solução arquitetônica de linguagem moderna, mesclada a sugestivas evocações locais e qualificada pelo trabalho conjunto da arquitetura com as artes plásticas e o paisagismo, teve grande difusão em várias regiões do país, tornando-se a matriz de uma arquitetura moderna de caráter brasileiro.

É esse caráter que acrescenta um outro dado à presente configuração: a dimensão da tradição. [...] No caso específico do projeto do Ministério as referências à tradição se materializam nos azulejos pró-

prios de nossa tradição construtiva colonial, atualizados no desenho do artista Cândido Portinari, preocupado em pensar a situação brasileira, ou o que é peculiar a um país que, a pouco mais de um século de sua separação de Portugal, ainda busca identificar a sua face, ou o que lhe é próprio¹⁹.

Nos artigos *Sainte Alliance des Arts Majeurs*²⁰ e *Arquitetura e Belas Artes*²¹, Le Corbusier dedica-se a pensar como tornar esse projeto de aliança das artes executável. Para ele, a arquitetura é uma expressão plástica total que basta em si mesma; as obras de arte são convidadas, em situações excepcionais, a dignificar ainda mais a arquitetura. Em seu texto de 1945, propõe que a obra de arte deve ser incorporada à arquitetura como um “hóspede”. A pintura ou escultura “não decoram a construção, mas falam, expressam”. Assim, só artistas “competentes”, em consonância com o espírito de seu tempo, devem ser convidados a executá-las²².

19 Fernanda Fernandes, “Arquitetura no Brasil no Segundo Pós-Guerra...”, p. 3.

20 Le Corbusier, “Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Gesine”, *Architecture d’Aujourd’hui*, n. 7, jul. 1935.

21 Le Corbusier, “Arquitetura e Belas Artes”, trad. Lúcio Costa, *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*, n. 19, 1984 (1ª versão manuscrita 1936).

22 “Uma obra de arte é exatamente a entrada de um hóspede na casa, possivelmente uma visita importante. O hóspede ou o visitante fala a você. Ele não decora, ele lhe fala. Você precisa escutá-lo. Pode lhe provocar uma imensa e profunda alegria ouvi-lo. Se ele o aborrece, bote-o porta afora. ‘Dize-me quem você recebe que te direi quem és’. É uma consciência que abre a sua porta para aquilo que não está dentro

Le Corbusier procura também delimitar o modo como a pintura e a escultura devem ser incorporadas à obra arquitetônica. Para a escultura, destina lugares que constituem quase que palanques, onde possa expressar sua mensagem:

Em torno do edifício, dentro do edifício, há lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas onde a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor. Tais são os lugares da estatuária. [...] É um lugar tal como o foco de uma parábola ou uma elipse, como o ponto exato onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica. Lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes. Entra aqui, escultor, se vale a pena sustentar o teu discurso²³.

Na proposta de Le Corbusier, a colaboração entre as artes deve seguir os princípios propostos pela arquitetura, cabendo ao arquiteto convidar os artistas e planejar a incorporação. A arquitetura como disciplina que olha para o conjunto é autorizada a dar as diretrizes dessa colaboração. Esses ideais ajudam a compreender a atuação dos arquitetos nas encomendas de escultura aqui analisadas.

da casa, mas sobre uma paisagem, mergulhando para fora da arquitetura, de maneira profunda e longínqua. A obra de arte é um hóspede da arquitetura.” Le Corbusier, “Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Gésine”, *Architecture d’Aujourd’hui*, p. 86 (tradução nossa).

23 Le Corbusier, “Arquitetura e Belas Artes”, p. 66.

Em todos os projetos apresentados pelos arquitetos para o edifício do MES, as esculturas de um homem sentado e de uma mulher reclinada aparecem indicadas [Figuras 2, 3, 4 e 5]. Elas acompanham pouco as modificações realizadas nos projetos arquitetônicos. Praticamente não há alterações na concepção das obras, apenas mudanças quanto à localização das mesmas. Isso denota que as esculturas propostas são incorporadas à arquitetura de modo autônomo, como sugerido no memorial descritivo do ministério de julho/agosto de 1936, em seu último parágrafo, dedicado à colaboração das artes: “Nesse conjunto (MES), pintura e escultura têm cada qual o seu lugar, não como simples elementos decorativos, mas como valores artísticos autônomos, conquanto fazendo parte integrante da composição, que enobrecem e completam”²⁴.

Se as obras de arte, sobretudo a escultura, foram incorporadas ao edifício como “valores artísticos autônomos”, isso não significou menor intervenção por parte dos arquitetos. Pelo contrário, os croquis mostram que os arquitetos não só determinavam os lugares que as obras de arte iriam ocupar como também davam as diretrizes de algumas delas definindo

24 Lúcio Costa, “Memória Descritiva do Trabalho Elaborado com Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, tendo Le Corbusier como Consultor, *Arquitetura e Urbanismo*, jul.-ago. 1939”, em Alberto Xavier, *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 62.

suas figuras. Os arquitetos chegam até mesmo a rejeitar propostas de escultura que haviam agradado ao ministro, como no caso da obra *Vitória da Inteligência*²⁵ para a parede cega do auditório, cuja maquete foi realizada por Celso Antônio. Conforme relata o próprio Capanema:

O Celso Antônio fez uma escultura muito bonita para lá, uma beleza de escultura. Fez a maquete e eu e Lúcio Costa fomos vê-la. Então, Lúcio Costa me disse: “Dá a ideia de uma borboleta pregada na parede”. Então, eu lhe disse: “Olha, Lúcio, você liquidou com o projeto inicial, eu já não faço mais”²⁶.

Os arquitetos, portanto, pensavam e atuavam como dirigentes e condutores das encomendas. Tinham propostas claras a respeito do que desejavam para as esculturas do ministério. Com base em depoimento de Lúcio Costa, Walter Zanini aponta os arquitetos como os principais responsáveis pela recusa das obras de Ernesto de Fiori para o MES. O motivo, segundo o historiador, seria o estilo:

25 Este é o nome da obra que consta nos documentos administrativos do MES. Leneide Duarte-Plon intitula a obra de *Moça Alada* e Walter Zanini de *Vitória Alada*.

26 Gustavo Capanema, “Depoimento Sobre o Edifício do Ministério da Educação. Módulo, n. 85, maio. Rio de Janeiro, 1985”, em Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*, 2. ed., São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 129.

Lúcio Costa, mesmo reconhecendo em Ernesto de Fiori “um escultor de primeira qualidade, de grande vitalidade e extremamente apurado”, considera que suas obras não se integram ao edifício por carecerem “do sentido arquitetônico e monumental que interessava ao Ministério”, acrescentando que De Fiori “era um individualista” e que suas obras seriam como “um objeto sem integração verdadeira”²⁷.

O depoimento de Lúcio Costa a Leneide Duarte-Plon sobre a escultura para a parede cega do ministério dá exemplos do que era “o sentido arquitetônico e monumental” que buscavam os arquitetos. Assim, relata Duarte-Plon:

Lúcio Costa pediu ao escultor (Celso Antônio) uma escultura dinâmica, com impulso, com élan. [...]

A *Vitória de Samotrácia*, da época clássica, a *Marselhesa*, de Rudge, e o *Chant des Voyelles*, de Lipchitz, estavam na cabeça de Costa quando ele fez a encomenda a Celso, tentando fazê-lo impregnar-se da ideia do que se chamaria *Vitória Alada*²⁸.

As referências de Costa parecem a princípio contraditórias, pois tratam de diversas épocas e estilos muito diferentes, que vão do figurativo ao abstrato. No entanto, elas são perfeitamente compreensíveis se levarmos em conta que a

27 Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori (1884-1945)* (Catálogo), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975, p. 17.

28 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, p. 120.

estética que os arquitetos desejavam para o ministério era a do purismo francês, proposto por Charles-Édouard Jeanneret-Gris (conhecido sob o pseudônimo Le Corbusier) e Amédée Ozenfant, cujos princípios e manifesto foram difundidos na revista do grupo, *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1920 e 1925. No manifesto, Le Corbusier e Ozenfant enfatizavam os valores da racionalidade, ordem e execução precisa. No mesmo ano do lançamento da publicação, executaram telas de natureza-morta procurando mostrar concretamente a arte que reivindicavam. Eram obras que faziam referência à estética cubista do pré-guerra. No entanto, como conclui David Batchelor, o que esse grupo reivindicava “...não era a ideia de construir formas mais elaboradas do Cubismo, mas de representarem um desenvolvimento moderno da tradição clássica da Grécia antiga”²⁹. O autor fundamenta essa afirmação com base nas várias ilustrações de *L'Esprit Nouveau*, que comparam imagens de modernidade com a da tradição clássica³⁰, e em diversos artigos publicados na revista.

29 David Batchelor, “‘Essa Liberdade e Essa Ordem’: A Arte na França Após a Primeira Guerra Mundial”, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975 pp. 25-26.

30 Essas ilustrações chegam a incluir as próprias pinturas de Le Corbusier e Ozenfant, que aparecem ao lado de construções de arquiteturas clássicas. Elas são sobrepostas a linhas e ângulos que indicam a lógica matemática que estruturaria ambas as imagens (*idem, ibidem*).

Tratava-se, portanto, de uma vertente estética que buscava conciliar o moderno com a tradição.

Essas noções são bastante caras à concepção de Lúcio Costa de colaboração entre as artes, como demonstra seu texto de 1936, que defende a harmonia e a moderação das experimentações estéticas:

As “revoluções” – como seus desatinos – são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro ainda fértil. Conquanto esse fato de vencê-la em luta possa constituir àqueles espíritos irrequietos e turbulentos, que evocam a si a pitoresca condição de “revolucionários de nascença”, o maior – quiçá mesmo o único – prazer, a nós outros, espíritos normais, aos quais o rumoroso sabor da aventura não satisfaz – interessa exclusivamente como meio de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe. [...] Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação. Continuando, porém, a subida, a tensão comungadora se afrouxa, os espíritos e os corpos pouco a pouco relaxam, até que o ar rarefeito não mais satisfaz, forçando ao recurso extremo dos balões de oxigênio da vida interior – onde tudo exasperadamente se consome. Então, pintura e escultura se desintegram do conjunto arquitetônico: das vigorosas afirmações murais cheias de fôlego, a pintura aos poucos se isola nas indagações sutis da tela; da massa contínua

e anônima dos baixos-relevos, a figura gradualmente se afasta até se soltar, livre de qualquer amparo, pronta para o requebro e desvarios do drama³¹.

Assim, ao dotarem sua construção de obras figurativas que buscavam conciliar o moderno com a tradição clássica, os arquitetos do MES estavam defendendo os próprios pressupostos estéticos, muito mais do que servindo ao “gosto” estético do ministro. Essa não era uma ideia nova ou uma particularidade do ministério. O arquiteto Ludwig Mies Van Der Rohe já havia feito algo semelhante no Pavilhão Alemão, que construiu para a Exposição Universal de Barcelona em 1929, ao incorporar a seu projeto moderno a escultura *Alba*, de George Kolbe. Le Corbusier também dotou seus projetos de esculturas figurativas. É o caso da proposta para o Palácio das Nações, em Genebra (1927), que possuía réplicas dos Dioscuros da Basílica de San Marco, e do esboço do monumento ao líder comunista francês Paul Vaillant-Couturier (Paris, 1937)³².

Já no que tange à arquitetura moderna brasileira, o Cassino da Pampulha, realizado entre 1940 e 1943 por Oscar Niemeyer, também incluiu a escultura de um grande nu feminino, executada por August Zamoyski. Todas essas

31 Lúcio Costa, “Razões da Nova Arquitetura”, *Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, jan. 1936.

32 Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde...*

obras fazem parte do esforço de criar um “idioma moderno clássico”³³, na expressão de Kenneth Silver, para as obras arquitetônicas.

Mas o que era precisamente esse “modernismo” que ministro e arquitetos desejavam para o projeto escultórico do MES? Quais eram seus fundamentos? Que diálogos os escultores brasileiros estabeleciam com essa estética, cujos principais representantes eram Aristide Maillol e Charles Despiau?

1. Um “idioma moderno clássico”

A estética figurativa que aliava a tradição e o moderno predominou na escultura modernista brasileira do período. Como aponta Annateresa Fabris:

A tradição escultórica humanista, que havia sido reinstaurada por Rodin, cujos seguidores mais conhecidos eram Bourdelle, Despiau e Maillol, está na base não apenas das formulações plásticas do próprio Celso Antônio mas também de escultores como José Alves Pedrosa, Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori. O que é importante salientar não são tanto as diferentes linhagens nas quais se inscrevem os artistas brasileiros quanto o interesse demonstrado por quase todos eles por uma concepção de escultura ainda devedora das lições de Rodin, que

33 Expressão utilizada por Kenneth Silver em *Chaos and Classicism...*

podem ser enfeixadas em duas categorias: confiança no instrumental e sentido dos valores escultóricos³⁴.

Essa associação da escultura modernista brasileira com o humanismo enfrenta obstáculos, pois, segundo alguns livros de referência acerca da escultura moderna, como os de Read³⁵ e Krauss³⁶, tais escultores tendem a ser vistos como não modernos, conforme já demonstrou Annateresa Fabris:

Colocar uma parcela considerável da escultura modernista sob a égide de Rodin e de seus seguidores implica colocá-la num veio considerado não moderno por autores como Read, Rosalind Krauss e Hohl. A “escola de Rodin” não integra as considerações de Rosalind Krauss, Read e Hohl, mesmo referindo-se a ela, não lhe poupam críticas. Para Read, os sucessores imediatos de Rodin não apresentam nenhum interesse para a história da escultura moderna, a não ser pelo fato de terem transmitido os valores do mestre à geração seguinte. Hohl, por sua vez, embora admita a força plástica de um Bourdelle e de um Despiau, não deixa de se perguntar se a escultura, que não superou as velhas regras e se limitou a perseguir os ideais da beleza eterna, foi capaz, tal como as experiências vanguardistas, de tomar uma posição perante os acontecimentos históricos contemporâneos. Sua resposta é nega-

34 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, p. 2.

35 Herbert Read, *Escultura Moderna: Uma História Concisa*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

36 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*.

tiva, sem que isso signifique que as expressões figurativas ganhem de imediato uma conotação antimoderna, como demonstra o resgate de figuras como Bourdelle e Käthe Kollwitz³⁷.

Nesse sentido, não teria existido escultura moderna no Brasil. Todavia, como afirma Annateresa Fabris, não se pode deixar de levar em conta as especificidades do contexto brasileiro, sendo necessária

[...] uma avaliação complexa dessa situação, na qual o diálogo com as ideias modernas é bastante tortuoso, pois dele brota uma concepção de escultura feita quase só de continuidade. Se essa continuidade não é acadêmica, ela não é igualmente moderna. Trata-se de uma continuidade problemática, que se insere numa restauração típica da cultura europeia no período entreguerras, com a qual os artistas brasileiros se identificam, porque não existiam no país condições estruturais (inclusive em termos cronológicos) para a instauração de novas concepções de espaço, de tempo, de plano, de volume³⁸.

Como aponta Fabris³⁹, essa não é uma questão restrita apenas à escultura; ela reside no próprio conceito de arte moderna. A autora mostra que há divergências a respeito desse conceito, sendo que algumas correntes historiográficas enfa-

37 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, p. 3.

38 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, p. 8

39 Annateresa Fabris, “Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro”.

tizam questões estéticas e outras contextos socioculturais⁴⁰. Fabris adverte que análises do modernismo brasileiro que consideram apenas o discurso estético tendem a ser reducionistas. Para ela, se, de modo geral, nas obras modernistas, nossos artistas apresentam poucas ousadias em suas pesquisas formais, no que diz respeito a suas ações teriam adotado posições de vanguarda. Entre elas a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, a publicação de manifestos e revistas, o uso da imprensa para legitimar suas obras e a crítica às instituições oficiais. Nessa chave de leitura proposta por Fabris, teria, sim, existido arte moderna e de vanguarda no Brasil, com sentidos particulares. Nas palavras da autora:

Uma vanguarda que, apesar de limites objetivos e de limites autimpostos, tem no cenário urbano o foco central de suas atenções, no desejo de afirmar um espaço transformado pela industrialização, que não permanece alheia às sugestões de uma situação cultural penetrada

40 Entre os autores que enfatizam as questões formais estão Clement Greenberg, que propõe a noção de autorreferencialidade da arte moderna, e Joseph Kosuth, que defende que a arte moderna operaria um deslocamento da forma para o que é dito, enfocando questões conceituais. Entre aqueles que dão ênfase às condições sociais do meio artístico está Joan Borrell, que sugere que a arte moderna promove intensa mercantilização da cultura, devido ao surgimento da figura do marchand e do artista moderno, como aquele que se dirige diretamente ao público, buscando se legitimar por meio da crítica (cf. Annateresa Fabris, “Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro”, *Modernidade e Modernismo no Brasil*).

pela presença de novos instrumentos de comunicação e divulgação, denotando sua sintonia com alguns dos núcleos centrais da modernidade europeia, adaptados a nossas peculiaridades. E, por isso, afirmação de nossa possibilidade de sermos modernos, numa percepção e utopia e crítica do próprio tempo e da própria cidade, transformada em paradigma para todo o Brasil⁴¹.

Ana Paula Cavalcanti Simioni contribui para o debate aberto por Fabris propondo uma reflexão sobre o modernismo com base na noção de campo de disputas. Seguindo as ideias de Pierre Bourdieu, a autora afirma que:

[...] o que caracteriza a arte moderna é justamente a permanente disputa entre todos os participantes do campo artístico pelo monopólio do direito de impor sua própria definição do que é arte e de quem é artista. O conceito de modernismo não é estável, não constitui uma categoria fixa, com conteúdos precisos, origens garantidas e mestres evidentes. Trata-se, sim, de um termo em luta, reivindicado com sentidos específicos por grupos, artistas, críticos e historiadores que estão inseridos nesse universo concorrencial, todos eles investidos de crença em si mesmos, de paixão pelo que fazem e de incertezas quanto às vitórias futuras⁴².

41 Annateresa Fabris, “Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro”, p. 25.

42 Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo no Brasil: Campo de Disputas”, em Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*, p. 237.

Por essa perspectiva, não há “modernismo exemplar”, apenas agentes que, tendo em vista o campo artístico em que estão inseridos e o *habitus* adquirido, buscam, por meio de diversas ações estético-políticas, reivindicar para si próprios o termo moderno – conceito dotado de diferentes significados – de modo a legitimar-se, ascender, manter posições ou ingressar nesse campo. É com base nessa perspectiva que consideraremos os artistas que realizaram esculturas para o MES como modernistas.

Adotar essa abordagem teórica implica assumir que não existiu *um* modernismo no Brasil, mas vários, e que se constituíam não só de rupturas mas também de fortes continuidades. Sendo assim, faz-se necessário delimitar com clareza quais eram as concepções estéticas dos escultores e seus diálogos com a arte parisiense dos anos 1920 e 1930, em particular com Bourdelle, Maillol e Despiau.

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, muitos artistas brasileiros, tanto de orientação moderna quanto acadêmica, residiram em Paris, considerada a capital das artes desde a metade do século XIX⁴³. Todos os escultores que participaram das encomendas do MES – Celso Antônio, Adriana Janacópulos, Bruno

43 Sobre os artistas brasileiros em Paris, ver os trabalhos de Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris. Anos 20*; Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, e Márcia Camargos, *Entre a Vanguarda e a Tradição: Os Artistas Brasileiros na Europa (1912-1930)*.

Giorgi, Ernesto de Fiori e Victor Brecheret – realizaram estadia na capital francesa. Na Paris dos anos 1920, em meio ao declínio da arte acadêmica, tendências como o impressionismo, o fauvismo e o expressionismo estavam sendo incorporadas pelas instituições oficiais⁴⁴. Como a arte moderna do período apresentava muitas divisões e abrigava diversas disputas, pois se tratava de um campo em vias de autonomização, no qual, pela definição de Bourdieu, “existir significava diferir”⁴⁵, angariar discípulos de outros países era uma prática frequente, com benefícios para artistas franceses e estrangeiros:

[...] para os modernistas franceses, a possibilidade de projetarem seus ideários nos países mais distantes era prova de sua importância internacional. Nesse campo concorrencial de fronteiras alargadas, en-

44 Cf. David Batchelor, Briony Fer e Paul Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, pp. 25-26.

45 Como afirma Ana Paula Simioni: “Naquele momento diversos grupos e movimentos artísticos disputavam entre si a hegemonia do moderno, isto é, moderno e modernismo não eram de forma alguma sinônimos. Estava em vigor aquilo que Pierre Bourdieu descreve como princípio da concorrência pela imposição do *nomos*, que caracteriza os campos artísticos em vias de autonomização. As vanguardas do início do século XX, como o Fauvismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Cubismo, plenamente conscientes de que nesse universo ‘existir significa diferir’, tornaram as disputas constitutivas da própria identidade das práticas e dos grupos artísticos, utilizando estratégias como o combate nas revistas e jornais, a publicação dos manifestos, todos eles instrumentos fundamentais de autoafirmação” (“Modernismo no Brasil...”, p. 248).

tende-se que era preciso conquistar alunos e mercados estrangeiros, o que tornava brasileiros partícipes interessantes e interessados. Mais do que simples “receptores” criativos singulares de modelos estrangeiros, os artistas e intelectuais patrícos colaboraram para a própria internacionalização de determinados setores do Modernismo e, com isso, para a sua legitimação⁴⁶.

No que diz respeito à escultura, Marta Rossetti Batista⁴⁷ apresenta um panorama das “tendências artísticas” vigentes no período em Paris. Para a autora, os artistas “modernos” podiam ser enquadrados em duas grandes tendências: “de um lado, a ‘humanista’, dos descendentes de Rodin; e, de outro, a dos escultores ligados às pesquisas cubistas”⁴⁸. A primeira incluiria nomes como Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Joseph Bernard, François Pompon, Marcel Gimond e Chana Orloff; a segunda, Joseph Czary, Henri Laurens, Jacques Lipchitz e Ossip Zadkine. Rossetti cita ainda os construtivistas russos, que, segundo ela, foram praticamente ignorados no período; Constantin Brancusi, que realizaria “...arte independente, tanto do naturalismo, da influência de Rodin ou Maillol, quanto do intelectualismo cubista...”⁴⁹; e a

46 Ana Paula Simioni, “Modernismo no Brasil...”, p. 248.

47 Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris. Anos 20*, São Paulo, Editora 34, 2012, p. 150.

48 *Idem*, p. 151.

49 *Idem, ibidem*.

escultura surrealista, na qual inclui os relevos que Hans Arp produz em Paris a partir de 1923 e as obras que Alberto Giacometti executa a partir de 1925.

No entanto, se contrapomos o panorama de Batista com textos de época, somos levados a questionar os critérios dessa divisão em duas principais correntes escultóricas. Vejamos o trecho a seguir:

[...] Este décimo segundo Salão mostra outra coisa, pois evidencia as duas direções da escultura atual: o romantismo e o arcaísmo. O romantismo é a alma há muito tempo preponderante de Auguste Rodin, tão misteriosamente impressa em cada uma das peças dinâmicas de seu trabalho póstumo; o romantismo que se produz na estatuária é o Pensamento que atormenta a forma, a palpitação da ideia que eleva a matéria e desloca as linhas, é a expressão, é a “cor” que quer impor os efeitos de claro-escuro sob a brancura inflamada do grupo; em uma palavra, é, tardiamente, a crise shakespeariana que Stendhal havia previsto já em 1817, quando este admirador de Michelangelo e Bernini definia uma arte diferente da antiga; e encontramos a influência ou o impulso “rodiniano” nos bustos dos srs. Bouchard e Pimienta.

Mas como a lei dos opostos, que rege tanto a arte quanto a vida, sempre prepara uma reação pronta – a esse dinamismo audacioso devia naturalmente se opor o estado estático, a imobilidade não menos intransigente, a rigidez hierática, que fixa os membros e simplifica os rostos, a síntese excessivamente primitiva, inspirada no Egito imemorial ou nos pesados métopes de Selinunte; o arcaísmo é representado

pela influência recente dos srs. Maillol e Bourdelle, ambos ausentes do Salão, mas reconhecidos em numerosas obras, e não menos importantes; testemunha a contribuição dos mortos, José de Charmoy, Duchamp-Villon, Wasley e Messiaen, e principalmente o envio de um artista em todos os pontos de vista cheio de vida em sua calma erudita: M. Joseph Bernard⁵⁰.

Raymond Bouyer⁵¹ sugere uma classificação distinta da de Batista. Por meio dela, frisa o tema do estático *versus* movimento, agrupando Maillol, Bourdelle e Bernard na categoria arcaica e opondo-os a Rodin, cuja produção o crítico compreende como romântica. Ou seja, os termos utilizados são muito distintos daqueles reivindicados por Batista (humanismo x cubismo), o que leva à necessidade de complexificar o debate.

Autores como David Batchelor⁵² e Kenneth Silver⁵³ já demonstraram quanto categorias como humanismo, cubismo, surrealismo e construtivismo são complexas e contraditórias e não dão conta de explicar em profundidade as disputas es-

50 Raymond Bouyer, “Les Salons de 1919. Salon d’Automne”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1919

51 O escritor, crítico de arte e de música Raymond Louis Bouyer (1862-1935) foi secretário de redação de *La Revue d’Art* e colaborador de várias revistas francesas durante as décadas de 1900 e 1910, como *Gazette des Beaux-Arts*, *Nouvelle Revue*, *La Revue Musicale*, *Art et Décoration*, *Revue Bleue* e *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*.

52 David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*.

53 Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism*.

téticas e políticas travadas no meio artístico parisiense do entreguerras. Entre divisões como naturalismo x cubismo ou humanismo x cubismo, subjaziam várias outras subdivisões. Batchelor⁵⁴ chama a atenção para o fato de que diversos artistas na Paris da década de 1920 empregavam técnicas associadas ao estilo naturalista. No entanto, os usos que faziam do naturalismo eram variáveis e demonstravam cisões e disputas. Matisse, por exemplo, retratava cenas exóticas e distantes aparentemente não realistas. Vlaminck e Segonzac, a simplicidade rústica e a valorização da natureza. Já Picasso, Andre Derain, Gino Severini e Juan Gris adotavam a técnica naturalista dentro de uma estrutura perspectiva convencional e retratavam não um presente rural, como Vlaminck e Segonzac, mas imagens de um passado clássico, que invocava a tradição pela alusão aos artefatos culturais e não à natureza⁵⁵.

Por outro lado, grupos de artistas que adotavam posições rivais desenvolviam suas propostas com base nas mesmas fontes intelectuais e estéticas. Conforme afirma David Batchelor:

Até aqui, boa parte da discussão foi estruturada em torno da observação de que a arte moderna em Paris após a Primeira Guerra Mundial encontrava-se extremamente dividida. As substanciais divisões – conceituais e técnicas – entre as obras de tendência naturalista ou

54 David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*.

55 David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, p. 59.

cubista complicaram-se ainda mais por uma série de movimentadas subdivisões dentro de cada uma dessas amplas áreas. Anteriormente, destaquei a divisão básica entre aqueles que se posicionaram em torno do grupo purista e da revista *L'Esprit Nouveau* e os que se identificaram com os interesses do emergente grupo surrealista e dadá. Embora esteja claro que havia muitos antagonismos, discussões e desafetos dentro de cada um desses grupos, isso não parece ter perturbado a divisão mais básica entre os que apoiavam o “chamado à ordem” e aqueles cujo objetivo era negar ou opor-se a isso. Poderíamos representar esse momento histórico como dois desenvolvimentos paralelos, porém separados na arte francesa do pós-guerra. Mas isso significaria ignorar um ponto-chave: que esses grupos, em Paris, retiravam muitas de suas ideias e desenvolviam seus projetos a partir do *mesmo* material intelectual e artístico. Esse material era o legado do Cubismo e, em particular, a obra de Apollinaire e de Picasso⁵⁶.

Compreender a produção artística parisiense do período após a Primeira Guerra torna-se ainda mais complexo se levarmos em conta que artistas reconhecidos por sua produção cubista passam a realizar também obras de caráter classicizante, como é o caso de André Lhote, Pablo Picasso, Georges Braque e Fernand Léger⁵⁷. Afirma Silver:

56 David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, p. 61.

57 Cf. Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism...*; David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*.

Antes da guerra, Braque e Picasso eram os símbolos internacionais da arte radical, as figuras revolucionárias que fizeram com que todos os movimentos de vanguarda parisienses anteriores, incluindo o impressionismo e o fauvismo, parecessem domesticados. “A última das escolas foi o cubismo”, escreveram Ozenfant e Jeanneret, “uma arte perturbada para uma época perturbada”. Agora, mesmo seus praticantes e adeptos mais leais, se não os abandonaram completamente, distanciaram-se do cubismo em favor de um retorno real ou imaginário à tradição, aos estilos nacionais e ao classicismo em suas várias permutações⁵⁸.

Assim, as dicotomias naturalismo x cubismo e humanismo x cubismo são insatisfatórias para compreender o meio artístico parisiense dos anos 1920. Elas não são bem fundamentadas em termos históricos, uma vez que a arte produzida naquele período era entendida com base em outras categorias. Tais dicotomias se revelam frágeis do ponto de vista explicativo, pois não levam em conta as subdivisões entre os grupos nem as semelhanças entre eles. Por fim, acabam por ocultar parte da produção de artistas fundamentais para o campo artístico parisiense, como Pablo Picasso, consagrado em sua época justamente pela experimentação de diferentes recursos estilísticos⁵⁹. Para delinear as disputas existentes no

58 Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism...*, p. 28.

59 David Batchelor, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*.

meio artístico parisiense, nos parece mais profícuo o caminho apontado por Batchelor:

Seria injustificado admitir, simplesmente porque um conjunto de pintura trata de um tema básico no mesmo estilo geral, que elas sejam de alguma forma *significativa*, similares como obras de arte. [...] Ao contrário, é preciso observar os detalhes particulares de cada obra e discutir o tema caso a caso⁶⁰.

É com base nessa ideia que analisaremos as proposições dos escultores franceses Aristide Maillol, Charles Despiau e Antoine Bourdelle, atentando para os modos pelos quais essas propostas evocam fundamentos do classicismo e para o lugar em que esses artistas se inserem no campo. Em seguida, iremos demonstrar em que medida os discursos dos escultores que atuaram nas encomendas para o MES se aproximam ou se distanciam das proposições desses artistas franceses.

Embora Aristide Maillol já atuasse como pintor e artista têxtil desde 1880, foi como escultor que alcançou renome. Somente aos quarenta anos, começou a se dedicar a essa modalidade, consagrando-se pela série de obras monumentais de nu feminino, executadas entre 1905 e 1944 [Figura 8]. No entanto, como coloca Wendy Slatkin⁶¹, ainda que a consagração tenha

60 *Idem*, p. 18.

61 Wendy Slatkin, “The Genesis of Maillol’s la Méditerranée”, *Art Journal*, vol. 38, n. 3, mar. 1979.

sido tardia, o período inicial foi fundamental para o entendimento de suas obras posteriores, pois, nele, o artista formulou as teorias que serviriam de base para toda a sua produção. O escultor participou do grupo dos *Nabis*, e sua proposta estava relacionada às pesquisas simbolistas de sua geração. Buscava formas idealizadas, simplificadas, fazia várias referências à arte clássica e limitava seus temas aos nus femininos. Para Kenneth Silver⁶², Maillol obteve grande reconhecimento justamente por sua capacidade de dialogar com a tradição clássica. Tal estratégia lhe permitiu se afastar do expressionismo de Rodin – pautado pelo dinamismo e dramaticidade. Como contraponto, a obra de Maillol caracteriza-se pelos contornos firmes, pela calma e hieratismo da escultura clássica.

Charles Despiau, por sua vez, o mais importante retratista francês do entreguerras, teve sua produção marcada por bustos. Alcançou o auge de sua carreira na década de 1920, período em que produziu obras de grande sucesso de crítica, como *Eve*, conquistou lugar de destaque na Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925, em Paris, e recebeu uma encomenda pública de monumento aos mortos para sua cidade natal, Mont-de-Marsan. No final da década, o escultor obteve reconhecimento internacional. Suas obras foram divulgadas nos Estados Unidos, na Alemanha, nos países nórdicos e no Japão, recebendo encomendas da burguesia francesa e estrangeira.

62 Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism*, p. 17.

Segundo Claude Roger-Marx⁶³, importante crítico da época, Despiau reteve dos ensinamentos de Rodin “as verdades simples e essenciais” – de não perder o contato com a natureza e voltar à noção de plano –, que haviam sido comprometidas pelo idealismo acadêmico. No entanto, para o autor, Rodin possuía uma “imaginação atormentada”, trabalhando com temas literários, e negligenciava a lógica e o equilíbrio, enquanto Despiau era inimigo do romantismo, “fiel à realidade familiar”. Para Roger-Marx, a obra de Despiau traz ritmos calmos e linhas estáveis e sua composição se dá por formas puras e geométricas, sem deformações sistemáticas, em que busca “um volume ao qual outros volumes estão subordinados”. Despiau queria fazer “obra durável e organizada”. Nesse sentido, retomava valores clássicos por excelência, como percebe o próprio crítico ao comparar a obra do artista com esculturas da Antiguidade.

Ao escrever sobre Bourdelle, François Fosca⁶⁴ (1924) também o distingue de Rodin: “Rodin reina como mestre inconteste [...] não imaginávamos possíveis outras vias. Mais tarde

63 Claude Roger-Marx, *Charles Despiau. Les Sculpteurs Français Nouveaux*, Paris, Editions la Nouvelle Revue Française/Gallimard, 1922, vol. 1.

64 Nome de batismo de George de Traz (Paris, 1881 – Genebra, 1980). Irmão do escritor Robert de Traz, o cronista, ensaísta, ilustrador e crítico de arte, publicou várias monografias sobre Bourdelle com o pseudônimo de François Fosca. Foi professor de história da arte na escola de arquitetura e na Escola de Belas-Artes de Genebra de 1944 a 1953.

preteridos se rebelam: Bourdelle, Maillol, Joseph Bernard e Despiau”⁶⁵. Para Fosca, Rodin, preocupado com a mobilidade da escultura, compõe estátuas que se “desagregam”. Já Bourdelle teria deixado de lado seus ensinamentos, voltando-se para a escultura “arquitetônica”, relembrando os ensinamentos dos grandes mestres da renascença italiana, construindo obras sólidas, “de entusiasmo grave e puro”.

Na década de 1920, Antoine Bourdelle, que já era conhecido internacionalmente, recebeu várias encomendas públicas: *La Vierge à l’Offrande* (1919-1923), erguida na Alsácia; *La France* (1925), colocada em frente ao Grand Palais, em Paris, na ocasião da Exposição de Artes Decorativas; *Le Monument au Général Alvéar*, inaugurado em 1926, em Buenos Aires; *Le Monument à Adam Mickiewicz*, erguido em Paris em abril de 1929; e *Monument aux Morts de Montceau-les-Mines*, finalizado apenas em 1930, após a morte do escultor. Em 1928, o Palais des Beaux Arts de Bruxelas foi inaugurado com uma grande exposição retrospectiva de Bourdelle, com 219 obras do artista.

De 1909 a 1929, Bourdelle atuou como professor na Academie de la Grande Chaumiére, instituição privada de prestígio na época. Seus cursos, frequentados por muitos alunos estrangeiros, permitiram-lhe difundir seus princípios estéti-

65 François Fosca, “E.-A. Bourdelle: Trente Trois Reproductions de Sculptures et Dessins Précédés d’une Étude Critique par François Fosca”, *Les Sculpteurs Nouveaux*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française/Gallimard, 1924, vol. 3.

cos. Uma das ideias mais caras a Bourdelle era a de construção, à qual ele opunha a noção de modelado, como demonstra sua célebre frase: “*Modeler, c’est détruire; construire, c’est créer*”. Para o artista, era necessário estabelecer correlações entre a arquitetura e a escultura. Bourdelle definia o escultor como o “arquiteto das formas”, “o arquiteto do corpo humano”, enfatizando a relevância da estrutura e da composição no trabalho artístico. Ele buscava a síntese das formas e atribuía grande importância aos conhecimentos matemáticos e geométricos. De formação acadêmica, Bourdelle, que havia estudado na Escola de Belas Artes de Toulouse (de 1876 a 1884) e na Escola de Belas Artes de Paris, em 1884, tinha como principais referências as esculturas e arquiteturas medievais e romanas – exaltava-lhes a construção, o arranjo entre massa e volume, o rigor e a simplicidade⁶⁶. Como mostra Kenneth Silver⁶⁷, a metáfora da construção esteve muito presente nos discursos de artistas do entreguerras. Arquitetos, pedreiros e engenheiros tornaram-se figuras de culto. Artistas como o pintor italiano Carlo Carrá chegaram a se retratar como arquitetos. Tal comparação expressava a valorização do ofício, a busca pelo sólido, pelo perene e a recuperação da herança antiga.

66 Laure Dalon, “La Sculpture et L’Architecture ne Séparent Jamais Leurs Lois’: Bourdelle, un Sculpteur Architecte”, *Livraisons d’Histoire de l’Architecture*, n. 12, pp. 9-19, 2^o semestre, 2006.

67 Kenneth Silver (org.), *Chaos and Classicism...*

Maillol, Despiau e Bourdelle, ao se oporem ao modelado aparente e valorizarem a construção, por meio da busca de síntese, de simplificação das formas e de ênfase no bloco escultórico, almejavam realizar uma escultura que pudesse ser reivindicada como moderna. Mas tratava-se de um “modernismo classicizante”, já que, para se diferenciar do romantismo de Rodin e estar em consonância com as tendências artísticas da época, procuravam o equilíbrio, as formas idealizadas, o belo, o perene, o sólido e o estático.

Essa vertente estética alcançou seu auge na década de 1920 – período em que artistas brasileiros, como Celso Antônio, Adriana Janacópulos e Brecheret, estavam em Paris – e foi consagrada por instituições oficiais no final dos anos 1930, quando Bruno Giorgi se encontrava na capital francesa e se iniciavam as encomendas de escultura para o MES. É o que indicam os eventos ocorridos em 1937. Nesse ano, Paris era sede de três exposições que se propunham a contar a história da arte privilegiando grandes mestres: Obras-Primas da Arte Francesa, Origem e Desenvolvimento da Arte Internacional Independente e Mestres da Arte Independente.

A primeira exposição era a oficial, fazia parte da programação de Internacional de Artes e Técnicas, conhecida também como Exposição Universal de 1937. Ocorreu no Museu Nacional de Arte Moderna, no Palais de Tokyo, então

recém-inaugurado. Além de pinturas, trazia 200 esculturas, do século XII ao XIX, desde romanos até Auguste Rodin⁶⁸.

Em contraposição, as outras duas exposições tinham como propósito apresentar a *art vivant*, ou seja, a arte contemporânea. Com 177 obras, além de esculturas africanas e da Oceania, Origem e Desenvolvimento da Arte Internacional Independente foi organizada por Andre Dezarrois para o museu do Jeu de Paume, onde permaneceu de 26 de julho a 31 de outubro. Segundo Michel Hoog⁶⁹, apesar de ter como objetivo expor artistas estrangeiros, na prática isso não se deu, pois, dos 60 artistas participantes, 20 eram franceses e 40 eram estrangeiros que já estavam integrados ao meio francês. Para Hoog, a exposição tinha caráter didático e destacava mais as tendências – fauvismo, cubismo, surrealismo e abstracionismo – do que os artistas. Na sala introdutória, estavam obras de Georges Seurat, Edgar Degas, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri-Julien-Félix Rousseau, Odilon Redon, Vicent van Gogh e Pierre Bonnard. De acordo com o autor, Pablo Picasso e Henri Matisse tiveram destaque na exposição, mas ela contava também com obras de Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Paul Klee, que eram novidade para o público parisiense. Christian Zervos, dono de galeria

68 Informações de Lois Gillet em seu livro *Essais Sur L'art Français*.

69 Michael Hoog, “Origine et Développement de l'Art International Indépendant”, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L'Art Indépendant* (Catálogo de Exposição), Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

e da revista *Cahiers d'Art*, editor do primeiro livro de Kandinsky em francês, teve papel importante na organização do evento, sendo que várias obras eram provenientes de sua coleção. Foram excluídos artistas como Aristide Maillol, Marcel Duchamp, Amedeo Modigliani e Chaim Soutine; a Robert Delaunay foi conferido lugar bastante modesto. A exposição, mal acolhida pela imprensa, recebeu poucos visitantes (7 400), o que pode ser explicado pela abertura tardia e pela concorrência.

Já Mestres da Arte Independente foi organizada por Raymond Escholier para o Petit Palais. Segundo Catherine Amidon-Kayou⁷⁰, Escholier escolheu os participantes, mas as obras foram selecionadas pelos próprios artistas. Provinham de 350 coleções, principalmente das de Ambroise Vollard, Paul e Léonce Rosenberg, Maurice Girardin e Paul Guillaume. Escholier já havia trabalhado anteriormente no museu Carnavalet e era presidente do Petit Palais, que, antes da gestão dele, abrigava arte da Antiguidade ao século XIX. Durante a década de 1930, Escholier criou uma série de exposições, dedicadas a novos talentos. Mestres da Arte Independente abrigou 1500 obras, ocupando o Petit Palais inteiro. Bernadette

70 C. Amidon-Kayou, "Raymond Escholier", *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L'Art Indépendant* (Catálogo de Exposição), Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

Contensou⁷¹ afirma que integravam a comissão organizadora colecionadores como Paul Guillaume, Maurice Girardin, Gertrude Stein e André Lefèvre; grandes *marchands*, como Vollard e Paul Rosenberg; e os críticos André Salmon, Raymond Cogniat e Maurice Raynal. A exposição fazia uma homenagem aos antigos independentes Paul Sereusier, Paul Signac, Émile Bernard, ao grupo Nabis e a alguns simbolistas. Conferia relevância à escultura, consagrando Maillol (60 peças apresentadas), Despiau (52), Bourdelle (33), Zadkine (47), Lipchitz (36), Pablo Gargallo (33) e Henri Laurens (33), sendo que os três primeiros ocupavam as salas de maior destaque. As esculturas de Auguste Renoir ficavam na escada de honra. Foram apresentadas 14 peças de Rodin, além de obras de Marcel Gimond, Robert Wlérick, Raymond Duchamp-Villon, Jane Poupelet, Andre Marque, Henry Parayre, Chana Orloff, Mateo Hernandez, Pompon e Manolo, artistas que valorizavam o figurativismo e tinham a maior parte de sua produção ligada à estética do “modernismo classicizante”. Askanas⁷² lembra que o caráter didático da exposição era consonante com a perspectiva de surgimento do futuro museu de arte moderna, que marca esse

71 Bernadette Contensou, “Autour de L’exposition des Maîtres de L’art Indépendant en 1937”, *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição), Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

72 B. Askanas, “La Ville de Paris... Patronne Consacre de l’Indépendance em Art”, *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição), Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

período. A mostra pautava-se pelo figurativismo, excluindo o surrealismo e o abstracionismo e teve sucesso bem maior do que Origem e Desenvolvimento da Arte Internacional Independente.

Percebe-se assim que essa produção devedora das lições classicizantes havia sido consagrada como o melhor da escultura francesa contemporânea pela exposição *Mestres da Arte Independente*. Essa mostra construiu uma nova narrativa, em que Maillol, Bourdelle e Despiau despontam como mestres de uma escultura que busca caminhos alternativos aos de Rodin⁷³. Caminhos esses pautados pela estrutura arquitetônica, pela fidelidade às proporções e pelo caráter estático e harmônico.

Tendo em vista que os escultores envolvidos nos projetos do MES tiveram formação francesa ou realizaram estadas em Paris durante as décadas de 1920 e 1930, quais diálogos estabeleceram com os ideais desses mestres franceses?

2. Os escultores convidados pelo Ministério

Dos escultores atuantes no Ministério, foi sem dúvida Adriana Janacópulos quem mais profundamente vivenciou o campo artístico francês. Tendo residido quase vinte anos em Paris, a escultora não só realizou sua formação como também

73 C. Goldscheider, “La Sculpture en 1937”, *Musée d’Art Moderne ...*

desenvolveu sua carreira na capital francesa. Nascida em 2 de novembro de 1892⁷⁴, filha do comerciante George Janacópulos e de Lucila Calógeras, era sobrinha, por parte de mãe, do historiador e político influente Pandiá Calógeras⁷⁵. Depois de perder a mãe, ela e sua irmã, Vera Janacópulos, ficaram sob os cuidados da família materna. Ainda crianças, foram enviadas para ser educadas em Paris. Ambas se encaminharam para as artes: Vera⁷⁶ para a música e Adriana para

74 Segundo informações do filho de Adriana Janacópulos, Pierre Woko, a Marta Rossetti Batista. Ver Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros...*, p. 218.

75 João Pandiá Calógeras (RJ, 1870-1933), foi: deputado federal pelo Partido Republicano Mineiro (1903), sendo reeleito diversas vezes; ministro da Agricultura, Indústria e Comércio (1914), durante a gestão de Venceslau Brás; e ministro da Fazenda (1915), voltando, em 1918, à Câmara Federal. Chefiou a representação brasileira na Conferência de Paz de Versalhes, ao término da Primeira Guerra Mundial. Nomeado por Epitácio Pessoa, foi o único civil a ser ministro da Guerra no período republicano. Em 1922, enfrentou os levantes tenentistas, tendo sido responsável pela prisão de Hermes da Fonseca e pelo fechamento do Clube Militar. Com o fim de seu mandato, se afastou da vida política, passando a se dedicar a atividades intelectuais. Em 1930, apoiou a candidatura de Getúlio Vargas e atuou no novo governo em questões legislativas e financeiras dos estados e municípios. Em 1933, foi eleito deputado federal pelo Partido Progressista mineiro com a maior quantidade de votos até então conquistados por um deputado. Ver verbete Pandiá Calógeras, CPDOC/FGV.

76 Vera Janacópulos foi importante cantora de câmara, tendo feito carreira na França e no Brasil.

a escultura. Segundo os jornais da época, a escultora estudou com Laporte-Blairzy⁷⁷, Raoul Larche⁷⁸ e Bourdelle⁷⁹.

Adriana casou-se com o escultor russo Alexandre Wolkowsky – com quem teve dois filhos, Pierre e Josette –, vindo a separar-se dele em 1926. Foi em Paris que ela travou contato com artistas brasileiros – convivendo com Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret e Celso Antônio – e da colônia russa,

77 Laporte-Blairzy (Toulouse, 1865 – Paris, 1923) foi aluno de Antonin Mercié e Falguière. Recebeu medalha de prata na Exposição Universal de 1900. No Museu de Belas Artes de Toulouse, encontra-se a estátua *Clemence Isaure*, de 1903, e o gesso *Le Réveil de Morphée*, de 1894, ambos de sua autoria.

78 Raoul Larche (1860-1912) nasceu em Gironde, mudando-se para Paris, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes, aprendendo escultura com Delaplanche. De 1877 a 1881, trabalhou no ateliê de François Joffroy e, de 1883 a 1888, estudou com Falguière. Expôs estátuas decorativas e luminárias regularmente no Salão dos Artistas Franceses, de 1886 até sua morte. Recebeu várias encomendas oficiais no início de 1900, entre elas a decoração do Grand Palais, em Paris, e a estátua de Joana d'Arc para a Madeleine. Em 1910, atingiu o apogeu da carreira artística, sendo nomeado Officier de la Legion d'Honneur e o Prix Heureux de La Ville de Paris. Em 1926, o Salão dos Artistas Franceses realizou uma retrospectiva das obras do escultor (Dominique Renoux, "Raoul Larche, Statuaire (1860-1912), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1989, pp. 243-276).

79 Nos arquivos do Museu Bourdelle, não há nenhuma informação sobre os estudos de Adriana com Antoine Bourdelle. Encontramos apenas uma carta de sua irmã, Vera Janacópulos, para Cleôpatre Bourdelle, esposa do artista, convidando o casal para uma reunião na casa de Adriana. O documento comprova que tiveram contato, mas é difícil precisar qual a relação com o escultor.

que, como Adriana, moravam em Montparnasse. Uma das principais estratégias utilizadas pela escultora para se inserir no campo artístico parisiense foi a exposição em salões. Ela participou dos salões parisienses de Outono, Tulherias e da Exposição de Arte Latino-Americana de 1924⁸⁰, chegando a expor pelo menos quinze obras no período de 1922 a 1929, principalmente bustos.

Como afirma Marta Rossetti Batista⁸¹, os salões parisienses nos anos 1920 eram numerosos, e cada novo salão atraía a atenção da crítica. Segundo a autora, havia cinco salões de grande importância no período: Salão dos Artistas Franceses, Salão Nacional, Salão dos Independentes, Salão de Outono e Salão das Tulherias.

O primeiro é definido por Batista⁸² como o mais tradicional e acadêmico; os outros seriam fruto de rupturas ocasionadas por novos grupos ou dissidentes. Assim, o Salão Nacional surgiu em 1890, promovido por membros do Salão dos Artistas Franceses descontentes com a resistência do júri

80 Organizada pela Casa da América Latina e pela Academia Internacional de Belas Artes, a exposição ocorreu no Museu Galliéra. Foram apresentadas 260 obras, sendo que 42 de latino-americanos residentes em Paris. Entre os brasileiros expuseram, além de Adriana Janacópulos, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro e Anita Malfatti (Michele Greet, “L’Exposition d’Art Américain-Latin de 1924”, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Interwar Paris*).

81 Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros...*

82 Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros...*

em se abrir para novos talentos. Em 1884, foi a vez do Salão dos Independentes, criado por artistas geralmente recusados nos outros dois salões – os impressionistas e os Nabis –, cujo lema era “sem júri e sem recompensa”. Todas as obras enviadas eram expostas, tendo como critério a ordem alfabética. Posteriormente, surgiu a ideia de expor por nacionalidade, o que gerou muita polêmica.

O Salão de Outono, criado em 1903, tinha como presidente Frantz Jourdain⁸³ e contava com um júri de seleção que, segundo a autora, procurava barrar amadores e acadêmicos⁸⁴. Em relação aos demais salões, destacava-se por contemplar diversas modalidades artísticas: pintura, escultura, gravura, livro, cenografia, artes decorativas, arquitetura, arte religiosa e monumental. Os textos dos catálogos do Salão de Outono frisam a importância da arte decorativa para esse salão, destacando que havia prêmios para os artistas que expunham nessa categoria. Noël Coret⁸⁵ afirma que o Salão de Outono sempre manteve o equilíbrio e o diálogo

83 Frantz Jourdain (1847-1935) foi arquiteto, crítico de arte e escritor. Participou de dezenas de associações artísticas francesas. De 1875 até a sua morte publicou mais de 200 artigos em 60 revistas e jornais de arte. Cf. Marianne Clatin, “Un Brin de Plume au Manche du Tire-Ligne: Frantz Jourdain (1847-1935)”, *Livraisons d'Histoire de L'Architecture*, n. 5, 1. semestre 2003, pp. 37-53.

84 *Idem*, p. 58.

85 Noël Coret, *L'Art en Effervescence: 100 Ans de Salon d'Automne, 1903-2003*, Paris, Casta DIVA/Adagp, 2003.

entre modernos e antigos e que, se em seus primeiros dez anos, favoreceu correntes modernas, ficou longe de se apresentar como um salão de culto exclusivo das vanguardas. Frantz Jourdain definiu-o da seguinte maneira:

Eu sonhava, então, em abrir um salão que não fosse de rua, como os independentes, mas onde pudessem acontecer as exposições mais inéditas, as mais ousadas, e onde os jovens, apoiados pelos artistas já reconhecidos, tivessem facilidade em mostrar seus esforços ao público, que julgaria sem hostilidade e sem opiniões preconcebidas⁸⁶.

Já o Salão das Tulherias surgiu em outubro de 1923, em consequência da cisão da Sociedade Nacional de Belas Artes, ocorrida em fevereiro desse ano, que resultou na saída de 50 membros, entre eles Bourdelle, Despiou e Albert Besnard. Segundo Batista, esse salão dava primazia à escultura. Pierre Sanchez⁸⁷, ao recuperar a história do Salão das Tulherias, procura mostrar o motivo de sua criação, sua relação com os outros salões e quais seus objetivos, apresentando um quadro mais complexo. A cisão exigira novas estratégias de ambos os lados. A Sociedade Nacional de Belas Artes teve

86 Frantz Jourdain *apud* Noël Coret, *L'Art en Effervescence*, p. 18.

87 Pierre Sanchez, *Dictionnaire du Salon des Tuileries: Répertoire des Exposants et Listes des Oeuvres Présentées 1923-1962*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2007.

de renovar seus membros e se aliar à Sociedade dos Artistas Franceses sem que isso levasse à fusão dos dois salões. Para presidir o Salão das Tulherias, foi designado Albert Besnard. Ele possuía longa trajetória: havia sido diretor da Escola de Belas Artes, membro do Salão dos Artistas Franceses e vice-presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes. Era também muito amigo do arquiteto Frantz Jourdain, fundador do Salão de Outono. Para Besnard, o lema do salão era “mais diversidade, menos banalidade”. Segundo Sanchez, o Salão das Tulherias pretendia ser um salão eclético, liberal, representativo de todas as tendências da arte contemporânea, onde cada um pudesse exprimir a própria visão estética. Entre os fundadores estavam não só dissidentes da Sociedade Nacional de Belas Artes como também descontentes da Sociedade dos Artistas Franceses, como Paul Landowski e Henri Bouchard.

Adriana expõe no Salão de Outono quase todos os anos no período de 1919 a 1928 e no Salão das Tulherias em 1924, 1927, 1928 e 1929. Esses salões eram os mais novos, atraíam mais a crítica e davam aos artistas maior visibilidade, já que suas obras não eram colocadas com as de amadores, como acontecia no Salão dos Independentes. Eram também abertos a novos talentos, uma vez que não era necessário ser aluno de membros para poder expor, como acontecia nos Salões dos Artistas Franceses e no Nacional. Assim, participar desses salões era estrategicamente interessante para Adriana

Janacópulos, pois permitia à artista diferenciar-se das produções ligadas à Escola de Belas Artes e garantir certa legitimidade e destaque a suas esculturas, uma vez que eram selecionadas por um júri. Em um campo artístico denso e competitivo como o parisiense do início do século XX, expor em salões era essencial para chamar a atenção do mercado e da crítica. Embora não tenhamos informações a respeito de encomendas feitas à artista em Paris, sabemos que Adriana Janacópulos obteve reconhecimento por parte da crítica, tendo suas obras comentadas em jornais e revistas como: *Comœdia*, *Revue de l’Amerique Latine*, *Journal de Débats*, *Intransigent* e *Revue Universelle*⁸⁸.

O fato de Adriana Janacópulos expor no Salão de Outono – que abria espaço para artistas ligados tanto à modernidade quanto à tradição – e depois no Salão das Tulherias – fundado por artistas como Bourdelle e Despiau – aponta o interesse da escultora em se aproximar da vertente estética do “modernismo classicizante”. A escolha por essa corrente fica explícita nas entrevistas que dá ao longo da década de 1930 em território brasileiro. Nelas, a escultora afirma buscar a simplificação e ausência de ornamento⁸⁹ e faz referências a

88 Cf. “Uma Escultora de Volta da França”, *Jornal do Brasil*, 9 jun. 1932, HDB/Bndigital..

89 “Procuo dar a máxima expressão aos volumes. Um escultor não sente a vida senão em volumes essenciais. Ora, nada repugna mais a escultura do que o bonitinho, o arranjadinho, o enfeitadinho... A es-

Despiau e Maillol e à estatuária egípcia e grega, como vemos no trecho a seguir:

– Quais são seus escultores preferidos?

– Despiau, sem dúvida. É o maior da França, a meu ver. Tudo nele é vigor; a pedra assume nas mãos de Despiau uma expressão indefinível, vida interior, espiritualidade. Adoro Despiau. Depois, é Maillol. Simples, nítido, jogando com os volumes como poucos sabem fazer. Não é fácil falar de primeiros lugares em arte. Maillol, entretanto, vem a seguir a Despiau. Pelo menos para meu gosto. [...]

A arte grega é bela e harmoniosa, mas não ultrapassa o humano. A escultura egípcia é sobre-humana. Os antigos egípcios diziam que uma verdadeira estátua deveria poder rolar do alto de uma montanha sem quebrar-se. Quer dizer, ser um todo, um bloco, ser essencialmente estática. Esta é minha concepção de escultura⁹⁰.

Mas é o artigo de José Mariz de Moraes que melhor situa a obra de Adriana Janacópulos dentro dos princípios difundidos por Maillol, Despiau e Bourdelle. Um dos mais longos e

cultura de todas as artes é a que mais exige simplificação de valores. A ideia ou, se quiser, a poesia, não está nos ornatos. Num monumento, há uma parte que se pode chamar de arquitetônica e permite o emprego dos ornatos, quando necessários; a outra é puramente escultórica.” Adriana Janacópulos, em entrevista para o jornal *A Noite* (Adriana Janacópulos, “O Homem Pássaro”, *A Noite*, Rio de Janeiro).

90 “Uma Escultora de Volta da França”, *Jornal do Brasil*.

detidos textos de época encontrados sobre a escultora, o artigo foi publicado em 1933, quando da primeira exposição individual da artista no Brasil:

A sobriedade de suas figuras é perfeita como uma equação. Mas não é fria como um soneto acadêmico. [...]

Para ela [Adriana Janacópulos] a arte é a criação da vida. Uma fusão subjetiva do que existe objetivamente. Por isso seus retratos são sintéticos, fortes e nítidos. Sem os meios tons impressionistas que acarretaram, com o esquecimento da visão do conjunto ordenado, a desordem rodiniana. Seus retratos-bustos parecem-se com o original. Apenas não se limita a sua missão a essa simples aparência fotográfica. Tem uma finalidade mais nobre, mais artística. A finalidade da escultura em si: que é a expressão de uma ideia, de um sentimento capazes de serem formulados por uma relação visível entre planos e massas. [...]

Ela [Adriana Janacópulos] é, eu assim acho, eminentemente egípcia. Pela grande unidade de forma, pela nitidez e simplicidade de linhas, e pela massicês (sic) de suas figuras, que, talhadas em bloco, chegam quase a tocar às raias do arquitetônico⁹¹.

A geometria, a precisão matemática, a simplificação, a busca pelo bloco, a compreensão da escultura como constru-

91 José Mariz de Moraes, “Escultora Adriana Janacópulos”, *A Ordem*, maio-jun. 1933.

ção arquitetônica e a admiração pela arte antiga são valores que, como vimos, remetem aos princípios da produção de Maillol, Despiau e Bourdelle.

Celso Antônio de Menezes (1896-1984), diferentemente de Adriana, teve uma curta estadia de formação em Paris, entre 1923 e 1926. O artista maranhense mudou-se para o Rio de Janeiro em 1917. Estudou escultura na Escola Nacional de Belas-Artes (Enba) e no ateliê de Rodolfo Bernardelli, de 1917 a 1921, participando de quatro das cinco exposições realizadas na Enba. Na mostra de 1918, obteve, com a obra *Primeira Mágoa*, menção de honra de primeiro grau. Realizou também, sob encomenda de seu estado, o mausoléu do dr. Urbano Santos, inaugurado em 1922 no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, e o busto de Godofredo Vianna, governador do Maranhão.

Em 1923, o governo do Maranhão concedeu-lhe uma bolsa para estudar no exterior durante três anos. O escultor e sua esposa, Leonor, partiram então para Paris, instalando-se em Montparnasse, na Rue du Maine e depois na Bréa. Aluno de Antoine Bourdelle (1861-1929) na Academie de la Grande Chaumière, Celso Antônio tornou-se assistente do escultor, tendo colaborado na execução de *Monumento aos Mortos de Montceau-les-Mines* (1918-1930) e de *Sappho à Lira* (1887-1925). Em 1924, participou da Exposição de Arte Latino-americana e do Salão de Outono com *Retrato de Minha Mulher*, em gesso. Celso Antônio pretendia seguir numa viagem de aperfeiçoa-

mento para Roma, Florença, Nápoles, Milão e Gênova, mas dois acontecimentos alteraram seus planos: o nascimento da filha, Sandra, em 1925, e a suspensão de sua bolsa, nesse mesmo ano, pelo novo governador do Maranhão, José Maria Magalhães de Almeida, que alegou contenção de despesas. Celso passou, então, a trabalhar no ateliê de Bourdelle por uma renda inferior à bolsa. Depois de seis meses, retornou ao Brasil, em 1926, com uma carta de recomendação do mestre⁹².

O nome de Bourdelle já figurava nos jornais brasileiros desde 1917, ano em que foi realizada a Exposição de Esculturas Francesas, em Petrópolis, que contava com uma obra do artista, *Busto de Ingres*. A mostra seguiu para a cidade do Rio de Janeiro, na Enba, em 1918⁹³, e, no ano seguinte, para São Paulo. Celso Antônio já era aluno da Enba nesse período e é provável que ele tenha entrado em contato com a obra do escultor francês nessa ocasião.

Apesar de não serem muitas as referências a Bourdelle nos jornais do período que antecede a ida de Celso Antônio à França, percebe-se que o escultor francês possuía prestígio

92 A trajetória de Celso Antônio em Paris foi traçada com base em notícias de jornais encontradas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e nos livros: Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros...*; Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*.

93 “Exposição de Esculturas Francesas”, *Revista da Semana*, n. 2, ano 19, HDB/Bndigital, 20 abr. 1918.

no meio artístico brasileiro. Além dos artigos referentes à exposição citada, outros três são significativos: “De São Paulo”, de 1920, em que Mário de Andrade exalta a obra de Victor Brecheret afirmando que o artista “não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millés e Mestrovic”⁹⁴; “Theatro dos Campos Elíseos em Paris”⁹⁵, publicado em 1921 no *Correio da Manhã*, que anuncia que Antoine Bourdelle executará baixos-relevos para o edifício do teatro de Champs Élysées, em Paris; e “Bourdelle e a arte nova”⁹⁶, coluna de 1922 do *Correio Paulistano*, que trata da visita do escultor à Itália. Vê-se assim que, já no fim dos anos 1910 e início dos anos 1920, Bourdelle era uma referência no Brasil, o que justifica a escolha de Celso Antônio por realizar seus estudos com o mestre.

São poucos os dados sobre os anos de formação de Celso Antônio em Paris. A carta do escultor de 3 de abril de 1925 indica que ele começou a trabalhar no ateliê de Bourdelle prova-

94 Mário de Andrade, *De São Paulo, Ilustração Brasileira*, nov. HDB/Bndigital 1920.

95 “Theatro dos Campos Elíseos em Paris”, *Correio da Manhã*, HDB/Bndigital, 12 jul. 1921.

96 Theodoro Dramis, “Cartas da Itália”, *Correio Paulistano*, HDB/Bndigital, 27 nov. 1922.

velmente um pouco depois dessa data⁹⁷, tendo concluído suas atividades no fim de dezembro do mesmo ano⁹⁸.

De volta ao Brasil, em março de 1926, Celso Antônio instalou-se no Rio de Janeiro. Aqui, ele continuou a escrever a Bourdelle, o que assinala a proximidade entre ambos. É difícil precisar o papel que o escultor teve na difusão da obra do mestre no Brasil, mas em uma das cartas ele menciona ter obtido compradores para o livro sobre Bourdelle publicado pela Librairie de France:

Aqui eu não tenho nenhum trabalho neste momento. No entanto, as promessas me fazem esperar por dias melhores. Tenho algumas esperanças de receber encomendas mais para a frente. Depois,

97 “[...] Infelizmente faz duas semanas que eu estou acamado: uma forte angina me acometeu, e o médico me aconselhou a continuar de cama, pois estou muito debilitado. [...] Eu estou muito triste, Mestre, pois, nesse estado, serei privado, não sei ainda por quantos dias, de trabalhar e também de aproveitar de suas maravilhosas lições. [...] Eu sou ‘o Brasileiro’. Devo ir ao seu ateliê para tratar de trabalho, como me propôs; aguardo apenas estar curado para fazê-lo.” Trecho da carta de Celso Antônio a Antoine Bourdelle, de 3 abr. 1925, Paris, Arquivo Musée Bourdelle.

98 “Mestre, envio a você e sua família meus votos muito sinceros de que 1926 seja para todos uma feliz continuação da prosperidade que vocês vêm desfrutando. Pretendo voltar ao Brasil em algumas semanas, pois Deus não quis o contrário. Hélas!” Trecho da carta de Celso Antônio a Antoine Bourdelle, de 31 de dezembro de 1925, Paris, Arquivo Musée Bourdelle, Paris.

conto poder retornar a Paris, meu ambiente eterno, onde espero me fixar com a ajuda do bom Deus.

Em casa tudo vai bem. Eu consegui alguns subscritores para a sua obra editada pela Librairie de France⁹⁹.

A imprensa brasileira difundiu amplamente o fato de Celso Antônio ter sido aluno de Bourdelle como forma de promover o escultor e ajudá-lo a obter encomendas. O artigo de 6 de dezembro de 1924 de *O Malho* já anunciava seus progressos com o mestre antes mesmo de sua volta ao Brasil:

Publicaram os jornais da cidade, em dias do mês passado, um telegrama de Paris tão honroso para o nome do Brasil que não podemos deixar de transcrevê-lo na íntegra:

“Paris – Durante o seu último curso na Escola de escultura, o grande mestre francês Antoine Bourdelle chamou a atenção dos seus discípulos para o trabalho do escultor brasileiro Celso Antônio, ao qual teceu os maiores elogios.

Falando da escultura e de como o artista deve encarar a natureza, o distinto escultor estudou longa e minuciosamente a obra de Celso Antônio.

Entre as elogiosas palavras que dirigiu ao artista brasileiro o mestre Antoine Bourdelle, devemos destacar as seguintes:

99 Trecho da carta de Celso Antônio a Antoine Bourdelle, 4 set. 1926, Rio de Janeiro. Arquivo Musée Bourdelle, Paris.

‘Não julgava, porém, que fosse capaz de apresentar um trabalho tão cheio de belezas. A estátua que modelou poderia ser encontrada nas ruínas da antiguidade’.

Falando de Rodin e de sua obra admirável, Bourdelle acrescentou:

‘O *Homem Que Caminha* é um de seus trabalhos mais fortes. Rodin, porém, apesar de seu grande talento, preocupa-se demasiado com a carne. Por isso, prefiro seu trabalho o *Homem Que Caminha*. Faça fundir em bronze esse seu trabalho e o governo francês poderá comprá-lo para o Museu de Luxemburgo’.

Ao terminar, Bourdelle declarou, com certa veemência, apontando o artista: ‘Eis aí o Brasil’.

Celso Antônio foi muito felicitado por todos os seus colegas da Escola de Escultura”.

Celso Antônio é um patricio que honra nossa pátria de uma forma digna, tornando-se por isso credor da proteção das autoridades de nossa terra. Estamos certos de que isso acontecerá, tão depressa o artista patricio volte à pátria, pois os que morrem de fome em nossa terra já são em número bastante para demonstrar o quão justas são as nossas palavras...¹⁰⁰

Vemos nesse artigo que as palavras de Bourdelle já eram usadas para comprovar o talento de Celso Antônio. Em seu retorno ao país, essa estratégia de legitimação chegou ao extremo com a publicação, em 1928, no *Correio Paulistano*, da

100 “Celso Antônio”, *O Malho*, 6 dez. 1924.

carta de recomendação de Bourdelle ao escultor, tendo como objetivo angariar encomendas para o artista brasileiro. Tal estratégia mostrou-se bem-sucedida, uma vez que o escultor realizou alguns monumentos funerários, como os de Carlos Campos (1927), governador do estado de São Paulo de 1924 a 1927, o de Lídia Piza de Rangel Moreira (*cit.* 1928) e o do compositor Luciano Gallet (1932) – sinalizando sua boa acolhida entre uma clientela privada –, e a encomenda pública: *Monumento ao Café* (1927), em Campinas (SP), a convite de Jeronymo Rangel Moreira, diretor do Banco Noroeste do Estado de São Paulo.

O nome de Bourdelle também era empregado pelo brasileiro com o intuito de legitimar sua obra. Nesse sentido, é emblemático o episódio da recusa da escultura *Moça em Pé*, de Celso Antônio, para figurar no salão da Escola Nacional de Belas Artes, de 1927. O artista se defende da recusa da seguinte maneira:

O caso é realmente curioso, disse-nos bizarro. Pertenci à Escola durante algum tempo – pouco, aliás, visto que dissenti e me retirei a certa altura – e recebi menção honrosa de primeira classe, em 1918. Declararam-me, então, que não me concediam prêmio ainda maior para que a influência do mesmo não perturbasse a minha juventude. Agora, depois de ter eu estado anos em Paris, e haver trabalhado com o mais reputado escultor do momento universal, Bourdelle, essa mesma Escola, tão fútil em elogios para o principiante, recusa os-

tensivamente os meus trabalhos. Confesso que estive, nos primeiros instantes, perplexo. Teria, então, a tal ponto regredido em arte?

[...] Desconhecido em Paris, quando o governo resolveu suspender a pensão que me era concedida, encontrei imediato amparo e meio relativamente fartos. O amparo não veio de qualquer influência estranha, mas da minha própria arte, na seleção e convite do grande Bourdelle, que entre mais de sessenta alunos me distinguiu para trabalhar nos seus “ateliers”. Bourdelle era uma glória universal e o seu convite, significava tanto uma solução de vida quanto uma consagração do mérito¹⁰¹.

Uma vez que o talento do artista era legitimado por um mestre incontestado, o júri perdia autoridade. Tal procedimento era utilizado por artistas acadêmicos, como Julieta de França, que, tendo sua proposta de monumento recusada, foi a Paris, recolheu avaliações positivas de grandes mestres a respeito de seu projeto e as entregou à comissão do concurso, procurando desqualificar o júri¹⁰². Essa estratégia de construção da reputação se opunha à ênfase ao autodidatismo, frequente em biografias de escultores franceses ligados à corrente “moder-

101 Trecho do artigo: "A Orientação da Arte Moderna, e Especialmente, da Escultura", *A Noite*, 12 abr. 1926, HDB/Bndigital.

102 Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Souvenir de ma Carrière Artistique: Uma Autobiografia de Julieta de França, Escultora Acadêmica Brasileira”, *Anais do Museu Paulista*, vol. 15, n. 1, jun. 2007.

na classicizante”, como Charles Despiau, Antoine Bourdelle e Joseph Bernard.

Utilizar o nome do mestre para se legitimar era também uma forma de reafirmar a importância dele no campo artístico. Instaurava-se, então, uma relação de mão dupla, na qual o prestígio de Bourdelle fundamentava a reputação de Celso Antônio ao mesmo tempo que o brasileiro contribuía para maior difusão da obra do escultor francês e de suas lições no país. No longo artigo *Bourdelle*¹⁰³, escrito por ocasião da morte do mestre, Celso Antônio faz um tributo a ele, abordando suas concepções, suas obras e sua personalidade como professor. Diferentemente da estratégia adotada por ele nas entrevistas de jornais citadas, Celso Antônio dedica nesse artigo apenas duas linhas a si mesmo, afirmando ter sido aluno de Bourdelle e dever a ele a compreensão da “verdadeira escultura”. Percebe-se que essa pequena menção não visava legitimar sua reputação, mas apenas caracterizá-lo como um autor autorizado a escrever sobre o mestre.

Buscando situar-se na vertente escultórica de Maillol, Despiau e Bourdelle, Celso Antônio, em algumas entrevistas, assim como Adriana Janacópulos, expõe o que entende como os princípios da escultura:

103 C. A. Menezes, “Bourdelle”, *Revista Movimento Brasileiro*, vol. 15, n. 1, jun. 2007.

[...] Somente a obra saída dessa fonte pura poderá exprimir eloquentemente a sua capacidade criadora e estética, sem serem necessários gritos de revolta, bandeiras vermelhas levadas em triunfos, despotismos e incêndios reformadores. Só a força consciente de uma obra de arte é capaz de influenciar uma época ou mudar a sua face.

As altitudes em matéria de arte prejudicam sempre as novas ideias. A verdadeira obra de arte não mostra nunca o esforço que a criou. Este exemplo é ilustrado por “La Force”, de Bourdelle; “Eve”, de Despiau; e “Vênus” de Maillol. São trabalhos que representam magnificamente os seus criadores porque confirmam que a bela escultura de hoje, como a de ontem, longe de toda influência literária, nasceu de espíritos disciplinados e serenos, cuja única preocupação é a beleza da forma e a vida da natureza, guiadas pelo senso arquitetônico que estabelece o equilíbrio das massas. [...]

Eles são na sua essência a verdadeira escultura, sem gestos e exageros teatrais¹⁰⁴.

Artistas em ascensão na década de 1930, Adriana Janacópulos e Celso Antônio eram profissionais cobiçados pelos idealizadores do MES, que desejavam uma orientação “modernista classicizante” para seu projeto escultórico. Esse não era o caso de Victor Brecheret (1894-1955) e Ernesto de Fiori (1884-1945), uma vez que eles não se aproximavam tão clara-

104 “A Orientação da Arte Moderna e Especialmente, da Escultura”, *A Noite*, 12 abr. 1926, HDB/Bndigital..

mente dessa vertente e buscavam outras referências estéticas para suas produções.

Brecheret chegou a Paris, como bolsista do pensionato artístico de São Paulo, em julho de 1921, alternando suas estadas entre Brasil e França até 1936. Na capital francesa, participou da Exposição de Arte Latino-Americana, de 1924 – tendo, inclusive, desenhado o cartaz da mostra; do Salão de Outono de 1923, 1924, 1925 e 1926; do Salão dos Artistas Franceses, de 1925; e do Salão dos Independentes, de 1928 e 1929. Algumas de suas obras obtiveram grande sucesso de crítica, como *Mise au Tombeau* (O sepultamento), apresentada no Salão de Outono de 1923. Uma versão dela foi encomendada, posteriormente, por Olívia Guedes Penteado para o túmulo de sua família, no cemitério da Consolação, em São Paulo¹⁰⁵.

Como lembra Ana Paula Simioni, em termos plásticos, o artista parece travar diálogo com várias tendências, que envolvem grandes nomes da escultura moderna, como por exemplo Constantin Brancusi, mas também a *art déco*:

As esculturas realizadas nesse momento trazem uma qualidade plástica inigualável, uma maestria única no domínio da estilização das formas, um controle absoluto do material trabalhado. No entan-

¹⁰⁵ Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo no Brasil: Campo de Disputas”, em Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*, São Paulo, Martins Fontes/Sesc, 2015.

to, aproximá-las em termos formais do purismo com vistas a torná-las símbolo da modernidade do escultor é um risco. Se é fato que Brecheret conhecia e impactava-se por Brancusi, também não pode passar despercebido o modo como dialoga com intensidade com a *art déco*, consagrada na Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes, em 1925, que ele sem dúvida viu e cujo impacto foi retumbante...¹⁰⁶

A produção de Brecheret, sobretudo das décadas de 1920 e 1930, situava-se entre a modernidade e a tradição, mas não exatamente na vertente que desejavam os idealizadores do ministério, como nota de modo perspicaz Annateresa Fabris:

A não ser no último período de sua produção, quando envereda por um veio orgânico e demonstra um interesse cada vez mais acentuado pelas qualidades estruturais da escultura, a trajetória de Brecheret é pontuada pelo ecletismo e não pela adesão determinada aos pressupostos centrais da pesquisa tridimensional moderna. Se, no período parisiense, flerta com algumas propostas cubistas, com a elegância curvilínea do *art déco*, com o despojamento de Brancusi, não deixa de ser atraído por uma plástica arcaica e pelo idealismo clássico de Maillol. O próprio pictorialismo, exibido em *Daisy*, persegue antes efeitos epidérmicos do que a estruturação de uma relação nova entre volume, luz e espaço, permitindo afirmar que sua modernidade reside sobretudo na

106 *Idem*, p. 253.

estilização, estando muito próxima dos pressupostos da volta à ordem que imperavam na Europa após a Primeira Guerra Mundial.

A estilização torna-se, para o ambiente cultural brasileiro, sinônimo perfeito de modernidade. Se houvesse dúvidas sobre essa equação, o episódio de *O Homem Brasileiro* (1937-1938) bastaria para dissipá-las. Descontente com a proposta de Celso Antônio – que não havia conseguido fixar em sua maquete “a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro” e se recusara a receber em seu ateliê a comissão de especialistas nomeada pelo Ministério da Educação e Saúde –, Gustavo Capanema solicita a intermediação de Mário de Andrade junto a Brecheret para que este apresentasse um novo projeto. O que chama a atenção na correspondência trocada entre o ministro e o poeta são os valores estéticos claramente explicitados. A Capanema, que solicita “Você diga ao Brecheret como coisa sua que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau etc.”, Mário de Andrade responde que Brecheret havia ponderado que, “por mais naturalista” que fosse a estátua, “esta terá de alguma forma que obedecer à natureza do material empregado, isto é, o granito, e, portanto, se sujeitar a uma tal ou qual estilização”¹⁰⁷.

Embora Brecheret buscasse referências na escultura de Maillol e Despiau, ele se diferenciava no meio artístico bra-

107 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, *Instituto Cultural Itaú, Tridimensionalidade*, p. 3.

sileiro justamente pela “estilização” de suas figuras, um dos motivos que levaram à recusa de suas maquetes por parte dos encomendantes, como analisaremos no capítulo seguinte. As diferenças entre a produção de Brecheret e a da “modernidade classicizante” são expostas em um artigo de Mário de Andrade de 1930. Nele, o crítico deixa claro seu desagrado com a “estilização” das obras *Fuga para o Egito*, *Bacante* e *Esforço*, de Brecheret, e o contrapõe a Celso Antônio:

Todas as orientações estéticas têm seus perigos. Muitos escultores germânicos de agora, impressionados já com a famosa *Virgem* de Bourdelle, e certa orientação goticista ou antes popularesca, de que Barlach é um dos corifeus, caíram no simples plágio e na contrafação do gótico. Dos muitos que procuram, como Despiau, como Lembruch, como Celso Antônio, realizar o corpo humano “de dentro para fora”, dotando a obra de arte de uma construção interior, a infinita maioria despencou para um academicismo reles, imitador e copiadador da natureza. Brecheret não escapou da lei, e a concepção estética que ele já tem elevado tanto algumas vezes, se emboscou em não sei que malvadeza, pra fazer ele confundir obra de arte e objeto de arte [...]108.

O artigo demonstra a coexistência de dois tipos de modernismo em disputa no universo da escultura: o que se assentava

108 Mário de Andrade, “Victor Brecheret”, *Diário Nacional*, apud Tadeu Chiarelli, *Pintura Não é Só Beleza: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2007, p. 60.

nos princípios de Maillol e Despiau e o que se aproximava de uma estética *art déco*. No contexto brasileiro, Celso Antônio representava a primeira, enquanto Brecheret muitas vezes se associava à segunda. Ernesto de Fiori traria ainda um terceiro tipo de modernismo.

Ernesto de Fiori nasceu em Roma, em 12 de dezembro de 1884. Iniciou sua formação artística em Munique, aos dezoito anos, na Real Academia de Belas Artes. Residiu em Paris entre 1911 e 1914, onde alugou um ateliê no Boulevard Raspail. Foi na capital francesa que realizou suas primeiras esculturas, com o auxílio do escultor suíço Hermann Haller, animado pelas experiências de Maillol, Despiau e Lehmbruck. Frequentava o Café du Dôme, ponto de encontro de artistas, críticos e colecionadores como Marie Laurencin, Otto Von Waetjen, Hans Purrmann e Rudolf Levy. Na cidade, conheceu o pintor alemão Hugo Troendle e o escultor italiano Arturo Martini. Visitava as coleções Druet e Pellerin e o ateliê de Lehmbruck. Em 1913, expôs no Salão de Outono, na seção de Berlim, uma figura feminina intitulada *Ursula*; e, em 1914, no 30º Salão dos Independentes. Nesse período, o artista também participou de exposições na Alemanha, travando contato com aquele que seria seu principal *marchand*, Alfred Flechtheim. Quando chegou ao Brasil, em 1936, Ernesto de Fiori já era um artista consagrado e reconhecido internacionalmente. Havia realizado quatro exposições individuais na Alemanha – em Munique, em 1910, e em Berlim, em 1921, 1923 e 1935 – e inúmeras exposições coleti-

vas em diversas cidades do país (Berlim, Munique, Mannheim, Düsseldorf, Darmstad, Bremen, Dresden, Wiesbaden, Hamburgo, Kassel, Frankfurt, Hannover e Colônia). Participara ainda de exposições coletivas em Paris, na Suíça (Berna, Genebra e Zurique), Itália (Milão e Roma), Holanda, Áustria, Sérvia, Croácia, Dinamarca, Noruega, Suécia e nos Estados Unidos¹⁰⁹.

Em 1918, De Fiori publicou seu primeiro artigo, no qual afirmava querer fazer arte moderna, mas não como os dadaístas, Picasso e Kandinsky. Situava-se, assim, em um modernismo que valorizava o figurativo, sobretudo o corpo humano, base de toda a sua escultura. No entanto, diferentemente de Adriana Janacópulos e Celso Antônio, De Fiori não se ligava diretamente à corrente estética de Maillol e Despiau. A crítica brasileira tendia a caracterizar sua obra como “pessoal e inconfundível”. De fato, a produção do escultor era associada a vários outros artistas.

Read¹¹⁰ coloca Ernesto de Fiori ao lado de artistas como Arturo Martini, Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, Gerhard Marcks e Renée Sintenis, que, segundo o autor, teriam sido “influenciados” pelo humanismo de Hildebrand e hesitariam entre o expressionismo e o classicismo. Annateresa Fabris, com base na análise feita por De Micheli, aponta que o classicismo de De Fiori é tenso e inquieto:

109 Mayra Laudanna, *Ernesto de Fiori*.

110 Herbert Read, *Escultura Moderna: Uma História Concisa*.

De Fiori, interessado no Classicismo desde a primeira formação em Munique, graças a Maillol descobre a própria vocação escultórica. Próximo de Kolbe e Haller, De Fiori, contudo, distancia-se deles, uma vez que seu classicismo não está isento de tensões. Se deseja opor às rupturas vanguardistas uma certeza e uma história alicerçada em valores eternos, demonstra ao mesmo tempo uma inquietude, manifesta em obras sutilmente ambíguas e contemporâneas. Em virtude dessa inquietação não transforma em dogma as ideias de Hildebrand. Infunde em seu classicismo persuasão e autenticidade porque o que o motiva primordialmente é resgatar a imagem do homem da violência que grassava na sociedade contemporânea¹¹¹.

Embora De Fiori admirasse a escultura grega e defendesse as formas simples, ele propunha outro classicismo, que, como princípio, tinha menos a ver com a busca do bloco e do respeito à matéria do que com o espírito, a virtude e a essência. De acordo com o artista: “No corpo que eu modelo, procuro deixar as virtudes confluírem conforme eu imagino. Cada forma que o escultor cria, cada curva que ele dá ao corpo tem que corresponder a uma virtude humana, senão ela é vazia”¹¹². De Fiori, portanto, reivindicava um classicismo particular,

111 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, *Instituto Cultural Itaú, Tridimensionalidade*, p. 6.

112 Ernesto de Fiori, “Sobre as Virtudes. Uma Conversa”, 1 ago. 1925, *apud* Mayra Laudanna, “Ernesto de Fiori”, em Emanuel Araújo (org.), *Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade*, p. 49.

que dialogava com o expressionismo e afastava-se das ideias de arquitetura, geometria e ofício, distanciando-se, assim, do “modernismo classicizante” que Lúcio Costa desejava para as esculturas do MES.

A produção de Adriana Janacópulos, Celso Antônio, Victor Brecheret e De Fiori se situava entre o moderno e a tradição. Suas escolhas estéticas estavam intimamente ligadas aos debates da escultura europeia do entreguerras e em particular do campo artístico parisiense, vivenciado de diferentes maneiras pelos quatro artistas. No entanto, ao atentarmos para as diferenças das propostas deles, percebemos que os dois primeiros estavam muito mais próximos das tendências estéticas almejadas para o programa escultórico do ministério, enquanto os dois últimos, embora não se opusessem por completo a essa vertente escultórica, se aproximavam de outras correntes, podendo ser esse um dos motivos que levaram à recusa de suas obras. No fim dos anos 1930, todos eles eram escultores já conhecidos no ambiente artístico brasileiro, exaltados pela crítica e ativos no incipiente mercado nacional.

Bruno Giorgi (1905-1993) não pertencia à mesma geração desses escultores. Sua formação em Paris se deu mais tardiamente, entre 1937 e 1939. Como já apontamos, nesse período Maillol, Despiau e Bourdelle estavam sendo consagrados oficialmente pela exposição *Mestres da Arte Independente*. Giorgi estudou nas Academias Grande Chaumiére e Ranson, onde tinha aulas semanais com Aristide Maillol. Também ex-

pôs no Salão das Tulherias, em 1938 e 1939, e no Salão de Outono, em 1939¹¹³. Na década de 1940, ele ainda estava no início da carreira. De modo geral, Bruno Giorgi só recebeu atenção da crítica brasileira depois de executar *O Monumento à Juventude Brasileira*, sua primeira encomenda pública. Encontramos apenas um pequeno artigo, de Hanna Lénard, publicado antes disso na revista *O Cruzeiro*, que, em janeiro de 1941, já chamava a atenção para as esculturas de Giorgi apresentadas no Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias¹¹⁴. Uma delas, *Esperide*, faz referência a *Eve à la Pomme*, de Maillol.

Em um grande artigo¹¹⁵ dedicado ao artista em 1944, Sérgio Milliet associa Giorgi ao classicismo de Maillol, “puro” e “monumental”. Define a obra do artista por meio das ideias de “geometria”, “hieratismo”, “disciplina” e “harmonia”, opondo-a aos “trejeitos barrocos de Lipchitz”. Giorgi não era o único da nova geração de escultores a se aproximar da vertente de Maillol e Despiau. Joaquim Lopes Figueira Júnior (1904-1943), Alfredo Ceschiatti (1918-1989) e José Pedrosa (1915-2002) seguiam pelo mesmo caminho. Embora o fato de Giorgi ter sido aluno de Maillol e buscar posicionar-se em sua corrente tenha tido

113 Sônia Prieto, *Bruno Giorgi: Quatro Décadas de Escultura*, Dissertação de Mestrado em Artes, ECA/USP, 1981.

114 Hanna Lénard, “Bruno Giorgi”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, HDB/Bndigital, 4 jan. 1941.

115 Sérgio Milliet, “Bruno Giorgi, Montaigne e as Memórias de André Maurois”, *A Manhã*, HDB/Bndigital, 11 fev. 1944.

grande peso para que o artista fosse convidado para o MES, foi a amizade com Mário de Andrade que se revelou decisiva para a escolha do escultor, como mostraremos no último capítulo.

Entre as diversas correntes escultóricas modernistas que buscavam se legitimar no Brasil forjou-se predominantemente uma estética que buscava conciliar o moderno e a tradição. Ela estava profundamente relacionada com os movimentos artísticos de “retorno à ordem”, que emergiam com força no cenário artístico europeu do entreguerras e com os quais os artistas do MES dialogavam, tendo especialmente Paris como centro de referência. Essa diretriz adotada por Gustavo Capanema e pelos arquitetos, ciosos de seu programa de integração entre as artes, para o projeto escultórico do ministério, impactou diretamente na escolha dos escultores que participariam da empreitada. Mesmo no ainda incipiente ambiente artístico da escultura brasileira, havia mais de uma possibilidade figurativa atrelada ao “retorno à ordem”¹¹⁶. Os encomendantes optaram pelo “modernismo classicizante” em detrimento da “estilização” *art déco* de Brecheret e da monumentalidade humanista de De Fiori. Tal estética já era internacionalmente

116 Muitos artistas modernistas atuantes em São Paulo travavam diálogos não com o “modernismo classicizante” francês, mas com o italiano. Esses diálogos vêm sendo pesquisados em profundidade por Ana Gonçalves Magalhães, “Uma Nova Luz Sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em Torno das Coleções Matarazzo”, *Revista USP*.

conhecida, havia sido consagrada oficialmente na França, no fim da década de 1930, e era legitimada nos circuitos artísticos modernistas brasileiros. Ao adotar essa corrente, o MES acabou por encaminhar ainda mais o “modernismo” escultórico no Brasil em direção ao classicismo de Maillol e Despiau.

Definidos os ideais norteadores das diretrizes políticas e estéticas que pautaram as encomendas de escultura para o MES, passaremos nos próximos capítulos a uma análise mais pontual das obras. Procuraremos demonstrar qual iconografia o ministério adota para figurar o ideal do “homem novo” e quais os discursos sobre raça, gênero e nação evocados por essas obras.

Capítulo 2

O homem

*Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas
– sinais, indícios – que permitem decifrá-la.*

CARLO GINZBURG¹.

Carlo Ginzburg, em *Sinais*², propõe como metodologia da pesquisa histórica o paradigma indiciário. Segundo o autor, o historiador, de modo semelhante ao detetive, deve procurar ler as pistas, os indícios e, a partir deles, reconstruir algo que ocorreu. Seguindo sua proposta, procuraremos na primeira parte deste capítulo olhar para os documentos encontrados buscando os sinais que eles podem revelar sobre a escultura *Homem Brasileiro*, de Celso Antônio.

1 Carlo Ginzburg, “Sinais: Raízes de Um Paradigma Indiciário”, *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 177.

2 *Idem, ibidem.*

Os primeiros sinais dessa escultura surgem nos esboços de projetos arquitetônicos apresentados para o edifício do Ministério da Educação e Saúde entre 1936 e 1937. No primeiro projeto, formulado pela equipe de Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Carlos Leão, o homem aparece em pé [Figura 8]. Nos projetos propostos por Le Corbusier – um para a praia de Santa Luzia [Figura 9] e outro para a Esplanada do Castelo [Figura 10] –, a figura masculina está sentada, posição esta mantida na opção definitiva [Figura 5], desenvolvida pela equipe de arquitetos brasileiros, constituída por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer.

Essa mudança na posição da figura é relatada no depoimento de Lúcio Costa. Segundo ele, a equipe brasileira havia escolhido a escultura de um homem em pé para o MES, mas, acatando a sugestão de Le Corbusier, acabou optando pela figura sentada:

Esse projeto inicial compunha-se de um bloco mais alto na posição do atual edifício, já com a fachada sul envidraçada e quebra-sol na fachada norte, mas dispendo de pavimento térreo com saguão ligado ao auditório [...], duas alas de menor altura, sobre pilotis baixos, enquadrando a entrada com pórtico carroçável precedido por um espelho d'água e pela escultura do Celso Antônio intitulada *Homem em Pé*, cujo modelo estava pronto.

[...] assim, acatamos suas recomendações no sentido do emprego de “azulejôs” nas vedações térreas e dos gnaisses, nos enquadramen-

tos e nas empenas, bem como a preferência assinalada no seu risco por outra escultura de Celso Antônio que não a escolhida por nós, o *Homem Sentado*³.

A declaração de Lúcio Costa nos dá duas pistas. Em primeiro lugar, demonstra que a escultura *Homem Brasileiro* não era inicialmente uma proposta do ministro, mas da equipe de arquitetos. Em segundo lugar, revela que não se tratava da encomenda de uma nova obra, mas da escolha de obras já realizadas pelo escultor Celso Antônio. Inclusive, no projeto de Lúcio Costa para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York realizado em 1938, ele também incluía essa escultura de um homem sentado [Figura 45], muito semelhante à que aparece nos projetos para o MES de 1937.

Atentemos para a primeira pista. Como mostramos no capítulo anterior, Lúcio Costa e Le Corbusier, na medida do possível, procuraram participar da concepção das esculturas para o prédio do MES. Para eles, a colaboração entre as artes deveria se dar com base nas diretrizes estabelecidas pelo partido arquitetônico. A proeminência do arquiteto era assim justificada e visível nas relações concretas estabelecidas no caso estudado, pois, afinal, parte de Lúcio Costa o convite a Celso Antônio para que executasse a obra.

3 M. Lissovsky e P. Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, Rio de Janeiro, MINC/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 112.

Segundo Leneide Duarte-Plon⁴, Lúcio Costa e Celso Antônio já se conheciam desde os anos 1920. Ambos estudaram na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e teriam travado um primeiro contato na casa do tio de Costa, o marechal Taumaturgo de Azevedo, ex-governador do Acre. Um político pedira a Costa que introduzisse no meio artístico carioca o escultor maranhense, recém-chegado ao Rio de Janeiro. De acordo com Costa, ele e o escultor conviveram muito por causa da amizade de Celso Antônio com Álvaro Ribeiro da Costa, primo do arquiteto⁵.

A aproximação com a equipe de arquitetos impulsionou, ao longo dos anos 1930, a carreira do escultor. Lúcio Costa, então diretor da Enba, convidou Celso Antônio para ministrar aulas de escultura⁶. Em 1929, Le Corbusier, em passagem pelo Brasil, já elogiara o escultor e manifestara interesse em realizar obra colaborativa:

4 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, 2011.

5 Álvaro Ribeiro da Costa (1897-1967) atuou como: juiz (de 1934 a 1942), desembargador (de 1942 a 1945), chefe de polícia do Distrito Federal (de 1945 a 1946) e como ministro do Superior Tribunal de Justiça, cargo que assumiu em 1946. Fonte: SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Verbete “Álvaro Moutinho Ribeiro da Costa”, página “biografia de ministros”. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/ver-Ministro.asp?periodo=stf&id=124>. Acesso em 21 dez. 2015.

6 Segundo Duarte-Plon, o convite teria sido feito após a participação de Celso Antônio na exposição modernista na Casa Warchavchik, no Paqueta. Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, 2011.

Le Corbusier esteve no ateliê de Celso Antônio e saiu de lá encantado. Na primeira conferência que aqui fez, no Instituto de Engenharia, precedeu sua exposição de palavras de elogio ao escultor brasileiro, a propósito de cuja arte escreveu: “Se a arquitetura deve seguir um caminho puro, se a escultura deve seguir um caminho puro, ambas são feitas para viverem juntas, cada uma dizendo claramente o que tem a dizer. Eu adoraria ver as esculturas de Celso Antônio em frente a uma de minhas casas”⁷.

Percebemos, assim, que a escultura *Homem Brasileiro* remonta às relações entre Celso Antônio e a equipe de arquitetos. Para compreendermos essa obra, precisamos entender as intenções desses agentes, seguindo, portanto, caminho oposto à bibliografia existente⁸, que tem procurado explicar a escultura olhando apenas para as intenções do ministro Gustavo Capanema.

Vejamos agora a segunda pista, depreendida do relato de Lúcio Costa. Os arquitetos haviam escolhido a escultura para o MES com base em duas obras de Celso Antônio – *Homem em Pé* e *Homem Sentado*.

7 Trecho retirado do artigo: “Le Corbusier, A Arte e Celso Antônio”, *Correio Paulistano*, 2 dez. 1929. HDB/Bndigital.

8 Paulo Knauss, “O Homem Brasileiro Possível...”, 1999; Sônia Maria Fonseca, “O Programa Iconográfico do Palácio Capanema...”, 2011; Maria Bernadete Flores, “O Nu e o Vestido, o Futuro e o Passado, a Carne e a Pedra...”, 2006.

Entre 1930 e 1934, o paisagista Burle Marx estudou pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Celso Antônio. Em 1934, Burle Marx foi convidado pelo governador de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, para chefiar o Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do estado, cargo que ocupou até 1937. Nesse período, o paisagista realizou vários projetos urbanísticos de praças e jardins em Recife⁹ e para alguns deles planejou a inserção de esculturas. Nos desenhos realizados por ele para a Praça Euclides da Cunha, em 1935, aparece a escultura de um homem em pé, que seria executada por Celso Antônio¹⁰.

Com base na ideia de que os jardins deviam ter funções higiênicas, artísticas e educacionais e de que era necessário “... semear, nos nossos parques e jardins, a alma brasileira”¹¹,

9 Alda de Azevedo Ferreira; Fernando Pedro de Carvalho Ono e Joelmir Marques da Silva, “O Recife da Década de 1930, Roberto Burle Marx e a Gênese dos Jardins Públicos Modernos” (Transcrição de Documento), *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, vol. 5, n. 9, jul. 2013.

10 Agradecemos à professora Vera Beatriz Siqueira, da UERJ, pela referência a esses desenhos na ocasião de minha apresentação sobre Celso Antônio no Congresso Brasileiro de História da Arte, em Uberlândia (MG), em 2014.

11 Roberto Burle Marx, “Jardins e Parques do Recife”, *Diário da Tarde*, 14 mar. 1935; Alda de Azevedo Ferreira, Fernando Pedro de Carvalho Ono, Joelmir Marques da Silva & Michele dos Anjos Santana (orgs.), “Roberto Burle Marx e a Praça Euclides da Cunha: Uma Expressão de Arte, Cultura e Bom Senso no Recife de 1935”, *19&20*, vol. VIII, n. 2, jul.-

Burle Marx buscava recriar biomas brasileiros específicos nas praças. No caso da Praça Euclides da Cunha, a paisagem tinha como referência o sertão e era composta de cactos, bromeliáceas, euforbiáceas, umbuzeiros, juazeiros e paus-d'arco. Segundo o paisagista, a escultura de Celso Antônio seria a figura central do jardim:

Como figura central, será colocada uma estátua do fino cinzel do grande artista brasileiro Celso Antônio. Essa estátua, talhada em granito polido, representa um homem de tanga. Fora de qualquer ideia literária, possui ela o valor intrínseco de ser verdadeira escultura, quer pela força da sua forma, quer pela singeleza das suas linhas. Além disso, se lhe quisermos emprestar um significado literário, ainda assim estará ali bem ambientada, pois concretiza, em sua expressão de força, a figura racial do brasileiro do norte em harmonia perfeita com o conjunto dos cactos tão construtivos e definidos em suas formas¹².

A escultura de *Homem em Pé* no jardim de Burle Marx [Figura 12] representaria o sertanejo, que era definido pelo paisagista como um homem forte, o tipo racial do norte do país, tal qual descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões*. Assim como os cactos, a estátua contribuiria para caracterizar

dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/fp_rbmarx.htm. Acesso em: 23 jan. 2016.

12 *Idem, ibidem.*

a paisagem regionalista¹³. No entanto, ela não foi executada, reaparecendo, curiosamente, nos desenhos para o prédio do MES, realizados em 1937, simbolizando não mais o “brasileiro do norte”, mas o tipo nacional¹⁴.

Mas, como vimos, a opção final dos arquitetos acaba sendo pela escultura de um homem sentado. Celso Antônio havia exposto no Salão da Escola Nacional de Belas-Artes, entre 12 de agosto e 29 de setembro de 1931, uma obra em

13 Alda Azevedo Ferreira *et al.* estabelecem relação entre o projeto da praça de Burle Marx com o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e apontam que a escultura de Celso Antônio buscava representar a imagem do sertanejo: “No projeto para a Praça Euclides da Cunha, para a escolha temática da concepção, Burle Marx se inspirou no livro ‘Os Sertões’, do escritor Euclides da Cunha, publicado em 1902, e o homenageou ao nomear o logradouro. O jardim então “conta uma história”, narrando uma imagem idealizada da paisagem da caatinga, e conduz o caráter específico da criação: trata-se de um jardim de cactáceas. Para a coerência entre tema e forma, Burle Marx rompeu com padrões culturais preestabelecidos e propôs novos paradigmas para a estrutura formal e os elementos compositivos, como o uso da vegetação autóctone, e a utilização de escultura simbolizando o homem comum, como a personificação do sertanejo através do ‘Homem de Tanga’, de autoria do artista Celso Antônio, que foi seu professor na Escola Nacional de Belas Artes (Enba)” (Alda Azevedo Ferreira *et al.*, “Roberto Burle Marx e a Praça Euclides da Cunha”, 2013).

14 É interessante notar que, no fim dos anos 1940, Celso Antônio retoma esses projetos anteriores de *Homem em Pé*, realizando finalmente a escultura *Trabalhador Brasileiro* para o Ministério do Trabalho. No entanto, logo após sua inauguração, em 1º de maio de 1950, a estátua é retirada e passa anos no porão do ministério até ser colocada na Praça Enéas de Castro, em Niterói, em 1983, após uma campanha de intelectuais e artistas em defesa da obra.

gesso denominada *Homem Sentado*. Essa escultura é muito semelhante à realizada para o MES. A hipótese de que *Homem Brasileiro* executado por Celso Antônio para o MES seja uma versão ampliada de *Homem Sentado* é comprovada pelo orçamento da obra, datado de 1º de junho de 1937 e assinado por Celso Antônio. Nele, o título da escultura, “Homem Sentado”, por duas vezes aparece rasurado e substituído por “Homem Brasileiro”.

O Salão de 1931, também conhecido como Salão Revolucionário, foi a única exposição realizada no breve período em que Lúcio Costa ocupou o cargo de diretor da Enba (de 1930 a 1931). Nomeado pelo ministro Gustavo Capanema com a missão de renovar o ensino da instituição, Costa contratou professores ligados às correntes modernistas paulistas, como Celso Antônio, Gregori Warchavchik, Leo Putz e Manuel Bandeira, para ministrar ateliês paralelos aos já existentes. Essas medidas entraram em confronto com as estruturas, hierarquias e privilégios consolidados, gerando fortes conflitos com os professores antigos, defensores de outras correntes acadêmicas. O salão foi uma das respostas de Costa a esses embates. Grupos dissidentes participaram – caso do Núcleo Bernardelli¹⁵ –, mas muitos professores tra-

15 Fundado em 1931, o núcleo reunia artistas que haviam estudado na Enba e que tinham, em geral, menor poder aquisitivo. Entre os principais participantes estavam: Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bruno Lechowski, Bustamante Sá, Edson Motta, Eugênio Sigaud, Expedito

dicionais da escola boicotaram a exposição, o que reforça a ideia de que ela refletiu as disputas internas que se davam naquele período na Enba. Foram essas disputas que o levaram a pedir demissão em 18 de setembro daquele mesmo ano, com o salão ainda em andamento.

Organizada por Celso Antônio, Anita Malfatti, Candido Portinari e Manuel Bandeira, a exposição não teve júri de seleção nem limite de obras exibidas por artista. Entre os participantes estavam os pintores: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Cícero Dias, Ismael Nery, Moussia Pinto Alves, Lasar Segall, Dimitri Ismailovitch, Quirino da Silva, Henrique Cavalleiro, Vittorio Gobbis, Henrique e Oscar Bernardelli; e os escultores: Celso Antônio, Celita Vaccani, Amadeu Zani, Franz Heise, João Zacco Paraná, Honório Peçanha, Carlo del Negro, Lothe Bogdanoff, Humberto Cozzo, Jeanne Louise Milde e Max Grossman. Participaram ainda John e Regina Graz, Antônio Gomide, Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, ou seja, diversos artistas ligados ao modernismo paulista dos anos 1920 e 1930, bem como alunos da Enba, associados a vertentes ditas acadêmicas¹⁶.

Camargo Freire, João José Rescala, Joaquim Tenreiro, José Gomez Correia, José Pancetti, Manoel Santiago, Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Yoshia Takaoka e Yuji Tamaki.

16 Sobre o Salão de 1931, conferir: Lúcia Gouvêa Vieira, *Salão de 31*, Rio de Janeiro, Funarte/Inap, 1984, e Ceça Guimaraens (org.), *Cadernos do*

Homem Sentado [Figura 16], de Celso Antônio, obteve visibilidade, tendo sido comentada pelos críticos da época. Foi alvo de ironia, como revela a caricatura publicada no “Salão Humorístico” [Figura 15], mas também recebeu elogios de Tina Canabrava e Quirino da Silva. Estes buscavam justamente enfatizar as ideias de regularidade, depuração, serenidade e de força escultórica da obra:

A escultura de Celso Antônio obedece a um ritmo de ordem, de regularidade que se evidencia na maneira estudiosa com que trata a matéria. *Homem Sentado* tem uma estrutura marcadamente depurada e uma força que lembra de certo modo a escultura egípcia. Celso Antônio faz escultura com a escultura mesma¹⁷.

[...] outro não visto pelo pedagogo prof. Flexa Ribeiro (caso de miopia alarmante) foi o sr. Celso Antônio; embora o prof. não o tenha visto, eu o posso afirmar, tem mais senso escultórico que o sr. Victor Brecheret – provou-nos com o “homem sentado”, onde suas linhas construtivas de absoluta tranquilidade obriga a matéria a obedecer seu pensamento, afastando-nos deste modo das exigências anatômicas do prof. Raul Pederneiras e outras vulgaridades acadêmicas... Há em Celso Antônio positivamente força escultórica¹⁸.

Proarq, ano 1, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1997.

17 Tina Canabrava, “A XXXVIII Exposição de Belas Artes ou o Primeiro Salão Revolucionário”, 1931.

18 Quirino da Silva, “A Revolução e o Salão Oficial”, 1932.

A escultura foi reconhecida pela crítica justamente por corresponder de maneira exemplar ao “modernismo classicizante”, pautado por princípios associados às concepções estéticas de artistas internacionais que gozavam de prestígio, como Maillol, Despiau e Bourdelle. Nesse aspecto, estava portanto em perfeita consonância com a vertente escultórica que os idealizadores e encomendantes desejavam para o MES – o que justifica a opção de Le Corbusier e da equipe de arquitetos por essa obra.

Assim, as esculturas de homem brasileiro de Celso Antônio não são propriamente encomendas originais, mas obras já realizadas pelo artista em pequenas dimensões, escolhidas para figurar em espaços públicos, o que era bastante frequente no período. Essa constatação permite compreender *Homem Brasileiro* por meio de outras chaves de leitura, ignoradas pelas análises anteriores¹⁹ dessa escultura: em vez de considerarmos essa encomenda como um embate entre a vítima (o escultor) e seu algoz (o ministro), nos propomos a pensar a obra como um projeto político-estético autoral realizado pelo próprio Celso Antônio.

19 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, 2011; Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde*, 2013, e Rafael Alves Junior, “Memória de Um Monumento Impossível”, *19&20*, vol. IX, n. 2, jul.-dez, 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/rapj_monumento.htm. Acesso em: 23 jan. 2016.

Em *História Geral da Arte no Brasil*, Zanini²⁰ identifica as principais características das obras do escultor produzidas durante a década de 1930, tomando como referência as esculturas *Homem Sentado* e *Moça Reclinada*, executadas para o Ministério da Educação e Saúde:

Quanto a Celso Antônio, os anos 30 e 40 lhe trarão outras oportunidades de trabalho. A essência pessoal do jovem escultor confirmava-se na força de concentração e no despojamento de sua estatuária assim como no empenho por uma iconografia voltada para tipos raciais brasileiros, como o negro e o mulato. Logo após sua chegada ao Rio, seria convidado por Lúcio Costa a lecionar na Enba. Mais tarde, a partir de 1937, realizou várias maquetas que se destinavam ao projeto escultórico do Ministério da Educação: *O Homem Sentado*, *O Trabalhador*, *Vitória Alada*, *Maternidade*, *Moça Reclinada* e *Moça Ajoelhada*, estas três últimas aproveitadas, sendo que a principal delas, em granito cinza, de 1940, está incorporada ao edifício. A obra serena de Celso Antônio, sensível ao hieratismo das formas antepassadas e empenhada numa figuração caracterizadamente antropológica, alcança sua plenitude nesse conjunto²¹.

No trecho acima, analisando a particularidade da obra, Zanini acrescenta ao despojamento e à força de concentração,

20 Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. 2.

21 Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, 1983, p. 577.

apontados nas outras críticas, a preocupação com uma figuração racializada dos personagens e o caráter hierático. Essas duas noções nos parecem fundamentais para compreender as ideias de raça e nação evocadas pela escultura.

Em *Homem Sentado* [Figuras 15 e 16], Celso Antônio apresenta um homem nu, sentado sobre um bloco. Os traços raciais da figura são bastante enfatizados por meio de alguns atributos físicos associados à fisionomia negra, tais como lábios grossos, nariz largo e cabelos encaracolados. O caráter hierático e monumental da obra, frisado por Zanini²², é em grande parte conferido pela postura da figura: sentado, com o tronco ereto, os pés plantados no chão e as mãos sobre as coxas, olhando serenamente para o horizonte. Como outros autores²³ já notaram, tal postura pode estabelecer diálogo com a estatuária egípcia, em particular com o colosso de Mémnon ou com as esculturas do templo de Amon, em Karnak, citadas na carta de Capanema a Getúlio Vargas em 1937²⁴. Essa

22 *Idem*, p. 577.

23 Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde*, 2013, e Rafael Alves Pinto Junior, “Memória de um Monumento Impossível”, 2014.

24 “[...] Esta estátua de homem brasileiro será um bloco de granito. O homem estará sentado num soco. Será nu, como o *Penseur*, de Rodin. A estátua terá cerca de 11 metros de altura, dos quais apenas 3 ou 4 decímetros serão reservados ao pedestal. Isto quer dizer que quase todo o bloco de granito será a figura do homem, cujas plantas quase tocarão o chão. A concepção, parece-me, é grandiosa. Há na obra planejada qualquer coisa de parecido com os colossos de Menon, em Tebas, ou com as estátuas do templo Amon, em Karnak. O escultor, dos mais notáveis

posição é também típica de retratos masculinos ocidentais, que têm como função caracterizar com precisão atributos físicos, morais e sociais do retratado, bem como dignificá-lo. É empregada ainda, com frequência, em monumentos a chefes de governo e intelectuais. O próprio Celso Antônio utilizou uma variação desta postura na maquete de um monumento a Getúlio Vargas executado em 1942 [Figura 18].

No entanto, a adoção de tal postura está em diálogo também com obras de escultores franceses contemporâneos a Celso Antônio, as quais ele, possivelmente, viu durante sua estadia em Paris, entre 1923 e 1926. *Homem Sentado* [Figuras 15 e 16] muito provavelmente tem como referência *Atleta em Repouso*, de Charles Despiau [Figura 17], escultura executada em 1923, ano em que Celso Antônio chegou a Paris. Na mesma ocasião, uma fotografia da obra foi publicada na revista *Arte e Decoração* – ilustrando um artigo de Leon Deshairs sobre Despiau – e, posteriormente, no livro *Charles Despiau*, de Leon Deshairs, em 1927. Há sete provas numeradas da obra, sendo que a versão de gesso encontra-se no Museu de Arte Moderna de Paris. A escultura participou da exposição *Mestres da Arte Independente de 1937*²⁵.

de nosso país, Celso Antônio, fará trabalho esmerado e sério. [...]” Trecho da carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, 1996, pp. 224-225.

25 Exposição comentada no capítulo 1.

Atleta em Repouso [Figura 17] é uma figura de homem nu sentado em um soco, com as pernas abertas, os pés relaxados no chão, antebraços apoiados nas coxas e tronco levemente flexionado, denotando repouso controlado. Tem o rosto ligeiramente inclinado, voltado para a frente, mirando o horizonte com expressão serena e ativa. O corpo, forte, apresenta músculos bem delineados, remetendo a um modelo de beleza idealizado. Apesar das dimensões diminutas (0,34 cm x 0,21 cm x 0,24 cm), a construção arquitetural e o respeito ao bloco expressam forte monumentalidade, o que sugere a possibilidade de ampliação. A simetria é levemente interrompida pelo ligeiro avanço do pé esquerdo para fora do pedestal, o que contribui para o resultado harmônico da figura. A estrutura geométrica, o equilíbrio das linhas e o caráter estático da obra remetem à busca pelo clássico. O mesmo pode ser dito da figura de Celso Antônio, valendo ressaltar que, na obra do escultor brasileiro, o soco em que o homem está sentado, por ser mais alto, atenua a flexão das coxas e mantém os pés na mesma linha, tornando a composição ainda mais simétrica e estática e atribuindo-lhe maior apuro.

O grande diferencial das duas obras, porém, é que Despiou retrata um atleta branco, enquanto Celso Antônio, um robusto homem negro. Em artigo para o *Diário da Noite* de São Paulo, o escultor brasileiro, tratando do método de ensino que colocaria em prática na Enba, expõe seus pensamentos sobre a arte brasileira:

[...] Esforçar-me-ei por ensinar em primeiro lugar a técnica da escultura como eu compreendo. É claro que, sendo eu brasileiro, os assuntos que mais me emocionam são os da minha raça, e os que me cercam no meu país e todos os escultores, meus alunos ou não, sendo brasileiros, devem, por um determinismo racial, seguir o mesmo caminho. Em arte, o meu desejo foi sempre o de me inspirar em motivos da minha terra, após ter acrescentado ao que eu aprendi a técnica dos escultores de Marajó. E, para sermos mais coerentes com nosso espírito de nacionalidade, não devemos de forma alguma esquecer essa tradição, único traço artístico importante de nossa história de arte. É desnecessário dizer que a nossa função de artista, ansiando legitimamente o caminho de arte nacional, não é copiar o que fizeram os índios, porém, estudar o legado precioso que eles nos deixaram e, por mais rudimentar que seja, tirarmos o melhor partido das suas leis de estatística, princípio da boa escultura, ajustando esses ensinamentos à época que vivemos.

Não esqueçamos também que o fenômeno racial há muito nos forneceu os elementos essenciais para nossos padrões étnicos. É claro que não podemos afirmar ser definitivo o atual, mas não resta dúvida que ele não será muito diferente, pois está provado que o tipo ocidental em mistura com o índio sempre sofre a sua influência e essa é atualmente notável. Está demonstrado historicamente que a arte de um povo é a história de sua vida. Os egípcios como os gregos, os romanos e italianos como os franceses, nos seus primeiros passos em arte, voltaram-se para a terra onde viviam, servindo-se de motivos com os quais tinham mais contato. Toda história de arte foi construída e alicerçada por este determinismo humano.

E não erramos se no Brasil tomarmos o mesmo rumo, considerando como assunto de arte os motivos vivos da terra, mesmo para uma finalidade étnica mais apurada, porém, que nunca deixará de ser nosso, intimamente nosso. Modelos adventícios não deveriam interessar-nos, porque não têm analogia étnica e biológica com a nossa terra. Não julgemos, achando feio ou bonito o que é nosso; ele existe, e é o quanto basta para ser belo. A verdade nunca foi feia, se nos detivermos um pouco diante dela. Renan disse que demonstrar alguma coisa historicamente, descrever, pintar, contar, não é reprovar, porém historiar. O artista não é mais do que um historiador plástico²⁶.

Nesse trecho, Celso Antônio explicita suas ideias sobre o papel do artista. Para ele, a “arte de um povo” está relacionada à história de vida desse povo. O artista, por questões de determinismo racial, é levado a se interessar pelos assuntos da própria terra, tornando-se um “historiador plástico” e, como tal, deve “historiar”, ou seja, “descrever”, “pintar” e “contar” esse povo e seus modos de vida. Segundo Celso Antônio, a arte está comprometida com a verdade, que por ser verdade, é bela. Fica claro, portanto, que, na concepção do escultor, o artista deveria representar o nacional por meio de “padrões étnicos” brasileiros. Para ele, o homem do futuro seria muito parecido racialmente com o do presente. É o índio – e

26 Celso Antônio de Menezes, “Dois Artistas Modernistas na Escola de Belas Artes”, *Diário da Noite*, 25 abr. 1931. Reproduzido em Lúcia Gouvêa Vieira, *Salão de 31*, 1984.

também o negro, como evidenciam suas obras – que, na mestiçagem com o homem ocidental branco, “influencia” e se faz notar, e não o contrário, tal qual postulado pelas teorias de branqueamento.

A ideia de raça, categoria-chave para os cientistas brasileiros do século XIX, havia sido crucial para pensar os atrasos e rumos da nação. Nesses discursos, as ideias de embranquecimento eram essenciais para o projeto civilizatório que as elites pretendiam implantar no país. O desejo de civilizar-se foi o modo que as elites brasileiras do fim do século XIX encontraram para tentar responder a um contexto imperialista, de hegemonia europeia e norte-americana, que atribuía um lugar subordinado ao país na ordem política e econômica, justificado pelas experiências de colonização e por teorias raciais poligenistas e evolucionistas²⁷. O branqueamento se apresentava como solução para colocar a nação na ordem da civilização. Nesses projetos, o homem brasileiro do futuro era pensado como inevitavelmente branco por ser essa a “raça superior”, logo, vitoriosa.

Como aponta Lilia Schwarcz²⁸, o debate racial a partir dos anos 1930 é distinto. A ideia de raça como categoria-chave de explicação do Brasil cede espaço aos discursos que atribuem os problemas do país à falta de educação e de políticas sani-

27 Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças...*, 1993; Richard Miskolci, *O Desejo da Nação...*, 2012.

28 Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças...*, 1993.

tárias. Segundo a autora, a raça passa a ser vista então não mais como um entrave, mas como uma herança positiva que atribui singularidade à nação. “É essa representação mestiça do país que de negativa se transforma em exótica, de científica se modifica em espetáculo”²⁹. Essas ideias aparecem com força na história do Brasil narrada pela revista oficial do Estado Novo, *Cultura Política*, analisada por Angela de Castro Gomes³⁰. Para ela, a revista parte do princípio de que o Brasil é um país de mestiços e que isso é algo positivo. Não estavam mais em questão o branqueamento e a “inferioridade” dos negros e índios. Segundo a autora,

[...] aceitavam-se, desse modo, com a designação “raça de mestiços”, os seguintes fatos: a) que o Brasil não seria uma sociedade “branca”; e b) que não haveria inconveniente nenhum nessa constatação, uma vez que as “teorias rácico-espaciais eram falsas”³¹.

Para Gomes, a mestiçagem consistia em uma estratégia das elites estado-novistas para dar ao Brasil uma feição homogênea. Esse processo, visto como natural, levava à absorção e ao apaziguamento dos conflitos, ocultando as desigualdades

29 *Idem*, p. 327

30 Angela Maria de Castro Gomes, *História e Historiadores*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.

31 *Idem*.

entre brancos, negros e índios e gerando uma ideia de igualdade peculiar.

Angela Gomes³² mostra que a revista *Cultura Política*, ao tratar da questão racial, tinha como referência as teorias de autores como Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Oliveira Viana e fazia delas um uso particular, procurando construir um sentido comum. De Euclides da Cunha, a revista recuperava a ideia do sertanejo como símbolo do povo brasileiro – tipo mestiço, religioso, apto a domesticar a natureza. Interessava-lhe os estudos de Vianna sobre a especificidade da sociedade rural do país, à qual era atribuída a origem da mestiçagem. Os ideais de branqueamento, tão presentes no pensamento do autor, eram deixados de lado. Já Gilberto Freyre era “...lido como a reflexão mais ‘acabada’ da vitória do povo brasileiro sobre a chamada ‘questão racial’”³³, sendo citado em inúmeros artigos, que mostravam que a mestiçagem não representava um problema e que os negros não eram intrinsecamente servís devido à inferioridade racial, mas às mazelas da escravidão. Gomes conclui que o protagonista da história delineada em *Cultura Política* é a “raça mestiça”:

[...] ela mesma fonte de resistência e coragem para luta, e explicação para uma igualdade “despolitizada”, pois realizada no chão da

32 *Idem*, p. 193.

33 *Idem*, p. 195.

mestiçagem dos corpos e das almas: das cores que matizavam nossa sociedade, tornando-a “democrática”³⁴.

As ideias raciais da revista, analisadas por Angela de Castro Gomes, parecem pertencer ao que Olívia Maria Gomes da Cunha³⁵ denomina de discurso monumental³⁶ do Estado Novo. Ele estaria relacionado à memória pública, que pensa “o negro como ‘raça’ constitutiva da nacionalidade”³⁷, na qual sobressai um caráter celebratório que visa à construção e à rememoração de um passado idealizado. Seus principais formuladores são Arthur Ramos, Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Cunha apreende essa dimensão por meio da análise das comemorações do cinquentenário da abolição da escravidão realizadas em 1938, festejos esses que foram organizados por Arthur Ramos a convite do MES.

34 *Idem*, p. 209.

35 Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma: Identificando a “Raça” e Inventando a Nação”, em Dulce Pandolfi (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.

36 A autora utiliza o conceito de monumento de Jacques Le Goff: “Seu princípio fundamental é instaurar continuamente no presente uma lembrança específica sobre um evento. Ao contrário dos *documentos*, cujo valor se insurge através de seu uso e manipulação, o *monumento* tem seu ‘valor histórico’ previamente concebido e visa, entre outras coisas, ‘perpetuar o passado’. O valor da lembrança antecede a sua instauração/construção como um *locus* da memória pública”. *Idem*, p.252.

37 *Idem*, p. 262.

De acordo com Cunha³⁸, Ramos se valeu das comemorações para propor uma agenda de pesquisa sobre o negro brasileiro. Em livros como *O Negro Brasileiro*, publicado em 1934, o autor se afastava de uma vertente psicológica, marcada pelo determinismo, e se aproximava de teorias antropológicas de teor culturalista, as quais buscavam entender costumes negros não na chave da patologia, mas como “inconsciente cultural etnicamente orientado”³⁹. Essa era uma questão bem acolhida pelo Ministério de Capanema, como sugerem os projetos de elaboração de uma enciclopédia sobre o assunto e de criação de um Instituto de Estudos Negro-Brasileiros e o convite feito a Ramos para ocupar a cadeira de antropologia e etnografia da Universidade do Brasil.

A defesa de Celso Antônio da valorização dos elementos negros e índios na formação do brasileiro dialoga com esse discurso “monumental”, que busca positivar as raças antes consideradas degeneradas. Ele não era o único artista a materializar esse discurso. Em 1923, ano de sua chegada a Paris, artistas modernistas brasileiros já reconheciam a importância de conferir às suas produções um caráter nacional. Como analisa Eduardo Moraes⁴⁰, o modernismo de 1917 a 1923 buscava atualizar-se em relação às vanguardas europeias. Literatos e

38 Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma...”, p. 262.

39 *Idem*, p. 263.

40 Eduardo Jardim Moraes, “Modernismo Revisitado”, *Estudos Históricos*, 1 (2), 1988, pp. 220-238.

críticos como Mário de Andrade e Oswald de Andrade pregavam que a arte brasileira estava descompassada em relação às correntes artísticas internacionais. Esse descompasso impedia os artistas brasileiros de representar a modernidade de sua época. Para que a arte brasileira passasse a ter relevância no contexto internacional, artistas e literatos deveriam incorporar novos temas e tendências artísticas. É com essa crença que vários deles, como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Victor Brecheret e Di Cavalcanti, rumaram para Paris no início da década de 1920. É possível que tenha sido esse mesmo pensamento que levou Celso Antônio, aluno da Escola Nacional de Belas Artes e do ateliê de Rodolfo Bernardelli, a estudar com Antoine Bourdelle.

No entanto, ao chegar à capital francesa, os brasileiros se davam conta de que não bastava incorporar novas tendências para se estabelecer e se destacar no campo artístico parisiense – era necessário ter uma marca distintiva, que singularizasse a produção. Não por acaso, diversos artistas brasileiros, em Paris, procuraram tematizar elementos ligados a uma suposta “brasilidade” em suas obras⁴¹. Mas é importante também lembrar, como mostra Hermano Vianna⁴², que a moda nativista era anterior aos modernistas. Graça Aranha, Monteiro Lobato, Lima Barreto e Almeida Júnior já haviam difundido entre

41 Eduardo Jardim Moraes, “Modernismo Revisitado”, pp. 220-238.

42 Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

setores das elites artísticas brasileiras um certo gosto pelo popular, aqui entendido como o gosto pelo samba, pela feijoada, pelo étnico e pelo folclórico⁴³. No mercado de arte parisiense dos anos 1910 e 1920, havia uma demanda pelo exótico, acompanhada pela exaltação da arte africana. Assim, entre 1923 e 1924, o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em contato com críticos franceses e brasileiros, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Blaise Cendrars, começou a incorporar um certo discurso de brasilidade às obras modernistas. São emblemáticos nesse sentido a conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, de Oswald de Andrade, na Sorbonne, em 1923, e a tela *A Negra*, de Tarsila do Amaral, realizada no mesmo ano⁴⁴.

Segundo Marta Rossetti Batista⁴⁵, no segundo semestre de 1923, período em que Celso Antônio já se encontrava em Paris, duas exposições importantes impactaram a pintora e a levaram a executar *A Negra*: a de arte negra – realizada com obras cedidas por grandes nomes do meio artístico parisiense, como Paul Guillaume, Lhote, Giradoux e Poiret – e a de Pedro Figari, que retratava festas populares coloridas com figuras negras e mulatas dançando. Tarsila passou, então, a pintar paisagens brasileiras e figuras negras e mulatas, obtendo su-

43 *Idem, ibidem.*

44 Eduardo Jardim Moraes, “Modernismo Revisitado”, 1988.

45 Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, 2012.

cesso e visibilidade em sua exposição individual de 1925 na capital francesa⁴⁶.

Di Cavalcanti, que também viveu em Paris entre 1923 e 1925, valeu-se da mesma estratégia de Tarsila e, a partir de 1925, já no Brasil, passou a retratar negros e mulatos. Como diz o pintor:

[...] Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer a minha terra⁴⁷.

Celso Antônio, assim como Di e Tarsila, incorporou em sua temporada na França, as lições dos mestres “modernistas” e também começou a construir em sua obra discursos de brasilidade. É o que demonstram algumas esculturas executadas após sua chegada ao Brasil, em 1926, como *Moça em Pé* (1927), que traz uma índia, e o *Mausoléu de Carlos Campos* (1928) [Figura 20], em que uma mulher negra representa o Brasil.

46 Sobre a exposição, conferir: Marta Rossetti Batista, *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*; Aracy Abreu Amaral, *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo, Edusp/Editora 34, 2003, e Michele Greet, ‘*Exhilarating Exile*’, 2013.

47 Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*, São Paulo, Ed. Sumaré, 2002, p. 142.

Celso Antônio e Di Cavalcanti conheceram-se em 1924, quando moravam em Paris, e tornaram-se amigos, bem como suas respectivas esposas, Leonor (do primeiro casamento de Celso Antônio) e Maria Cavalcanti. Leonor chegou a posar algumas vezes para Di. Segundo Leneide Duarte-Plon⁴⁸, é Di Cavalcanti que, em 1927, indica Celso Antônio para realizar o *Monumento ao Café*, em Campinas (SP), primeira obra pública executada pelo escultor após seu retorno ao Brasil. É provável, portanto, que Celso Antônio tivesse visto a tela *Remador*, executada por Di Cavalcanti entre 1927 e 1928 [Figura 19].

Essa obra de Di Cavalcanti apresenta no centro, em primeiro plano, um homem negro e robusto sentado, com a mão esquerda apoiada na coxa, enquanto a direita segura um remo entre as pernas. O chapéu lhe cobre os olhos. À sua volta, elementos que remetem à vida de um pescador: peixes, barco, mar e uma pequena casa rústica de alvenaria. Os tons terrosos, presentes na pele do homem e no ambiente, unem o personagem ao cenário.

Tanto Celso Antônio quanto Di Cavalcanti tinham como tema de suas obras o povo brasileiro, representado muitas vezes por personagens afro-brasileiros. É o caso de *Remador* [Figura 19] e *Homem Sentado* [Figura 17], que buscam fixar tipos nacionais e retratam homens negros e robustos em posição semelhante. No entanto, essas representações começam a se

48 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, 2011.

distanciar quando percebemos a importância do cenário principal para Di Cavalcanti. Em *Remador* [Figura 19], ele apresenta um pescador e pinta o negro como um tipo sociocultural. Essa representação torna-se ainda mais forte em outras obras do pintor feitas no final da década de 1920 que retratam homens negros sentados, como *Samba* (1928), ou nos painéis para o Teatro João Caetano, realizados em 1929 e expostos no Salão da Enba de 1931. Mais do que um retrato do negro, Di procura forjar um “estilo de vida negro”, construído por meio de elementos culturais, como a música, a dança, a sensualidade das mulatas e, finalmente, pela paisagem do morro. Celso Antônio, por sua vez, em *Homem Sentado*, representa o homem nu na postura sentada sem qualquer atributo que remeta ao ambiente, seja natural ou cultural. Seu interesse incide em figurar o negro como um tipo racial apenas.

Di Cavalcanti parece fazer na arte o mesmo que a antropologia culturalista pretendia fazer no plano do pensamento intelectual: valorizar o negro como modo de vida, dignificá-lo por meio da cultura. Já Celso Antônio busca positivar o negro pela própria raça. Afasta-se, assim, de Di e dos culturalistas, criando em *Homem Sentado* uma narrativa particular a respeito do homem negro.

No mesmo período em que Celso Antônio realizava uma versão ampliada de *Homem Sentado* para o MES, Candido Portinari trabalhava nos murais dos ciclos econômicos para o mesmo edifício [Figura 21]. Neles, o pintor expõe didática-

mente as principais atividades econômicas desenvolvidas ao longo da história do país. Essa história é narrada por meio dos instrumentos de trabalho e dos personagens – trabalhadores não brancos, a maioria negros. Diferentemente de suas obras de cavalete, nos afrescos Portinari vale-se de uma paisagem bastante sintética, organizada por meio de manchas cromáticas, o que acentua o protagonismo dos trabalhadores⁴⁹.

A figura do trabalhador é uma das representações de “homem novo” mais bem-sucedidas no Brasil. Ângela de Castro Gomes⁵⁰ afirma que o projeto ideológico de revalorização do homem estava intimamente associado à revalorização do trabalho. A autora aponta que o trabalho era construído como meio de dignificação do homem, forma pela qual ele se integrava à sociedade em que vivia⁵¹. Assim, não era visto como uma questão circunscrita à condição operária, mas como o ato de produzir, algo que todos faziam. Como bem coloca Gomes, o trabalho deixava, então, de ser pensado como uma maneira de sobreviver e se tornava um meio de “servir à pátria”. Com isso, adquiria uma concepção totalizante, pois atentava para os vários aspectos da vida do trabalhador, como saúde, moradia, educação e alimentação. Para obter melhor rendimento,

49 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, 1996.

50 Angela Maria de Castro Gomes, “A Construção do Homem Novo: O Trabalhador Brasileiro”, em Lúcia Luppi Oliveira e Mônica Velloso (org.), *Estado Novo. Ideologia e Poder*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

51 *Idem*, p. 163.

era preciso disciplinar corpos e mentes, procurando construir indivíduos mais saudáveis, fortes e regrados. Gomes destaca ainda o papel da família como forma de inculcar a moral do trabalho e acrescenta que o ensino e a arte também desempenhavam esse papel. Como exemplo, cita a intervenção do Estado nos sambas, composições que até então frisavam o sofrimento do morro e tinham como figura central o malandro, imaginário que o Estado Novo buscava combater. Gomes chega a dizer que o trabalhador era “...o grande herói da democracia social que se construía no Brasil”⁵².

Já Alcir Lenharo⁵³ aponta que intelectuais que trabalhavam para o governo, sobretudo os conservadores, como Ricardo Cassiano, Francisco Campos, Oliveira Vianna e Pandiá Calógeras, buscaram forjar a imagem do “homem novo” como miscigenado e trabalhador. Ele argumenta que a miscigenação era tanto uma forma de se opor aos imigrantes estrangeiros que chegavam ao país quanto um modo de apaziguar os conflitos pela construção de uma só raça para uma só nação. O brasileiro miscigenado, de acordo com Lenharo, seria na verdade fruto do embranquecimento, mas também de políticas que visavam formatar sua cultura, saúde e moral. A educação física teria, assim, papel fundamental, bem como o trabalho:

52 *Idem*, p. 164.

53 Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus, 1986.

Esse desejo cresce e ingressa num plano mítico, direcionado para transformar o trabalhador disciplinado e produtivo na matriz racial do brasileiro. Trabalhador regenerado, raça e brasileiros regenerados. [...] À exigência de relações sociais disciplinadas, corresponde, portanto, o desejo mítico da criação do brasileiro uno, racionalmente homogêneo e acabado. E também aqui a marca fascista do apelo mítico se faz presente⁵⁴.

Nesse sentido, o conjunto de murais *Ciclos Econômicos* [Figura 21], ao procurar figurar o tema do trabalho, aproxima-se dos ideais estado-novistas⁵⁵. Todavia, a obra não pode ser reduzida a mera “propaganda” desses ideais⁵⁶. Segundo Fabris⁵⁷, embora o ministro tenha fornecido a Portinari diretrizes precisas, o artista manteve certa autonomia na execução dos murais: ele transformou a encomenda de caráter didático em um projeto pautado por suas concepções plásticas e políticas. De modo perspicaz, a autora mostra que, por meio de uma série de recursos formais, Portinari esquiva-se da concepção estado-novista de trabalho. Ao optar por uma representação prototípica e anônima dos trabalhadores e por

54 Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, p. 104.

55 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, 1996.

56 Vale lembrar que há outras obras de Portinari que se aproximam mais dessa ideologia varguista, do que os murais dos *Ciclos Econômicos*, como é o caso de *Mestiço* (1934), tela que celebra tanto a mestiçagem quanto o trabalho.

57 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, 1996.

dotar os personagens de um mesmo gesto produtivo, os *Ciclos Econômicos* revelam uma visão do trabalho, entendido como “reificação” e como força expropriada. Essa ideia é sublinhada plasticamente pelo uso de figuras prototípicas e anônimas e também pelo agigantamento dos pés e das mãos, que podem ser interpretados como denúncia social.

O questionamento da ideologia estado-novista se dá ainda pelo fato de o pintor caracterizar seus personagens como negros, e não como mestiços. Enquanto estes últimos eram promovidos pelo Estado Novo, os negros eram marginalizados, pois interessava ao governo apenas sua capacidade de contribuir para a mestiçagem da raça e da cultura brasileira⁵⁸. Segundo, Annateresa Fabris:

Alguns dos estilemas de Portinari, como a monumentalidade das figuras e o agigantamento da mão e do pé, estão sempre presentes em obras emblemáticas de Sironi, como *A Família* (1931) e *O Pastor* (1931), mas seu significado não poderia ser mais diferente. Se, no caso do pintor italiano, é possível reportar tais figuras ao mito da raça mediterrânea graças à evocação de formas itálicas, o que chama atenção no de Portinari é o fato de seu paradigma de trabalhador estar alicerçado na imagem do negro.

58 Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, 1986, e Lilia Moritz Schwarcz, “Complexo de Zé Carioca- Notas Sobre uma Identidade Mestiça e Malandra”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, 1995, pp. 49-63.

Graças a essa escolha, Portinari cumpre várias operações ao mesmo tempo. Ao lançar mão da figura do escravo, nega a “mística do trabalho” do governo Vargas e a ideia interclassicista a ela inerente. Ao forjar uma imagem heroica do negro, nega a teoria da inferioridade racial então divulgada pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia [...]⁵⁹.

Os murais dos ciclos econômicos revelariam, portanto, subversões do pintor à encomenda que lhe fora proposta. Já Capanema parece ter feito concessões a Portinari, deixando que ele conferisse ao homem negro o papel de protagonista da história econômica do país. No entanto, os *Ciclos Econômicos* de Portinari foram aceitos pelo ministro, diferentemente de *Homem Brasileiro*, de Celso Antônio. Em parte, isso se deve à diferença nas relações que Capanema mantinha com os dois artistas. Portinari era amigo pessoal do ministro, enquanto Celso Antônio havia recebido a encomenda para realizar obras para o MES devido a suas relações com os arquitetos. Mas a resposta pode advir também das próprias obras. Portinari, ao propor como protótipo do “homem brasileiro” o trabalhador braçal negro, cria uma imagem visual que suscita diversas interpretações. Por um lado, é possível argumentar, tal como Annateresa Fabris⁶⁰,

59 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, 1996, p. 70.

60 Annateresa Fabris, “O Ministério da Educação e Saúde”, 1996, p. 70.

que ele toma o negro como símbolo do trabalhador e da força expropriada, fazendo assim uma crítica à visão oficial dos intelectuais varguistas conservadores. Por outro lado, poderia ser a metáfora do progresso brasileiro. Nesse sentido, afirma Chiarelli⁶¹:

O gigantismo das figuras, o caráter sintético de suas formas, o ritmo das imagens nos painéis do Ministério podem proporcionar uma leitura glorificadora do Brasil através da figura do trabalhador, que, por sua vez, pode ser entendido como símbolo do trabalho. É ele quem, vítima ou não das injustiças sociais, leva adiante o progresso do país, impávido em sua dignidade de elemento ligado à terra, à verdade da natureza.

Mas, como completa o autor, a representação do trabalhador como negro

[...] poderia soar como a confirmação fatalista de uma “verdade” histórica: o negro, mesmo dignificado e tornado símbolo, era perpetuado nas pinturas como trabalhador braçal – condição que ele e seus descendentes mestiços sempre mantiveram na história do país e que se eternizava nas obras do pintor⁶².

61 Tadeu Chiarelli, *Pintura Não É Só Beleza*, 2007.

62 *Idem*, p. 279.

Portanto, a narrativa subversiva construída nos *Ciclos Econômicos*, de Portinari, também pode ser apreendida em uma chave conservadora. Ou seja, embora o protagonista dos murais seja o negro, ele é o trabalhador, uma das imagens de “homem novo” que intelectuais varguistas buscavam com afincado promover; e mais, é um trabalhador braçal, categoria trabalhadora menos valorizada tanto em termos econômicos, como sociais. Já em *Homem Sentado* [Figura 16], de Celso Antônio, o protagonista é o homem negro pensado e valorizado apenas em termos raciais.

A valorização do negro no Estado Novo ocultava limites que os *Ciclos Econômicos* e *Homem Sentado* deixam transparecer: a representação do “homem novo” como trabalhador negro estaria na tênue linha do que Capanema, como ministro da Educação, poderia aceitar em suas negociações; já a proposta dos arquitetos e de Celso Antônio de esculpir o homem negro como a imagem do homem brasileiro esbarrava nos ideais que o ministro buscava alcançar⁶³.

É importante notar que o projeto dos intelectuais brasileiros no século XIX de associar o progresso e a civilização ao homem branco é reatualizado no Estado Novo⁶⁴. Como mos-

63 Discutiremos mais detidamente esses ideais nos próximos itens “O Homem do Futuro” e “A Encomenda do Ministro”.

64 Richard Miskolci, *O Desejo da Nação*, 2012.

tra Laura Moutinho⁶⁵, o mito da nação fundada por um casal civilizador, composto, por um lado, de um homem branco, viril e “modernizador” e, de outro, de uma mestiça “primitiva”, “passiva” e “subordinada”, é sustentado por intelectuais de teorias tão díspares quanto Gilberto Freyre e Oliveira Vianna. Assim, a ideia da mestiçagem apenas recoloca em novos termos assimetrias tradicionais de raça e gênero, associando o progresso e a civilização à ação do homem branco e heterossexual. Se o “mulato”, pelo casamento com mulheres “brancas”, pode ascender socialmente e “embranquecer”, conforme a ideia que Gilberto Freyre desenvolve em *Sobrados e Mocambos*⁶⁶, o homem negro persiste ausente nas narrativas de civilização construídas por intelectuais de destaque na década de 1930. Laura Moutinho afirma que em muitos desses escritos:

[...] Não é a miscigenação por si, ou qualquer “mistura”, que produz uma “boa” relação entre as “raças”, ou pode beneficiar a nação.

65 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador: “Raça”, Mestiçagem, Gênero e Erotismo em Autores Clássicos da Historiografia Brasileira”, *Razão, “Cor” e Desejo: Uma Análise Comparativa Sobre Relacionamentos Afetivo-Sexuais “Inter-Raciais” no Brasil e na África do Sul*, São Paulo, Editora da Unesp, 2004.

66 Laura Moutinho demonstra que o mito da nação brasileira é construído sobre a imagem erotizada do casal homem “branco” e “mulata lúbrica”. Já o par homem “mulato” e mulher “branca” é abordado em *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre, como um casal não erotizado, cujo foco da relação é a mobilidade social do homem “mulato” (Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”, 2004).

Trata-se daquela construída em um território específico (o da casa-grande e senzala) e produzida pelo senhor “branco” (com sua origem nobre e civilizatória) e a “mulata”, ou “negra”, escravas⁶⁷.

[...] o desejo da nação que se forjou nos fins do século XIX parece ter se tornado um tropo cultural na história política brasileira. Do ideal de progresso de fins do século XIX, passando pelo desenvolvimento de meados do século XX e o projeto militar do Brasil grande da época do chamado “milagre econômico” da década de 1970, o desejo da nação pode ter se reinscrito em diferentes momentos históricos⁶⁸.

O negro, portanto, ainda era visto como oposto à civilização⁶⁹ e, sem o discurso do trabalho, não podia representar o ideal do “homem novo”. Nos discursos políticos da década de 1930, o negro podia e devia ser recuperado de maneira positiva quando o assunto era o passado mítico, a brasilidade e o povo. Mas, quando se falava de futuro e de civilização, a imagem referencial ainda era a do homem branco. Embora o ministro também buscasse pensar o homem brasileiro com base na categoria de raça, a proposta de Celso Antônio se distanciava da expressa pelo ministro. Enquanto o escultor pro-

67 *Idem*, p. 193.

68 *Idem*, p. 155.

69 Sobre esse debate consultar: Richard Miskolci, *O Desejo da Nação*, p. 155; Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”, 2004; Andreas Hofbauer, *Uma História de Branqueamento ou o Negro em Questão*, São Paulo, Unesp, 2006.

curava retratar o “homem do presente”, aquele que podia ser “historiado plasticamente”, Capanema pretendia ensejar uma imagem de “homem do futuro”.

1. O homem do futuro

Descontente com as maquetes de Celso Antônio, Gustavo Capanema escreve, em 30 de agosto de 1937, uma carta idêntica para um seletivo grupo de cientistas e intelectuais que, naquele momento, detinham grande reconhecimento e legitimidade: Edgard Roquette-Pinto, Rocha Vaz, Oliveira Vianna e Fróes da Fonseca.

Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1937

Exmo. Sr. Oliveira Viana

O objetivo do Ministério da Educação e Saúde é a formação do homem brasileiro. Razoável é, pois, que o edifício, ora em construção, para a sede desse ministério contenha uma expressão de sua finalidade.

Para isto, mandei fazer, pelo escultor Celso Antônio, uma estátua de granito, para ser localizada em frente ao edifício, representando o homem brasileiro. Esta estátua será um colosso de 11 metros de altura. Constará apenas de uma figura de homem sentado.

Está claro que o trabalho, a ser realizado pelo escultor, não será simplesmente uma obra de arte. Há nele um lado científico importante, que é o de fixar já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe),

mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro.

Para a realização dessa obra, venho pedir a sua valiosa opinião.

Como será o corpo do homem brasileiro, não de homem vulgar ou inferior, mas de melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma de seu rosto? A sua fisionomia?

Estamos, sem dúvida, no terreno das hipóteses. Mas não são as hipóteses um esforço da ciência?

Ficar-lhe-ei agradecido pela sua resposta, que peço ser tão circunstanciada quanto possível.

Apresento-lhe, neste ensejo, os protestos de minha estima e consideração.

Gustavo Capanema⁷⁰.

Com tal gesto, Capanema mostrava que, a seu ver, tanto a arte quanto a ciência desempenhavam funções semelhantes, em especial as de definir e construir um tipo ideal de brasileiro⁷¹. O ministro, partindo do pressuposto de que o “tipo

70 Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, 1996.

71 Essa aproximação de funções entre arte e ciência é demonstrada por Éric Michaud em sua análise sobre a estética nazista na Alemanha. Como coloca o autor, os raciólogos nazistas sabiam que a raça era um mito e, portanto, pensavam-na menos como realidade empírica e mais como um desejo futuro. A missão do artista e do cientista na Alemanha nazista era observar o corpo e o espírito do povo germânico para então extrair um tipo ideal, um modelo a ser reproduzido. A nosso ver,

brasileiro” não existia, demandava uma imagem “idealizada”, “imaginada” e “hipotética”.

Os especialistas consultados por Capanema eram profissionais consagrados em suas áreas de atuação. Pertencentes a instituições distintas, por vezes defendiam ideias divergentes, até mesmo rivais. Edgard Roquette-Pinto era um antropólogo social muito reconhecido não apenas por seus trabalhos acadêmicos mas também pela participação na formulação de políticas públicas e na área educacional. Formou-se em medicina no Rio de Janeiro em 1905 e, no ano seguinte, foi nomeado professor de antropologia do Museu Nacional. Em 1912, participou da expedição de Cândido Rondon pelo interior do Brasil. Foi também professor de fisiologia na Universidade Nacional do Paraguai, em 1920, e diretor do Museu Nacional a partir de 1926. Em 1922, fundou e dirigiu a primeira rádio brasileira, doada em 1936 ao MES. No mesmo ano, criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo, também ligado ao ministério⁷².

Fróes da Fonseca cursou medicina no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. Atuou como professor da cadeira de anatomia em diversas faculdades durante a década de 1920 (em

são ideias semelhantes que levam o ministro a consultar intelectuais eugenistas a respeito do brasileiro do futuro (Éric Michaud, *La Estética Nazi: Una Arte de La Eternidade*, Buenos Aires, Hidalgo, 2009).

72 Claudio Aguiar Almeida, *O Cinema Como “Agitador de Almas”*: Argila, Uma Cena do Estado Novo, São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999.

Porto Alegre, na Bahia e no Rio de Janeiro). Também lecionou antropologia física no Museu Nacional do Rio de Janeiro, de 1926 a 1934, a convite de Roquette-Pinto, então diretor da instituição. Nesse período, dedicou-se principalmente a produzir metodologias de simplificação e padronização de fichas antropométricas que pudessem ter validade para todo o Brasil⁷³.

Juvenil Rocha Vaz atuava no campo da biotipologia. Foi professor e diretor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro na década de 1920. Dirigiu a cadeira de clínica propedêutica, coordenando pesquisas de biotipologia. Escreveu os livros *Questões Clínicas de Actualidade*, publicado em 1931 pelas edições Besnard Frères, no Rio de Janeiro, e *Novos Rumos da Medicina*, em 1932, pela Editora Guanabara. De acordo com as pesquisas de Ana Carolina Vimiero Gomes, a biotipologia, ciência que surgiu na década de 1930, visava “...medir e classificar aspectos biológicos dos corpos das pessoas, especialmente a morfologia, a fisiologia e o temperamento, como forma de compreender e caracterizar a constituição individual das pes-

73 Adriana Tavares do Amaral Martins Keuller, “Entre Antropologia e Medicina: Uma Análise dos Estudos Antropológicos de Álvaro Fróes da Fonseca nas Décadas de 1920 e 1930”, *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, vol. 7, n. 3, pp. 687-704, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07. jul. 2015.

soas”⁷⁴. Gomes aponta que a antropologia e a biotipologia tinham objetivos opostos, pois “...a antropologia dirigia-se para a identificação dos traços comuns dos seres humanos para determinar as populações e os vários grupos sociais, e a biotipologia, dizia-se, buscava as diferenças entre indivíduos”⁷⁵.

Francisco José Oliveira Vianna foi um dos principais pensadores brasileiros da primeira metade do século XX, autor de duas obras de forte impacto no meio intelectual das décadas de 1920 e 1930: *Populações Meridionais do Brasil* (1920), publicada parcialmente pela prestigiosa *Revista do Brasil*, e *Raça e Assimilação*, em 1932 e reeditada em 1934. Estudou Direito no Rio de Janeiro, tendo sido aluno e admirador de Silvio Romero. Como professor titular da Faculdade de Direito do Estado do Rio de Janeiro, ministrou Direito Criminal. Foi também consultor jurídico do Ministério do Trabalho durante a década de 1930⁷⁶. No que diz respeito a suas posições nas discussões sobre raça, opunha-se a intelectuais defensores do cultura-

74 Ana Carolina Vimieiro Gomes, “A Emergência da Biotipologia no Brasil: Medir e Classificar a Morfologia, a Fisiologia e o Temperamento do Brasileiro na Década de 1930”, *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, Belém, vol. 7, n. 3, p. 706., dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000300006&lng=en&nrm=iso. Acesso em 07 jul. 2015.

75 *Idem*, p. 708.

76 Angela Maria de Castro Gomes, “Oliveira Vianna: Um Statemaker na Alameda São Boaventura”, André Botelho & Lilia Moritz Schwarcz (orgs.), *Um Enigma Chamado Brasil: 29 Intérpretes e um País*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 144-159.

lismo, como Gilberto Freyre e Arthur Ramos, e divergia de Roquette-Pinto por entender a raça como categoria-chave da compreensão dos fenômenos raciais⁷⁷.

Ao enviar cartas para os quatro especialistas, Capanema parecia desejar obter respostas das principais vertentes de pensamento científico que se dedicavam a pesquisar sobre a “evolução racial do brasileiro”. No Arquivo Gustavo Capanema, encontramos apenas duas dessas respostas⁷⁸: a de Roquette-Pinto e a de Rocha Vaz.

O pedido de Capanema deve ter agradado a Roquette-Pinto, que no mesmo dia encaminhou resposta ao ministro:

Rio, 30 de agosto de 1937

Senhor ministro

Respondo com muito prazer à consulta de V. Exa.

1. Nenhum povo civilizado apresenta hoje unidade de raça. O Brasil não foge à regra. A análise antropológica que da população do Brasil realizamos, em trabalhos que duram mais de vinte anos, demonstrou que existem aqui, além de tipos mal caracterizados e raros, dois

77 Jair Souza Ramos, “Ciência e Racismo: Uma Leitura Crítica de Raça e Assimilação em Oliveira Vianna”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 10, n. 2, ago., 2003, pp. 573-601. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 jul. 2015.

78 Não sabemos se Oliveira Vianna e Fróes da Fonseca chegaram a responder às cartas do ministro.

tipos brancos predominantes (*leucodermos*); três tipos mulatos diferenciados (*phaiodermos*); dois tipos caboclos (*xanthodermos*); dois tipos negros (*melanodermos*).

2. Tratando-se da representação ideal, estética, do homem brasileiro, qual desses tipos escolher? Um dos *leucodermos*; de preferência o moreno, que parece bem próximo do mediterrâneo, o branco mais facilmente aclimatado no país. Por que razão o prefiro?

3. Primeiro porque é aquele ao redor do qual se vai orientando a evolução morfológica dos elementos raciais do Brasil. Os meus estudos provaram que é para ele que tendem os outros tipos, mesmo mulatos e caboclos.

Segundo porque é o dominante na massa geral da população: brancos 51%, mulatos 22%, caboclos 11%, negros 14%.

4. Quais as características de tal tipo? Estatura 1m63; índice cefálico 81; índice nasal 68.

5. Penso que não seria aconselhável tomar para modelo qualquer dos tipos em franca evolução, muitos destinados a desaparecer em prazo mais ou menos longo; a não ser que fossem representados os principais, em tantos monumentos quantos são os homens que fizeram o Brasil...

Envio a V. Exa um exemplar dos meus modestos ensaios de antropologia, volume em que se encontra o resumo dos trabalhos a que dediquei a maior parte da vida.

Agradecendo a atenção de V. Exa., peço receber os meus respeitosos cumprimentos.

Roquette-Pinto

Encontrou-se ainda nos arquivos de Gustavo Capanema um bilhete de Roquette-Pinto ao ministro, sem data, onde se lê: “Penso que o homem brasileiro deve ser representado na posição de quem marcha... Sentado? Nunca”⁷⁹.

Da carta e bilhete de Roquette-Pinto, depreendemos o que significava para o autor a imagem do “homem novo”. Ela deveria representar o “tipo exemplar”, que seria o mestiço. Não os mestiços figurados por Portinari ou por Celso Antônio, mas o branco “moreno”, “próximo ao mediterrâneo”, “mais facilmente aclimatado ao país”. Seja porque esse tipo já caracterizava a maioria da população, seja porque seus estudos apontavam que a evolução das raças levaria a ele. Na concepção de mestiçagem de Roquette-Pinto, os elementos predominantes eram os caracteres brancos, e não os negros e indígenas, como afirmava Celso Antônio. Isso significava pensar a mestiçagem como embranquecimento, o que excluía da identidade nacional tanto negros e índios quanto uma parcela bastante numerosa da população branca que habitava o Brasil – os europeus imigrantes e seus descendentes. Para o antropólogo, a diversidade podia ser representada em sua totalidade, ou seja, pelos vários tipos raciais que constituíam o povo brasileiro, ou então ser diluída e suprimida na homogênea figura do branco “moreno”, solução que defendia. Ro-

79 Bilhete reproduzido em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, 1996.

quette-Pinto recusava ainda a posição sentada, colocando-se favorável à representação do homem brasileiro em posição de marcha. Essa postura remete ao corpo disciplinado, o que assinala a importância da educação moral e física na concepção de “homem novo” formulada por esse intelectual⁸⁰.

Diferentemente da carta de Roquette-Pinto, a de Rocha Vaz é bastante extensa, de característica mais ensaística, tendo sido enviada ao ministro duas semanas depois, em 14 de setembro de 1937. Rocha Vaz⁸¹ começava retomando a carta de Capanema para, em seguida, reafirmar a importância e a necessária continuidade de suas pesquisas biotipológicas acerca do homem brasileiro. A resposta de Rocha Vaz ao ministro era baseada nos dados que ele vinha coletando com Walde-
mar Berardinelli e Isaac Brown e a pesquisa de Álvaro Ferraz desenvolvida em Pernambuco. Isaac Brown tinha defendido em 1933 uma tese de doutoramento intitulada “O Normotipo Brasileiro”, sob supervisão de Rocha Vaz, trabalho premiado pela Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro. Waldemar Berardinelli, assim como Brown, fora assistente de Rocha Vaz. O livro *Noções de Biotipologia. Constituição, Temperamento e Caracter*, de sua autoria, teve a segunda edição publicada também em 1933. Já Álvaro Ferraz não pertencia à

80 Claudio Aguiar Almeida, *O Cinema Como “Agitador de Almas”*, 1999; Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma”, 1999.

81 Carta de Rocha Vaz a Gustavo Capanema, 14 set. 1937. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

equipe de Vaz, mas havia realizado extenso estudo biotipológico com populações nordestinas, especificamente com soldados da Brigada Militar de Pernambuco⁸².

Em termos de referências metodológicas, Rocha Vaz apoiava seus argumentos nas teorias dos intelectuais italianos Nicola Pende, Giacinto Viola e Mario Barbàra. No que diz respeito à composição racial da população brasileira, o cientista se embasava nas proposições de Oliveira Vianna, que era citado inúmeras vezes ao longo da carta. Vaz, assim como Roquette-Pinto, afirmava que não havia homogeneidade étnica nos grupos nacionais. No entanto, seguindo as ideias de Vianna, contestava os tipos predominantes definidos pelo antropólogo por considerar que a cor da pele não era uma classificação precisa. Ele complexificava as categorias de Roquette-Pinto afirmando que no Brasil não havia apenas os brancos “resultantes da evolução arianizante de nossos mestiços”, mas também os brancos de diferentes “raças europeias”:

Oliveira Vianna critica com solidez esta classificação e com ele acordamos: “No ponto de vista antropológico (referindo-se ao grupo dos brancos), ele compreendeu ou, pelo menos, deve compreender, não só os tipos brancoídes, resultantes da evolução arianizante dos nossos mestiços, como também representantes de todas as raças europeias

82 Ana Carolina Vimieiro Gomes, “A Emergência da Biotipologia no Brasil”, 2012.

aqui afluentes, sejam os colonos aqui fixados, sejam os descendentes deles. Há, portanto, neste grupo, indivíduos do tipo ‘europeu’, como a maior parte dos alemães do norte, dos holandeses, dos dinamarqueses, dos ingleses, dos suecos, dos noruegueses e dos bálticos (lituanos, letões, estomanos e grandes russos). Há também elementos do tipo *lavonicus*, com a generalidade dos polacos vistulianos, dos russos brancos, dos alemães silesianos, numerosíssimos entre nós. Há também elementos do tipo *alpinus*, como grande parte dos austríacos, dos húngaros, dos tchecoslovacos, dos pequenos russos, muitos dos italianos da Lombardia, do Piemonte e do Trentino. Há também elementos do tipo *dynaricus*, como: os iugoslavos em geral: sérvios, bosníacos, croatas, montenegrinos, grande parte de imigrantes de Trieste, de Vêneto, da Ístria e da Dalmácia. Por fim os numerosos representantes da raça ibero-insular (*H. meridionalis*): portugueses, espanhóis, italianos do sul, gregos, insulares do Mediterrâneo e do Atlântico, vindos dos Açores, das Canárias, da Córsega, da Sardenha, da Sicília, de Malta, das ilhas do Tirreno e do Egeu”⁸³.

Rocha Vaz apontava ainda que, conforme a região, havia maior ou menor homogeneidade entre os grupos. Para ele, o grupo branco de etnia portuguesa era mais uniforme no norte e no centro do país do que os “arianos” do sul, que “pertencem a todas as etnias europeias”. Citando Vianna, Vaz afirmava:

83 Trecho da carta de Rocha Vaz a Gustavo Capanema, 14 set. 1937. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

“[...] ‘nos climas tropicais, as diversas raças arianas não têm a mesma capacidade de aclimação’ e, se assim é, é necessário destacar do grupo branco as ‘raças’ para serem estudadas na sua capacidade de ‘resposta adaptativa’”⁸⁴. Prosseguia dizendo que mesmo os negros e caboclos eram formados por vários tipos antropológicos distintos e lembrando que a variabilidade das raças aumentava quando elas se cruzavam.

Essas considerações sobre as raças feitas por Rocha Vaz tinham como base o livro *Raça e Assimilação* (1932), de Oliveira Vianna. Esse intelectual defendia que indivíduos de pele branca não apresentavam um mesmo tipo racial, pois, se havia diferentes etnias europeias, essas diferenças deveriam ser mantidas quando essas populações imigravam para o Brasil⁸⁵. Assentado em estudos norte-americanos realizados com imigrantes, Vianna apontava variações entre os tipos raciais brancos e sua capacidade mental, alertando que era necessário atentar para os grupos que entravam no país:

[...] nenhuma nação poderia se mostrar indiferente, nem à qualidade, nem à quantidade dos elementos raciais que entram em sua composição, pois estes tinham um determinado impacto sobre os tipos de caráter e de inteligência predominantes num povo, sobre o

84 Trecho da carta de Rocha Vaz a Gustavo Capanema, 14 set. 1937. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

85 Jair Souza Ramos, “Ciência e Racismo”, 2003.

ritmo de seu progresso e as expressões de sua cultura, política e de sua economia⁸⁶.

Isso demonstra que definir o “homem brasileiro futuro” como branco para afastá-lo da degeneração, ainda atribuída ao negro, era algo complexo, pois fazia emergir um segundo “fantasma da nação”⁸⁷: o imigrante europeu. A branquitude brasileira era construída como um devir tortuoso, pois era preciso afastar tanto o negro, porque se diluiria na evolução das raças, quanto uma parte significativa dos imigrantes europeus do “cadinho” populacional nacional, considerados inadaptáveis ao país. Rocha Vaz elegia a etnia portuguesa como o tipo branco mais adequado para representar o homem brasileiro por estar associado à origem mítica da nação, retomando o mito das três raças. O fato de escolher a região central é também expressivo em termos simbólicos, pois remete à ideia de unificação da nação e à busca de brasilidade⁸⁸. Por

86 Jair Souza Ramos, “Ciência e Racismo”, p. 589.

87 Essa expressão é utilizada por Miskolci para se referir aos temores das elites modernizadoras brasileiras em relação a determinados tipos de sujeitos que se contrapunham a seus “desejos de nação”. Tais fantasmas variam ao longo do tempo e vão desde o medo do negro escravo ao medo do povo, no contexto pós-escravidão, às ansiedades relacionadas às questões de gênero e de sexualidade. Cf. Richard Miskolci, *O Desejo da Nação*.

88 Alcir Lenharo e Ângela de Castro Gomes discutem o simbolismo da região central no imaginário ideológico do Estado Novo ao analisar a

fim, afastar os brancos do sul da imagem do homem brasileiro era um modo de excluir da nacionalidade os recém-chegados imigrantes europeus.

Tendo explicado a complexidade da formação étnica brasileira, Vaz passava ao conceito de “homem-médio”, o segundo ponto nevrálgico de sua definição do homem brasileiro. Seguindo a metodologia da escola italiana, em particular as ideias de Giacinto Viola, Vaz defendia que era possível propor um modelo-padrão de “extraordinária beleza” com base na média modal das dimensões corporais de indivíduos de determinado grupo. O problema era que esse modelo consistia em um constructo científico e, como tal, devia ser aferido na realidade. Mas, segundo Rocha Vaz, se no plano da teoria já seria complexo definir o homem médio – caso pudéssemos isolar completamente uma só raça pura –, a tarefa tornava-se ainda mais difícil na prática, pois nenhum país civilizado possuiria raças puras. As dificuldades aumentavam ainda mais quando se pensava em uma unidade de comparação e classificação, pois, de acordo com o cientista, poucas características raciais seriam invariáveis ao meio. Diante de tantas imprecisões, como definir o homem brasileiro?

ideia de marcha para o oeste. As expedições de ocupação dessa região estavam associadas simbolicamente à busca por brasilidade e valorização do homem e da terra (Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, 1986, e Ângela de Castro Gomes, “A Construção do Homem Novo”, 1982).

Rocha Vaz propunha, como unidade de classificação, a cor da íris e a cor e o tipo do cabelo, pois, segundo ele, seriam os elementos de maior fixação. Para chegar ao modelo ideal do homem nacional, cabia ao cientista:

[...] isolar os tipos negros, os tipos aborígenes, os tipos brancos e os tipos mestiços. Em cada um desses tipos, estabelecer o homem-médio, comparar as suas variações, verificar como as diversas influências têm agido sobre os seus caracteres, de acordo com o que dissemos anteriormente e nestas condições poderíamos deduzir como se apresentará futuramente o homem-brasileiro – o homem-médio brasileiro⁸⁹.

Ainda não era possível realizar todo esse processo, mas Rocha Vaz, com base em suas pesquisas parciais, acaba por afirmar que o “homem médio” brasileiro deveria ser o branco, de “cabelos lisos e cor escura da íris”, de “tendência à branquicefalia e à normotipia de rosto”, pertencente à região central do país. O cientista expunha ainda uma série de dados morfológicos bastante precisos desse homem.

Ao acrescentar à noção de raça a de “homem médio”, Rocha Vaz assinalava que o homem brasileiro não poderia ser definido apenas em termos étnicos; deveria ser o melhor exemplar de seu grupo racial. Novamente, a raça não era su-

89 Carta de Rocha Vaz a Gustavo Capanema, 14 set. 1937. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.

ficiente para caracterizar o homem brasileiro. Ele precisava ser também saudável, forte e belo. A busca por esse homem-modelo indica também as funções que a ciência atribuía a si própria no projeto de construção da nação: classificar e ordenar os corpos de cada indivíduo visando sua normatização e controle⁹⁰.

As cartas de Roquette-Pinto e Rocha Vaz apontam as dificuldades de tratar da ideia de raça em um período em que essa categoria vinha sendo fortemente questionada e tinha sua relevância explicativa atenuada. Roquette-Pinto era militante da valorização dos elementos étnicos da população brasileira. Opunha-se à introdução de imigrantes – como propunham vários intelectuais das décadas de 1910 e 1920, como Júlio de Mesquita Filho⁹¹ – por considerá-la desnecessária, uma vez que seus estudos mostravam que o branqueamento da população ocorreria naturalmente, pois a desagregação social dos

90 Sobre o papel da biotipologia na normalização dos corpos da população e na definição de um tipo corporal brasileiro ideal ver: Ângela de Castro Gomes, “A Construção do Homem Novo”, p. 717.

91 Júlio de Mesquita Filho foi jornalista, proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele defendia que a imigração podia suprir de forma eficaz a mão de obra necessária para as lavouras de café, mas também auxiliar no desenvolvimento de uma população eugênica no país. Sobre essa questão ver: Cláudio Aguiar Almeida, *O Cinema Como “Agitador de Almas”*, 1999, p. 112; Maria Helena Capelato e Maria Lígia Coelho Prado, “O Bravo Matutino: Imprensa e Ideologia no Jornal”, *O Estado de S. Paulo*, Alfa-Ômega, 1980.

grupos negros levaria à sua diminuição⁹². A questão-chave do atraso brasileiro não era, para Roquette-Pinto, a raça, e sim a falta de educação da população. Segundo ele:

A antropologia prova que o homem no Brasil precisa ser educado e não substituído. O processo geral de adaptação das raças aos diferentes meios brasileiros segue de acordo com o que a ciência pode desejar. A antropologia do Brasil desmente e desmoraliza os pessimistas⁹³.

O problema não era a formação racial do povo, mas a má atuação das elites dirigentes. Era necessário um líder que soubesse reconhecer os valores do Brasil e aproveitar esse potencial na construção de um novo país. Essas ideias eram acalentadas por diversos seguimentos do Estado varguista, em particular pelo Ministério da Educação e Saúde⁹⁴. Como demonstra Cláudio Aguiar Almeida⁹⁵, a educação para Roquette-Pinto tinha como cerne as noções de povo, raça e eugenia, e a solução para o atraso do país consistia na implementação de políticas de higiene pública e na educação eugênica da população.

Embora tenhamos poucas informações sobre Rocha Vaz, sua carta aponta as inúmeras dificuldades científicas em defi-

92 Claudio Aguiar Almeida, *O Cinema Como "Agitador de Almas"*, 1999.

93 Edgard Roquette-Pinto, *Ensaio de Antropologia Brasileira*, São Paulo, Editora Nacional, 1982, p. 172, 1. ed., 1933.

94 Claudio Aguiar Almeida, *O Cinema Como "Agitador de Almas"*, 1999.

95 *Idem, ibidem*.

nir o homem brasileiro pela categoria de raça. A categoria de “homem médio” seria um constructo que permitiria relativizar a importância explicativa da raça, e era ela que norteava as pesquisas de Vaz. Quando o cientista precisava abordar a questão racial, ele citava Oliveira Vianna, um dos poucos intelectuais do período que ainda defendiam na década de 1930 a raça como categoria-chave para explicar os problemas nacionais⁹⁶. Na resposta a Capanema, Rocha Vaz faz um imenso esforço intelectual para conjugar as ideias de raça com as de “homem médio”, mas não é muito bem-sucedido.

O lugar da raça nos debates intelectuais da década de 1930 era uma questão bastante espinhosa. Olívia Maria Gomes da Cunha⁹⁷, ao tratar das teorias do antropólogo Artur Ramos e do especialista em biotipologia Afrânio Peixoto, delineia com clareza a complexidade desse debate. Ela argumenta que, apesar das diferenças, os dois pensamentos foram endossados pelo Estado Novo por abrigarem ideais eugênicos e por estarem ligados a projetos nacionalistas de celebração e de delimitação de fronteiras culturais, geográficas e populacionais. Para a autora, os dois intelectuais recusavam-se a pensar projetos para a nação exclusivamente em termos “raciais”: Ramos por focar em aspectos culturalistas e Peixoto por centralizar a ação no indivíduo. Mas, ao mes-

96 Jair Souza Ramos, “Ciência e Racismo”, 2003, p. 589.

97 Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma”, 1999.

mo tempo, ambos tinham enorme dificuldade em abandonar por completo a categoria raça:

Tanto a versão *monumental*, aqui exemplificada através da análise da programação dos festejos do cinquentenário da Abolição, quanto o ambicioso projeto de identificação social imaginado por Afrânio manifestam a intenção de abordar a temática “racial” através de um repertório de temas caros aos projetos nacionalistas: a construção e a celebração de um tempo histórico, a demarcação de territórios e fronteiras geográficas e culturais, e a definição de seus limites “populacionais”. Se há diferenças entre o projeto monumental de Artur Ramos e a micropolítica biotipológica de Afrânio Peixoto, é preciso lembrar que ambos comungam de um mesmo ideal eugênico. Se em seu projeto monumental Artur Ramos recusa-se a pensar a nação em termos “raciais”, a biotipologia de Afrânio também se esquivava dessa tentação procurando no indivíduo seu *locus* de cura e correção. Porém, mesmo com a crescente crítica ao *racionalismo*, houve por parte de todos os interlocutores uma enorme dificuldade não só de lidar com categorias “racializadas”, como de abandoná-las completamente.

Se por um lado essas tentativas promoveram e requalificaram a discussão através de mecanismos diversos de especialização, como a biotipologia e a antropologia, por outro ajudaram a empreender a construção de uma visão racializada dos indivíduos e da nação. Isso porque essa transitividade de modelos e categorias de análise ocorre paralela à discussão de um projeto político que outorga à ciência a

autoridade de prescrever a fórmula da *formação nacional*. No entanto a “ciência” não pôde fazê-lo sozinha⁹⁸.

Essas considerações também podem ser depreendidas das cartas de Roquette-Pinto e Rocha Vaz. Ao mesmo tempo que esses intelectuais tinham dificuldades em lidar com a questão racial e procuravam criar outros conceitos, deslocando e atualizando o debate, paradoxalmente eles acabaram por construir imagens racializadas de homem brasileiro. De formas diversas, tanto Rocha Vaz quanto Roquette-Pinto viam na ciência uma possibilidade de criar modelos ideais que fossem capazes de alterar a realidade. Desejavam produzir corpos mais belos, saudáveis, moralizados e eficientes, de modo a regenerar o homem e desenvolver a nação.

Se as propostas de Roquette-Pinto e Rocha Vaz diferem da de Celso Antônio no que diz respeito a qual seria o tipo físico e étnico capaz de representar o homem brasileiro, elas têm em comum a atenção à diversidade e a centralidade da raça. Seja no homem negro sentado, de Celso Antônio, no mestiço branco “moreno” em marcha, de Roquette-Pinto, seja no “homem médio” branco “português” da região central, de Rocha Vaz, operam-se um reconhecimento da heterogeneidade e a seleção de um tipo racial capaz de simbolizar o homem nacional.

98 Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma”, p. 284.

2. As encomendas do ministro

Em 27 de outubro de 1937, Celso Antônio, que prosseguia com seus trabalhos, solicitou mais materiais para acabar de retocar o modelo e a finalização do ateliê, onde realizaria a ampliação da obra, que deveria ter dez metros⁹⁹. Capanema, no entanto, não parecia satisfeito com a escultura, uma vez que, em janeiro de 1938, escreveu um edital de concurso para a realização de *Homem Brasileiro*. No mês seguinte, porém, já havia desistido dele.

Victor Brecheret já vinha realizando maquetes para a parede cega do auditório do MES. Tinha ido ao Rio de Janeiro a pedido do ministro em meados do mês de janeiro de 1938¹⁰⁰ e, em 1º de fevereiro, enviara-lhe três fotografias dessas maquetes: uma representando um atleta [Figura 22]; outra, uma mulher e um cavalo [Figura 24]; e a terceira, um grupo [Figura 23]¹⁰¹. No mesmo dia em que recebeu as fotografias, Capanema escreveu a Mário de Andrade pedindo que contatasse Victor Brecheret em sigilo para lhe propor a execução da escultura *Homem Brasileiro*:

99 Documento administrativo relativo à escultura *Homem Brasileiro*. Arquivo Gustavo Capanema, série GCf1934.10.19, CPDOC/FGV.

100 Telegrama de Gustavo Capanema a Mário de Andrade, 12 jan. 1938. Documento MA-C-CPL, n 1627, Arquivo IEB/USP.

101 Cf. Carta de Victor Brecheret a Gustavo Capanema, São Paulo, 1 fev. 1938. Documento da série GCf1934.10.19, arquivo CPDOC/FGV.

Rio de Janeiro, 1 fev. 1938

Meu caro Mário de Andrade.

Faço votos pela sua saúde e felicidade

Venho pedir a você um favor. Tudo confidencialmente. O trabalho que está sendo aqui elaborado para a ereção da estátua do homem brasileiro não me parece que chegará a bom termo. O escultor insiste em dar ao seu trabalho um caráter diverso do que estava nos meus propósitos. E julgo que terei de começar o trabalho de novo.

Abrir concurso foi a primeira ideia. Mas concursos não têm dado bons resultados aqui no Ministério.

Peço por isso a você o seguinte: propor ao Brecheret a elaboração de um projeto de estátua. Poderá ser apresentada uma maquete de cinquenta centímetros de altura pelo menos, representando toda a estátua, e outra maquete de quarenta centímetros ou mais, representando a cabeça do homem. Você diga ao Brecheret como coisa sua que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau etc. O homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida, forte de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno de boas qualidades, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar. Você imagine outras coisas que devam ainda ser ditas a Brecheret e lhe dê o meu recado, sem lhe mostrar esta carta.

Ele apresentará as duas maquetes em 30 ou 60 dias como puder. O Ministério pagar-lhe-á um ordenado razoável pelo trabalho, ficando a seu cargo fazer a combinação prévia. Se o trabalho for julgado bom

e aceito, será ele convidado a apresentar a proposta da realização da estátua em granito com 12 metros de altura.

Afetuosamente abraço de seu amigo,

Capanema¹⁰².

No próprio mês de fevereiro, Brecheret recebeu a encomenda do ministro para a escultura *Homem Brasileiro* e fez um orçamento:

Brecheret, São Paulo, fev. 1938

Estátua do Homem Brasileiro

Encomenda do Ministro Gustavo Capanema

Maquete de 50 cm de altura da estátua, do *Homem Brasileiro* sentado.

Maquete de 40 cm. Ou mais, da cabeça da estátua.

Não pode ser estilização nem trabalho decorativo, mas o quanto possível naturalista.

O *Homem Brasileiro* deverá ser uma figura sólida, forte, nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade racial, com a fisionomia denunciando inteligência e energia. Bons olhos profundos e quentes. Boca franca e um pouco sensual. Rosto largo, sem nariz clássico.

A estátua será em granito e terá doze metros de altura.

As maquetes deverão ser entregues trinta dias após a encomenda.

Qual o preço das maquetes?

102 Carta de Capanema a Mário de Andrade, 01 fev. 1938. Código MA-C-CPL 1628, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP.

As duas maquetes ficam 10 000\$000

*Victor Brecheret*¹⁰³.

Em 10 de fevereiro de 1938, Mário de Andrade comunica a Capanema a resolução de Brecheret. O ministro aceitou o valor proposto, como demonstra o trecho da carta a seguir:

Meu caro Mário de Andrade:

Recebi a sua carta.

[...]

Quanto à proposta do Brecheret, tenho a lhe dizer o seguinte:

Desejo que ele faça as duas maquetes pedidas. Estou de acordo com o preço, mas com a condição de que ele faça de graça as maquetes para a parede norte do salão de conferências. Ele me mandou fotografias de três projetos. Achei um bom, o do atleta. Mas me parece que, naquela parede, o que ficaria melhor seria o grupo de amazonas galopando. Não as amazonas da lenda grega. Mas as nossas, as que deram nome ao nosso grande rio. Estas mulheres a cavalo dariam uma bela escultura. E nessa lenda talvez possamos ir buscar um símbolo qualquer, com um sentido próprio ao nosso destino. Fale com franqueza se isto lhe parece bem.

¹⁰³ As últimas linhas são manuscritas. Carta de Brecheret, fev. 1938. Código MA-C-CPL 1493, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP.

A escultura poderia ser feita em relevo bem saliente. Ou então poderia constituir um grupo separado da parede. O escultor dirá qual a melhor solução.

Com os maiores agradecimentos pelas suas constantes gentilezas, mando-lhe meus parabéns pela publicação do [...] trabalho sobre a “Feira de Bom Jesus de Pirapora e o samba rural paulista”.

Abraços afetuosos do Capanema

Rio de Janeiro 13 de fevereiro de 1938¹⁰⁴.

Em 18 de fevereiro, Mário de Andrade avisa ao ministro que Brecheret aceitou executar as três maquetes por dez contos de réis, conforme a proposta do ministro:

Meu caro Capanema.

Já falei com o Brecheret e ele aceita fazer mais a maquete das Amazonas galopando pelos mesmos dez contos. Aliás, já principiará os estudos para o *Homem Brasileiro* e diz que provavelmente, como para ele carnaval não existe, tudo estará pronto para a semana posterior ao carnaval. Acho de toda a conveniência que, maquetes prontas, ele mesmo vá ao Rio levá-las e discuti-las. Se julgar assim também me mande os passes para o escultor [...] ¹⁰⁵.

104 Carta de Gustavo Capanema a Mário de Andrade, 13 fev. 1938. Código MA-C-CPL 1629, pertencente ao arquivo Mário de Andrade do IEB/USP.

105 Trecho de carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema. 18 fev. 1938. Arquivo IEB/USP. Reproduzida em: Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, 1996, p. 232.

Esse é o último documento que encontramos sobre os contatos do ministro com Brecheret referentes à execução de *Homem Brasileiro*. As negociações com o artista para a obra da parede cega prosseguiram até março sem que a escultura do homem fosse novamente citada. Nesse mesmo mês, Brecheret foi ao Rio de Janeiro levando uma maquete para a parede cega do auditório. O ministro deve ter recusado a obra, pois, a partir daí, não temos mais nenhum registro a respeito das obras e nenhuma delas foi executada. É possível que Brecheret não tenha feito maquetes para a escultura *Homem Brasileiro*, uma vez que estava com pouco tempo, pois realizava nesse período o *Monumento às Bandeiras*, como propõe Helio Herbst. No entanto, encontramos a foto de uma cabeça de homem no arquivo Gustavo Capanema, executada por Brecheret, que contemplaria o pedido do ministro, mas não é possível precisar se ela de fato seria uma das maquetes de *Homem Brasileiro*¹⁰⁶. É possível também

106 Essa hipótese é levantada por Helio Herbst, ver: Helio Herbst, “Sob as Colunas do Ministério da Educação”, 2008. O *Monumento às Bandeiras* era um projeto de longa data de Victor Brecheret. Ele executa uma primeira maquete em 1920, pensando nas comemorações do centenário da Independência, em 1922. Embora críticos como Mário de Andrade e Menotti del Picchia promovam o trabalho, ninguém se interessa em financiá-lo. A realização do monumento pelo poder público ocorre apenas em 1936, em uma versão muito diversa da maquete inicial, tendo terminado apenas em 1953 para as comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Sobre o monumento, ver: Marta Rossetti Batista (org.), *Bandeiras de Brecheret – História de Um Monumento (1920-1953)*, São Paulo, PMSF/SMC/DPH, 1985; Pau-

que a recusa da escultura para a parede cega tenha posto fim aos contatos com o artista. De todo modo, o escultor acabou recebendo o valor acordado, de dez contos de réis¹⁰⁷.

Embora os documentos encontrados tenham várias lacunas e deixem muitas dúvidas sobre o processo de encomenda, as negociações com Brecheret, intermediadas por Mário de Andrade, permitem compreender com maior precisão as ideias do ministro para a escultura *Homem Brasileiro*. Como os trechos citados demonstram, Capanema acatara o conselho de Roquette-Pinto de figurar um homem moreno, e o termo “boa qualidade racial” parece ser uma referência à ideia de “homem médio”, sugerida por Rocha Vaz. À raça, Capanema conjugava valores morais, como “força”, “coragem”, “inteligência”, “energia”, “capacidade de criar e realizar”. No entanto, o ministro desejava um homem sentado, sem ver contradição entre essa postura e os valores solicitados. Sua encomenda definia até mesmo detalhes físicos bastante específicos, como “bons olhos profundos e quentes. Boca franca e um pouco sensual. Rosto largo, sem nariz clássico”. Assim, a solicitação de uma maquete de cabeça era importante para

lo César Garcez Marins, “O Parque do Ibirapuera e a Construção da Identidade Paulista”, *Anais do Museu Paulista*, vol. 6-7, n. 1, pp. 9-36, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141999000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 dez. 2015.

107 De acordo com recibo encontrado no Arquivo Gustavo Capanema. Série GCf1934.10.19, CPDOC/FGV.

visualizar o homem em termos raciais. Em relação ao estilo, o ministro pedia que fosse seguido o “modernismo classicizante” de Maillol e Despiau.

Ao mesmo tempo que sondava Victor Brecheret, o ministro contatava Ernesto de Fiori. Os primeiros convites feitos a ele para a realização de obras para o ministério datam de fevereiro de 1938 e foram intermediados por seu amigo Paulo Rossi Osir¹⁰⁸, segundo a carta de Ernesto de Fiori enviada a Candido Portinari.

Ernesto de Fiori chegou ao Brasil, proveniente da Alemanha, em agosto de 1936, fugindo da ascensão do nazismo, e se instalou em São Paulo, onde já residiam sua mãe e seu irmão mais velho, Mário de Fiori. No ambiente paulistano, mantinha estreitas relações de amizade com Carlos Pinto Alves¹⁰⁹, Menotti del Picchia¹¹⁰ e Paulo Rossi Osir. Entre dezembro de

108 Paulo Cláudio Rossi Osir (São Paulo, 1890–1959) foi pintor, desenhista e arquiteto ligado ao grupo Santa Helena, com o qual De Fiori manteve relações próximas. Na década de 1940, criou a empresa de azulejaria Osirarte e passou a produzir azulejos desenhados por Candido Portinari para o edifício do Ministério da Educação e Saúde – MES, no Rio de Janeiro, e para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, onde também promoveu exposições de azulejos artísticos.

109 Carlos Pinto Alves era intelectual católico, advogado e empresário ligado ao meio artístico paulistano. Ele reuniu documentos sobre Ernesto de Fiori publicados em homenagem póstuma ao artista em 1946.

110 Jornalista, escritor modernista e crítico de arte, Menotti del Picchia assumiu a direção do jornal *Gazeta* em 1920 e escreveu para o *Correio Paulistano*, no qual, sob o pseudônimo de Hélios, fez veemente defesa

1936 e janeiro de 1937, realizou exposição individual na galeria Guatapar, na capital paulista, apresentando trinta obras entre pinturas, esculturas e desenhos, sendo a maior parte retratos. Em 1937, participou do I Salão de Maio e, em julho, realizou mais uma exposição individual, desta vez no Rio de Janeiro, na Nova Galeria de Arte de Theodor Heuberg. De acordo com Mayra Laudanna, cartas trocadas entre o galerista e o escultor informam que Gustavo Capanema visitou essa exposição e ficou entusiasmado com o trabalho de De Fiori. Em 1938, o escultor expôs duas esculturas no II Salão de Maio e recebeu encomendas para o MES¹¹¹.

A trajetória de sucesso de De Fiori, a boa recepção da crítica brasileira às obras do artista e o entusiasmo do ministro com a exposição do escultor justificam o convite para executar maquetes para o MES. Anotações encontradas no arquivo de Capanema¹¹² apontam que ele solicitou a Ernesto de Fiori que elaborasse uma maquete para a escultura *Mãe* e duas para *Homem Brasileiro* – uma com o homem sentado e a segunda s da cabeça. Acrescentava que o escultor poderia apresentar

do modernismo paulista. Ernesto de Fiori esculpiu um busto de Menotti del Picchia em 1936, cujo gesso original se encontra no Museu de Arte de São Paulo, Masp.

111 A recuperação dos dados biográficos do escultor foi realizada com base nos trabalhos de Walter Zanini e Mayra Laudanna: Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori (1884-1945)*, Catálogo, São Paulo, MAC/USP, 1975; Mayra Laudanna, *Ernesto de Fiori*, 2003.

112 Série GCf1934.10.19, CPDOC/FGV.

uma variante com o homem em pé. Para a escultura do homem, De Fiori apresentou quatro projetos: dois de homens em pé e dois de homens sentados [Figuras 26, 27, 28 e 29]¹¹³. No entanto, nenhum foi aceito.

Alexander Heilmeyer (1928)¹¹⁴ identifica na obra de Ernesto de Fiori “uma graciosa antinomia entre a noção latina de beleza e a noção expressiva alemã”, tendo o artista optado pelo “expressivo”. Walter Zanini (1975)¹¹⁵ também situa a obra do escultor entre o clássico e o expressionismo. Segundo Zanini, as esculturas do início da carreira de De Fiori, como *Banhista*, *Soldado*, *Homem em Marcha*, *Inglês* e *Mulher Agachada*, estariam mais próximas da escultura clássica, enquanto as realizadas a partir do fim da década de 1920, como *Cariátides*, *Boxeadores*, *Homem Andando* (1929) e *Fugitivo*, se alinhariam mais com o expressionismo. Para ele, essas mudanças seriam também acompanhadas pelo tratamento formal da superfície: liso nos primeiros nus e áspero na produção posterior. Embora essa diferenciação seja um pouco rígida para dar conta das obras do artista, ela nos auxilia a fazer algumas considerações sobre as maquetes de homens sentados executadas para o ministério.

113 Carta de Ernesto de Fiori a Candido Portinari, 04 jun. 1938. Reproduzida em: Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, *Colunas da Educação*, pp. 234-235.

114 Alexander Heilmeyer, *La Escultura Moderna y Contemporanea*, 2. ed., Barcelona, Labor, 1945.

115 Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori (1884-1945)*.

Jovem Sentado, do acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), representa um homem sentado sobre um bloco com as pernas cruzadas. O braço direito repousa sobre as coxas, enquanto o esquerdo está apoiado na aresta do bloco, um pouco atrás do corpo. Com o tronco ereto, mas levemente relaxado, e a cabeça inclinada, a figura olha para cima, alheia ao entorno. Os traços faciais são pouco definidos. A superfície da obra é bastante rugosa. A postura do homem produz a sensação de dramaticidade contida. Não estamos no terreno do classicismo, mas do expressionismo. A obra, de livre inspiração, se afasta das solicitações de Capanema e volta-se para dilemas subjetivos.

Já *O Brasileiro* – cuja cópia em bronze pertence ao Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo – trata-se de uma figura masculina sentada sobre um bloco retangular, com os pés paralelos, que, com o tronco ereto e a cabeça erguida, olha para o horizonte. As mãos estão apoiadas nas pernas, sendo que a esquerda encontra-se fechada. A superfície da obra, trabalhada de maneira irregular, apresenta áreas rugosas, nas quais percebemos a pressão dos dedos do artista e marcas deixadas por seus instrumentos de trabalho. O homem, jovem, branco, moreno, de olhar sereno, é de uma beleza idealizada, clássica. A obra caracteriza-se pelo respeito ao bloco, pelo caráter estático e pela harmonia, aproximando-se do estilo almejado pelo ministro. O gesto produzido pela mão fechada demonstra decisão e capacidade de ação. A figura

é construída de modo a expressar solidez, força e elevação, conforme as solicitações de Capanema.

Na carta do ministro a Mário de Andrade, ele pedia a Brecheret que “seguisse os rumos das escultura de Maillol e Despiau”. Embora nessa passagem o encomendante parecia estar se referindo a um estilo, e não a uma obra, é fato que Charles Despiau executou em 1929, a pedido do arquiteto August Perret, uma escultura de homem sentado para o túmulo de Emile Mayrish, grande industrial de Luxemburgo. Essa obra, denominada *O Realizador* [Figura 30], encontra-se hoje no Centro George Pompidou, em Paris, e foi doada pela esposa de Despiau. Aparece reproduzida no livro *A Arte e os Artistas* – em um artigo de George Kahn –, em 1932, e na revista *Gazette des Beaux-Arts*, em artigo de J. Alazard, publicado em 1939. Uma versão da escultura foi ampliada e colocada no parque Colpach, em Luxemburgo, que pertenceu à família Mayrish. Alazard assim comenta a escultura:

Ele havia pensado primeiro em uma figura feminina; depois, a conselho de Perret, concebeu este poderoso homem sentado, procurando expressar a união íntima entre pensamento e ação. Esse homem que vinha refletindo longamente depois de tomar a decisão vai se levantar para agir. Obra muito completa, feita de serenidade e nobreza, em que a atitude geral, a curva das costas, o gesto admirável do braço direito dão ao conjunto seu significado profundo. É uma daquelas estátuas que mais bem indicam a importância que o artista atribui à

distribuição da luz sobre as superfícies plásticas. Planos e volumes são reunidos tão sutilmente que a luz os destaca e dá a eles o lugar preciso que devem ocupar no espaço¹¹⁶.

Os dizeres de Alazard sobre *Réalisateur* [Figura 30], de Despiau, parecem evocar os ideais que o ministro almejava para a escultura de *Homem Brasileiro*. Seguindo essa hipótese, as duas obras pretenderiam transmitir mensagem simbólica semelhante: serenidade, nobreza, capacidade de realizar, inteligência e beleza clássica. Ambas tentam comunicar essas ideias por meio da figura de um homem sentado com o punho cerrado. Todavia, os resultados são bastante diversos.

Em *Réalisateur*, Despiau combina a postura do *Penseur*, de Rodin – costas curvadas, com a mão esquerda sobre a perna –, com gestos de ação, denotados pelo movimento do braço direito com o punho cerrado e pelas pernas entreabertas, que, aliadas ao ângulo formado pelo braço esquerdo, dão a impressão de que a figura está prestes a se levantar. Nesse equilíbrio de posições e pela alusão ao movimento, o artista consegue combinar as ideias de pensamento e realização de modo eficaz, comunicando com êxito sua mensagem.

Já em *O Brasileiro* [Figura 29], Ernesto de Fiori busca enfatizar mais as características de serenidade, nobreza e solidez

116 J. Alazard, *apud* Musée Municipal de Mont-Marsan, *Charles Despiau (1876-1946)*, Mont-Marsan, Collections of The Municipal Museum of Mont-De-Marsan, 1982.

do que a capacidade de realizar. Produz uma figura estática, bastante rígida, o que atenua e esvazia a ideia de ação, representada timidamente pelo punho esquerdo cerrado. A mensagem, cristalina na obra de Despiau, é opaca na de De Fiori, provocando várias interpretações. Isso faz com que a escultura possa ser compreendida tanto como compatível com os desejos do ministro quanto como subversiva aos interesses dele, como comenta Mayra Laudanna:

Destituídas da dimensão monumental que Capanema desejava, essas obras foram mostradas em São Paulo nas dimensões originais. *O Brasileiro* e *Homem Sentado* são exemplos disso. Este último, que deveria coroar o jardim da sede do ministério, talvez como o guardião, inclina a cabeça num gesto alheado. O brasileiro, de implantação austera, formas sólidas, angulosas, que percorrem o corpo, formando-o, efetua-se indiferente. As duas obras remetem ao artigo do artista transcrito no início deste trabalho e, por ironia, fazem lembrar que foram modeladas justamente no período em que o Brasil estreitava relações com a Alemanha (1938-1939)¹¹⁷.

Dado o caráter ambíguo da imagem e a ausência de documentos, é difícil afirmar se *O Brasileiro* teria ou não agradado ao ministro. No entanto, a obra claramente desagradou aos arquitetos. Segundo Walter Zanini,

117 Mayra Laudanna, *De Fiori*, p. 51.

Lúcio Costa, mesmo reconhecendo em Ernesto de Fiori “um escultor de primeira qualidade, de grande vitalidade e extremamente apurado”, considera que suas obras não se integravam ao edifício por carecerem “do sentido arquitetônico e monumental que interessava ao Ministério”, acrescentando que De Fiori era “um individualista” e que suas obras seriam como “um objeto sem integração verdadeira”¹¹⁸.

Como bem nota Annateresa Fabris:

A diferença entre a concepção essencialista e severa de De Fiori e as expectativas da equipe do Ministério, que desejava obras nas quais o sentido geométrico viesse acompanhado de uma visão heroica, pode ser avaliada pelas três maquetes de *O Brasileiro*. Não há nenhuma concessão a uma encomenda oficial, pois, como De Fiori declarara numa carta a Portinari, seria possível alterar a composição, mas não o próprio estilo. A concepção corriqueira de monumento, vazada em termos de alegorismo e retórica, não se coadunava com as diretrizes estéticas de De Fiori, e sua integração na equipe do Ministério da Educação e Saúde acaba não se efetivando¹¹⁹.

No entanto, o descontentamento dos arquitetos com *O Brasileiro* [Figura 29], de De Fiori, talvez se devesse não apenas a questões de estilo mas também à incompatibilidade

118 Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori*, p. 15.

119 Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”, 1999.

da obra com o discurso de brasilidade acalentado por eles. Ainda que se possa notar na figura algumas características antropológicas, como afirma Walter Zanini¹²⁰, o mestiço embranquecido dificilmente poderia ser interpretado pelos arquitetos como símbolo de brasilidade. E eram exatamente essas imagens de nacionalidade que a equipe de arquitetos buscava nas obras de arte para o MES. Por essa razão, haviam escolhido as esculturas de Celso Antônio representando o sertanejo e o “negro”. O desejo do ministro se mostrava, portanto, incompatível não só com a obra de Celso Antônio mas também com a intenção dos arquitetos.

Assim, após a recusa das maquetes de Ernesto de Fiori, os contatos com Celso Antônio foram retomados, no fim de maio de 1938, sendo redigido um novo contrato em julho de 1938, o qual não se sabe se foi de fato assinado¹²¹. O escultor retomou os trabalhos, que haviam sido paralisados durante um mês, para a realização de uma versão em barro da obra de cerca de 3 metros de altura, que posteriormente seria moldada em gesso e serviria de modelo para a versão em granito¹²².

Artigos publicados na imprensa em setembro de 1938 assinalam o fim das negociações para a execução da escultura.

120 Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori*, p. 15.

121 Arquivo Gustavo Capanema, “Assuntos administrativos”, CPDOC/FGV

122 Informações referentes à carta de Celso Antônio a Gustavo Capanema, 31 maio 1938, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

No *Correio da Manhã*, Manoel Paulo Filho¹²³ assim descreve o episódio:

Celso Antônio fez-me a descrição do caso. Havia um plano oficial de se colocar o monumento à frente do ministério. Um trabalho de granito de doze metros de altura. O ministro, por indicação do arquiteto Lúcio Costa, que realizou o projeto do palácio, entregou a Celso a tarefa. Acordo decorrente de um exame verbal do assunto, o artista teve a seu cargo a expressão da obra como manifestação do tipo brasileiro. Entendeu-se que só ele responderia pela sua criação dentro das regras da arte plástica.

Eram extraordinárias as responsabilidades, mas como o escultor fora discípulo de Bourdelle, por este recomendado em carta autografada, que tinha em mãos, além de elogios que há tempos lhe fizeram Coelho Neto, Graça Aranha e Gilberto Amado, pareceu que tudo se ajustaria a contento. Bourdelle é um estatuário de nomeada internacional. Fez o monumento a Alvear, que se encontra em Buenos Aires. Fez o da 'Vierge à l'enfant', com oito metros de altura, que se acha nas montanhas de Alsácia. Fez o Héracles, que se admira no Museu de Arte Moderna, em Roma. Todo o baixo-relevo da Ópera de Marselha, louvado pelos técnicos que o apreciaram, é devido ao seu engenho modelador.

Por outro lado, o arquiteto Le Corbusier, passando pelo Rio, garantiu que Celso Antônio estava em condições de satisfazer o desejo

123 Manoel Paulo Teles Filho (1890-1969) foi jornalista, escritor e diretor do jornal *Correio da Manhã*.

do governo no tocante à colossal estátua. Mas o ministro, que também é inteligente e é ilustrado, absorvido nas preocupações de dotar a entrada do ministério com um monumento realmente digno, decidiu acompanhar os trabalhos, colaborando com o artista. Seriam fatais as dissensões. Segundo o depoimento de Celso Antônio, o senhor Capanema sugeria um tipo ariano. Tão exato e rigoroso nas linhas que uma comissão, posteriormente designada por ele de estetas e biotipologistas, diria se merecia ou não ser aprovado. O escultor não concordou. Alegou que não havia ariano puro no Brasil. Sujeito apenas aos princípios de arte plástica, modelaria o “homem” como ele via do Amazonas ao Rio Grande do Sul. E não se submeteria ao julgamento dos médicos e antropologistas com que o ministro queria contar. Esse “homem”, acentuava Celso Antônio, não é o imigrante. É o que é daqui. O senhor Capanema replicava que não concebia obra de arte sem beleza e verdade, repugnando-lhe o mestiço de traços duros e beiçola pendente a que se ia dando vida no atelier.

Brigaram ambos. A situação agravou-se quando o escultor reclamou pagamento de uma das prestações atrasadas. O ministro, considerando impossível que o monumento fosse acabado, não o atendeu. O artista, em longo memorial, apelou para o presidente da República. Depende do senhor Getúlio Vargas, que no seu livro recentemente publicado, *A Nova Política do Brasil* (Editora José Olímpio), revelou seguros conhecimentos de nossa formação etnográfica, do meio e do indivíduo do país, a decisão final.

O problema não é tão fácil como, de início, acreditaram o ministro e o escultor. Nem fácil nem simples. Em arte, particularmente na

plástica, não há ideal sem real. O homem brasileiro que ambos imaginaram ainda não existe. Sílvio Romero tinha razão. Modelar o tipo autenticamente nacional seria mais que difícil, seria impossível. Pelo menos, agora. Ponha-se o caboclo do Amazonas ao pé do sertanejo do Nordeste, do Jeca de São Paulo e Minas, do peão do Mato Grosso e do vaqueiro do Rio Grande do Sul, e ver-se-á que a disparidade é esmagadora. Se fosse permitido aos senhores Capanema e Celso Antônio, antes de discorrerem o caso, percorrerem o interior indígena, olhando, reparando, meditado desde as serras gaúchas aos seringais acreanos, apanhariam não um, mas uma multiplicidade de tipos, todos, absolutamente todos, sem uma feição característica e original. Se o tempo lhes sobrasse e eles andassem pausadamente pelas margens do São Francisco, verificariam que Teodoro Sampaio não exagerara quando, em seu célebre “Relatório”, proclamara que só aí estavam simbolizadas todas as raças humanas cientificamente identificadas.

Subjetivamente os estetas podem criar esse “homem”. No sentido objetivo, ainda é cedo. Os senhores Capanema e Celso Antônio anteciparam-se de duzentos ou trezentos anos, mergulhando literalmente os olhares perscrutadores para dentro de um Brasil ex-colônia ibérica e em lenta, mas inevitável, evolução histórica¹²⁴.

Nesse artigo, Manoel Paulo Filho aponta as inúmeras dificuldades de representar o brasileiro e a nação por meio da

124 M. P. Filho, *Correio da Manhã*, 23 set. 1938. Transcrito em Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, pp. 112-114.

raça. O problema estava justamente em conciliar a heterogeneidade das raças existentes no Brasil em uma só imagem. Se a “evolução histórica” ainda não o havia feito, como poderiam as artes idealizar tal brasileiro? Para Filho, a missão estaria fadada ao fracasso.

Ao discutir os ideais de raça que marcavam os debates do Estado Novo, Olívia Gomes da Cunha chega a uma instigante conclusão:

O modelo idealizado de um *homem brasileiro* não resultava do reconhecimento da diversidade étnica e cultural e da intensa miscigenação, mas sim da visão de que a *nação imaginada* só seria realizada como projeto político se a heterogeneidade fosse oficialmente reconhecida senão nas essências ao menos na forma – nas “aparências que criam realidades”. A identidade nacional só se concretizaria como plural se categorias como saúde, doença, força, beleza, aptidão, capacidade, responsabilidade e inteligência fossem acrescentadas aos indivíduos que a formavam¹²⁵.

São justamente essas duas concepções de raça e nação que são acionadas nos embates entre Celso Antônio e Capanema. Na escultura criada pelo primeiro, a nação seria representada por meio do “reconhecimento da diversidade étnica e cultural e da intensa miscigenação”. Essa ideia estava em consonância

125 Olívia Maria Gomes da Cunha, “Sua Alma em Sua Palma”, p. 284.

com as concepções de brasilidade dos círculos artísticos modernistas paulista e carioca. Já a imagem idealizada pelo ministro, apesar de também almejar reconhecer a heterogeneidade, construindo, portanto, a imagem do mestiço, pretendia aliar a ela a ideia de civilização, que só poderia ser transmitida se fossem adicionadas ao mestiço as noções de branquitude, beleza, saúde, inteligência, coragem e capacidade de ação. O desfecho dessas disputas em torno de como representar a nação teria sido o desmoronamento da obra. Lúcio Costa relata o episódio em depoimento a Leneide Duarte-Plon:

Então aconteceu aquele episódio trágico. Havia aquela figura enorme de barro e todos os dias o auxiliar dele (Celso Antônio) tinha que cobri-la com panos úmidos. Havia uma estrutura de madeira por dentro. Essa de barro era a estátua para ser passada depois para o gesso, para servir de base para a definitiva de pedra. Era já em tamanho natural. E tinha que ser coberta porque era uma massa de barro enorme, apesar da estrutura. Esse barro tinha que ser coberto com panos úmidos para não ressecar. [...]

Capanema levou-nos todos para mostrar a figura no atelier do Celso. Mas ele já tinha mandado cobrir a figura. Mandou que a descobrissem. Era um trabalho mais ou menos lento, já estava escurecendo. Havia uma lâmpada forte no teto que iluminava bem a escultura. Então, o empregado foi tirando aqueles panos todos e nós todos olhando, à medida que a estátua ia aparecendo, primeiro a cabeça, depois o torso e aquela luz bem concentrada, que iluminava bem. O Aníbal e to-

dos nós admirando a figura. De repente, a figura começou a cair para trás, começou a cair. Foi caindo, caindo. Foi inclinando, inclinando, perdendo a armação de anos de trabalho. A armação não estava mais aguentando o peso daquele barro todo. Desmoronou completamente. Aquela figura serena, impressionante, parada, estática¹²⁶.

O desmoronamento da obra se apresenta como a metáfora perfeita de uma narrativa que ruiu. Encerrava-se assim o projeto de representação do ideal do homem novo por meio da raça e da figura masculina. O discurso do “homem novo” tomaria então outra forma, passando a ser simbolizado pela imagem da mulher e, posteriormente, do casal e tendo como cerne a ideia de gestão da sexualidade.

126 Lúcio Costa em depoimento a Leneide Duarte-Plon (Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, p. 115).

Capítulo 3

As mulheres

Foi Celso Antônio, por exemplo, quem primeiro fez no nosso país escultura brasileira. O sangue índio que lhe corre nas veias levou-o ao abandono das fórmulas exóticas, ao carinho entranhado com que ele pesquisa as origens e a evolução da nossa arte primitiva em cuja fonte puríssima se inspirou. A sua arte bárbara, selvagem como a nossa terra, nada, pois, tem que ver com a arte de importação. Embora tendo sido discípulo de Bourdelle, Celso Antônio – o que prova a sua forte e vigorosa personalidade – seguia orientação absolutamente diversa do mestre. É um escultor brasileiro. O único escultor brasileiro¹.

1 Menotti del Picchia (sob pseudônimo Helios), “Um Grande Escultor

A ideia apresentada por Menotti del Picchia, sob o pseudônimo de Helios, de que Celso Antônio configuraria o escultor brasileiro por excelência, o que derivaria de seu “sangue índio” e lhe permitiria continuar a desenvolver, de modo quase natural, uma suposta “arte primitiva”, que seria também “pura”, “selvagem” e “bárbara” e ligada à essência original do país, é recorrente em artigos publicados sobre o artista no final dos anos 1920, principalmente os do *Correio Paulistano*. Esse discurso ecoa noções sobre o tema do “primitivismo”, amplamente discutidas pelas vanguardas europeias entre o final do século XIX e início do XX, debates que aportavam no Brasil de modo filtrado.

Ao longo do século XIX, o termo “primitivo” foi empregado pelas elites europeias para definir sociedades “atrasadas”, consideradas “incivilizadas”. Mas, ao lado do “atraso”, esses “outros” povos também ganhavam conotações positivas, sendo por vezes vistos como “naturalmente bondosos”, não corrompidos pela vida moderna, ou seja, “puros”². Essa relação entre sociedades consideradas mais simples e pensamento e expressões mais puras é, para Gill Perry³, fundamental para compreender as associações entre “moderno e primitivo”

Brasileiro”, *Correio Paulistano*, p. 10, 1 jan. 1929, HDB/Bndigital.

2 Gill Perry, “O Primitivismo e o ‘Moderno’”, em C. Harrison *et al.*, *Primitivismo, Cubismo e Abstração: Começo do Século XX*, São Paulo, Cosac Naify, 1998, pp. 3-85.

3 *Idem, ibidem*.

presentes nas práticas artísticas das vanguardas francesas e alemãs. Como argumenta Perry, o interesse artístico na produção cultural e material de outras sociedades era moda no século XIX, e obras voltadas para a representação do mundo “primitivo” tinham um bom mercado. Artistas de vanguarda, como Gauguin, e também dezenas de outros pintores e escultores então considerados como “orientalistas”, entre eles Aphonse Etienne Dinet e Lecomte du Noy, se dedicaram ao tema. Mas por que, diferentemente das obras de Dinet e Noy, as de Gauguin não são facilmente interpretadas como exóticas apesar de reforçarem ideias semelhantes? Para a autora, isso se deve à utilização de uma técnica moderna que engendrou uma nova visão sobre o artista e seu ato criador:

Para que o “primitivo” fosse desenvolvido como um conceito crítico na teoria e na prática da arte moderna, ele não poderia ser visto simplesmente como inspirador do artista moderno, como fornecedor de imagens a serem simplesmente tomadas de empréstimo ou plagiadas. Para reivindicar alguma “originalidade”, ele deveria também estar sendo produzido dentro da arte moderna. Daí privilegiar-se o papel do artista. De acordo com essa visão, o artista verdadeiramente moderno (por exemplo o “selvagem” descrito por Gauguin) não estava simplesmente sendo inspirado, mas explorando seus (dele e ocasionalmente dela) instintos criativos mais profundos. Mesmo no catálogo do MoMA de 1984 citado na introdução, William Rubin escreve que o

que Picasso “reconhecia naquelas esculturas [primitivas] era em última instância parte dele mesmo, de sua própria psique”⁴.

Perry mostra que havia dois modos de despertar em si mesmo essa criatividade “selvagem”. Para os artistas parisienses, era necessário “ir embora” para lugares que eram percebidos como opostos à cultura urbana e civilizada, que poderiam ser mais próximos, como a Bretanha e as colônias francesas, ou mais distantes, como o Taiti. Já para os alemães, era preciso entrar em contato com a natureza e o povo. Após a unificação do país, em 1871, o culto ao povo, pautado na associação entre o povo e a terra e na exaltação do camponês e da vida rural, tornou-se uma das maneiras de buscar a identidade nacional.

Essa concepção de que o artista moderno não só se inspira em motivos “primitivistas”, mas é ele mesmo dono de um “instinto criativo bárbaro”, que circulava nos meios parisienses, aparece também nos discursos de artistas modernistas latino-americanos. Eles eram construídos e se construíam como os “bárbaros” por pertencerem a mundos considerados não ocidentais. Como mostra Andrea Giunta⁵, artistas como Tarsila do Amaral, Torres García, Wifredo Lam e os irmãos

4 Gill Perry, *op. cit.*, 1998, p. 82.

5 Andrea Giunta, “Estratégias de la Modernidade em América Latina”, *Escribir las Imágenes: Ensayos Sobre Arte Argentino y Latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.

Andrada procuraram expressar sua alteridade como estratégia pela qual podiam se inserir no discurso universalizante de modernidade⁶. Esses artistas desejavam reformular a arte e a cultura por meio das diferenças. Para a autora, a arte brasileira modernista de vanguarda se dava dentro do paradigma antropofágico. Oswald de Andrade, por exemplo, construía a si mesmo e o brasileiro por meio da metáfora do índio canibal, aquele deglutidor de culturas.

Essa construção do espírito criador como um reavivamento do espírito bárbaro “indígena” irá aparecer em diversos artigos sobre Celso Antônio. Além do já mencionado texto publicado por del Picchia, há um trecho revelador, retirado de um artigo não assinado do *Correio Paulistano* de 1929:

Desse ponto de vista, que é o certo, que é o exato, que é o verdadeiro, o que se pode dizer – para dizer tudo – é que Celso Antônio trouxe para a nossa escultura, rasgando-lhe, portanto, um mundo que ela ignorava, o seu sentido justo. Mas não foi essa a sua única contribuição. Atraído, fascinado pela nossa terra, ele se voltou heroicamente para o seu espírito bárbaro, selvagem original e o compreendeu. E, então, desde a hora em que o índio acordou nele, todo o seu empenho, todo o seu carinho foi fazer para o Brasil uma arte exclusivamente brasileira, uma arte que continuasse através dos séculos a tradição do gentio

6 Vários autores discutem essa questão. Além de Giunta, ver Eduardo Jardim Moraes, “Modernismo Revisitado”; Michele Greet, “‘Exhilarating Exile’”.

obscuro que plasmou as maravilhas de Marajó. A esse respeito, a sua contribuição, quanto ao nosso país, em nada é inferior – pelo contrário – à de Diego Rivera quanto ao México. Estudando com a paciência de um pesquisador as origens e a evolução de nossa arte primitiva, Celso Antônio pode igualmente lançar bases da nossa arquitetura, cujas linhas horizontais retratam a paixão do selvagem preso à terra, como as flechas das catedrais góticas retratavam o misticismo e a ânsia da espiritualidade do medievo⁷.

O texto aponta que para o artista nacional, em particular para Celso Antônio, não seria preciso “ir embora” a fim de acionar seu “instinto criador”. Bastaria voltar-se, tal como na Alemanha, para a própria terra e para o próprio povo, exaltando, em vez da figura do camponês, a do índio. Seria o indígena que encarnaria, com perfeição, essa tão buscada alteridade selvagem e exótica. Nesse caso, encontrava-se na própria terra aquilo que as vanguardas francesas necessitavam procurar no além-mar.

A conjunção dos termos “moderno e primitivo” reverberava também sobre a obra e o pensamento de Celso Antônio. Em abril de 1926, o artista trata da pintura moderna parisiense, exaltando Paul Cézanne:

7 “O Monumento a Carlos de Campos no Cemitério da Consolação”, *Correio Paulistano*, 22 set. 1929, HDB/Bndigital.

– E sobre a pintura?

Dela não falarei sem primeiro evocar o gênio de Cézanne, que é o maior pintor dos últimos tempos. Foi ele quem plantou, há 40 anos, a semente cujo fruto é a pintura moderna. As bases do templo que ele edificou têm a solidez das pirâmides solitárias. É inconfundível a sua estrutura pictural, porque pintava como um escultor que talhasse a pedra: todos os seus valores eram vivos. As suas criações têm o mesmo “raisonnement” e a mesma medida dos primitivos. Tudo emanava dele com a espontaneidade da água que vem de uma nascente. [...] Cézanne, cujo temperamento é apaixonado, sofrendo a incompreensão de sua época, desprezou Paris e viveu no campo, monge em recolhimento, para criar uma natureza muito mais bela do que a que ele via. Suas paisagens e retratos têm uma originalidade técnica tão vibrante que o julgarei mesmo o pintor mais original de todos os tempos. A sua ciência fez brotar na arte contemporânea artistas que, revelando personalidades bem diferentes entre si, souberam numa perfeita assimilação dos valores da pintura do mestre continuar a tarefa de renovação artística.

Nessa plêiade magnífica figuram com brilho os astros da pintura moderna, os nomes de Derain, Matisse, Picasso, Marquet, Vlaminck, Asselin, Bonnard e outros. A obra que eles se propõem a realizar, são e equilibrada, fará viver num traço luminoso a grandeza de uma raça [...]⁸.

8 “A Orientação da Arte Moderna, e Especialmente, da Escultura”, *A Noite*, 12 abr. 1926, HDB/Bndigital.

No trecho, ao tratar de Cézanne, Celso Antônio combina as ideias de originalidade, arte moderna e primitivismo que, juntas, comporiam o que, para ele, era o melhor em arte. A referência a diversos pintores *fauves*, como Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet e Maurice de Vlaminck, reforça ainda mais essas ideias, já que o próprio termo *fauves* (feras) remete à noção de uma “arte selvagem”.

Como discute Perry, a nomenclatura atribui o *status* de instintivo à criatividade individual ao mesmo tempo que define o ato de pintar como masculino. A técnica empregada pelos *fauves* é associada pela crítica ao animal, à força, ao erótico e ao sexual.

Se a técnica e o criador são considerados como masculinos, os temas comumente abordados em suas pinturas são a paisagem e o nu feminino. Para Gill Perry, o nu feminino era um signo poderoso tanto para as tradições acadêmicas quanto modernas. Mulheres banhistas e nus reclinados foram temas adotados pelos *fauves*, mas também abordados pelos pais do modernismo: Édouard Manet, Edgar Degas e Paul Cézanne⁹.

A representação do nu feminino pelos pintores da vanguarda francesa e alemã do início do século XX é objeto de reflexão de Carol Duncan¹⁰. Ela tem como proposta olhar essas pinturas não com base em critérios de inovação plástica, mas

9 Gill Perry, “Gender and the Fauves...”, 2004, p. 78.

10 Carol Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, *Artforum*, pp. 30-39, dez. 1973.

pelo prisma das relações de gênero. A conclusão da autora é que, em grande parte das telas de pintores cubistas, *fauves* e expressionistas alemães, a mulher é mostrada como desprovida de poder e subjugada.

Duncan¹¹ lembra que a arte europeia do fim do século XIX atribuía à relação masculino x feminino uma dimensão existencial. Os artistas simbolistas dedicavam-se a retratar mulheres como virgens e/ou vampiras ou com base em arquétipos míticos, como os de Eva, Salomé, Esfinge e Madona. Nessas representações, a mulher se encontrava mais próxima da natureza e era mais dirigida pelos instintos do que os homens. Era vista tanto como objeto de desejo quanto de temor. Artistas da nova geração ligados às experiências de vanguarda, como os *fauves*, rejeitaram esse tipo de figuração, criando imagens que são inversões exatas das mulheres fatais simbolistas. Duncan sugere que, se antes a mulher hipnotizava o homem, reduzindo-o a uma criatura passiva, sujeita à perversidade feminina, agora ela passa a ser representada como passiva, “reduzida à carne” e apresentada como um “animal obediente”¹².

A autora defende que, apesar de ser uma inversão da mulher fatal simbolista, o nu feminino desprovido de poder deriva da mesma estrutura de pensamento, uma vez que a mulher continua a ser retratada com base em tipos universais tidos como

11 *Idem*, p. 32.

12 *Idem*, *ibidem*.

opostos aos masculinos. Temas como o nu feminino na natureza, caro aos artistas do XIX, também são abordados nas telas dos vanguardistas. As banhistas, juntamente com suas variantes bacantes e dançarinas, aparecem com frequência nas obras do período. Duncan aponta que os nus das vanguardas do final do XIX e início do XX colocam a mulher como próxima do polo da natureza, em oposição à humanidade civilizada, assumindo uma posição mais retrógrada em relação aos simbolistas.

Gill Perry¹³, Carol Duncan¹⁴ e Whitney Chadwick¹⁵ enfatizam que, apesar das rupturas técnicas, as correntes artísticas modernas (fauvismo, surrealismo, cubismo, expressionismo alemão) não rompem com as desigualdades de gênero. Pelo contrário, as recolocam sob uma nova perspectiva. Definem a criação artística como energia sexual masculina e apresentam em grande parte de suas obras mulheres desprovidas de poder e sexualmente subjugadas.

Essas noções de gênero são fundamentais para compreender a obra escultórica feminina de Celso Antônio e em particular as esculturas realizadas para o MES, *Moça Ajoelhada* [Figura 31] e *Moça Reclinada* [Figura 43]. Procuraremos mostrar como o discurso que aproxima a mulher da natureza

13 Gill Perry, “O Primitivismo e o ‘Moderno’”; Gill Perry, “Gender and the Fauves”.

14 Carol Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”.

15 Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*.

combina-se com os ideais de raça e nação difundidos por intelectuais e artistas brasileiros, resultando em representações específicas da mulher nacional – expressões de um passado mítico e da “essência do brasileiro” que governo, intelectuais e artistas buscaram forjar ao longo das décadas de 1930 e 1940.

1. *Moça ajoelhada*: uma Eva tropical

Moça Ajoelhada é uma escultura pequena, feita de granito rosa. Prevista em um dos desenhos realizados por Niemeyer, ela seria colocada no pátio do ministério, próxima à escultura *Juventude Brasileira*, em uma versão maior do que acabou sendo realizada. No entanto, terminou por ser instalada no oitavo andar do edifício, no gabinete do chefe do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), onde ainda hoje se encontra.

A obra consiste em uma figura feminina nua, sentada sobre os calcanhares em um plinto irregular semelhante a um retângulo. Seu corpo é magro, com seios pequenos. O cabelo é liso, de comprimento médio e repartido ao meio. A cabeça está levemente inclinada para baixo, os olhos semicerrados, a boca de lábios finos sugere um ligeiro sorriso e as mãos repousam sobre as coxas. Segundo Lúcio Costa, o tom avermelhado da figura teria esmaecido após uma limpeza¹⁶.

16 O relato consta em: Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, pp. 127-128.

Um artigo do *Correio Paulistano* de agosto de 1928¹⁷ traz a reprodução da maquete de uma estátua para fonte projetada pelo artista. A figura é também de uma mulher sentada sobre os calcanhares, com a cabeça abaixada, mas com uma das mãos levemente apoiada na coxa e a outra estendida ao longo do corpo. Os cabelos da mulher parecem estar presos em um coque.

Não encontramos nenhum documento sobre *Moça Ajoelhada* nem nos arquivos de Gustavo Capanema nem nos do Iphan. Não há o processo administrativo da obra nem o recibo de pagamento. Tais lacunas nos levam a supor que a escultura não foi concebida para o ministério, mas para um projeto anterior: o do jardim da Praça de Casa Forte, em Recife. Idealizado por Roberto Burle Marx em 1935, é considerado o primeiro jardim público moderno do país. Entre 1930 e 1934, Burle Marx estudou pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Celso Antônio. O paisagista chefiou o Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do estado de Pernambuco entre 1934 e 1937. A criação do jardim fazia parte de suas atribuições¹⁸.

No projeto do paisagista, consta o desenho de uma escultura muito semelhante a *Moça Ajoelhada* [Figuras 34 e 35]. Em artigo do *Diário da Manhã* de Recife, Burle Marx explica sua

17 Oswaldo Costa, “Um Escultor Brasileiro: Celso Antônio”, *Correio Paulistano*, 5 ago. 1928, p. 10, HDB/Bndigital.

18 Alda de Azevedo Ferreira, Fernando Pedro de Carvalho Ono, Joemir Marques da Silva. *op. cit.*, 2013.

concepção da Praça de Casa Forte e menciona que: “O lago central, circular, será o recipiente da flora aquática amazônica. No centro do lago será colocada uma estátua de Celso Antônio representando uma índia a se banhar”¹⁹. O projeto de Burle Marx buscava, portanto, tipificar uma das imagens do nacional, a Amazônia, representada pela vitória-régia (motivo central), por palmeiras amazônicas e pela escultura de Celso Antônio que trazia um dos estereótipos do habitante dessa região: a índia.

A construção de uma identidade nacional por meio da elaboração da representação do indígena remonta a uma relativamente longa tradição, arraigada nas práticas acadêmicas brasileiras desde meados dos oitocentos, particularmente com as políticas culturais oficiais do Segundo Reinado²⁰. Como estudos recentes vêm discutindo, a temática indígena, que a caracterizou, não chega a desaparecer com a Primeira República, mas é reatualizada sob novas bases²¹. O uso da

19 *Idem*, p. 254.

20 Sobre a representação do índio no Segundo Reinado ver: Lilia Moritz Schwarcz, “A Natureza como Paisagem: Imagem e Representação no Segundo Reinado”, *Revista USP*, n. 58, jun.-jul.-ago. 2003; Jorge Coli, “‘Primeira Missa’ e Invenção da Descoberta”, em Aducci Novais (org.), *A Descoberta do Homem e do Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 107-121; Alex Miyoshi, “Três Moemas: As Versões de Victor Meirelles, Pedro Américo e Rodolpho Bernardelli”; Arthur Valle e Camila Dazzi, *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República*, Rio de Janeiro, EDUR/UFRJ, 2010.

21 Ver Lúcia Stumpf, *A Terceira Margem do Rio: Mercado e Sujeitos na Pintura de História de Antônio Parreiras*, Dissertação de mestrado apresentada

ironia é recorrente nas representações de temática nacionalista na Primeira República²². A produção imagética desse período é marcada pelo enfraquecimento do herói. Estudos como os de José Murilo de Carvalho²³ e, mais recentemente, de Maraliz Christo²⁴ apontam a impossibilidade de figurar um herói glorioso, como em outros momentos da história do país, seja porque ele se encontra desfigurado, tal qual em *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, ironizado, como em *Os Bandeirantes*, de Henrique Bernardelli, ou impossibilitado de realizar seu ato heroico, como em *Os Descobridores*, de Belmiro de Almeida²⁵. Ana Paula Simioni e Lúcia Stumpf²⁶ mostram que artistas como Antônio Parreiras e Belmiro de Almeida retomam de forma irônica e crítica temas de cons-

ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2014; e Maraliz Christo, *Pintura, História e Heróis: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*, Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

- 22 Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lúcia Stumpf, “Moderno Antes do Modernismo”, *Revista Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, coedição USP/Editora 34/Imprensa Oficial, 2014.
- 23 José Murilo de Carvalho, *A Formação das Almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- 24 Maraliz Christo, *Pintura, História e Heróis: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*, 2005.
- 25 Luciano Migliaccio, “Arte do Século XIX”, *Mostra do Redescobrimento. Arte Brasileira do Século XIX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000; Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lúcia Stumpf, *Di Cavalcanti Ilustrador*, 2014.
- 26 Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lúcia Stumpf, *Di Cavalcanti Ilustrador*, 2014.

trução da identidade nacional que haviam sido representados de maneira heroica no Império.

Lúcia Stumpf²⁷ demonstra que os indígenas emergem fortalecidos nas telas de Parreiras em alguns momentos, quando colocados em situação de confronto, desafio e alteridade, de modo, portanto, muito distanciado da imagem do bom selvagem com que foram retratados por Victor Meirelles em *A Primeira Missa no Brasil. Faceira*, de Rodolfo Bernardelli, também provoca, contrastando com a imagem do século XIX, uma vez que o corpo figurado nessa obra, em pose sensual e lasciva, parece incitar a um convite sexual ao mesmo tempo que a face expressa um certo tom de desdém e deboche²⁸.

Durante a Era Vargas, há uma recuperação da figura do indígena como símbolo nacional, sobretudo quando se inicia a marcha para oeste²⁹, no fim da década de 1930. O dia do índio foi criado em 1940, período marcado pela implantação de políticas indigenistas e pela expedição ao interior, protago-

27 Lúcia Stumpf, *A Terceira Margem do Rio*, 2014.

28 Luciano Migliaccio, “A Arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a *Belle Époque*”, Fabiana Barcinsk (org.), *Sobre a Arte Brasileira da Pré-História aos anos 1960*, 1. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2015, vol. 1, pp. 174-231.

29 A marcha para oeste foi um projeto político instituído por Getúlio Vargas de ocupação do interior do país. Autores como Gomes e Lenharo analisam a imagem da marcha para oeste como uma forma de buscar a brasilidade, visando uma valorização do homem e da terra (Angela Gomes, “A Construção do Homem Novo...”, 1982 e Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, 1986).

nizada pelos irmãos Villas-Bôas. O índio era visto como um ser intrinsecamente bom, o guardião das tradições nacionais, o primeiro homem do Brasil. Essa heroicização do indígena vinha encobrir os fortes conflitos entre indígenas, fazendeiros e funcionários do Estado que se acirraram ao longo da década de 1940³⁰. A imagem do indígena, construída de maneira constante pela fotografia³¹, também era explorada pela imprensa. Nas artes plásticas essa temática foi recuperada pelos modernistas, ainda que de forma pontual.

Moça Ajoelhada [Figura 31] não foi a única escultura de Celso Antônio a ser interpretada em sua época como a figuração de uma mulher indígena. O mesmo ocorreu com a obra *Moça em Pé*, apresentada para compor a Exposição Geral de Belas Artes em 1927, que, por sinal, foi recusada pelo júri. Muitos críticos partiram em defesa da escultura e ela acabou sendo exposta na Associação dos Empregados do Comércio. Se o título da obra não a associa diretamente a um projeto de representação da

30 Sobre a questão indígena no Estado Novo, ver Seth Garfield. “As Raízes de uma Planta que Hoje É o Brasil: os Índios e o Estado-Nação na Era Vargas”, *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-0188200000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2015.

31 Sobre a construção da imagem do índio na imprensa brasileira dos anos 1940 e 1950, ver: Helouise Costa, “Aprenda a Ver as Coisas: Fotójornalismo e Modernidade na Revista *O Cruzeiro*”, Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 1992.

nação, Oswaldo Costa, sob o pseudônimo de Antônio Raposo³², traça um longo elogio a *Moça em Pé* por seu motivo indianista. No artigo apresentado abaixo, o autor defende a ideia de construção de uma identidade nacional pela figura do índio:

Há quem veja nas tendências novas da mocidade brasileira um retorno ao indianismo romântico. Os que se opõem a isso se batem, dizem eles, por uma “universalização” da nossa arte. É um ponto de vista tão errado quanto, principalmente frágil e insincero. E que não resiste ao menor exame. Primeiro que tudo, o que se procura, o que se quer não é a volta ao romantismo Indianista, que não tem a menor importância para nós, mesmo porque não foi um movimento nosso, mas um movimento que veio de fora para dentro [...]

É que Alencar, como Chateaubriand, como os rapazes da “universalização da nossa arte”, se deteve no aspecto exterior, na contemplação romântica do selvagem, impressionando-se mais pelos elementos puramente decorativos que ele fornecia à sua imaginação – o arco, a flecha, as penas, o maracá – do que pelo seu espírito, cujo sentido não soube penetrar. Ele enfeitou o índio com “bons sentimentos portugueses”. Meteu-o na forma da velha moral do Ocidente. E retirou-o de lá enfezado mirrado, para atirá-lo, como fez Carlos

32 Pseudônimo atribuído a Oswaldo Costa. M. J. Camargo, “Novas Fontes Documentais no Contexto da Historiografia Moderna”, *III Enanparq: Arquitetura, Cidade e Projeto: uma Construção Coletiva*, São Paulo 2014, Anais. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/html/XFramesSumarioST.htm>. Acesso em: 25 jan. 2015.

Gomes, a um cenário de companhia de ópera italiana, com música de Verdi. A nossa noção do índio é puramente realística. Nós o vemos como ele era, de fato, cantando a hora do sacrifício, o seu hino de vingança. Para imitá-lo ou copiá-lo? Não para continuá-lo. Certos de que todas as nossas qualidades como todos os nossos defeitos vêm dele, nasceram dele. Pois ele é o nosso denominador comum. E é em função dele que agimos, que vivemos.

O reatamento dessa tradição perdida é que nos incumbe realizar. Como fez Rivera no México aproximando o seu modernismo das fontes puras da tradição asteca³³.

Para o crítico em questão, esse “indianismo romântico” estava ligado a uma representação exterior do índio por meio da utilização de elementos considerados característicos, como o arco e flecha. Nesse momento, tal ideia poderia ser retomada, de outra forma, voltando-se para elementos supostamente internos, como a “personalidade do indígena”.

Várias das críticas ao “indianismo romântico”, reproduzidas por Oswaldo Costa, podem ser entendidas em função de um diálogo implícito no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, que, em 1924, sentenciava: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio

33 Oswaldo Costa (sob pseudônimo Antônio Raposo), “Le Corbusier, a Arte e Celso Antônio”, *Correio Paulistano*, 2 dez. 1929, HDB/Bndigital.

de bons sentimentos portugueses”³⁴. Enquanto o índio do romantismo estaria mais próximo do bom selvagem de Rousseau, o de Oswald de Andrade se aproximaria dos canibais de Montaigne. Se o primeiro buscaria conciliar-se com o europeu, o segundo o devoraria³⁵. O índio, para Costa, representante de nossa identidade nacional, é, portanto, forte e viril. Essa proposta está relacionada com a emergência da figura do homem nas representações de indígena nas artes visuais latino-americanas, como denota sua citação a Diego Rivera.

Michele Greet³⁶, ao discutir a figura do índio na pintura modernista dos Andes das décadas de 1920 e 1930, mostra que, a partir de 1926, o corpo feminino nu, simbolizando a inocência, o primitivo e a passividade, deixa de ser a principal forma de representar o indígena, dando lugar ao homem tra-

34 Oswald de Andrade, “O Manifesto Antropófago”, Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas*, 3. ed., Petrópolis/Brasília, Vozes/INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2014.

35 Mário Chamie, *apud* Luzia Aparecida Oliva dos Santos, “O Engenho Verbal da Poesia Pau-Brasil: Oposição e Emblemas Oswald de Andrade”, *O Percurso da Indianidade na Literatura Brasileira: Matizes da Figuração*, São Paulo, Editora Unesp, 2009, p. 156. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yhzv4>. Acesso em: 25 jul. 2014.

36 Michele Greet, “Manifestations of Masculinity: The Indigenous Body as a Site for Modernist Experimentation in Andean Art”, *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos. Art and Encounters*, vol. 6, n. 1, pp. 57-74, dez. 2007.

balhador e viril. Todavia, quando olhamos para as esculturas brasileiras dos anos 1930 que representam homens indígenas, não é a imagem do indígena trabalhador explorado que emerge, mas a de um indígena mítico, cuja força e virilidade são demonstradas pela exaltação à caça, como em *Índio com Caça* (1933), de Joaquim Figueira, e de *Vencido ao Arpão*, de Ricardo Cipicchia, exposto no salão da Enba em 1939.

Concepção semelhante emerge também no evento Hora da Independência, realizado na Semana da Pátria de 1943, sob organização do ministro Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Fazia parte da programação um espetáculo executado por cem alunos intitulado *Dança da Terra, um Bailado Cívico*, de autoria de Villa-Lobos, com coreografia e direção de Mário de Queiroz e Otávio Braga, que remontava ao Brasil do século XV. No enredo, piratas ofereciam tecidos aos nativos procurando conquistá-los, mas eles não se deixavam iludir: juntavam as tribos, guerreavam contra os piratas e saíam vitoriosos. O pajé escolhia a índia mais bela, vestindo-a com os panos dos perdedores, e dava a ela um vaso (feito por Adriana Janacópulos) com terra, que deveria ser entregue “ao senhor invicto que sempre lutará para conservar intactas as tradições do solo que lhe serviria de berço”. O vaso era entregue a Getúlio Vargas³⁷.

37 Informações contidas em: “Decorreram com Brilhanatismo as Solenidades de Encerramento da Semana da Pátria”, *Correio da Manhã*, 8 set. 1943, HDB/Bndigital.

Todavia, não é a imagem do índio “cantando a hora do sacrifício” que Oswaldo Costa evoca ao analisar *Moça em Pé*, de Celso Antônio, mas, sim, a da mulher “simples, ingênua, comovedora e inocente”:

Moça em Pé é uma obra-prima de arte moderna. O seu desenho vigoroso, a sua construção sólida, a boa disposição dos planos, os volumes, todas as suas qualidades ressaltam logo à primeira vista aos olhos do espectador. Mas não é uma obra de arte moderna... europeia. É, sim, uma obra de arte moderna brasileira. Aquele corpo plantado de mulher jovem, que parece saído da terra, aquela atitude simples, ingênua, comovedora, inocente, de mulher que não se envergonha de o ser, aquela boca, aqueles seios, aquele ventre, aquelas ancas e linhas tão puras de tão bárbaras que o artista não foi buscar à Vênus de Milos, mas na nossa cabocla, no nosso mato, são um grito de rebeldia contra uma estética contra a qual protestam nossos instintos. Uma prova, sobretudo, de que Marajó não exclui nossos artistas todas as suas possibilidades de invenção nem os recua para trás, no tempo. Mas, ao contrário, é um impulso inicial tão forte que os leva a uma autêntica maravilha daquelas. Nosso único ponto de referência³⁸.

Já o célebre crítico Mário de Andrade pouco se detém na questão da identidade nacional ao analisar *Moça em Pé*, pre-

38 Oswaldo Costa (sob o pseudônimo Antônio Raposo), “Le Corbusier, a Arte e Celso Antônio”, *Correio Paulistano*, 2 dez. 1929, HDB/Bndigital.

ferindo assinalar a monumentalidade da obra como marca da escultura de Celso Antônio. No entanto, o crítico se aproxima de Oswaldo Costa ao dizer que a figura comove, possui “calma digna” e “rudeza disciplinada”:

[...] qualquer obra dele (Celso Antônio) possui um monumentalismo bom mesmo e que na *Moça em Pé* chega o ótimo, pela redução que vi dessa escultura escandalosa. Escandalosa, se entenda não porque uma cunhã nua, coisa diária, porém pelo chinfrim que sucedeu com ela no Rio de Janeiro. Era obra de muito valor.

[...] É a melhor obra de Celso Antônio. As linhas, os volumes desse corpo majestoso possuem uma comoção forte, uma calma de estuenda dignidade, perfeitamente plástica. O escultor soube criar uma sensação de rudeza disciplinada excelente. Comove muito e é dos trabalhos melhores da escultura brasileira contemporânea. Colocada num jardim a *Moça em Pé* monumentaliza um ambiente³⁹.

A aparente contradição entre o elogio do indígena viril e os adjetivos empregados para caracterizar *Moça em Pé*, que emerge do texto de Oswaldo Costa, só pode ser entendida à luz de uma expectativa acerca das diferenças de gênero⁴⁰, na qual o índio fortalecido deveria ser uma imagem masculina,

39 Mário de Andrade, “Celso Antônio”, *Diário Nacional*, 26 jun. 1928, HDB/Bndigital.

40 Sobre a importância da diferença de gênero nas formas de representar os indígenas ver: Michele Greet, “Manifestations of Masculinity”.

ao passo que sua companheira étnica precisaria ser apresentada como seu contraponto e complemento, ou seja, como frágil e feminina.

É possível perceber que *Moça em Pé* dialoga também com *Eve*, de Charles Despiau, exposta no Salão das Tulherias de 1925, quando Celso Antônio se encontrava em Paris. Ambas representam mulheres em nu frontal, em pé, com pernas paralelas ao corpo. O escultor brasileiro chega a citar *Eve* em entrevista ao jornal *A Noite*, um ano antes de apresentar *Moça em Pé à Enba*:

As altitudes em matéria de arte prejudicam sempre as novas ideias. A verdadeira obra de arte não mostra nunca o esforço que a criou. Este exemplo é ilustrado por “La Force”, de Bourdelle; “Eve”, de Despiau; e “Vênus”, de Maillol. São trabalhos que representam magnificamente os seus criadores porque confirmam que a bela escultura de hoje, como a de ontem, longe de toda influência literária, nasceu de espíritos disciplinados e serenos, cuja única preocupação é a beleza da forma e a vida da natureza, guiadas pelo senso arquitetônico que estabelece o equilíbrio das massas⁴¹.

O crítico Gaston Varenne, em artigo para a revista *Gazette des Beaux-Arts*, afirma que a obra *Eve* [Figura 37], de Despiau,

41 “A Orientação da Arte Moderna e Especialmente, da Escultura”, *A Noite*, 12 abr. 1926, HDB/Bndigital.

“exprime ingenuamente toda a feminilidade primitiva”⁴², análise que guarda semelhanças com a que Costa faz de *Moça em Pé*. A figura de Eva é um ícone do modernismo francês. Ela é usada muitas vezes para representar as mulheres de outras civilizações. Como mostra Véronique Serrano⁴³, Gauguin teve papel fundamental no processo de transformação da iconografia de Eva, que, de pecadora, passa a ser vista como mulher exótica, livre de pecados e símbolo do paraíso terrestre. Segundo Laurence Madeline⁴⁴, Eva, na definição de Gauguin, é “quase um animal”, pois encarna o selvagem. É monumental e impudica e revela uma recusa do ideal cristão de culpa e da noção de civilização. Para Serrano⁴⁵, os pintores Bonnard, Renon, Derain, Matisse, Picasso, Brancusi e Chagall vão renovando a visão do feminino por meio da imagem do paraíso terrestre, numa abordagem em que Eva passa a encarnar a ordem da natureza.

42 “On songe à ce printemps de la statuaire italienne devant les oeuvres de Despiau, devant son Eve qui exprime naïvement toute la primitive féminité [...]” (Gaston Varenne. “Salon de Tuileries”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1925, p. 45, Gallica/BNF).

43 Véronique Serrano, “Entre Paradis et Enfer, le Rêve du Peintre”, *Le nu de Gauguin à Bonnard. Eve, icône de la modernité?* (Catálogo de Exposição), Côte d’Azur, Musée Bonnard e Silvana Editoriale, 2013.

44 Laurence Madeline, “Chute ou Renaissance: La Figure d’Ève dans l’Oeuvre de Gauguin”, em Véronique Serrano (org.), *Le Nu de Gauguin à Bonnard. Ève, Icône de la Modernité?* (Catálogo de Exposição), Côte d’Azur, Musée Bonnard e Silvana Editoriale, 2013.

45 Véronique Serrano, “Entre Paradis et Enfer, le Rêve du Peintre”.

Tais associações entre Eva e o paraíso e mulher e natureza aparecem também em obras de alguns outros artistas brasileiros, como em *Índia*, de Anita Malfatti, em que a artista procuraria constituir um tipo, um protótipo. De acordo com Tadeu Chiarelli:

Esse caráter protótipo bastante impregnado na figura dessa mulher ganharia certa radicalização em *Índia*. Nessa obra, para que tal caráter se tornasse ainda mais potente, a artista imprimiu na figura um caráter hierático. Ela também descreve um tipo. As cores usadas por Malfatti para representar o cabelo, a pele da figura (assim como a vegetação) possuem relação direta com o real. No entanto, ali a figura está representada toda contornada pela linha suave, definindo não uma índia, mas a índia⁴⁶.

Como em *Eve* [Figura 37], *Moça em Pé* (1927) e *Índia* (1917) representam figurações do feminino por meio de corpos em pé, em nu frontal, com pés paralelos ao corpo. O caráter hierático das três obras faz delas arquétipos da “Eva tropical”, a “selvagem boa” pura e livre do pecado.

Na tela de Anita, mulher e paisagem ajudam a caracterizar a floresta amazônica, configurando um éden tropical. O mesmo se dá no projeto idealizado por Burle Marx, em que a

46 Tadeu Chiarelli, “Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma Velha Questão”, *Um Modernismo que Veio Depois*, São Paulo, Alameda, 2012.

escultura de uma índia auxiliaria a tipificar a paisagem amazônica quase como se fosse uma planta ou um animal. Se a associação com a paisagem remete ao discurso que aproxima a mulher do polo da natureza, a postura de *Moça Ajoelhada* [Figura 31] – sentada sobre os calcanhares – reforça essa ideia.

Como lembra Vânia Carneiro de Carvalho, “sentar-se é um gesto socialmente significativo e, por isso mesmo, sexualmente ativo”⁴⁷. Com base em Giedion, a autora argumenta que há uma forma de sentar ocidental, que necessita de artefatos, e outra oriental que

[...] centra-se exclusivamente no corpo e produz sensações de comodidade no controle muscular e nas posturas autossustentadas. Um exemplo de postura oriental é o sentar-se colocando o peso do tronco sobre os ísquios (ossos da bacia) e cruzando-se as pernas dobradas para trás. Ao mesmo tempo em que nos sentamos para uma atividade, a musculatura relaxa apoiando-se sobre a sua própria estrutura esquelética e muscular. Força e alongamento combinam-se, produzindo sensações de descanso⁴⁸.

47 Vânia Carneiro de Carvalho, “Representações e Ações Corporais: a Ubiquidade do Gênero”, *Gênero e Artefato. O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2008, p. 195.

48 Vânia Carneiro de Carvalho, “Representações e Ações Corporais”, p. 198.

Carvalho mostra que as cadeiras no início do século XIX no Brasil eram ligadas tanto ao prestígio quanto aos modos civilizados, o que fez com que durante um bom tempo fossem utilizadas apenas pelos homens, permanecendo as mulheres com seus hábitos de sentar-se no chão⁴⁹. O sentar-se de cócoras, portanto, está associado às concepções de costumes orientais, com seus significados próprios de práticas “naturais” e femininas.

Tal postura foi empregada por artistas como Gauguin, Matisse e mesmo Aristide Maillol [Figuras 39 e 40] para representar mulheres não europeias. Duas obras do escultor francês poderiam ter servido de referência para Celso Antônio, embora não seja possível afirmar que o brasileiro tenha mesmo visto tais obras antes de executar as suas: *Femme Assise sur ses Talons* [Figura 39] e , *Jeune Fille Agenouillée* [Figura 38]. Há uma versão em bronze da primeira no Museu de Orsay e uma reprodução dela no volume sobre Aristide Maillol pertencente à coleção *Os Novos Escultores Franceses*, publicada em 1926. A segunda obra foi reproduzida no catálogo de vendas da coleção *Octave Mirbeau*, de 24 de fevereiro de 1919, e em foto de Eugène Druet, que provavelmente integrou o número dedicado a Maillol da coleção *Os Álbuns de Arte Druet*, ao qual

49 *Idem*, p. 201.

Celso Antônio teve acesso durante o período em que trabalhou para o MES⁵⁰.

Nesse catálogo, a obra é descrita de modo a associar a mulher exótica à postura sentada sobre os calcanhares:

Uma jovem, parente muito distante dos ídolos cambojanos, imita uma das poses habituais deles: ajoelhada, sentada sobre os calcanhares, mantém os braços apoiados no corpo e nas coxas. O coque, desamarrado, deixa os cabelos penderem agrupados em uma trança⁵¹.

Assim, apesar de *Moça Ajoelhada* ter perdido sua relação inicial com a paisagem por ter sido colocada em um dos gabinetes do MES, e não em uma praça, a gestualidade da figura conserva seu significado original: o da mulher “primitiva”⁵² e passiva, pertencente ao domínio da natureza.

Romy Golan⁵³ sugere que na década de 1920, na França, o discurso nacionalista e nostálgico veiculado pelas pinturas de paisagem reencarnava na imagem do corpo feminino. A autoimagem da França foi construída por meio da figura da mulher e do conceito de fertilidade. A autora argumenta

50 Nas anotações de Gustavo Capanema, encontradas em seu arquivo pertencente ao CPDOC/FGV, consta o empréstimo desse livro a Celso Antônio.

51 “N. 62. Maillol, Agenouillée”, *Catalogue des Tableaux Modernes Composant la Collection Octave Mirbeau*, Vente, 24 fev. 1919, Gallica/BNF.

52 Por “mulher primitiva” queremos designar o arquétipo da “Eva tropical”, mulher exótica, pura e livre do pecado.

53 Romy Golan, *Modernity and Nostalgia...*, 1995, p. 23.

que os nus femininos pintados por modernistas como André Lhote, Georges Braque e Dunoyer de Segonzac, tão em voga nesse período, evocam esse ideal. Golan mostra ainda que nos anos 1920 foram realizadas em Paris várias exposições de nus femininos. Para a autora, essa profusão de imagens que associam a mulher à natureza deve ser pensada como complementar à volta de discursos conservadores, pró-natalistas, que desejavam restabelecer os papéis femininos tradicionais de mãe e esposa.

Moça Ajoelhada, portanto, alude a essa associação entre o nu, a paisagem e a construção da imagem nacional. Reflete o entrecruzamento da modernidade com a nostalgia, que, no caso brasileiro, encontra sua imagem mais completa na figura do indígena. De um lado, o guerreiro deglutidor de culturas, ligado ao espírito do artista criador; de outro, a nativa, associada às matas virgens, que representa em sua pureza e passividade o sentimento saudoso da pátria.

A ideia da mulher como um *continuum* do domínio da natureza também está presente na escultura *Moça Reclinada* (1938) realizada por Celso Antônio para o MES. Mas, diferentemente de *Moça Ajoelhada*, não representa a índia-Eva, pura, livre, metáfora do paraíso terrestre. Como veremos, evoca outra raça e outro discurso acerca da mulher: o da sensualidade e do erotismo. Dela emerge outra concepção de nação, a de país mestiço, que é complementar ao da nação tropical paradisíaca, revelada por *Moça Ajoelhada*.

2. *Moça reclinada*: a mestiça sensual

Em carta a Gustavo Capanema, Fernando de Azevedo⁵⁴ analisa as obras *Moça Reclinada* e *Mãe*, de Celso Antônio:

Das esculturas de Celso Antônio, de uma simplicidade severa das linhas, destacam-se, sobretudo, as máscaras, que são, na delicadeza, de um raro poder de expressão. Não se podia desejar mais sutileza ao mesmo tempo que mais força no tratamento dessas máscaras – a de *Maternidade* com seu sorriso de uma ternura maternal e de uma languidez indefinida e a de *Moça Reclinada*, de admirável suavidade, quase indolente, de uma frescura primitiva, com uma nota forte de sensualidade tropical⁵⁵.

O termo “sensualidade tropical”, empregado por Azevedo, nos parece uma chave explicativa importante para compreen-

54 Fernando de Azevedo (1894-1974) fazia parte do grupo de intelectuais mineiros que colaboraram com o MES. Foi jornalista e professor, tendo ocupado vários postos públicos. Foi diretor geral da Instrução Pública do Distrito Federal e de São Paulo, de 1926 a 1933. Colaborou na fundação da Universidade de São Paulo, da qual foi professor entre 1938 e 1941. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro Pós 1930*, 2. ed, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2001; Nelson Piletti, “Fernando de Azevedo: da Educação Física às Ciências Sociais”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 37, 1994.

55 Fernando de Azevedo carta a Capanema, de 6 dez. 1942. Arquivo CPDOC/FGV. Artigo também publicado no jornal *A Noite*, em 3 jan. 1943.

der *Moça Reclinada*, pois remete à sobreposição de duas tradições plásticas e discursivas: uma ligada à representação da sensualidade na arte europeia e a outra proveniente do debate brasileiro sobre mestiçagem, que destaca o desejo sexual inter-racial. Acreditamos que é na articulação desses debates, ambos assentados nas ideias de erotismo e exotismo, que reside o poder dessa imagem. Nesse sentido, *Moça Reclinada* articula este-reótipos nacionais e internacionais do que vem a ser uma nação dos trópicos, tornando-se símbolo de brasilidade.

A escultura *Moça Reclinada* [Figura 43] foi realizada para o MES entre 1938 e 1942, tendo Celso Antônio recebido duzentos contos de réis por ela, pagos com o orçamento destinado ao edifício. Atualmente, a obra se encontra sob a escada helicoidal do térreo para o primeiro andar, mas foi concebida para o jardim do gabinete do ministro, onde permaneceu, juntamente com a obra *Mulher*, de Adriana Janacópulos, até os anos 1970. Antes de integrar o ministério, uma versão em cimento de *Moça Reclinada* esteve no Pavilhão do Brasil, na Feira Mundial de Nova York, em 1939.

A participação do Brasil na Feira fazia parte das tentativas políticas de aproximação com os Estados Unidos. De acordo com Oigres Macedo⁵⁶, a comissão organizadora da Feira, bem como o governo norte-americano, iniciou contatos com o go-

56 Oigres Leici Cordeiro de Macedo, “Construção Diplomática, Missão Arquitetônica: Os Pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis e Nova York”, Tese de Doutorado, FAU/USP, 2012.

verno brasileiro em 1935, que aceitou participar do evento somente em agosto de 1937. Entre fevereiro e março de 1938, foi realizado o concurso de projetos arquitetônicos do pavilhão, que teve como ganhadores Lúcio Costa, seguido por Niemeyer e Paulo Camargo de Almeida. Costa abriu mão de seu projeto [Figura 45] em favor da execução conjunta com Niemeyer.

A escultura de uma mulher reclinada, assim como a de um homem sentado estavam previstas tanto no projeto de Lúcio Costa para o pavilhão do Brasil, de 1938, quanto nos croquis dos arquitetos para o edifício do ministério, de 1937 [Figuras 43, 45 e 46]. Primeiramente, a obra também havia sido encomendada a Ernesto de Fiori, que apresentou cinco versões. Segundo Walter Zanini, elas demonstram a dedicação do artista, que trabalhou quase à exaustão um tema praticamente ausente em seu repertório. Para o historiador:

[...] esses trabalhos, pelos aspectos matéricos e a intensidade de contrapontos luminísticos, ligam-se à envergadura plástica e psicológica que De Fiori demonstrara em suas últimas obras feitas na Europa. Conformes ainda a sua segurança e desenvoltura técnicas, são realizações de uma maturidade sempre desperta⁵⁷.

No entanto, os esforços de Ernesto de Fiori não agradaram a Lúcio Costa, que pediu que Celso Antônio realizasse uma

57 Walter Zanini (org.), *Ernesto de Fiori (1884-1945)*, 1975, pp. 17-18.

proposta para a obra, conforme carta de Lúcio Costa a Portinari de abril de 1939:

[...] O caso da escultura também ficou otimamente resolvido. É que desanimado com o andamento do trabalho do Fiori, obriguei o Celso a fazer às carreiras uma estátua para a esplanada e o resultado foi o melhor possível, está pronta e ficou belíssima. Já está sendo fundida em cimento e deverá embarcar no dia 12. Logo que você chegue iremos aos ateliers, estou certo que você vai também gostar muito.

A escultura ao ar livre na esplanada e os seus painéis no hall de entrada se completam cada qual concorrendo para dar mais força ao outro, e assim a representação do Brasil, no que diz respeito ao nosso setor, está garantida: pintura, escultura, arquitetura – se é que o Niemeyer já não estragou de todo o pavilhão.⁵⁸

Assim como nas propostas para o *Homem Brasileiro*, De Fiori produz obras de dramaticidade contida, voltadas para questões subjetivas e, portanto, contrárias à monumentalidade desejada por Lúcio Costa⁵⁹. Além disso, os elementos de brasilidade almejados pelos arquitetos também estão ausentes na obra. Celso Antônio faz então, às pressas, uma versão em cimento, bastante elogiada por Costa, que permanece em

58 Trecho da carta de Lúcio Costa a Candido Portinari, de 6 abr. 1939, Projeto Portinari.

59 Walter Zanini, *Ernesto de Fiori (1884-1945)*; Annateresa Fabris, “Recontextualizando a Escultura Modernista”.

Nova York após a Feira Mundial. A que está no ministério foi executada em granito.

No primeiro projeto da equipe de arquitetos brasileiros para o MES, há o esboço de uma figura feminina sentada sobre um plinto oval, com a cabeça baixa, apoiada no braço direito, como se estivesse pensando. Tem as pernas dobradas, uma repousando no solo e a outra elevada apoiando o cotovelo [Figura 42]. Essa postura é a mesma da escultura *La Méditerranée* (1923-1927), de Aristide Maillol [Figura 8], e guarda algumas semelhanças com as várias versões feitas por Ernesto de Fiori⁶⁰ [Figuras 41 e 42]. Nelas, a figura encontra-se sentada, com as duas pernas dobradas tombadas em direção à lateral. O braço esquerdo adota posição colunar e o direito toca a cabeça, levemente inclinada para baixo.

Já o modelo de Celso Antônio para a obra deve ter sido os desenhos de Le Corbusier e Lúcio Costa. No croqui de Le Corbusier para o prédio do MES no terreno de Santa Luzia, a figura feminina está reclinada. Apresenta pernas flexionadas e o tronco rotacionado para a lateral esquerda. O braço esquerdo apoia o corpo, enquanto o direito descansa sobre a perna.

60 Entendemos, tal como propõe Mayra Laudanna, que as obras para *Mulher Reclinada* de De Fiori não são esboços para uma versão final, mas várias versões de um mesmo assunto. Não pretendemos analisar cada uma delas, mas compreender a estrutura que permeia todas essas versões de modo a poder contrapor à de Celso Antônio (Mayra Laudanna, *Ernesto de Fiori*).

No desenho de Lúcio Costa para o Pavilhão do Brasil em Nova York, a mulher aparece reclinada frontalmente, com uma mão na cabeça e a outra servindo de apoio. As pernas se encontram uma repousando no plinto e a outra flexionada por cima.

Moça Reclinada, de Celso Antônio, traz em um plinto oval uma mulher robusta que repousa sobre um tecido drapeado. A figura, reclinada frontalmente, tem as pernas semiflexionadas, com os pés tocando levemente o chão. O braço esquerdo dobrado auxilia no equilíbrio do corpo, acompanhando-o na lateral de forma que a mão esquerda toca na coxa. O braço direito elevado leva a mão atrás da cabeça. Os cotovelos esquerdo e direito criam um jogo de simetria inversa.

O que diferencia a obra de Celso Antônio de todas as outras representações analisadas é que sua mulher está reclinada frontalmente, sem inclinar o tronco nem as pernas para a lateral. Tal posição, pouco comum na representação de mulheres reclinadas, talvez seja uma alusão a *Jeune Femme Allongée* [Figura 46], de Maillol (1921). O fato de os pés de *Moça Reclinada* não tocarem inteiramente o solo, reforça a alusão à escultura de Maillol. Ao optar por uma posição frontal, Celso Antônio dispensa o esforço dos braços para a sustentação do corpo. Tal recurso permite a utilização de dois gestos clássicos de sensualidade: a mão atrás da cabeça e a mão sobre a perna.

Esses gestos configuram poses clássicas de sensualidade e são recorrentes nas obras de vários artistas modernos do período, como em *The Source* (1921) [Figura 47], de Picasso. Nessa

tela, vemos quatro banhistas: uma em pé, com a mão sobre o sexo, aludindo à *Vênus*, de Ticiano; outra sentada, com a mão atrás da cabeça, remetendo à pose da odalisca; a terceira reclinada de lado no chão, com a mão sobre a coxa; e um nu feminino de costas, lembrando as banhistas de Ingres.

Segundo Carlo Ginzburg⁶¹, a reflexão sobre a beleza clássica dominava as pesquisas de Picasso desde 1906, quando realizou *O Harém*, resposta a *Banho Turco*, de Ingres. Ginzburg demonstra que *Demoiselles d'Avignon*, considerada transição para o cubismo, é uma homenagem à teoria das proporções do corpo e propõe que o primitivismo é resultado do choque entre duas tradições figurativas distintas, dado pela experiência colonial:

Diálogo entre culturas, multiplicidade cultural: o caso analisado aqui recorda-nos uma evidência que está hoje, no geral, esquecida, a saber: nem todas as culturas dispõem do mesmo poder. O que tornou possível a apropriação das culturas figurativas não europeias por parte de Picasso foi o colonialismo. O uso e a deformação dos postais eróticos e colonialistas de Fortier por parte de Picasso têm um significado simbólico. Mas Picasso conseguiu decifrar os códigos das imagens africanas (inclusive as que não lhe eram ainda materialmente acessíveis) graças à capacidade inclusiva, real e potencial da

61 Carlo Ginzburg, “Além do Exotismo: Picasso e Warburg”, *Relações de Força*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

tradição figurativa na qual ele crescera. A justaposição de vestígios clássicos e de elementos inspirados em tradições figurativas não europeias em *Demoiselles d'Avignon* era, certamente, e de forma radical, estranha ao exotismo e ao racismo. Mas, indiretamente, aquela justaposição dava testemunho da força de uma tradição cultural que havia fornecido justificações ideológicas e instrumentos intelectuais para a conquista do mundo pela Europa. O choque entre culturas figurativas heterogêneas, posto em cena por Picasso, em *Demoiselles d'Avignon*, recapitulava simbolicamente aquele processo histórico⁶².

A questão que está por trás de *Demoiselles d'Avignon*, portanto, é como conciliar a tradição clássica europeia com imagens não europeias. Problema com que Celso Antônio também se deparou. No ambiente artístico francês das décadas de 1920 e 1930, o exotismo foi uma das soluções mais comuns para esse dilema. Romy Golan⁶³ lembra que nesse período o orientalismo foi reatualizado. Buscou-se de diferentes formas moldar a imagem do corpo colonial da França, visando reavivar o interesse pelas colônias. Assim foram realizadas diversas exposições coloniais, como a Exposição Internacional das Colônias de 1931 e os pavilhões dedicados as colônias francesas na Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna, em 1937. Grande parte das pinturas orientalistas representava as mulhe-

62 Carlo Ginzburg, “Além do Exotismo: Picasso e Warburg”, p. 134.

63 Romy Golan, *Modernity and Nostalgia*, 1995.

res de maneira erótica. Como coloca Romy Golan⁶⁴, a atração que esses trabalhos causavam na França nessa época estava justamente no fato de simbolizarem o Oriente por meio da mulher submissa e libidinosa.

A autora mostra, ainda, que alguns artistas ligados ao *Esprit Nouveau*, como Amadée Ozenfant e Le Corbusier, buscaram atualizar a ideia de orientalismo. A ligação entre o corpo feminino, o colonial e o clássico já estava presente em obras de Amedée Ozenfant, como em *A Fonte* (1927), *Woman, Child, Palm Tree and Vase* (1927) e *Quatro Raças* (1928), e denotava a construção de estereótipos do “outro” colonial. Le Corbusier, por sua vez, em viagem à Argélia, tomou notas da arquitetura vernacular do país, visitou prostitutas e colecionou postais de argelinas nuas. Confeccionou vários desenhos tendo nativas como modelo, que foram exibidos na Exposição do Centenário da Conquista da Argélia, realizada no Petit Palais, em 1930. Como analisa Romy Golan⁶⁵, neles o orientalismo é descrito, pois os vários acessórios comuns a esse tipo de pintura são descartados a favor do corpo nu e não adornado da mulher. Vale lembrar que Le Corbusier também havia feito desenhos de nativas nuas em sua viagem ao Brasil em 1929 [Figura 49], mesmo ano em que entra em contato com as obras de Celso Antônio. Esses desenhos possuem muita semelhança

64 *Idem*, pp. 110-112.

65 Romy Golan, *Modernity and Nostalgia*, pp. 110-112.

com um esboço de uma negra carregando frutas feito pelo escultor e dado ao arquiteto [Figura 48]⁶⁶.

Para além da tradição clássica e do orientalismo, a obra *Moça Reclinada*, de Celso Antônio também mobiliza a ideia de mestiçagem. A figura composta por Celso Antônio apresenta pernas grossas e torneadas, quadris largos, seios avantajados e eretos, lábios grossos, olhos grandes e amendoados, nariz pequeno e retangular e cabelos longos e ondulados em corte ovalado. Tais características remetem a traços fisionômicos mestiços, em particular de indígenas e negros. De acordo com Leneide Duarte-Plon, Celso Antônio tinha como modelo moças de fisionomias indígenas e mulatas, “pois sua obsessão era fixar em pedra ou bronze o tipo de brasileira por excelência, a mistura de raças⁶⁷ que resultou no homem e na mulher brasileira”⁶⁸.

Moça Reclinada seria, portanto, fruto tanto de pesquisas do artista em direção à composição da brasileira mestiça

66 Cecília Rodrigues dos Santos *et al.*, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela, 1987.

67 Esse tipo de pesquisa inquietava diversos artistas do início do século XX. Entre eles podemos citar: Di Cavalcanti, Candido Portinari e Mário de Andrade. Este último buscou em *Macunaíma* constituir um tipo nacional agregando vários elementos regionais. Sobre essa questão, ver: Tadeu Chiarelli, “Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Caso Brasileiro”, *Um Modernismo Que Veio Depois*, São Paulo, Alameda, 2012.

68 Leneide Duarte-Plon, *Celso Antônio e a Condenação da Arte*, p. 71.

quanto de reflexões sobre posições sensuais clássicas. Essa segunda dimensão é atestada pelos vários desenhos de nus em poses eróticas encontrados no Museu Nacional de Belas Artes, que vão desde sua estadia em Paris, em 1924, até o fim da década de 1950. É difícil dizer quando as poses eróticas surgem na produção escultórica de Celso Antônio, uma vez que são poucas suas obras conhecidas e menos ainda datadas. No entanto, há pelo menos uma escultura datada do período anterior a *Moça Reclinada* que também denota uma tentativa de articular a mestiça ao erotismo: *Mulher Sentada com Mão na Cabeça* (1934) [Figura 51].

A escultura apresenta uma mulher sentada sobre um plinto irregular. Tem olhos grandes e amendoados, nariz fino, lábios grossos e cabelos presos em um coque. A figura traz os pés cruzados, tronco ereto, seios projetados para a frente, braços dobrados com as mãos atrás da cabeça. A obra *Maja Despida* (1790-1800), de Goya, já apresentava este último gesto denotando sensualidade. Maillol utiliza-o em algumas de suas esculturas femininas [Figura 50]. Tal gesto, combinado com as pernas levemente cruzadas, é frequentemente empregado por Matisse na composição de suas odaliscas. Portanto, essa obra de Celso Antônio mostra que o escultor já recorria a poses eróticas clássicas para figurar suas mestiças antes da execução de *Moça Reclinada* [Figura 40].

Como pontuamos anteriormente, o erotismo é uma das formas pelas quais artistas europeus do século XIX e início do

XX, tanto orientalistas quanto de vanguarda, representavam mulheres não europeias, consideradas “primitivas” e “exóticas”. De modo semelhante, a mestiça, sexualmente irresistível, habitante de trópicos luxuriantes, povoou a literatura, música e historiografia brasileira do século XIX e início do XX.

A figura da “mulata” também é recorrente no modernismo brasileiro. Hill⁶⁹ aponta que há vários tipos de mulata, entre eles a erotizada, que aparece com força nas obras de Di Cavalcanti. Assim como Celso Antônio, ele se vale de gestos clássicos para compor suas mulatas. De maneira mais incisiva que o escultor, o pintor chega até mesmo a usar referências diretas a temas mitológicos, que por vezes estão presentes até nos títulos das obras⁷⁰. Como nos mostra Hill, ao analisar a tela *Samba* (1926):

Talvez a constatação de que, após o desaparecimento do conflito entre a vanguarda e a tradição, “a arte antiga permanecia intacta e intangível por trás do horizonte da arte moderna” nos ajude a compreender certas ressonâncias manifestadas na evocação de atributos, gestualidades e na permanência de certos critérios composicionais,

69 Marcos Cesar de Senna Hill, “Quem São os Mulatos? Sua Imagem na Pintura Modernista Brasileira entre 1916 e 1934”, Tese de Doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

70 É o caso da tela *Nascimento de Vênus* (1940) e das jóias feitas pelo artista na década de 1960.

permitindo perceber que a mulata de *Samba* tangencia um “tecido de correspondências” no qual o *Nascimento de Vênus* (c.1484), de Botticelli, é referência tanto quanto a já mencionada gravura de Dürer, exemplificando a recorrência de tradicionais processos de idealização na obra modernista⁷¹.

O autor argumenta que a mulata de *Samba* guarda semelhanças com a *Vênus*, de Boticelli, e também reforça a associação entre mulher e natureza, pois traz entre os dedos um ramo, que pode ser uma referência ao mito de Dafne e Apolo. Hill lembra ainda que o artista também emprega recursos plásticos relacionados ao “orientalismo romântico” de Delacroix. Vale ressaltar que, no Brasil, modernismo e tradição não eram necessariamente opostos e que o uso da linguagem clássica estava relacionado à busca por recursos plásticos mais acessíveis ao público⁷².

A associação da mestiça ao erotismo era, portanto, algo comum na produção artística e intelectual brasileira do fim da década de 1930. A abordagem da alteridade por meio de recursos plásticos clássicos dava ao observador a impressão de “diversidade domesticada”, em procedimento próprio do

71 Marcos Cesar de Senna Hill, *Quem São os Mulatos?*, 2008, p. 314.

72 Sobre o uso da linguagem clássica na produção modernista, ver: Anna-teresa Fabris e Jorge Schwartz, *Imagens do Moderno (Possível)* (Catálogo), São Paulo, Museu de Arte Brasileira/Cosac Naify, 2002.

exotismo⁷³. Essas razões explicam por que a escultura *Moça Reclinada* agradou não apenas ao artista, mas também ao ministro e aos arquitetos, sendo reproduzida em jornais e revistas⁷⁴ e tendo figurado no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. A esses motivos, acrescenta-se o fato de a obra encarnar um ideal singular de nação.

Laura Moutinho mostra que autores clássicos da historiografia brasileira, como Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, produziram discursos de nação pautados na mestiçagem e na imagem da mulher sexualizada. Segundo eles, o mito de origem fundador do Brasil é personificado na figura do casal formado pelo homem branco, elemento ativo do casal, e a mulher mulata, construída como sensual, irresistível e inferior ao homem branco. Como afirma Laura Moutinho:

73 Entendemos exotismo pela definição de Carlo Ginzburg: “Abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não europeias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX” (Carlo Ginzburg, “Além do Exotismo: Picasso e Warburg”, p. 127).

74 A obra foi reproduzida na primeira página do jornal *Correio da Manhã*, de 4 ago. 1946, e no artigo “O Que É o Palácio da Educação?”, *Almanaque do Correio da Manhã*, 1944, HDB/Bndigital.

Em todos os autores, a mestiçagem aparece como um epicentro que articula, sobretudo, dois elementos: o sexual e o nacional. Alguns aspectos invariáveis aparecem nos escritos analisados quando o foco se ajusta para o eixo sexual: o elemento civilizador “branco” revestido de grande ambiguidade; a ausência do elemento masculino “negro”, “mestiço” e nativo; a sensualidade da “mestiça”, da “negra” e da nativa e o lugar ora explícito, ora sugerido, valorado de forma positiva ou negativa, da pureza da mulher “branca”.

Em todos, mesmo possuindo um caráter civilizatório em uns e como marca indelével da primitividade em outros, parece inexequível interditar o desejo latente entre os homens “brancos” (sejam brasileiros ou estrangeiros) com a “mestiça”, em especial a “mulata”. Todos compreenderam que no momento em que escreviam suas obras a sociedade brasileira se caracterizava como uma sociedade miscigenada. Para pensar a miscigenação como solução ou um problema que requer uma alternativa vai depender do valor que cada um atribui à “mistura” entre as “raças”. Além disso a maneira como cada um desses autores conceitualiza e maneja a atividade sexual (assim como qualifica os ingredientes de erotismo e desejo que a presidem) vai ser preponderante para a ideia e o tipo de identidade (nacional) construída⁷⁵.

A mestiça subjugada e erótica encarnaria, portanto, a singularidade da nação brasileira: uma nação “feita na cama” e

75 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”, p. 99.

no sexo interracial⁷⁶. Proposição que, longe de se contrapor ao ideal de trópico luxuriante, é complementar a ele. Assim, percebe-se que, tanto no discurso dos intelectuais brasileiros quanto no das vanguardas artísticas europeias, emerge a noção de mulher mestiça como objeto sexual, ligada à passividade e à natureza.

Procuramos mostrar que Celso Antônio vale-se de arquétipos e gestualidades amplamente difundidos na arte das vanguardas europeias da virada do século XX para configurar suas mulheres *brasileiras*, definidas racialmente com base nos “tipos” construídos da “índia” e “mulata”. Seguindo essas correntes, o escultor figura mulheres passivas, associadas a um discurso primitivista e ambientadas na natureza. Delas surgem dois discursos de nação que se complementam: um associado à ideia de paraíso tropical e o outro à da nação mestiça, fruto do cruzamento interracial do homem branco com a mulher não branca. O sucesso, em particular, de *Moça Reclinada*, deve-se ao entrecruzamento de debates nacionais e internacionais articulados pelo artista.

76 Estamos usando a noção de “nação feita na cama” seguindo a terminologia de John Norvell e Laura Moutinho. John Norvell, “A Brancura Desconfortável das Camadas Médias Brasileiras”, Yvonne Maggie & Claudia Barcellos Rezende (orgs.), *Raça como Retórica: a Construção da Diferença*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011; Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”, p. 55.

Se, com *Moça Ajoelhada* e *Moça Reclinada*, o ministério buscou promover uma imagem de nação ligada à natureza, com a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópulos, o discurso converte-se no de nação como civilização. O corpo em questão não é mais o da mestiça, mas o da mulher branca. De uma concepção de nação “feita na cama”, passamos à ideia de nação construída no “lar”.

3. A mulher-padrão

[...] *A mulher será escultora, não de pedra ou argila,
ou mármore, mas de seu corpo, que fará chegar
ao mais alto grau de beleza plástica [...]77.*

ISADORA DUNCAN

Adriana Janacópulos é uma escultora hoje pouco conhecida, mas diversos elementos de sua trajetória mostram que ela dispunha de prestígio no meio artístico brasileiro da década de 1930 e justificam a escolha de seu nome para a realização da escultura *Mulher* [Figura 55]. A artista chegou ao Brasil em 1932, após ter passado quase vinte anos na França. Em sua transferência, contou com o apoio de seu tio Pandiá Calógeras, nessa época deputado federal por Minas Gerais, o qual

77 Isadora Duncan, *Isadora: Fragmentos Autobiográficos*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1981, p. 42.

acolheu a sobrinha em sua casa em Petrópolis, ajudando-a na inserção no meio intelectual e político do Rio de Janeiro. A imprensa brasileira deu destaque à escultora recém-chegada, publicando entrevistas e cobrindo sua primeira e única exposição individual, realizada no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em junho de 1932, com o apoio da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual Adriana era membro.

Segundo Marta Rosetti Batista⁷⁸, visitaram a exposição de Adriana Janacópulos jornalistas, escritores, artistas plásticos e políticos, entre eles Ribeiro Couto, Celso Antônio de Menezes, Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Hildegardo Leão Velloso e Afrânio de Melo Franco, embaixador do Brasil. A este último Vera Janacópulos⁷⁹ enviou carta em 6 de junho de 1932, apresentando sua irmã⁸⁰. A mostra era composta de treze bustos, quase todos executados em Paris, e uma

78 Marta Rossetti Batista, “A Escultora Adriana Janacópulos”, p. 81.

79 Vera Janacópulos era em 1932 a intérprete de câmara brasileira mais internacionalizada. Já havia feito turnês pela França, Bélgica, Portugal, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Itália, Suíça, Holanda, Dinamarca, Espanha, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Índias Orientais (Java, Sumatra, Celebes), chegando a cantar em dezessete línguas e a se apresentar com músicos de grande renome, como Corot, Thibaud, Pablo Casals e Prokofiev.

80 A carta consta no arquivo de Afrânio de Melo Franco, na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. Afrânio, além de embaixador, era tio de Rodrigo de Melo Franco, que atuou no MES em 1936 como diretor do Sphan.

maquete intitulada *Projeto de Pavilhão de Piscina*, realizada por Adriana após sua chegada ao Brasil [Figura 55].

A exposição já assinalava a mudança na trajetória da artista em direção à escultura monumental. Como aponta Batista⁸¹, Janacópulos começava a produzir uma série de monumentos: *Projeto de Pavilhão para Piscina e Busto de Capistrano de Abreu*, em 1932; e os túmulos de Felipe de Oliveira (1933-1934) [Figura 72] e de Serafim Vallandro (1883-1933). Tais encomendas testemunham uma inserção positiva da escultora nos meios cariocas, mas não se limitaram à cidade, pois, em 1935, ela executou outra obra, dessa vez para São Paulo. Trata-se dos três monumentos públicos em homenagem aos estudantes mortos na Revolução Constitucionalista de 1932, encomendados pela Universidade de São Paulo para as faculdades de Direito, Medicina e Engenharia.

Janacópulos realizou ainda maquetes e buscou ajuda para concretizar seus projetos. É o caso da maquete de um monumento em homenagem a Santos Dumont, divulgada na imprensa em 1932. Bilhetes existentes no arquivo de Afrânio de Melo Franco sugerem que Adriana tenha pedido ao embaixador auxílio para que o monumento fosse erigido, demanda acatada por Franco, que, em 5 de fevereiro de 1933, escreveu a seguinte carta ao ministro Gustavo Capanema:

81 Marta Rossetti Batista, “A Escultora Adriana Janacópulos”, p. 84.

Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1933.

Meu caro amigo

Doutor Gustavo Capanema,

Venho apresentar-lhe por meio desta carta a senhora Adrienne Janacópulos, sobrinha do nosso comum amigo Pandiá Calógeras, a qual se vem batendo por uma campanha em prol da construção de um monumento a Santos Dumont, a ser erigido nesse Estado.

Junto lhe remeto duas fotografias bem como uma descrição sumária da maquete desse monumento. Tanto por umas como pela outra poderá o meu amigo aquilatar da originalidade desse projeto.

Agradecendo-lhe de antemão toda a atenção que dispensar à Senhora Adrienne Janacópulos, aproveito a oportunidade para reiterar-lhe os protestos da minha perfeita estima e consideração,

(a) A. de M. Franco⁸²

Embora o monumento provavelmente não tenha sido erigido, essa carta demonstra que, antes mesmo de Capanema assumir o MES, já eram travados contatos com ele com o intuito de que Adriana recebesse encomendas públicas.

Adriana Janacópulos também participou de duas exposições coletivas: no Studio Nicolas, em novembro de 1932, numa mostra só de artistas mulheres brasileiras; e na exposição organizada pela Fundação Graça Aranha em junho de 1933, ao

82 Cópia da carta original. Foi encontrada no arquivo de Afrânio de Melo Franco, pertencente à seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, junto com bilhetes de agradecimento de Adriana Janacópulos.

lado de Candido Portinari, Celso Antônio, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Lúcio Costa, Carlos Prado, Noemia Mourão e Reidy.

Em 1937, a escultora fez parte das comissões de júri para a escolha da representação brasileira na Exposição Internacional de Paris e do Salão Nacional de Belas Artes. Compunham a primeira comissão Rodrigo de Melo Franco, Annibal Machado, Candido Portinari, Lúcio Costa e Eliseu Visconti; e a segunda, Correa Lima, Oswald Teixeira, Candido Portinari, Eliseu Visconti e Carlos Leão.

Todos esses elementos da trajetória da escultora tornam compreensível o convite recebido para realizar obras para o MES em 1938, ano em que fez uma primeira maquete para o ministério. O processo administrativo da obra, encontrado nos arquivos de Gustavo Capanema, mostra que ela foi fruto de longas negociações, reveladas apenas em parte, já que ainda restam muitas lacunas.

Em 20 de fevereiro de 1938, Adriana Janacópulos escreveu uma carta a Capanema dizendo que havia estudado as condições para a realização de uma estátua conforme a maquete que tinha apresentado. Teria 3,20 metros e seria executada em mármore branco, no período de dez a doze meses, pelo valor de 225 contos de réis, divididos em três parcelas: setenta contos na assinatura do contrato, mais setenta na

entrega da obra em barro e 85 contos quando fosse instalada no local⁸³ [Figura 52].

No contrato para a estátua *Mulher*, celebrado em 24 de maio de 1938, Adriana se comprometia a realizar a obra de acordo com a maquete e o croqui apresentados em 30 de março do mesmo ano e aceitos pelo ministro. Deveria ser de “granito brasileiro cinzento de Petrópolis” e ter “uma vez e meia o tamanho natural”⁸⁴. A artista teria quatorze meses para executar o trabalho, podendo ser multada caso excedesse o tempo. O valor da escultura seria de 165 contos de réis, a ser pagos em quatro prestações: vinte contos na assinatura do contrato, quinze na entrega da estátua em barro, sessenta quando o trabalho fosse aceito pelo ministro e setenta contos quando a estátua estivesse finalizada. O pagamento de ajudantes e materiais ficaria a cargo da escultora⁸⁵.

Nos arquivos do CPDOC, há uma foto de maquete que talvez seja a citada no contrato. No entanto, é difícil afirmar, uma vez que existe apenas a seguinte descrição da obra, extraída do resumo do processo da encomenda para Adriana:

83 Reconstituição realizada com base nos documentos da série GCf1934.10.19 pertencente ao Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

84 Trecho do resumo do processo de encomenda de *Mulher*, pertencente à série GCf1934.10.19 do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV. .

85 Trecho do resumo do processo de encomenda de *Mulher*, pertencente à série GCf1934.10.19 do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

A 30/3/1938, por iniciativa do Sr. Ministro, a escultora Adriana Janacópulos se propõe a executar para o edifício-sede do Ministério uma estátua nas seguintes condições: tamanho uma vez e meio o natural (2m40); prazo – doze meses; preço – 165:000\$. A proponente anexou no requerimento um croquis do trabalho, representando uma mulher na posição sentada⁸⁶.

Nas atas do processo referente à escultura⁸⁷, consta que ela foi aceita pelo ministro em 11 de maio de 1939, tendo sido solicitado o pagamento⁸⁸. Segundo o documento, a estátua deveria estar pronta em julho de 1939, mas Capanema dá novo prazo para a entrega: até 25 de maio de 1940. Em 3 de abril de 1941, Adriana pede o adiantamento da parcela de trinta contos, pois está terminando o trabalho. O serviço de obras exige que ela seja multada pelo atraso, ao que Capanema responde: “Arquive-se. Acompanhei de perto a marcha do trabalho de D. Adriana Janacópulos, vi seu esforço, boa vontade e esmero. Não deve ser multada, seu trabalho está quase concluído”.⁸⁹

86 *Idem, ibidem.*

87 Trecho do resumo do processo de encomenda de *Mulher*, pertencente à série GCf1934.10.19 do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

88 Talvez tenha sido aceita em 1939 uma nova versão de *Mulher*, o que explicaria a prorrogação do prazo. No entanto, até o momento não temos informações suficientes para fazer tal afirmação. O croqui mencionado não foi encontrado no Arquivo Gustavo Capanema.

89 Trecho do resumo do processo de encomenda de *Mulher*, pertencente à série GCf1934.10.19 do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

Capanema libera o pagamento da escultora, em razão da conclusão da obra, em 21 de setembro de 1942. Portanto, *Mulher* levou quase cinco anos para ser concluída⁹⁰. A demora na realização reafirma a hipótese de a escultura ter sido modificada. Esculpir a mulher brasileira era um projeto acalentado por Adriana Janacópulos desde sua chegada ao Brasil, em 1932, como denota sua entrevista ao *Jornal do Brasil*:

O que fiz de melhor e mais completo até agora foi um projeto de piscina, onde aproveitei elementos ornamentais brasileiros: há nesse projeto duas estátuas de mulheres que carregam frutas – frutas brasileiras, mulheres brasileiras...

A escultura torna-se própria, principalmente, quando as figuras são próprias. Não há quem não reconheça uma grega numa estátua. Não há quem não reconheça uma romana. Assim também uma pastora portuguesa, uma camponesa alemã, uma escultura nacional. Nas estátuas que vejo pelas ruas e pelas praças, há muitas vezes muito valor, muito talento, mas não franqueza moderna. E com outros povos se dá o mesmo. A raça estampa-se nas linhas de expressão... Ora, é inegável que existe já um ‘tipo de brasileira’, que é inconfundível quando em viagem. [...] Em que se reconhece isso? Difícil explicá-lo. O fato é que, como escultora, eu vejo perfeitamente esse tipo, essa expressão... É necessário que a nossa escultura fixe tal modelo, eternize as linhas e a

90 Reconstituição realizada com base nos documentos da série GCf1934.10.19, do Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV. Ver transcrição do processo administrativo da obra no ANEXO – O.

vida interior da brasileira de hoje – tal como ela existe já no romance, na poesia, na música (na canção popular) e mesmo na pintura. – E por que não tenta essa obra? Vou tentar. Os elementos decorativos nacionais, flores, folhas, frutos, animais – tudo isso deve criar a ambiência em que a “brasileira plástica” seja eternizada [...]”⁹¹.

Nessa proposta, elementos exteriores, como a fauna, a flora e frutas típicas, auxiliariam a dar brasilidade à figura. No entanto, na maquete para o MES [Figura 53], bem como na obra final *Mulher* [Figura 55], tais elementos não aparecem. Como diz Batista⁹², Adriana, em *Mulher*, não está preocupada com pesquisas nacionalistas, como as que realizavam Celso Antônio, Portinari e Di Cavalcanti, apontadas no início deste capítulo. Ela também não se propôs a construir a mulher brasileira pelos “elementos decorativos nacionais”, como fez no *Projeto de Pavilhão para Piscina*, apresentado em sua exposição individual no Palace Hotel, em 1932.

A única resenha crítica de época que encontramos sobre a escultura *Mulher* é de Celso Kelly, da qual reproduzimos o trecho seguinte:

Mulher é o título e o motivo da estátua-monumento que Adriana Janacópulos acaba de concluir por encomenda do ministro Gustavo

91 “Uma Escultora de Volta da França”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1932, HDB/Bndigital.

92 Marta Rossetti Batista, “A Escultora Adriana Janacópulos”, 1989, p. 88.

Capanema, destinada ao palácio da Educação. Na mesma obra, que reúne nomes de Candido Portinari, Lúcio Costa, Celso Antônio e outros artistas, vai juntar-se também o da escultora Patrícia, cuja arte já se fez conhecida, não só no Brasil, como em Paris e outros centros cultos do mundo. A obra, ora concluída, alinha-se à produção de Adriana Janacópulos como sendo seu monumento mais forte e expressivo. É figura de mulher, sentada, em tamanho maior que o natural, construída com grande rigor simétrico, com uma surpreendente harmonia de linhas. É grandiosa, é sóbria, é exata. Ser exato em arte é uma coisa bastante difícil. Importa em ser justo: justo na composição, justo na execução. Nesse monumento, não há artificios, não há enfeites, não há engodo. O que dele resulta é a beleza da forma e o esplendor da matéria, um granito tratado com alma, uma pedra de onde sai a figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia de uma mulher-padrão para o Ministério da Educação e Saúde, sem os requintes de fim de raça nem os amaneirados dos salões mundanos. E será mais uma contribuição de arte para o palácio da Esplanada do Castelo⁹³.

Nos seus comentários sobre a escultura de Adriana, Celso Kelly demonstra que a considera uma artista experiente. O fato de a escultora ser mulher lhe é indiferente. Segundo o autor, o trabalho é grandioso, sóbrio, exato, simétrico e sem enfeites, mas ao mesmo tempo tem alma. Esses adjetivos são frequente-

93 Celso Kelly, “Adriana Janacópulos”, *A Noite*, 21 maio 1942. Reproduzido em: Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, pp. 315-316.

mente empregados por diferentes críticos na análise de outras obras da artista e correspondem aos ideais artísticos da própria escultora. Para Celso Kelly, *Mulher* é “a figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia de uma mulher-padrão”. Descrição esta completamente oposta a “sensualidade tropical”, termo do qual Fernando de Azevedo se vale para caracterizar *Moça Reclinada*, de Celso Antônio. Mas, afinal, o que seria a “mulher-padrão”? Como Adriana a representa?

Joan Scott⁹⁴ chama a atenção para o fato de os períodos de guerra serem momentos de desordem nos quais as identidades de gênero tornam-se mais fluidas. Com a volta da paz, há frequentemente um retorno a padrões de comportamento de gênero mais tradicionais. A gradual redistribuição do poder social, econômico, político e cultural tende a reconfigurar com rigidez as distinções entre feminino e masculino. O Brasil dos anos 1920 e 1930 passava por diversas mudanças político-econômicas geradas pela Revolução de 30, pela crise de 1929 e pela industrialização. Susan Besse⁹⁵ lembra que a obsessão com os papéis e comportamentos femininos que marcou essas décadas era uma forma de as elites lidarem com essas mudanças. A autora coloca que, para essas elites, regenerar a família era pri-

94 Joan Scott, “Rewriting History”, Margaret Higonnet *et al.* (orgs.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, Yale, Yale University Press, 1987, pp. 19-30.

95 Susan Kent Besse, *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*, São Paulo, Unesp, 1999.

mordial, já que a consideravam a instituição capaz de promover o progresso econômico e, ao mesmo tempo, manter a ordem social. A eugenia assumia então grande importância ao propor o aperfeiçoamento da raça como modo de superar o atraso social do país. O casamento, a maternidade, o controle da sexualidade e a educação feminina ganhavam o centro dos debates.

Como demonstra Natascha Ostos⁹⁶, as funções atribuídas à mulher tornaram-se essenciais para a construção da população brasileira, vista então como mais saudável, disciplinada e eficiente. A valorização da função materna fez com que a mulher passasse a ser considerada como formadora e regeneradora do homem, assumindo papel fundamental na reprodução e nos cuidados físicos e morais dos futuros cidadãos. Essa “valorização pública” da maternidade, de acordo com Ostos, implicava modernizar o modo como as mães cuidavam do lar e de seus filhos, o que se daria por meio da educação. A população era entendida como agente-chave para o desenvolvimento do país, sendo a mulher a principal ferramenta para a constituição desse “novo brasileiro”. De acordo com Susan Besse:

Particularmente após a ascensão de Vargas ao poder, em 1930, o Estado brasileiro desempenhou um papel cada vez mais ativo na ten-

96 Natascha Ostos, “A Questão Feminina: Importância Estratégica das Mulheres para a Regulação da População Brasileira (1930-1945)”, *Cadernos Pagu*, n. 39, dez. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000200011>. Acesso em: 02 jul. 2013.

tativa de redefinir o sistema de gêneros: prescrevendo currículos educacionais, oportunidades de emprego, papéis públicos, responsabilidades familiares, comportamento sexual e traços de caráter adequados a homens e mulheres⁹⁷.

Para a autora, isso ocorre devido à busca do Estado em conciliar as demandas feministas, a necessidade de mão de obra feminina, os desejos de seguimentos mais conservadores da sociedade e ainda assegurar a reprodução de uma determinada ordem social. Para Besse, o Estado adentrava assim no espaço privado, cerceando o poder patriarcal. Empenhava-se em implantar um modelo de família centrado no casamento moderno e higiênico, assentado em princípios científicos e de eficiência.

A educação feminina assumia então papel primordial, como mostra Schwartzman⁹⁸ com base na análise de projetos educacionais encontrados no arquivo pessoal de Gustavo Capanema. Havia a preocupação, tanto da parte do ministro como de vários setores da sociedade, de diferenciar a educação feminina da masculina via poderes públicos. Essa inquietação decorria do entendimento de que o homem deveria estar preparado para os negócios e para a guerra, e a mulher para a vida doméstica. A mulher era considerada a responsável pela conservação

97 Susan Kent Besse, *Modernizando a Desigualdade*, 1999, p. 6.

98 Helena Boemy, Vanda Costa e Simon Schwartzman, “Contenção das Mulheres, Mobilização dos Jovens”, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Edusp/Editora Paz e Terra, 1984.

da família e cabia ao Estado, em particular ao MES, dar a ela uma educação racional e adequada à sua função social⁹⁹, como aponta o discurso de Gustavo Capanema:

Os poderes públicos devem ter em mira que a educação, tendo por finalidade preparar o indivíduo para a vida moral, política e econômica da nação, precisa considerar diversamente o homem e a mulher. Cumpre reconhecer que no mundo moderno um e outro são chamados à mesma quantidade de esforço pela obra comum, pois a mulher mostrou-se capaz de tarefas as mais difíceis e penosas outrora retiradas de sua participação. A educação a ser dada aos dois há, porém, de diferir na medida em que diferem os destinos que a Providência lhes deu. Assim, se o homem deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas, a educação feminina terá outra finalidade, que é o preparo para a vida do lar. A família constituída pelo casamento indissolúvel é a base de nossa organização social e por isso colocada sob a proteção especial do Estado. Ora, é a mulher que funda e conserva a família, como é também por suas mãos que a família se destrói. Ao

99 Esse não era um debate apenas brasileiro. Francine Muel Dreyfus mostra que na França de Vichy há uma forte retomada do discurso biologizante dos sexos visando reforçar a ideia de um “eterno feminino”. A família passa a ser vista por ideólogos do regime como a célula capaz de combater o individualismo, principal mal da sociedade burguesa. A mulher, tendo como função ser mãe e esposa, é a guardiã da família devendo sacrificar-se por ela e pelo país (Francine Muel-Dreyfus. *Vichy et l'Éternel Féminin, Contribution à une Sociologie Politique de l'Ordre des Corps*, Paris, Le Seuil, 1966).

Estado, pois, compete, na educação que lhe ministra, prepará-la conscientemente para essa grave missão¹⁰⁰.

Assim, representar a mulher era questão política de primeira ordem para o Estado varguista e em particular para o MES. Desafio que, no ano de 1938, Adriana Janacópulos enfrentava duplamente. Em 31 de dezembro de 1937, *O Jornal* publica um artigo sobre o concurso de beleza *A Mais Linda Jovem do Brasil*, patrocinado por dezessete jornais e as rádios Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo, com apoio de Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas. Trata-se de um dos mais de trezentos artigos publicados no jornal durante o período do concurso, que vai de setembro de 1937 a janeiro de 1939. Nele, a Associação de Artistas Brasileiros prepara-se para escolher a sua *miss*, que disputará o título de *miss carioca* para depois concorrer com as *misses* de outros estados ao título máximo. Adriana Janacópulos dá a seguinte declaração sobre o concurso:

Antevejo nesse certame de beleza feminina – disse-nos a conhecida escultora – resultados que devem merecer as atenções de todos

100 Gustavo Capanema, “Conferência Proferida por Ocasião do Centenário do Colégio Pedro II”, 2 dez. 1937. GC/Capanema, Gustavo, série PI. Helena Boemy, Vanda Costa e Simon Schwartzman, “A Estratégia da Conciliação”.

os artistas interessados na fixação, em particular, pela escultura, do tipo-padrão da mulher brasileira.

Nossa raça, em muitas áreas regionais, já oferece typos estáveis representativos e, portanto, suscetíveis de uma interpretação decisiva. Não deixaria de ser interessante que, a exemplo do que se faz em outros países onde se realizam esses torneios de beleza – disse-nos ainda Adriana Janacópulos –, os nossos artistas fixassem também os traços daquela que no consenso do júri venha a reunir os mais completos atributos de beleza e da graça de nossas patrícias¹⁰¹.

Adriana fez parte do comitê de jurados que escolheu a Miss Associação dos Artistas Brasileiros e a vencedora do concurso. Uma análise mais minuciosa sobre esse concurso de beleza pode nos esclarecer o que seria a “mulher-padrão” figurada pela escultora.

Em 20 de abril de 1929, o *Diário Nacional* publicou um artigo de Mário de Andrade intitulado *Miss Brasil*¹⁰². Nele, o escritor procura conciliar o concurso de *miss* com a emancipação feminina. Para ele, “a mulher se emancipa cada vez mais do homem, os corpos igualam-se em visibilidade fotográfica”, cada vez mais a nudez feminina é mostrada. Mário se diz favorável tanto ao direito das mulheres de se emancipar quanto de se despir. Todavia, lembra ironicamente que, ao mesmo

101 “Espetáculo Inédito na Associação dos Artistas Brasileiros”, *O Jornal*, 31 dez. 1937, HDB/Bndigital.

102 Agradecemos a Eduardo Sato a indicação do artigo de Mário de Andrade.

tempo que vão conquistando esses direitos, eles lhes são limitados, pois os maridos, por sua vez, tendem a “consentir o despimento da mulher... do próximo”. Sobre o concurso em questão, o escritor aponta que não há avaliação de inteligência ou cultura, apenas do corpo. Isso porque, segundo ele, “no fundo é que nós sabemos que não tem mulher neste mundo difícil que não se faça compreender pelo sorriso e pelo olhar”. O crítico então conclui que o concurso de *miss* se apresenta como entrave à emancipação feminina e propõe uma solução: que o concurso não avalie o corpo da mulher, mas a própria emancipação dela, suas capacidades e habilidades em se diferenciar “do ramerrão comum dos mortais”.

Quatro anos depois, o eugenista Roquette-Pinto¹⁰³ escreve um artigo também dedicado a um concurso de *miss*. Assim como Mário, ele critica os critérios de avaliação voltados apenas para o corpo. No entanto, as discussões levantadas em muito se afastam das do crítico. Roquette-Pinto defende que o concurso de beleza não é algo fútil; pode ser tarefa importante, uma vez que se trata de escolher o melhor exemplar da “raça”. Para que atinja esse objetivo, observa o antropólogo, uma avaliação voltada apenas para a beleza é insuficiente, já que esse critério não garante a “boa herança”. O segundo ponto debatido por Roquette-Pinto é sobre o tipo racial da *miss* a ser eleita para representar o Brasil nos Estados Uni-

103 Edgard Roquette-Pinto, *Ensaio de Antropologia Brasileira* (1. ed. 1933).

dos. Segundo o cientista, não poderia ser o “tipo brasileiro”. A princípio, devido à dificuldade em defini-lo. Ele lembra que, se nem na França nem na Alemanha pode-se apontar um tipo exato de francesa ou alemã, isso seria impossível no Brasil. Acrescenta ainda que o tipo a ser eleito deve ser o ideal, pois, “se fôssemos escolher, de fato, o ‘tipo mais frequente’ em uma determinação científica, seria melhor não comparecer ao concurso, visto que ele se fará nos Estados Unidos, onde existe a conhecida *color line* e onde a mais pequena gota de sangue negro, que às vezes dá tão grandes atributos a alguns dos nossos melhores e mais belos tipos, é desgraça definitiva”. Conclui, por fim, que deve ser escolhido “um tipo de brasiliense branco”, não a “brasiliense-tipo”.

Roquette-Pinto¹⁰⁴ propõe, então, que o concurso deve levar em conta também princípios de antropometria, pois eles ajudariam a “determinar a mais bela representante da ‘mulher branca do Brasil’”. Questiona assim os critérios estéticos das academias de arte alegando que, para uma avaliação antropométrica, bastaria o uso de fotografias. Elas permitiriam comparar as proporções típicas da raça branca, levando a um “juízo estético” – e “não sensorial” – das candidatas¹⁰⁵.

104 Edgard Roquette-Pinto, *Ensaio de Antropologia Brasileira*, 1982.

105 Neste texto, Roquette-Pinto sugere a criação de um concurso desse tipo entre os operários ou trabalhadores agrários com o intuito de escolher o melhor casal e dar a ele um aumento no ordenado para que os jovens se

Algumas ideias de Roquette-Pinto são retomadas em declarações feitas em 1937 e 1938 sobre o concurso “a mais linda jovem do Brasil”. O próprio edital do concurso informa que a intenção é patriótica: escolher o mais belo exemplar da raça. As moças são avaliadas por fotografias tiradas para o concurso, que ficam expostas no Palace Hotel, espaço cedido pela Associação de Artistas Brasileiros.

A relação entre o concurso e a constituição de um tipo racial é central no discurso do presidente da Associação de Artistas Brasileiros, Celso Kelly – que também é o autor da crítica encontrada sobre a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópulos –, publicado no *Diário da Noite* com o subtítulo “Arte e Eugenia”:

A ideia do concurso de a mais linda jovem do Brasil repercutiu esplendidamente entre os artistas pelo sentido de arte que encerra e pelo que servirá de estímulo para a formação definitiva de um tipo harmonioso de nossa beleza natural. Todos os povos que querem ser fortes precisam cuidar, estimular e desenvolver os problemas e elementos de eugenia para auxiliar o aparecimento dos exemplos normais, bem proporcionados, que correspondam, a um só tempo, ao ideal de vigor e harmonia. Tendo viajado pelo Brasil inteiro, verifiquei a diversidade dos nossos tipos raciais característicos de várias regiões. Essa realidade étnica está a nos indicar as formidáveis possibilidades de que

casassem, provendo o aperfeiçoamento da raça. O fato nos dá ideia da dimensão eugênica que o concurso de *miss* tinha para o intelectual.

disposmos para obter no futuro, por transformações da seleção natural, um padrão plástico de alta expressão física e moral¹⁰⁶.

Celso Kelly conclui afirmando que o concurso é uma grande oportunidade educativa e artística. Em seu discurso, arte e eugenia têm missões semelhantes e estão imbricadas em um mesmo projeto: a representação do tipo ideal racial. Nesse sentido, o concurso, ao escolher o melhor exemplar feminino, auxiliaria a arte e a ciência.

Lucílio de Albuquerque, pintor e então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, também dá declarações sobre o concurso. Assim como Celso Kelly, ele ressalta as articulações entre arte e eugenia:

[...] Mas ainda não temos um tipo brasileiro definido e mesmo é muito difícil antecipar qual será. [...] Este não é nem será, sem dúvida, a mulatinha ou a índia. Contudo, será nesses estados de evolução, nessas combinações, que devem os artistas ir procurando estudar as tendências para formação do tipo nacional.

Desse modo é difícil dizer qual artista melhor interpretou o tipo brasileiro. Bernardelli fez a “faceira”, mas a “faceira” não tem a rigor o nosso tipo. É antes ariano e por isso não seria o nosso, por isso que ele evidentemente não é e nem será o indiano.

106 “A Associação dos Artistas Brasileiros Constituiu sua Comissão Interna na Participação do Concurso de ‘A Mais Linda Jovem do Brasil’”, *Diário da Noite*, 21 nov. 1937, HDB/Bndigital.

Segundo os teosofistas, o nosso tipo será o da Raça Dourada. É possível de vez que nas manhãs de Copacabana, já vemos alguns... A verdade é que ainda não tivemos artistas que se preocupassem em pesquisar e fixar tipos raciais nossos. O grande Almeida Junior pintou-os, mas sem maiores preocupações de caracterização. Não tentou definições. Se os artistas antigos não cuidavam disso, muito menos os modernos, que procuram deformar e inspiram-se distantes do nacionalismo e mais próximos do universalismo [...]

Acredito que o futuro tipo brasileiro deverá ser, pelos fatores da origem e do meio ambiente, moreno. Moreno e de talhe médio, nem grande nem pequeno. Uma mulher miúda, embora regular e perfeita de linha, não é propriamente bonita. É engraçadinha. Também grande no mesmo caso não é ainda bonita. Será imponente impressionante. Por isso quero juntamente com os atributos de moreno e talhe médio assinalar as boas proporções.

Esse instalado discricionariamente no campo dos antropólogos acredito ser o tipo futuro da brasileira modelado naturalmente sob a influência dos novos elementos trazidos pelo progresso, a educação e a higiene [...]107.

Os discursos de Roquette-Pinto, Celso Kelly e Lucílio de Albuquerque sobre o concurso de *Miss* diferem por completo das ideias expostas no artigo de Mário de Andrade de 1929. Da

107 “A Mulher Brasileira na Arte”, *Diário da Noite*, 10 nov. 1937, HDB/Bndigital.

preocupação com a emancipação da mulher, o problema passa a ser a tipificação da brasileira. Sugerimos que isso se deve a mudanças na forma de pensar e representar a mulher.

A “mulher-padrão” passava a ser um novo modo de figurar a feminilidade. Ele se contrapunha às imagens da mulher moderna que emergiram no fim do século XIX e início da década de 1920. É o que denota o filme *Onde Estás, Felicidade*, produzido pela Cinédia no ano de 1938 e divulgado em 1939¹⁰⁸.

Dirigido por Mesquitinha, com o apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do MES, o filme tem função educativa e veicula claramente os padrões da “boa” e “má” feminilidade. Não alcançou ampla repercussão na imprensa, mas, com *marketing* direcionado às mulheres, originou um concurso no programa da Rádio Cruzeiro do Sul *Hora Feminina*, dirigido por Ilka Labarthe, que premiava a melhor resposta para a pergunta: “Onde Estás, Felicidade?”. No filme, a resposta é dada de modo didático em diversas cenas e em seu desfecho: a felicidade está no casamento. Assim, a mulher de caráter era aquela que não se deixava levar pelas futilidades do consumo e outras amenidades da vida burguesa. Era a mulher modesta, dedicada ao marido e ao lar.

108 *Onde Estás Felicidade*. Direção e montagem de Mesquitinha. Produtora Cinédia. Lançado no Rio de Janeiro, em 17 abr. 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SgqywLmkFbs>. Acesso em: 25 jan. 2016.

Nancy Cott¹⁰⁹ mostra que a mulher moderna norte-americana era representada, nas décadas de 1910 e 1920, como enérgica e sociável, que gostava de se divertir e buscava ser atraente para os homens. Essa imagem contrapunha-se à da mulher tímida, delicada e submissa veiculada nas décadas anteriores. Segundo a autora:

[...] a cultura da modernidade e da urbanidade absorvia as mensagens do feminismo e rerepresentava-a sob a forma da mulher americana moderna. O gênio particular da publicidade americana foi conseguir apresentar as transformações drásticas das oportunidades das mulheres como cidadãs e trabalhadoras, em matéria de liberdade de comportamento social e de ideias de práticas de casamento – transformações que se vinham produzindo durante várias décadas –, mais como o produto inevitável do progresso tecnológico e da expansão econômica do que como resultado de uma luta que visava alterar a hierarquia entre os sexos¹¹⁰.

Cott afirma que a emancipação feminina veiculada nessas representações estava ligada à expansão do consumo, em que dar à mulher possibilidade de escolha significava ampliar o mercado consumidor.

109 Nancy Cott, “A Mulher Moderna: O Estilo Americano dos Anos Vinte”, *História das Mulheres no Ocidente, O Século XX*, Porto/São Paulo, Edições Afrontamentos/Ebrasil, 1996.

110 Nancy Cott, “A Mulher Moderna...”, p. 112.

Para Whitney Chadwick e Tirza Latimer¹¹¹, a mulher moderna era, na Paris dos anos 1920, a própria representação da modernidade, como o foi o *flanêur*, de Baudelaire. Segundo as autoras, ser mulher moderna nesse período não era apenas ser ativa, mas ser principalmente sexualmente ativa, cruzando barreiras de gênero, raça, classe, idade e estatuto marital. Portanto, era tudo o que os ideólogos do casamento, da família e da raça abominavam: aquela que provocaria a decadência da família, da raça e, por extensão, da nação. Contra ela era preciso afirmar a “mulher-padrão”. Como demonstra Silvana Goellner:

Se as imagens da mulher frágil e indolente não são úteis ao projeto de modernização nacional, também não são as da libertina, da prostituta e da mulher sem par e sem filhos, visto que colocam em suspeição um ideal feminino de existir, onde a audácia anda ao lado da compreensão e da delicadeza, o trabalho fora de casa concilia-se com as tarefas domésticas de educação dos filhos e as recomendações direcionadas para o seu corpo estão ligadas a sua preparação para o trabalho e para a procriação¹¹².

111 Whitney Chadwick e Tirza True Latimer, “Becoming Modern: Gender and Sexual Identity after World War I”, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, London, Rutgers University Press, 2003.

112 Silvana Vilodre Goellner, *Bela, Maternal e Feminina: Imagens da Mulher na Revista Educação Physica*, Ijuí, Unijuí, 2003, p. 187.

Como representar essa mulher “emancipada” que mantém seus deveres tradicionais de mãe, esposa e dona de casa? Um dos recursos utilizados foi apresentá-la praticando esportes. O documentário *Olympia*, de Leni Riefenstahl, rodado em 1936 na Olimpíada de Berlim e veiculado no Brasil no final de 1938, é talvez o exemplo mais icônico desse tipo de representação. Nele, vemos corpos ágeis, saudáveis e viris em pleno movimento. Essa ideia impactou a propaganda getulista e também os cinejornais da época, como bem aponta Teixeira¹¹³. O próprio MES teria divulgado em 1938 fotos da campeã de natação Lygia Cordovil como exemplo do padrão de perfeição física da mulher brasileira¹¹⁴. A nadadora foi também protagonista do filme *Alma e Corpo de uma Raça*, produzido pela Cinédia no mesmo ano, com apoio do DIP e do MES.

Silvana Goelner¹¹⁵, ao analisar a *Revista Educação Physica*, publicada nas décadas de 1930 e 1940, mostra que os discursos ali veiculados sobre os corpos femininos eram múltiplos, muito embora apresentassem uma t nica dominante. Tinham como público-alvo a mulher branca, de classe média, e pro-

113 Sobre a relação entre os cinejornais brasileiros e a est tica de Leni Riefenstahl, ver: Clara Alves Teixeira, “Cinejornal Brasileiro: A Documenta o do Esporte no Estado Novo em Compara o com a Est tica de Leni Riefenstahl”, Disserta o de Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

114 Cf.: Maurício Lissovsky e Beatriz Jaguaribe, “Imagem Fotográfica e Imaginário Social”, *Eco-P s*, vol. 9, n.2, pp. 88-109, ago.-dez. 2006.

115 Silvana Vilodre Goellner, *Bela, Maternal e Feminina*, p. 175.

curavam conciliar uma representação de mulher forte e ao mesmo tempo feminina. Tal representação estava associada a um discurso eugênico, segundo o qual uma mulher forte e sadia geraria filhos hígidos para a nação. Como nota Silvana Goelner, embora as mulheres fossem exibidas na revista se exercitando, as imagens eram delicadas e graciosas, como se o esporte não exigisse esforço. O exercício, de acordo com os artigos da revista, era o principal meio de a mulher adquirir saúde e beleza e também uma forma de disciplinar o corpo, dominando a si mesma e controlando suas emoções.

As declarações sobre os concursos de *miss* apresentadas ao longo da década de 1930 e as representações femininas veiculadas na *Revista Educação Physica* convergem em muitos aspectos. A mulher que emerge desses múltiplos discursos é racialmente branca, de proporções harmoniosas, saudável de acordo com padrões antropométricos, robusta, forte e feminina. Aquela que, por meio da higiene, dos esportes e da disciplina, se civiliza. A “mulher-padrão”, portanto, é o oposto da “mulher brasileira” como figurada em *Moça Ajoelhada* e *Moça Reclinada*, de Celso Antônio. Não é a mestiça, mas a branca. Não é mais produto da natureza, mas da cultura.

Mulher, de Adriana Janacópulos, se aproxima dessas representações da “mulher-padrão”; seu corpo robusto segue os padrões estéticos divulgados na *Revista Educação Physica*, que são também os da escultura clássica e dialogam com a ideia de talhe médio proferida por Lucílio de Albuquerque.

Padrões que condenam tanto a mulher magra quanto a obesa, bem como a “cintura de vespa”, que é considerada prejudicial à saúde da mulher. Todavia, na escultura de Adriana não há nenhuma alusão direta aos esportes.

Celso Kelly, em crítica mencionada no início deste item, descreve a escultura como “figura de mulher sentada”. Tal posição é uma forma corriqueira de representar a mulher na arte¹¹⁶. Berger compara dois quadros de Franz Halsque – um retratando os regentes e outro as regentes de asilos para velhos no século XVII. Para ele, a principal diferença entre as duas obras é que os homens aparecem em pé, enquanto as mulheres estão sentadas¹¹⁷. Como Berger coloca, aceitamos essa diferenciação de modo natural, a ponto de historiadores da arte nem sequer a mencionarem. Trata-se de um *topos* recorrente na história da arte ocidental. Mas quais são as formas de representar uma mulher sentada no período?

A sensualidade e o erotismo perpassam várias das esculturas de mulheres sentadas realizadas durante as décadas de 1920 e 1930, como vemos em *Jeunesse* (1933) e *L’Offrande* (1936), de Robert Wlérick¹¹⁸, ou em *Leda* (1902) e *Grande Femme Assise*

116 Celso Kelly, “Adriana Janacópulos”, *A Noite*, 21 maio 1942. Reproduzido em: Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, pp. 315-316.

117 John Berger, *Modos de Ver*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

118 *La Jeunesse* foi exposta em *Mâitres de l’Art Indépendant* de 1937, realizado no Petit Palais, por Raymond Escholier, e *L’Offrande* foi realizada para o pavilhão da cidade de Paris, da Exposição Universal de 1937. Wlérick é um dos artistas citados nas anotações de Capanema, ver [Figura 72].

(1920), de Maillol. Em *Jeunesse* e *Grande Femme Assise*, o caráter erótico das figuras é sugerido pelo gesto de tocar o seio. Em *L'Offrande*, a posição reclinada e a expressão atribuem à mulher conotação sexual, ressaltada ainda mais pelo título. Em *Leda*, o caráter erótico não é tão acentuado quanto nas anteriores, todavia pode ser percebido formalmente pelo volume e pela inclinação do rosto e do corpo, denotando sensualidade. Em todas essas esculturas, o olhar da mulher não encontra o do espectador; antes, a mulher parece servir como objeto passivo para um olhar masculino.

Há, ainda, outras formas de figurar mulheres sentadas. As obras *Femme* (1936), de Daniel Bacqué¹¹⁹, *Jeune Fille* (1936), de Maillol; *Nu Assise* (1923), de Charles Despiau¹²⁰, e *Calme Hellénique* (1928-1929), de Wlérick¹²¹, apresentam mulheres nuas sentadas sobre blocos. Com as costas eretas, olhar evasivo para o horizonte e mãos apoiadas sobre as coxas ou sobre o bloco, elas denotam repouso, interiorização e contemplação.

Não é essa a solução que propõe a escultura *Mulher*, de Adriana. Ainda que “serena”, seu olhar não é evasivo. O tronco levemente inclinado para a frente, as escápulas saltadas e

119 A escultura foi realizada para a Exposição Internacional de Artes e Técnicas de Paris, de 1937, e foi colocada em frente ao Palácio de Chaillot.

120 A fotografia dessa obra consta no volume dedicado a Charles Despiau da coleção *Albums d'Art Druet*, citado nas anotações de Capanema.

121 Wlérick é um dos artistas citados nas anotações de Capanema.

as mãos apoiadas nas arestas da parte traseira do bloco não demonstram repouso; sugerem esforço, dando a sensação de ação, como se a figura estivesse prestes a se levantar. O ato de levantar significa sair da posição de ócio para a de ação. A mulher é, portanto, representada como sujeito ativo, e não como objeto passivo de um olhar masculino¹²².

Mas por que compor uma mulher se levantando? Seria um pedido do ministro? Os documentos encontrados não permitem fazer tal afirmação. A obra, diferentemente de *Moça Reclinada*, não foi reproduzida em jornais e revistas, o que denota que não houve esforço para divulgá-la. Apenas uma crítica foi encontrada sobre *Mulher*, e nela o gesto de levantar não é mencionado. Pelo contrário, logo no início Celso Kelly afirma, categórico: “é figura de mulher, sentada [...]”¹²³. As obras de arte sempre dão margem a diferentes interpretações. Ao definir a obra como mulher sentada, Celso Kelly limita seus significados. O gesto de levantar, que confere à obra um caráter ambíguo, desaparece. Talvez porque significasse uma “discreta ousadia”¹²⁴ da artista, rapidamen-

122 Estamos usando o conceito de olhar masculino conforme as definições de John Berger e Tamar Garb (John Berger, *Modos de Ver*; Garb Tamar, *Gênero e Representação*).

123 Celso Kelly, “Adriana Janacópulos”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 maio 1942. Reproduzido em: Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, pp. 315-316.

124 Termo utilizado por Ana Paula Cavalcanti Simioni ao analisar a obra *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque (Ana Paula

te dissipada por uma leitura normativa da obra. Essa “discreta ousadia” pode ser pensada levando-se em conta tanto a história individual de Adriana quanto o contexto social em que estava inserida.

Descendente de gregos, casada com um russo e tendo vivido mais de vinte anos na França, Adriana possuía identidades múltiplas em um cenário em que cada vez mais as identidades nacionais tomavam força. Qualquer mulher, em um *métier* tradicionalmente masculino, teria dificuldades em se impor como artista profissional. Adriana era, ainda, divorciada e mãe solteira, o que, em um país que travava acalorados e conservadores debates sobre a família, não a colocava em uma posição confortável. Não seriam poucos os entraves que a artista poderia encontrar ao tentar deslanchar sua carreira no país. No entanto, Adriana Janacópulos constrói, por meio de entrevistas e fotografias de jornais, uma autoimagem consonante com o ideal brasileiro da mulher de elite.

Uma face da *persona* construída por Adriana está vinculada ao ideal de “mulher moderna”. Estampada nos jornais com seus cabelos curtos, brincos longos e maquiada [Figura 73], Adriana é a imagem da *femme coquette*, linda e vibrante, que fala português com um “discreto” e “requintado” sotaque francês. É também a artista talentosa e dedicada, reco-

Cavalcanti Simioni, *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2008).

nhecida pela crítica francesa e brasileira pela qualidade de sua obra. Mas a outra face de sua identidade está ligada à imagem da mulher-padrão: ela é a profissional competente, mas também modesta; sobrinha do político Pandia Calógeras e mãe dedicada¹²⁵.

Adriana Janacópulos – assim como várias mulheres artistas, intelectuais ou coordenadoras de organizações sociais¹²⁶ – trabalhava na esfera pública e se via como agente criador, como alguém capaz de contribuir para seu campo

125 “– Cheguei há algumas semanas. Passei todo esse tempo em Petrópolis, trabalhando em minha arte, em casa de meu excelente tio e amigo, o Dr. Pandiá Calógeras. Minha filhinha, que veio comigo – veja é este amor aqui... Josette, irrequieta, num francês puro, comenta com ironias de criança precoce o apressado tomar de notas do jornalista [...] – ... minha filhinha enquanto eu preparava os meus trabalhos para a exposição, esteve aprendendo português no Sion. E está adiantada... Por pouco, Adriana Janacópulos nos falaria o resto do tempo de Josette Janacópulos, uma das suas melhores esculturas.” Trecho de entrevista de Adriana Janacópulos ao *Jornal do Brasil* (*idem, ibidem*).

126 Há alguns estudos que tentam recuperar a trajetória de mulheres brasileiras que atuaram nos campos artístico e político dos anos de 1930 e 1940. Eles mostram como essas mulheres procuraram equilibrar a atuação profissional e os discursos de mãe e esposa. Ver: Ivana Guilherme Simili, *Mulher e Política: a Trajetória da Primeira-Dama Darcy Vargas (1930-1945)*, São Paulo, Unesp, 2008; Susan Kent Besse, *Modernizando a Desigualdade*, 1999; Maria Lúcia Mott, “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”, *Cadernos Pagu*, n. 16, pp. 199-234; Heloísa Pontes, “Vida e Obra de uma Menina Nada Comportada: Pagu e o Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*”, *Cadernos Pagu*, vol. 26, pp. 431-441, 2006.

de atuação. Mas, para se impor como profissional, precisou moldar-se a padrões rígidos de feminilidade. Nesse sentido, *Mulher* aparece como metáfora dessas mulheres que, de maneira discreta, se levantaram e foram, a curto, ou médio prazo, silenciadas¹²⁷.

Procuramos mostrar que no Brasil dos anos 1930 figurar a “mulher-padrão” era uma necessidade política. Os concursos de beleza, as propagandas do regime, o cinema e as revistas de educação física tentaram responder a essa demanda. Nas artes plásticas, Adriana Janacópulos tomou para si esse desafio. A solução apresentada pela escultora rompe com a tradição artística francesa de sua época, mas ao mesmo tempo não adere totalmente às representações veiculadas pelos meios de comunicação. É uma resposta ousada para um problema conservador. Só pode ser entendida dentro dos debates do período, no qual se articulam discursos tanto de “emancipação feminina” quanto de manutenção das desigualdades de gênero, num processo de “modernização conservadora”¹²⁸.

127 Sobre o recorrente silenciamento das trajetórias femininas ver: Ivana Guilherme Simili, *Mulher e Política*, 2003; e Ana Paula Cavalcanti Simioni, “As Mulheres Artistas e os Silêncios da História: a História da Arte e suas Exclusões”, *Labrys Estudos Feministas*, jun. 2007. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 10 maio 2015.

128 O termo é utilizado por Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*.

4. Mãe

A escultura *Mãe*¹²⁹, de Celso Antônio [Figuras 75 e 76], é outra forma de figurar a mulher-padrão. Mais precisamente, representa o que, na época, era considerado o destino “natural” dessa mulher. A figura da mãe corporificava ideais de virtude e de comportamento, tais como espiritualidade, piedade, modéstia, dignidade, amor incondicional e autosacrifício. Em países como Alemanha¹³⁰, Itália¹³¹ e França¹³², diversos grupos ligados ao conservadorismo político e religioso e intelectuais eugenistas buscaram difundir a imagem da mãe como a guardiã da família, dos valores tradicionais e da herança racial¹³³. Essa valorização política e simbólica

129 Estamos denominando a escultura de *Mãe* em consonância com as atas do processo de execução da escultura encontrado no Arquivo Gustavo Capanema.

130 Karen Hausen, “Mother’s Day in the Weimar Republic”, Renate Bridenthal, Atina Grossman e Marion Kaplan (orgs.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*, New York, Monthly Review Press, 1984; Eric Michaud, *La Estética Nazi*, 2009.

131 Victoria de Grazia, “O Patriarcado Fascista”, *História das Mulheres no Ocidente, O Século XX*, Porto/São Paulo, Edições Afrontamentos/Ebradil, 1996.

132 Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et L'éternel Féminin*; Anne-Marie Sohn, “Entre Duas Guerras: os Papéis Femininos na França e na Inglaterra”, *História das Mulheres no Ocidente. O Século XX*.

133 Nem sempre o discurso conservador sobre ser mãe está vinculado à família e ao casamento. Em alguns contextos eles podem adquirir caráter autônomo em prol da defesa da raça e da nação. É o que mostra

da mãe resultou em monumentos que buscavam atrelar sua figura à origem da nação. É o caso de *Pionner Woman* (Bryant Baker, 1930), nos Estados Unidos, *Anita Garibaldi* (Mário Ruttelli, 1931), na Itália, e *Monumento à la Madre* (Luis Ortiz Monasterio, 1921-1949), no México.

Assim, a mãe era uma das facetas da “nova mulher” e fazia sentido que o ministro Capanema desejasse uma escultura que a representasse em seu ministério. Primeiramente, a encomenda é feita a Ernesto de Fiori, que teve dificuldades em concebê-la, conforme denota carta enviada por ele a Portinari:

São Paulo, 20 de abril de 1938

Caro Portinari:

Como está você? Eu estou bem e ainda trabalhando nesta bendita “maternidade”, que nos custa muito mais esforço do que pensávamos. Provavelmente porque é um tema novo para mim. Não estou interessado pela mãe na mulher, e eis a punição! *A dificuldade está também aí: deve ser uma mulher, e não uma madona, e nisto se incorre muito facilmente ao fazer uma mulher num banquinho de jardim.*

Éric Michaud ao apontar que, no regime alemão, exigia-se da mulher sacrifícios na luta pela conservação de seu povo, que, em casos extremos, poderiam levá-la a ser mãe sem que constituísse uma família. Por exemplo, panfletos nazistas defendiam que o matrimônio burguês era algo para povos decadentes e que o importante era o matrimônio biológico, no qual as moças deviam manter, com a maior frequência possível, relações com jovens arianos (Eric Michaud, *La Estética Nazi*).

Mas espero terminar em dois ou três dias. Depois me atiro às outras duas figuras. Saúde o ministro e o Sr. Leão, bem como todos os demais.

Seu De Fiori¹³⁴.

Como vemos na carta, a ideia era escapar da iconografia clássica da madona, algo que o artista, apesar dos esforços, não consegue. A maquete *Maternidade*, que o artista compôs, apresenta uma mulher sentada em um bloco, olhando para o horizonte, com um sorriso comedido. Ela segura um bebê, que, deitado em seu colo, também sorri. Rona Goffen, ao analisar *Virgem dos Cravos*, de Leonardo da Vinci, define o modelo tradicional da madona:

A Madonna de Leonardo está atenta ao seu filho, mas sua atitude é controlada. Sua contenção emocional é entendida como comportamento apropriado para uma dama, na verdade, para uma rainha, o que ela é e ainda não uma dama ou rainha deste mundo, porque sua expressão é desprovida do tipo de altivez autoconsciente que caracteriza os retratos de Leonardo de mulheres reais de sua época, como a Ginevra de 'Benci (1474-76) em Washington, cuja beleza, nos diz o verso do painel, adorna sua virtude: “Virtutem forma decorat”. O rosto de Maria apresenta, em vez disso, uma expressão espiritual – e não social – de

134 Carta de Ernesto de Fiori a Candido Portinari, 20 abr. 1938. Reproduzida em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, p. 233.

iluminação, fruto de seu reconhecimento do destino de seu Filho. [...] Apesar das inovações estilísticas de sua figura, especialmente na modelagem volumétrica do manto, a Virgem da Madona do Cravo de Leonardo é conservadora em seu comportamento e aparência, irmã das Madonas realizadas por mestres Florentinos de meados do século¹³⁵.

Assim, não é apenas a posição da madona – mulher sentada com a criança no colo – que está presente em *Maternidade*, de De Fiori, mas também a restrição emocional e a iluminação espiritual. Esses ideais são representados plasticamente pelo modo de sentar delicado e ereto da figura, pelo sorriso comedido e pelo olhar sereno para o horizonte, que enfatizam o caráter sagrado da maternidade.

A recusa do projeto de De Fiori pode ser explicada pela aproximação com o modelo da madona, do qual a obra final [Figuras 75 e 76], de Celso Antônio, se afasta completamente. A mãe representada pelo segundo escultor está nua e se encontra reclinada sobre um plinto oval, com os pés paralelos e os joelhos flexionados. O braço direito repousa sobre a coxa enquanto o esquerdo enlaça a criança junto a seu corpo. Um pedaço do pano drapeado sobre o qual a figura está sentada envolve a perna esquerda da mulher e parte do corpo da criança. Ambas se olham e sorriem. As duas obras constituem

135 Rona Goffen, “Mary’s Motherhood According to Leonardo and Michelangelo”, *Artibuset Historiae*, vol. 20, n. 40 (1999), p. 37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1483664>. Acesso em: 30 dez. 2014.

representações distintas de maternidade. Se a de De Fiori se aproxima do modelo da madona, quais seriam os referenciais de Celso Antônio?

Encontramos no Arquivo Gustavo Capanema uma anotação com referências imagéticas para a execução da escultura *Mãe*. Nela, são citados os números dos *Albums d'Art Druet* dedicados a Auguste Guénot, Albert Marque, Charles Despiau e Pierre Poisson. Há ainda a menção direta a duas obras *La Vierge de l'Alsace*, de Antoine Bourdelle, e *Admirable Amour Maternel* [Figura 73], de Albert Marque. Várias das fotografias desses catálogos foram emprestadas a Celso Antônio, servindo de referência para o artista.

La Vierge de l'Alsace (1919-1922) difere das outras referências por tratar-se de uma atualização do tema da madona. Nessa escultura, a mulher em pé segura o filho no alto, formando uma cruz. Como nas madonas tradicionais, mantém-se o distanciamento entre mãe e filho e ressalta-se ainda de modo mais direto o destino do filho e o caráter sagrado da maternidade. Esse referencial pouco impacta a escultura de Celso Antônio, uma vez que sua obra nega qualquer visão religiosa do tema. A imagem da madona é preterida a favor de outro modelo, que pode ser depreendido das outras referências mencionadas nas anotações. Para a análise detalhada da obra e das referências, focaremos em três aspectos que determinam a ideia de maternidade evocada pela escultura: a figura feminina, a criança e a relação entre ambas.

Para a composição da figura feminina, a principal referência de Celso Antônio parece ser sua outra obra executada para o MES, *Moça Reclinada*, analisada neste capítulo. As figuras femininas das duas esculturas encontram-se reclinadas em um plinto oval, sobre um pano drapeado, com as pernas semiflexionadas e os pés levemente apoiados. Além das semelhanças apontadas, Lúcio Costa, em depoimento, menciona que a escultura *Moça Reclinada* tinha agradado tanto ao ministro que ele solicitara ao escultor que realizasse *Mãe* também na posição reclinada.

No entanto, na segunda obra, Celso Antônio desconstrói a sensualidade existente na primeira. O lado esquerdo da escultura apresenta – em vez do gesto sensual da mão sobre a coxa desnuda – um corpo coberto pelo dorso da criança e pelo pano drapeado. O rosto da mulher, virado para nossa direção, mas com o olhar voltado para o rebento, acentua a presença dele. Já do lado direito, não há o gesto erótico da mão na cabeça, como em *Moça Reclinada*. A mão apoiada sobre a coxa ajuda a encobrir a perna, já parcialmente escondida pelas pernas da criança. A inclinação maior do tronco em relação à outra obra atenua a projeção dos seios, que são menos rijos do que os de *Moça Reclinada*. O seio esquerdo encontra-se coberto pela cabeça do menino e, embora o direito esteja à mostra, nossa atenção é direcionada não para ele, mas para o olhar entre mãe e filho.

Além da ausência de sensualidade em *Mãe*, a comparação entre as duas obras permite constatar diferenças quanto à constituição racial da figura feminina. Se, em *Moça Reclinada*, há o esforço em caracterizar a mulher como racialmente mestiça – uma mistura de traços indígenas e mulatos –, em *Mãe* os olhos e a boca da figura são ampliados, compondo uma máscara, o que impossibilita sua definição em termos raciais. Tal estilização pode ter sido baseada nos traços alongados do rosto de *La Vierge de l'Alsace*, de Bourdelle. O uso desse artifício acentua a expressão da figura, exteriorizando sentimentos de afeição e felicidade, e pode ser compreendido como outro elemento de atenuação da sensualidade da mulher, uma vez que, como mostramos anteriormente, havia associações entre a mestiça e o erotismo.

Essas diferenças entre as duas obras foram notadas por contemporâneos do escultor, como demonstra a comparação feita por Fernando de Azevedo, citada anteriormente, em que ele se utiliza dos adjetivos “sensualidade tropical”, ao tratar de *Moça Reclinada*, e “ternura maternal”, ao se referir a *Mãe*¹³⁶.

No que se refere à criança, Celso Antônio figura-a gorda e forte. Essa representação é semelhante às obras *Geste* (1901) [Figura 79], *Premier Pas* (1906) e *Départ d'Escalier* (1923), de Albert Marque, e *La Bachante à l'Enfant*, *Jeu d'Amour* e *La Dan-*

136 Fernando de Azevedo em carta a Capanema de 6 dez. 1942. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. Artigo também publicado em *A Noite*, 3 jan. 1943, HDB/Bndigital.

se, de Guénot, reproduzidas nos álbuns *Druet*¹³⁷. Esse padrão contrasta com o frágil recém-nascido de *Maternidade*, de Ernesto de Fiori [Figura 66]. A ideia de que uma mãe saudável gera filhos fortes era bastante difundida na década de 1930 no Brasil¹³⁸. A representação de uma criança bem alimentada e vigorosa se alinhava com o ideal de maternidade que emergia dos debates políticos do período.

No entanto, diferindo dos trabalhos de Marque e de Guénot, acima assinalados, a criança figurada por Celso Antônio não pode ser definida como menino ou menina. O pano cobrindo os genitais e a androgenia dos traços não permitem identificar-lhe o sexo. O escultor compõe uma criança genérica, enfatizando a relação entre mãe e filho. Essa relação é descrita em termos plásticos pela proximidade física e pela troca de olhares entre as figuras, estratégias presentes em algumas das obras reproduzidas nos *Albums d'Art Druet*.

A proximidade física se apresenta de forma evidente nas faces coladas de *L'Admirable Amour Maternel* (1926)¹³⁹, de Albert Marque, e do baixo-relevo em mármore de Joseph Bernard. Na primeira, a criança não olha para a mãe, mas lhe oferece a

137 Essas imagens foram retiradas dos *Albums d'Art Druet* citados nas anotações de Gustavo Capanema. Ver [Figura 69].

138 Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*, 1999.

139 Esta obra é citada nas anotações de Gustavo Capanema como modelo para *Mãe*. Ver [Figura 105].

face como se aguardasse um beijo; na segunda, os corpos são representados quase fundidos.

No caso de *Mãe*, de Celso Antônio [Figuras 68 e 69], a proximidade se dá por meio do envolvimento do corpo da criança pela mãe, o que indica não uma fusão dos seres, como no baixo-relevo de Bernard, mas uma afetividade, enfatizada pela troca de olhares. Esse é um recurso bastante empregado na pintura do período¹⁴⁰, como demonstra a série de telas *La Mère et l'Enfant*, executada em 1921 e 1922 por Pablo Picasso.

Há outro padrão de maternidade, também influente nas décadas de 1920 e 1930, que não foi cogitado nas referências do ministro. Ele aparece na escultura *Maternidade* (1935), de Lasar Segall, e em *Mãe com Dois Filhos* (1924-1937), de Käthe Kollwitz¹⁴¹. Nessas obras, o enlace do corpo da criança não significa afeto e intimidade, mas uma absorção dele pela mãe, indicando proteção e pertencimento diante de um universo assustador. São imagens trágicas. Em ambas as obras, os recursos plásticos empregados para expressar essa ideia são: a

140 De acordo com Griselda Pollock, a pintora impressionista Mary Cassatt foi uma das pioneiras a representar a maternidade como demonstração de intimidade e de afetividade entre a mãe e a criança. Sobre o assunto ver: Griselda Pollock, *Mary Cassatt*, London, Jupiter Books, 1980.

141 A artista alemã Käthe Kollwitz era bastante conhecida no meio artístico modernista paulista e carioca. Em 1933, foi realizada uma exposição da obra da escultora no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo, acompanhada de uma conferência de Mário Pedrosa sobre a artista.

posição das crianças, colocadas no meio das pernas da mulher; o agigantamento da mãe em relação ao filho e o envolvimento total do corpo infantil. Na primeira figura, essa sensação é enfatizada pelo corpo da criança, que está de costas para o observador e apoiada no corpo da mãe, enquanto na segunda obra é acentuada pelo corpo da mãe, que aparece quase como um manto a cobrir seus rebentos.

A opção pelo modelo do afeto e da intimidade entre mãe e filho estava diretamente associada ao papel político que o símbolo da mãe assumia nos anos de 1930 e 1940. Nesse período, emergiam de modos diferentes os processos de “idealização da figura materna como sustentáculo da nação”¹⁴² nos discursos de intelectuais, políticos, cientistas, sanitaristas, assistentes sociais, feministas e veículos de imprensa brasileiros¹⁴³. Houve uma cruzada em prol do aprimoramento das mães dos centros urbanos. Nela se engajaram vários agentes: médicos, Estado, sindicatos, organizações de assistência, as famílias e as próprias mulheres. A importância que a figura da mãe adquiria nos debates nacionais estava relacionada ao aumento do poder dos eugenistas e dos médicos para intervir na esfera familiar e pública. Os principais meios difusores dos princípios “cientí-

142 Natascha Ostos, “A Questão Feminina”, p. 339.

143 Cf. Silvana Vilodre Goellner, *Bela, Maternal e Feminina*; Natascha Ostos, “A Questão Feminina”; Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*, 1999; Maria Lúcia Mott, “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”.

ficos” modernos de cuidado com os filhos consistiam em campanhas realizadas em hospitais e clínicas públicas; artigos em revistas femininas ilustradas e em manuais de orientação materna; e anúncios publicitários de empresas farmacêuticas¹⁴⁴.

Besse¹⁴⁵ aponta que no Brasil, desde o fim do século XIX, aumentava a pressão sobre o Estado para que ele se responsabilizasse pelo desenvolvimento das crianças. Em 1890, houve tentativas de expansão da instrução pública básica gratuita e de regularização da jornada de trabalho infantil nas indústrias. Em 1919, o código sanitário estabeleceu como quatorze anos a idade mínima para emprego de menores. Ao longo da década de 1920, decretos regulamentaram a atividade profissional das mulheres e dispuseram sobre a licença-maternidade, mas somente em 1932 o trabalho feminino e o infantil foram definitivamente regulados. As Constituições de 1934 e de 1937 determinaram que os governos federal, estaduais e municipais eram responsáveis pelo bem-estar de mães e filhos, devendo auxiliar famílias extensas, proteger crianças do abandono, diminuir a mortalidade infantil, promover a higiene mental e social e a educação eugênica. Em 1941, o Decreto n. 3.200 estabeleceu incentivos à natalidade e assistência a famílias com muitos filhos. Também os sindicatos reivindicavam medidas para amenizar a

144 Susan Besse Kent, *Modernizando a Desigualdade*.

145 *Idem, ibidem*.

exploração da mão de obra feminina e infantil, em concordância com as leis que vinham sendo instituídas.

Susan Besse¹⁴⁶ enfatiza que as mulheres foram tanto objeto quanto agentes dessa cruzada. Em uma sociedade em que a importância do trabalho doméstico decaía, a participação feminina no mercado de trabalho era ainda restrita e malvista e o cuidado com as crianças se tornava o foco das preocupações políticas, as mulheres perceberam que exaltar o papel de mãe era uma forma de aumentar seu poder social e de intervir na esfera pública. Essa questão é analisada em profundidade no artigo *Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil*, de Maria Lúcia Mott¹⁴⁷. Nele, a autora tem como objeto de pesquisa o discurso maternalista brasileiro da primeira metade do século XX, divulgado por entidades filantrópicas organizadas e administradas por mulheres, e o define como:

[...] uma postura ideológica adotada por mulheres de camadas médias e altas nas primeiras décadas do século XX, que defendia a preponderância do sexo feminino devido à natureza específica para a maternidade, na defesa e desempenho de atividades relacionadas ao bem-estar das mulheres e das crianças¹⁴⁸.

146 Susan Besse Kent, *Modernizando a Desigualdade*.

147 Maria Lúcia Mott, “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”.

148 *Idem*, p. 202.

Como mostra Mott, esse discurso remonta debates do século XIX, veiculados por revistas e jornais femininos, que defendiam o reconhecimento das mulheres com base na maternidade. Essa era uma função patriótica que exigia a educação feminina. Na virada do século XX, essas ideias eram aceitas por homens e mulheres e serviam tanto para confinar a mulher no lar quanto para garantir-lhe acesso ao espaço público. Foi por meio do discurso maternalista que mulheres de elite passaram a integrar, comandar e criar instituições assistenciais, reivindicar seus direitos políticos e organizar grupos feministas.

Até mesmo mulheres engajadas em lutas feministas, como Bertha Lutz, pensavam educação, trabalho e emancipação feminina em continuidade com o ideal de família e com as funções da mulher como esposa e mãe. A missão da mulher era ser educadora e altruísta, tanto no espaço privado quanto no público. Segundo Mott, a maternidade não era algo individual, mas uma função social, vista pela maioria das mulheres como algo positivo, uma vez que:

Acreditavam que através da maternidade obteriam reconhecimento social, direitos e igualdade – apesar de diferentes dos homens. Defendiam que a maternidade lhes atribuía qualidades específicas, naturais, para o desempenho de determinadas atividades, sobretudo

aquelas destinadas ao bem-estar das mães e das crianças, e que era seu dever, face à nação, desempenhá-las¹⁴⁹.

Como aponta Mott, ainda que o discurso maternalista mantivesse a subordinação feminina, fosse conservador e imposto especialmente sobre as mulheres pobres, teve grande importância no imaginário geral durante a primeira metade do século e, a seu modo, permitiu que se pensasse em uma forma de as mulheres participarem da construção do Estado.

No entanto, se a maternidade era considerada o único caminho para a autorrealização da mulher, exercer o papel de mãe tornava-se cada vez mais difícil. Inspirados em teorias eugênicas, médicos e educadores exigiam que as mães seguissem princípios racionais, científicos e de higiene no trato com os filhos¹⁵⁰. Revistas femininas traziam informações sobre nutrição, higiene e vestuário infantil. As mães precisavam ser boas enfermeiras, ter conhecimentos “corretos” de sexualidade, inculcar em seus rebentos valores e habilidades burguesas e ainda passar esses princípios para

149 Maria Lúcia Mott, “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”, p. 227.

150 Susan Besse Kent, *Modernizando a Desigualdade*, p. 120; Maria Lúcia Mott, “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”; Natascha Ostos, “A Questão Feminina”; Silvana Vilodre Goellner, *Bela, Maternal e Feminina*.

as filhas, que deviam ser educadas para ser boas mães – ou seja, dóceis, pacientes, abnegadas, sempre dispostas ao autossacrifício. Assim, mesmo as senhoras de classe alta não podiam delegar a criação dos filhos a empregadas, pois eram elas as pessoas qualificadas para tal função. Paradoxalmente, o aumento de responsabilidades das mães e o novo estilo de vida urbana tornaram árdua a tarefa de educar muitos filhos, o que resultou em diminuição da fecundidade nos centros urbanos no período, já que as mulheres postergavam o parto e praticavam o controle de natalidade.

A imagem da mãe moderna, de acordo com Besse¹⁵¹, era a da educadora que buscava desenvolver ao máximo as aptidões físicas, morais e intelectuais dos filhos. Detentora de uma “inteligência carinhosa”, tinha consciência da grandeza de sua missão como regeneradora do homem e da sociedade. Era dever dela auxiliar no aperfeiçoamento da raça e deter sua degeneração. Uma vez que os problemas sociais do país eram fruto da fraqueza, da subnutrição, da falta de higiene, dos vícios e perversões do homem brasileiro, a solução estava no saneamento básico, nos programas de saúde pública e na educação física e moral dos costumes. Por ser seu dever “natural” exercer esta última tarefa, a mãe era elevada a agente-chave do progresso do país¹⁵².

151 Susan Besse Kent, *Modernizando a Desigualdade*.

152 Sobre essa questão, ver Natascha Ostos, “A Questão Feminina”.

A figura que melhor encarnava esse ideal era, sem dúvida, a *Mãe*, de Celso Antônio [Figuras 68 e 69]. O modelo da madona implicava uma visão desmaterializada da maternidade, centralizada no destino da criança, sobre o qual a mãe não podia influir. Já pelo discurso que emerge das obras de Segall e Köllwitz [Figuras 77 e 78], a criança pertenceria à mãe, e o dever dela seria protegê-la do mundo, entendido como perigoso ao seu bem-estar. O enfoque recairia, portanto, na oposição entre a unidade mãe-filho e o meio exterior, que lhes seria hostil. Essa concepção se opunha à ideia de maternidade erigida como símbolo pelo Ministério da Educação: a da mãe saudável, afetuosa e educadora, figura consonante com o ambicioso projeto varguista de construção de uma nação civilizada, fundada na experiência do lar e de índole pacífica.

5. Da nação “feita na cama” à nação “feita no lar”¹⁵³

Moça Reclinada, de Celso Antônio, e *Mulher*, de Adriana Janacópulos, podem ser tomadas como imagens simbólicas dos conflitos acerca das representações possíveis do ideal de feminilidade na primeira Era Vargas. A escultura de Celso evidencia a escolha por um tipo racial, o da mestiça, que

153 Termos empregados por Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenado”.

mistura características de indígenas e mulatos. A posição do corpo revela uma opção deliberada por um discurso sobre o feminino atrelado à passividade e ao erotismo, expresso por poses sensuais, recorrentes na história da arte. Nessa obra, articulam-se raça, gênero e dominação de maneira inextricável, uma absorção seletiva e interessada dos ideais modernistas primitivistas que Celso Antônio acessara, a seu modo, em Paris durante os anos 1920.

Já a obra *Mulher* representa, no plano racial, uma branca. A figuração transmite valores associados ao culto de um corpo feminino robusto, sadio, higiênico e ativo, dialogando com as teorias eugenistas da época. A postura, sentada no bloco, com o corpo ereto e em prontidão, ensaiando se levantar, contrasta com a indolência passiva de *Moça Reclinada*. Enquanto *Mulher* parece pertencer ao mundo da cultura, *Moça Reclinada* remete à natureza.

Shery Ortner, ao perguntar se a mulher, em diversas sociedades, estaria mais próxima da natureza ou da cultura, chega à seguinte conclusão:

Resumindo, o postulado que encarou a mulher como mais próxima da natureza do que o homem tem inúmeras implicações para uma análise posterior e pode ser interpretado de vários modos. Se é considerado simplesmente como uma posição intermediária na escala da cultura para a natureza, então, ainda é visto como inferior à cultura e portanto implica na hipótese pan-cultural de que a mulher é inferior

ao homem na ordem das coisas. Se é interpretado como um elemento mediador na relação natureza/cultura, então pode em parte ser considerado uma tendência cultural não apenas para desvalorizar a mulher, mas para circunscrever e restringir suas funções desde que a cultura mantenha o controle sobre seus mecanismos pragmáticos e simbólicos de conversão da natureza em cultura.

E se é entendido como um status ambíguo entre cultura e natureza, pode ajudar a considerar o fato que em ideologias e simbolizações culturais específicas a mulher pode ocasionalmente ser associada com a cultura e em qualquer ocasião, muitas vezes designada como significado polarizado e contraditório dentro de um único sistema simbólico. O status intermediário, as funções mediadoras e os sentidos ambíguos são diferentes interpretações para finalidades contextuais diversas da mulher focalizada como intermediária entre a natureza e a cultura¹⁵⁴.

Seguindo Sherry Ortner¹⁵⁵, propomos que a ideia propagada por *Moça Reclinada* [Figura 40] e *Moça Ajoelhada* [Figura 31] seria a da mulher como inferior à cultura, próxima ao domínio da natureza. Como vimos, por esses discursos ela era representada de modo passivo, como mera reprodutora de filhos

154 Sherry Ortner, “Está a Mulher para o Homem Assim Como a Natureza para a Cultura?”, em Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere (orgs.), *A Mulher, a Cultura e a Sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 117-118.

155 *Idem, ibidem*.

mestiços e incapaz de civilizar o país. Já o discurso que *Mulher* [Figura 55] e *Mãe* [Figura 67] evocam é o da mulher como mediadora entre a natureza e a cultura. Ela não seria apenas a procriadora, mas a educadora de seus rebentos, responsável também por construir o próprio corpo e o dos filhos em direção à higiene, à saúde e ao controle das emoções. Para tanto, fazia-se necessário circunscrever suas funções, de modo que a cultura pudesse controlar esse processo de conversão. Sob essa perspectiva, *Moça Ajoelhada/Moça Reclinada* e *Mulher/Mãe* constituem imagens opostas do feminino. No projeto escultórico do MES, porém, podem ser compreendidas como complementares, uma vez que narram a passagem do estado de natureza para o de civilização. São imagens da dupla tarefa de que se incumbem intelectuais, artistas e governantes da década de 1930: a de recuperar a essência do brasileiro, seu caráter “primitivo”, que atribuía singularidade à nação, e a de tornar o país moderno e civilizado. Cabia ao governo – e em particular ao MES – transformar esse Brasil “feito na cama” em uma nação “feita no lar”, e a mulher tornava-se uma metáfora poderosa desse processo. No capítulo seguinte, trataremos de outra imagem de civilização que o ministério buscou construir – a da juventude, que mais uma vez tem como cerne o papel da mulher como agente da cultura.

Capítulo 4

A juventude

A ideia de construção do *Monumento à Juventude Brasileira* surgiu em 1941 como fruto da mobilização de estudantes e do acordo entre o presidente do Sindicato dos Educadores, Ernâni Cardoso, e o ministro Gustavo Capanema, conforme artigo publicado na *Gazeta Comercial* de Juiz de Fora, reproduzido abaixo:

Cresce no seio da mocidade escolar o entusiasmo em torno da ideia lançada por representantes de todos os ginásios do Brasil, para a inauguração, no Rio, de um monumento à juventude brasileira. Ideia em movimento, procuramos ouvir, a respeito, o sr. Ernâni Cardoso,

que, além de diretor de colégio, detém as responsabilidades de presidente do Sindicato de Educadores.

– Ao iniciar-se o presente ano letivo – disse o educador carioca – fui procurado por um sem-número de estudantes que me pediram uma orientação para levar a efeito aquele propósito. Querem eles que a mocidade das escolas demonstre, de modo expressivo, a sua gratidão ao presidente da República, pelo que há realizado em bem da pátria e pela juventude estudiosa do Brasil. E apelaram para o Sindicato do país. Querem os moços um monumento à juventude, tendo em bronze a efígie do chefe da nação, com sua célebre frase: “É na juventude que deposito a minha esperança e é para ela que apelo”.

O sr. Ernâni Cardoso prossegue:

– Assim, por meio da subscrição pública, isto é, o produto de uma contribuição nacional de mil réis, a ideia poderá ser levada a efeito. Depois de ouvir os jovens estudantes, aceitando a honrosa incumbência de ventilar o assunto, procurei o sr. Ministro da Educação, recebendo de S. Exa. o mais franco e decidido apoio. Foi iniciado o movimento [...]¹.

Como o texto acima revela, o monumento era uma demonstração de patriotismo. Simbolizava a confiança no Estado Novo e em seu representante. Atribuía-se à obra a tarefa de mobilizar os jovens e de neles incutir, estabelecer e sacra-

1 “Monumento à Juventude Brasileira”, *Gazeta Comercial*, Juiz de Fora, 14 jun. 1941.

lizar um compromisso para com a pátria, especialmente por meio do respeito e culto ao regime personificado na figura de Vargas. As mesmas ideias aparecem no discurso radiofônico sobre o monumento proferido por Lúcia Magalhães, diretora da Seção do Ensino Secundário do Estado, em 22 de outubro de 1941, transcrito abaixo:

Incluindo a juventude brasileira nessa cruzada em prol do monumento que se vai representar perenemente, não se lhe pede um sacrifício econômico. O que se lhe pede é um gesto de cooperação capaz de animar eternamente essas figuras de dois adolescentes. O monumento da juventude brasileira terá assim significação moral e patriótica que tem essa outra realização espontânea da população católica do Brasil, o Cristo do Corcovado. É tão espontâneo como o movimento religioso e nacional que, no ano de 1922, quis assinalar a passagem do primeiro centenário da Independência política do Brasil com uma expressão de fé religiosa e de confiança nos desígnios da Providência. Uma expressão de confiança no futuro da raça, sejam quais forem os caminhos que a Providência lhe tem marcado no futuro, é o que deve ser esse monumento, fundido com a pequena contribuição material e o inestimável apoio moral de cada um de vocês [...]².

- 2 Reproduzido em Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, p. 209.

O discurso apresentava com maior precisão a imagem que se pretendia representar. Magalhães propunha, assim, que a estátua fosse de bronze e figurasse dois adolescentes. Como veremos mais adiante, essa concepção estará presente no edital do concurso para a realização da estátua. A diretora atribuía à execução do monumento caráter patriótico e de mobilização, conclamando a população não só a contribuir com sua construção, mas, sobretudo, a se identificar com ele. De seu discurso, emerge uma juventude sacralizada, que estaria predestinada a guiar o país em direção a um futuro promissor. Esse futuro, para Magalhães, era o caminhar da “raça” rumo à civilização e só poderia ser alcançado por meio do trabalho e do dever, ou seja, servindo à pátria.

As ideias esboçadas nos três documentos demonstram que a intenção de execução do monumento estava intimamente ligada ao projeto político de construção da juventude brasileira. Inspirada nas organizações europeias Juventude Hitlerista, Mocidade Portuguesa e Juventude Fascista, a Juventude Brasileira surgia como resultado de um processo de negociações que durou dois anos e gerou intensas disputas políticas. O primeiro projeto da Organização Nacional da Juventude Brasileira data de março de 1938. Idealizado por Francisco Campos, então ministro da Justiça, tinha caráter paramilitar e, por essa razão, como mostra Cristiane Stein³,

3 Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”: A Juventude Brasileira

foi bastante questionado, tanto por Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra, quanto por Alzira Vargas⁴, filha do chefe de governo. Dutra entendia que a proposta criaria uma entidade militar desvinculada do Exército, uma vez que a organização da juventude ficaria a cargo do Ministério da Justiça. Para ele, era necessário mobilizar a juventude, mas dentro do próprio sistema escolar e, portanto, sob a tutela do Ministério da Educação. O parecer de Alzira seguia no mesmo sentido: a organização não deveria formar soldados, mas, sim, cidadãos. Também considerava o projeto idealizado por Campos muito oneroso⁵.

Tendo em vista esses pareceres, o projeto foi encaminhado a Gustavo Capanema, que sugeriu modificações na proposta. Para Capanema, a entidade deveria se chamar Juventude Brasileira e restringir-se à educação física, moral e cívica dos jovens. Assim, ficava fora de sua alçada o ensino profissionalizante, a educação militar e atividades assistenciais. O ministro também reivindicava que o projeto ficasse sob a competência de seu ministério e que fosse implantado em instituições escolares e centros extraescolares⁶.

em Curitiba (1938-1945), Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

4 Nesse período, Alzira fazia parte do Gabinete Civil da Presidência da República.

5 Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”, p. 60.

6 *Idem*, p. 126.

No entanto, ainda em 1938 foi empossado o novo ministro da Guerra, general Meira de Vasconcellos, que tinha uma visão diferente da de Dutra a respeito da Juventude Brasileira. Em agosto do mesmo ano, ele apresentou um projeto completo de decreto-lei que ligaria a organização ao seu ministério. Para Vasconcellos, assim como o Exército em tempos de guerra era capaz de formar soldados, podia, em tempos de paz, fornecer educação moral e cívica aos cidadãos. Essa seria proporcionada por meio da doutrina e dos métodos do escotismo de Robert Smyth Baden-Powell⁷. Desse modo, seria possível gerar tanto cidadãos melhores quanto soldados perfeitos. O ministro propunha ainda a criação de um Conselho Nacional Diretor, formado pelo chefe de Estado, dois oficiais generais e um professor, que teria funções executivas, ficando encarregado da fiscalização da organização, da elaboração de projetos e da emissão de pareceres. Essa proposta foi bem recebida por Getúlio Vargas, uma vez que concentrava em suas mãos as decisões sobre a entidade⁸. O projeto foi enviado a Capanema para novo parecer. O ministro elaborou, então, em parceria com Carlos Drummond de Andrade, Francisco Campos, Azevedo Amaral, Gustavo Barroso e Filinto Müller, uma nova proposta de caráter conciliatório, menos militarizada e mais claramente pedagógica. Segundo Stein:

7 Robert S. Baden-Powell (1857, Londres - 1941, Nyeri) foi o general do Exército britânico que fundou o escotismo em 1907.

8 Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”, pp. 127-129.

A direção geral ficaria a cargo do Presidente, auxiliado por uma Junta Suprema por ele dirigida e composta pelos Ministros da Justiça, da Guerra, da Marinha e da Educação. Seria administrada por um Conselho Nacional da Juventude, que teria como função definir as atividades da organização, e um Departamento Nacional da Juventude, este último substituiria a Divisão de Educação Física e a Divisão de Educação Extra-escolar, que integravam o Ministério da Educação. O encargo deste Departamento Nacional seriam as atividades de formação física, desenvolvimento da educação moral e cívica e complemento intelectual da juventude, ou seja, as atividades educativas que não estavam incluídas no ensino⁹.

Ao longo desse conturbado processo de disputas políticas acerca de quais órgãos seriam responsáveis pela organização da juventude nacional, em que ficou evidente o protagonismo do MES e de Capanema, o projeto sofreu ainda algumas modificações, sendo oficialmente colocado em prática em 8 de março de 1940, por meio do decreto nº 2072¹⁰. Assim, a intenção de realizar o *Monumento à Juventude Brasileira* deve ser compreendida como parte do esforço de construção do projeto político de organização dessa entidade importante e imprecisa, “a juventude”. A execução de tal monumento no âmbito do edifício

9 Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”, p. 130.

10 *Idem, ibidem.*

do Ministério da Educação emergia, portanto, como uma forma simbólica de tomar para si a paternidade do projeto.

Em 2 de julho de 1941, Capanema escreveu ao prefeito Henrique de Toledo Dodsworth Filho pedindo que cedesse um terreno onde pudesse ser instalado o *Monumento à Juventude Brasileira*. Diferentemente das outras esculturas analisadas, que foram pagas integralmente pelo Estado, o monumento foi financiado em parte por colégios, diretorias de instrução públicas e interventores, como atestam as cartas e recibos de donativos encontrados nos arquivos de Gustavo Capanema. O presidente Getúlio Vargas também contribuiu, assinando, em 6 de agosto de 1942, um decreto-lei que concedia auxílio em dinheiro para a escultura. No total, foram arrecadados 225.598,50 cruzeiros, pouco se comparado ao valor das outras obras de granito feitas para o MES e tendo em vista que se tratava de duas figuras¹¹. Para a execução, organizou-se uma comissão que reunia nomes ligados à educação, como Frederico Ribeiro, Lafayette Cortes, Ernâni Cardoso, Valter Roscio, Maria J. Schimidt, Alice Flexa Ribeiro e Martins Capistrano, mas também alguns membros pertencentes às Forças Armadas, como o coronel Oscar de Araújo Fonseca e o tenente-coronel Clóvis Monteiro Travassos; e o jornalista Cândido Mendes de Almeida Júnior.

11 Adriana Janacópulos recebeu pela escultura *Mulher* o equivalente a 165 000 cruzeiros e Celso Antônio, por *Mãe*, 260 000 cruzeiros.

Para realizar a obra, foi indicado o escultor Celso Antônio de Menezes, que, como vimos, havia sido cogitado para executar várias esculturas para o MES. No entanto, em 1942 o escultor ainda se encarregava de concluir a escultura *Mãe* para o ministério. Conforme indica o processo administrativo¹² dessa obra, sua produção levou três anos e enfrentou muitos problemas. No início, houve desentendimentos entre o escultor, o ministro e os arquitetos quanto ao prazo de entrega e a respeito do valor a ser pago. Acabou-se por aceitar o preço pedido pelo escultor e o prazo dado pelo ministro, de oito meses. Esse prazo foi postergado em alguns meses porque o diretor do Serviço de Obras não providenciou o provimento de mão de obra, instalação elétrica e fornecimento de escadas para o ateliê, conforme o chefe de gabinete do ministro, Carlos Drummond de Andrade, havia solicitado. O contrato inicial foi alterado três vezes, por meio de aditivos, em geral, a pedido do escultor, visando à prorrogação dos prazos e à concessão de adiantamentos de parcelas. Por fim, foi realizado um novo contrato, definindo que o escultor deveria entregar a obra em janeiro de 1943, impreterivelmente, o que não ocorreu.

Assim, é muito provável que os inúmeros problemas encontrados para a execução da escultura *Mãe* tenham levado

12 Processo administrativo pertencente à série GCf1934.10.19, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

a comissão do *Monumento à Juventude Brasileira* a descartar o artista e optar pela abertura de um concurso para a execução do monumento, como demonstra a carta abaixo:

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1942

Sr. Ministro,

Não tendo a Comissão Executiva do Monumento da Juventude Brasileira obtido resposta do Sr. Celso Antônio, escultor por V. Exa. indicado, relativamente às condições em que podia executar o trabalho, e julgando que se tornou inadiável a execução dessa obra, deliberou abrir concorrência para a execução do projeto, alvitre que, certamente, aprovará V. Exa., uma vez que, por ele, visa a comissão a dar andamento mais rápido ao empreendimento artístico e patriótico, em boa hora promovido pela juventude brasileira.

Lafayette Cortes

Presidente¹³.

O edital do concurso definia com bastante precisão a proposta para o monumento, sugerindo a representação de “dois adolescentes (homem e mulher) em marcha”, bem como a inscrição com a mensagem de Vargas à juventude:

13 Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

A Comissão Executiva do Monumento da Juventude Brasileira declara aberta uma concorrência pública, entre artistas residentes no país, para organização de um projeto de monumento nas seguintes condições:

I. O monumento deverá ser simbólico da Juventude Brasileira, representando-a na sua expressão humana. Poderá tomar a forma de dois adolescentes (homem e mulher) em marcha, ou outra que melhor pareça ao artista.

II. A escultura deverá ter altura de cerca de sete metros. Estará sobre um pedestal que conterá como inscrição a frase do presidente Getúlio Vargas “É na juventude que deposito minha esperança e é para ela que apelo”.

III. O monumento será erguido na praça fronteira ao edifício do Ministério da Educação, em ponto ora atravessado pela rua Pedro Lessa, e deverá ser executado em granito. A execução do trabalho, uma vez entregue o projeto e os modelos em gesso, ficará a cargo da comissão, cabendo ao candidato escolhido orientá-la e fiscalizá-la.

IV. Os candidatos deverão apresentar os seguintes trabalhos: 1. Maquete do monumento, em gesso, na escala de 1:10; 2. Um detalhe em tamanho de execução, igualmente em gesso. Os trabalhos serão entregues ao presidente da comissão, às duas da tarde do dia 3 de janeiro de 1943, no edifício, ora em construção, para sede do Ministério da Educação.

V. Os trabalhos apresentados serão julgados por um júri especializado especialmente constituído pela comissão. Aos candidatos colocados em primeiro lugar, dar-se-á, além do prêmio, a incumbência de

execução do modelo definitivo, que será em gesso. Por este trabalho, que deverá ser realizado no prazo máximo de oito meses, pagar-se-á a quantia de duzentos mil cruzeiros.

Lafayette Cortes – presidente
Ernâni Cardoso – tesoureiro
Frederico Ribeiro – secretário-geral
Valter Roscio – 2º secretário-geral
Cel. Oscar de Araújo Fonseca
Emídio Quaresma Filho¹⁴.

No entanto, a ideia do concurso foi também descartada, como mostra a carta de Carlos Drummond de Andrade para Celso Antônio, na qual o escultor é dispensado. Transcrevemos a seguir os trechos em que o escritor pede a saída de Celso Antônio do ateliê onde trabalhava dentro do MES e também o que aborda a escultura:

Sr. Celso Antônio:

O Sr. Ministro da Educação me encarregou de vir fazer-lhe as seguintes comunicações:

1. O sr. Ministro se manifesta agradecido e satisfeito pelos trabalhos por V. S. realizados para o Ministério da Educação. Certo está de

14 Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/FGV.

que seus dois trabalhos, um concluído e outro em via de conclusão, estão destinados a uma grande projeção na história artística de nosso país.

2. Estando concluída a escultura de Moça Reclinada, deverá essa obra de arte ser imediatamente retirada do atelier e colocada no seu lugar definitivo, o terraço.

3. No dia 31 do corrente mês de janeiro, terminará o prazo marcado no contrato que V. S. assinou com este ministério para a entrega da estátua da mãe com o filho. O trabalho deveria, portanto, nessa data estar definitivamente concluído em mármore. Se por motivo de força maior, não puder V. S. entregar o referido trabalho na data marcada no contrato, a prorrogação deverá ser matéria de outro contrato, no qual não poderá mais haver obrigação para este Ministério quanto o fornecimento de atelier. Desta forma pois, o modelo em gesso da escultura da mãe com o filho deverá ser imediatamente removido para o local onde deva ser feita essa obra em mármore.

4. O Sr. Ministro científica a V. S. que a escultura da Juventude Brasileira não será feita pelo Ministério da Educação. É uma obra de iniciativa particular, estando o assunto a cargo de uma comissão presidida pelo professor Lafayette Côrtes. O Sr. Ministro recebeu comunicação da referida comissão de que, não tendo V. S. dado resposta à solicitação da mesma quanto ao preço do trabalho, resolveu que se abrisse um concurso de projetos. Desta maneira, já foram pedidas condições a dois escultores, que no momento preparam modelos, sendo possível que outros sejam chamados a oferecer proposta. O Sr. Ministro acrescenta que a escultura será feita pelo artista que a

comissão livremente escolher de acordo com as suas possibilidades de pagamento e critério artístico. [...]¹⁵.

Somente em 3 de março de 1943, Celso Antônio respondeu aos apelos, em missiva destinada diretamente ao ministro Gustavo Capanema:

[...] Sobre o monumento da Juventude Brasileira estou ciente da resolução da respectiva comissão e declaro a V. Exa. que não estou interessado em concorrer com outros artistas, porém, estou trabalhando na maquete e espero terminá-la em breve. Terei muito prazer em mostrá-la aos meus amigos no meu atelier, ainda mesmo que o meu projeto não seja aproveitado na realização da obra. [...]¹⁶.

Como se vê, muito embora tenha demorado a responder à solicitação, Celso Antônio executou, de fato, a maquete prometida e posteriormente acabou participando do processo de seleção, tendo sua escultura paga. Os escultores mencionados na carta de Drummond são provavelmente August Zamoyski e Adriana Janacópulos. Para o primeiro, a comissão escreveu

15 Trecho de carta de Carlos Drummond de Andrade a Celso Antônio, 25 de janeiro de 1943. Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

16 Série documentos administrativos GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

em 9 de janeiro de 1943 solicitando que apresentasse um projeto para o “Monumento à Juventude Brasileira”¹⁷.

Zamoyski (1893-1970) nasceu na Polônia e realizou seus estudos de pintura e escultura na década de 1910 na Alemanha, onde trabalhou com o pintor Lovis Corinth (1858-1925) e o escultor Joseph Wackerle (1880-1959), França e Suíça. Viveu em Nova York de 1920 a 1923, ano em que se mudou para Paris. Na capital francesa, ascendeu em sua carreira, tendo sido nomeado Comissário Geral de Arte Polonesa no Salão de Outono, em 1933, e premiado na categoria Escultura durante a Exposição Internacional de Paris, em 1937. Com o início da Segunda Guerra, o escultor deixou a Europa, vindo a se instalar no Rio de Janeiro em 1940. Permaneceu no Brasil durante quinze anos. Logo que chegou ao país, travou contato com a equipe de arquitetos que trabalhavam para o MES, o que lhe possibilitou realizar a obra *Nu* (1943) para o complexo da Pampulha, executado por Oscar Niemeyer a pedido do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. O escultor também havia sido nomeado professor do curso de escultura do Ministério. No que se refere à produção de Zamoyski, ele foi durante a década de 1920 adepto do formismo¹⁸, o qual abandonou em 1926, durante sua estada em Paris, optando pela vertente escultórica do “modernismo classicizante”. Sua opção estética e a proximidade do

17 Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

18 Movimento poético e artístico de vanguarda surgido na Polônia.

escultor com a equipe de arquitetos e com o ministro são os principais motivos que o levaram a ser cogitado para a realização do “Monumento à Juventude Brasileira”. No entanto, não há indícios de que tenha apresentado proposta.

Já Adriana Janacópulos enviou seu projeto e sua maquete em gesso para a obra em 31 de maio de 1943. O valor total de sua escultura seria de 375 mil cruzeiros, estando acima do valor arrecadado para a obra¹⁹. A proposta de Adriana, ao que parece, não agradou ao ministro, uma vez que não apresentava um casal, mas um grupo, e se distanciava da estética do “modernismo classicizante”, conforme demonstraremos no próximo item deste capítulo. Capanema passou então a incentivar contatos com o escultor Bruno Giorgi, como atesta a carta que Mário de Andrade enviou a Carlos Drummond de Andrade em 28 de julho de 1943:

Meu Carlos,

Você decerto sabe que Capanema outro dia me telefonou pedindo que eu falasse com o escultor Giorgi sobre o projeto de uma estátua à juventude a ser erguida na frente do ministério. Só hoje pude falar com Giorgi porque ele estava ausente de São Paulo.

Ele ficou muito entusiasmado, pudera! E me falou que ia principiar os estudos amanhã mesmo. Bem mas sucede que com esta mi-

19 De acordo com carta de Adriana Janacópulos à comissão de 31 de maio de 1943. Série Documentos Administrativos GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

nha vida atribulada, não tendo tomado nota das indicações todas do Capanema porque imaginava falar naquele dia mesmo com o Giorgi, sucede que fiquei meio esquecido das indicações do nosso ministro. O que encomendei foi assim:

1. Um projeto de estátua à juventude (não monumento) que podia ter duas, ou três figuras, ou uma;

2. Em bronze ou granito (o Giorgi prefere francamente o granito);

3. A estátua definitiva terá de 4 a 5 metros de altura além da base.

Se for isso mesmo, sei de sua vida, nem você precisa me responder, mas, se tiver alguma retificação ou esclarecimento necessário, lhe peço me avisar logo porque o Giorgi vai principiar os estudos amanhã.

Outra coisa: por minha iniciativa, mesmo sem o homem me perguntar nada, você imagina bem; chegou aquele instante malvado em que, descrita a encomenda do projeto, ele ficou olhando pra mim “a suar de riso” como canta modinha, e eu [?] ar de besta. Então por minha iniciativa só avisei que o projeto podia ser recusado, podia ter proposta de modificações etc. E que no caso de recusa a maquete seria paga. Não é isso mesmo?

O Capanema não me falou nisso nem nada lhe foi perguntado por mim. Mas isso sei que é [?] o costume do Ministério, como foi com o balanceante caso De Fiori e o drástico caso Brecheret. [...] Que aliás não se modificou. Era ar de riso mesmo, alegria mussolínica, hélas! de todo artista que vai criar o mundo. Por falar nisso: o Giorgi é antifascista²⁰.

20 Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 28 jul. 1943, Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

A carta evidencia que, com base em experiências anteriores, havia modos de proceder que, implicitamente, pautavam as encomendas para o Ministério: o convite aos artistas era feito de maneira pessoal e para escultores ligados ao círculo de relações do ministro; a proposta seria passível de modificações; o projeto poderia não ser aceito, mas nesse caso seria pago; o artista, embora convidado, poderia ser descartado. Mário explica esses modos implícitos de proceder a Giorgi e, ao mesmo tempo, solicita o aval de Drummond, braço direito do ministro, firmando um acordo moral. Conclui-se que, no ministério, a palavra do ministro e de seus intermediários tinha mais valor do que os contratos e editais de concurso, facilmente desfeitos e refeitos.

Era, portanto, com base na palavra que Mário de Andrade buscava negociar. Nesse trecho da carta, o escritor subvertia a encomenda do ministro e da comissão, transformava o que seria um monumento em escultura. Dava liberdade a Giorgi de compor um casal ou não, permitia que fosse em granito e até apontava a preferência do artista por esse material em vez do bronze. Não se referia ao movimento de marcha. No entanto, pedia a Drummond para avaliar quanto poderia alterar a solicitação sem prejudicar Bruno Giorgi.

Vale ressaltar ainda o fato de Mário de Andrade informar a Drummond que Bruno Giorgi era antifascista. Filho de comerciantes italianos que haviam imigrado para o Brasil, Bruno Giorgi nasceu em 13 de agosto de 1905 em Mococa, interior

do estado de São Paulo. Partiu com a família para a Itália em 1910, onde passou a infância e a juventude. Em 1925, Bruno e seus irmãos ficaram órfãos e decidiram vender a empresa familiar. Influenciados pelos parentes do lado paterno, Bruno e o irmão caçula, Cesare, se envolveram com a luta antifascista em 1927. Entre 1929 e 1930, Giorgi viajou para Paris atrás de seu primo Alceste de Ambris, líder de movimento antifascista, seguindo depois para Budapeste, onde encontrou o irmão Cesare. Ao voltar para a Itália, foi delatado e preso. Condenado a sete anos de prisão, acabou por cumprir somente cinco, pois conseguiu repatriamento para o Brasil, onde foi libertado. Chegou ao país em 20 de dezembro de 1935 com a esposa, Giuliana, com quem se casara na prisão. Em agosto de 1936, deixou o país com a intenção de encontrar Cesare, que lutava contra o franquismo na Espanha. No entanto, a pedido da organização antifascista à qual era ligado, *Unione Popolare Italiana*, fixou-se em Paris, em 1937, onde auxiliou militantes que passavam pela França em direção à Espanha. Retornando ao Brasil em 1939, Giorgi se engajou em movimentos antifascistas em São Paulo²¹.

A princípio, é realmente contraditório um artista militante antifascista ter executado um monumento claramente veiculado ao projeto de Organização da Juventude Brasileira, de

21 Informações baseadas em Sônia Prieto, *Bruno Giorgi: Quatro Décadas de Escultura*, Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo, 1981.

inspirações nazifascistas. No entanto, sua participação como escultor no ministério deve ser compreendida não como um caso isolado, mas no contexto do ecletismo político que pautou o Estado Novo. O MES, em particular, acolhia intelectuais e artistas de diversas correntes políticas – Oscar Niemeyer e o próprio Carlos Drummond de Andrade, braço direito do ministro, simpatizavam com o comunismo.

Em 14 de agosto de 1943, Drummond escreveu a Mário de Andrade, informando que Gustavo Capanema enviara passagens para o Rio de Janeiro para Rubens Borba de Moraes e Bruno Giorgi²². Provavelmente o escultor tenha ido à capital federal para apresentar duas maquetes já finalizadas do *Monumento à Juventude Brasileira*, pois, cinco dias depois, Mário de Andrade, em carta a Capanema, defendia as maquetes de Giorgi, dizendo que o escultor fizera um projeto seguindo a encomenda e outro de “livre inspiração”:

Meu caro Capanema,

Lhe escrevo, nem sei bem para que lhe escrevo. Escrevo para pleitear a favor do grupo do Bruno Giorgi. Estive no ateliê dele e fiquei entusiasmado. Fez dois grupos, como você verá, um seguindo as linhas da sua encomenda, outro de inspiração livre. Os dois são muito bons, e o das duas figuras marchando, como você quer, além do ritmo geral

22 Carta MA-C-CPL n. 576. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

muito bem achado, tem o movimento do pescoço e cabeça do rapaz que é uma gostosura de dignidade juvenil.

Mas eu pleiteio pelo grupo parado, que acho inteiro de uma grande beleza. E aqui eu insisto sobre a “dignidade” juvenil. Franqueza: eu tenho horror a certas exigências que você fez e que considero muito mais do sentimento da gente que do valor da escultura. Em principal os dois problemas dos moços estarem em atitude de marcha e estarem vestidos. Às vezes até eu chego a imaginar que a escultura só tem uma finalidade, e essa sublime: o corpo nu. Não falo o baixo-relevo, que esse é um desenho de pedra e pode ensinar coisas; falo de escultura *en ronde bosse*. Acho infeliz a solução de *maillot* sem linhas que o Giorgi deu ao corpo feminino. Mas observe, meu Ministro, o grupo nu, é uma pureza linda, é uma dignidade nobilíssima de corpos moços e da pedra.

Falar em pedra, não será um horror v. pedir bronze, em vez de granito? Se é questão de preço, o Giorgi saberá lhe explicar muito melhor que eu, que se a encomenda for realizada aqui, o grupo em granito ficará talvez mais barato do que se fosse fundido em bronze aí no Rio.

O grupo do Giorgi pede, exige, tem saudade da pedra. Palavra de honra que não estou ganhando nada com este pleiteio.

É questão de entusiasmo. Lhe peço com toda fidelidade de amigo que observe bem esse grupo do Giorgi e não faça desejos simbólicos. Essa mocidade que ele imaginou é escultura da boa, é pedra e é a mocidade em tudo o que ela possa ser de dignidade e pureza. É o meu modo de pensar.

Com o abraço amigo e fiel do
Mário de Andrade²³.

Pela descrição de Mário de Andrade, é muito provável que a maquete feita segundo “as linhas da encomenda” seja a que apresentamos na [Figura 92]; e a de “inspiração livre”, a da [Figura 91]. Nessa carta, ficava ainda mais patente a discordância de Mário de Andrade em relação às diretrizes traçadas pelo ministro e pela comissão. Recusava tanto a posição em marcha quanto o uso de vestimentas, recursos que considerava contrários ao ideal de escultura clássica, que ele defendia.

No entanto, nenhuma das duas maquetes deve ter agradado a Capanema, pois, em 16 de setembro, Bruno Giorgi, em carta a Mário de Andrade, informava que estava trabalhando em uma terceira versão:

Prezado amigo Mário,

Tenho um grande interesse em saber a opinião do Ministro Capanema a meu respeito. Por isso peço-lhe para escrever-me orientando-me nesse sentido. Já estou trabalhando com grande entusiasmo numa 3ª maquete, um pouco mais decorativa e movimentada do que as outras, mas bem recolhida nos limites geométricos. Assim que estiver pronta mandar-lhe-ei umas fotografias.

23 Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema, 19 ago. 1943. MA-C-CAA168. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Espero que tudo corra bem e que nosso ministro fique satisfeito.
Receba um abraço do sempre seu
Bruno Giorgi²⁴.

Onze dias depois, a maquete estava pronta. Gustavo Capanema, então, em telegrama a Mário de Andrade, pediu a opinião do escritor²⁵. Em 11 de outubro, era Drummond que enviava a Mário fotos dessa nova maquete [Figura 93], solicitando parecer. O escritor respondeu de maneira bastante elogiosa:

Recebi as fotografias que você me mandou e, antes, o telegrama em que você me autorizava a dar minha opinião. Não sei, Capanema, deixe porém que eu aproveite a vantagem de estar doente pra lhe confessar que eu ando meio... não sei como dizer, meio desamparado por você. [...]

Faz três dias que venho examinando sempre que posso as fotografias que você me mandou. Eu considero este grupo de uma beleza admirável. Do ponto de vista abstrato, a composição das formas é tão firme, os ritmos são tão claros, o movimento é tão franco, tão leal, as

24 Carta de Bruno Giorgi a Mário de Andrade, 16 set. 1943, MA-C-CPL n. 3460. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

25 “Bruno Jorge continua trabalhando e agora acaba de apresentar uma terceira solução para o monumento da juventude. Desejaria sua opinião sobre esse novo projeto para o que remeterei fotografias caso não seja sua intenção vir ao Rio proximo. Abraço. Capanema” Telegrama de Gustavo Capanema a Mário de Andrade, 27 set. 1943. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

luzes são tão intensamente vibrantes, o material está tão compreendido e sentido. Do ponto de vista da imagem, o grupo é de uma felicidade excepcional. Repare o que há de juvenil nessas figuras, de sadio, de felicidade, de alegria. E no entanto transpira sentimento de dignidade humana, elas são quase nobres. Não sei como Giorgi conseguiu conservar essa nobreza tão grande dentro dum movimento tão decidido e quase rápido até. Mas você repare que não há mínimo perigo de espetivamento. Nem de desperdício.

Esta é a minha opinião. Apaixonada sempre (não fosse minha!), mas com três dias de pensamento refletido e pressão baixa²⁶.

Finalmente, em 11 de novembro de 1943, a comissão encarregada da construção do *Monumento à Juventude Brasileira* enviou cartas a Bruno Giorgi, Celso Antônio e Adriana Janacópulos convocando-os a apresentar suas maquetes para a seleção²⁷. Ocorre que, na mesma data, já havia sido preparado o contrato de Bruno Giorgi²⁸. Percebemos, portanto, que a comissão tinha um poder de decisão limitado, cabendo ao ministro e a Mário de Andrade as definições centrais sobre os artistas e as obras. Se a seleção realmente aconteceu, foi

26 Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema, 16 out. 1943, MA-C-CAA 169. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

27 Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

28 Série Documentos Administrativos, GCf1934.10.19. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV.

apenas de praxe. Corrobora com essa ideia o fato de que, apesar de as maquetes de Celso Antônio e de Adriana Janacópulos terem ficado prontas muito antes das de Bruno Giorgi, a exposição das obras só ocorreu depois que Giorgi já havia feito três maquetes diferentes. Os três artistas receberam o pagamento pelas maquetes: Adriana Janacópulos, cinco mil cruzeiros; Celso Antônio, 9600 cruzeiros; e Giorgi, dez mil cruzeiros, além dos 180000 cruzeiros pela execução do monumento, divididos em três parcelas. Percebe-se que Giorgi recebe um valor bem inferior ao dos outros artistas, já que havia produzido três maquetes e os outros apenas uma. O valor cobrado pela obra final era também inferior, tendo em vista que Adriana Janacópulos havia pedido 375000 cruzeiros por seu grupo de três figuras. Isso se deve ao fato de Giorgi, nessa época, estar apenas começando a aparecer no cenário artístico paulistano, em início de carreira.

O primeiro contato de Bruno Giorgi com a escultura se dera na adolescência, em Roma, onde frequentou um ateliê que lhe proporcionou uma breve formação acadêmica. Para auxiliar o pai a cuidar da empresa familiar, Giorgi teve que abandonar o curso. Só voltou a realizar estudos mais sistemáticos em 1937, quando, motivado pela sua militância política, fixou-se em Paris. Nesse período, morou em um ateliê no Boulevard Raspail e frequentou as academias La Grande Chaumière e Ranson. Teve aulas com Maurice Denis e Aristi-

de Maillol e participou do Salão de Outono de 1938 e do Salão das Tulherias de 1939²⁹.

Bruno Giorgi retornou definitivamente a São Paulo em 8 de outubro de 1939. Dividiu ateliê com o escultor Joaquim Lopes Figueira Júnior (1904-1943)³⁰, que havia conhecido em 1935, em sua curta estadia no país. Em 1939, Figueira era importante integrante da Família Artística Paulista, o que fez com que Giorgi se aproximasse do Grupo Santa Helena, travando forte vínculo com Volpi. A amizade de Figueira com Adolfo Jagle – médico e colecionador, fundador do Grupo de Cultura Musical – possibilitou a Giorgi, assim como a outros integrantes do Grupo Santa Helena, frequentar os encontros da sociedade musical, nos quais Giorgi conheceu Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Em 1940, Giorgi participou da II Exposição da Família Artística e do II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, também por influência do Grupo Santa Helena. No ano seguinte, expôs no XLVI Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, no VI Salão do Sindicato de Artistas Plásticos e no I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias. Organizado por Quirino Silva, este último contou com es-

29 Cf. Sonia Prieto, *Bruno Giorgi: Quatro Décadas de Escultura*.

30 Figueira Júnior estudou cerâmica e desenho no Liceu de Arte de Ofícios de São Paulo. Foi aluno do escultor Nicola Rollo de 1922 a 1924 e de Hélio de Giusti em 1926. Dividiu ateliê com o escultor Eduardo O. Piraja, na década de 1930, e com Bruno Giorgi, a partir de 1939. Realizou sua primeira exposição individual em 1936 na Casa das Arcadas e integrou a Família Artística Paulista de 1937 a 1940 (*idem*).

cultores como Victor Brecheret e Elizabeth Nobile. Nele, Giorgi apresentou a escultura *Montanha*, que alcançou boa repercussão entre os críticos. Nesse mesmo ano enviou um projeto para o concurso internacional do *Monumento a Duque de Caxias*, organizado pela prefeitura e pelo estado de São Paulo, mas sem nenhum resultado. Em 1942, participou também do VII Salão dos Sindicatos dos Artistas Plásticos. Em 1942, Giorgi se separou da esposa, Giuliana, e alugou ateliê próprio, onde reunia amigos como Luís Martins, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Schenberg, Flávio de Carvalho e Maria Eugenia Franco, evidenciando uma inserção importante junto a intelectuais destacados do período³¹.

Ainda assim, até o ano de 1943 Giorgi não havia recebido nenhuma encomenda de grande monta; produzira apenas obras para exposição e alguns bustos. Foi a amizade com Mário de Andrade, bem como o trânsito com os intelectuais de prestígio apontados, que levou Giorgi a ser convidado para executar a escultura *Juventude Brasileira*, obra crucial para alavancar sua carreira, como ele próprio reconheceu em depoimento a Sônia Prieto³².

31 Dados biográficos baseados em Sônia Prieto, *Bruno Giorgi: Quatro Décadas de Escultura*, 1981.

32 “Naquela época havia briga entre Capanema e Celso Antônio, liquidaram o De Fiori. Então o Capanema me chamou, graças ao Mário de Andrade. Aí que começou efetivamente minha fama como escultor” (*idem*, p. 82).

No entanto, diferentemente de Celso Antônio, Adriana Janacópulos e Ernesto de Fiori, artistas consolidados, Giorgi se encontrava em uma posição que não lhe permitia contestar as exigências do ministro ou da comissão. Por tratar-se de um escultor ainda em ascensão, demonstrava estar mais aberto para acatar mudanças em seu projeto. Afinal, tratava-se de sua primeira obra pública. As várias maquetes que executou para *Juventude Brasileira* demonstram quanto o artista precisou ceder às solicitações. Sônia Prieto, com base em entrevista com Antonio Bento de Araújo Lima, relata:

Consta que, pela intenção do artista, as figuras deveriam estar totalmente despidas. Porém lhe foi exigido que colocasse nelas uma espécie de tanga, o que atendeu a contragosto: – “Depois de inaugurada a escultura, aos domingos ele aparecia por lá quando não havia ninguém, de um caixote subia no pedestal e, com um escalpelo, conseguiu tirar quase toda a tanga”³³.

A anedota é bastante reveladora da parca autonomia do artista e do pouco espaço de manobra que lhe restava para resistir e subverter as demandas do ministro. As poucas tentativas de negociação e resistência não vinham da voz de Giorgi, mas de Mário de Andrade.

33 Sônia Prieto, *Bruno Giorgi...*, p. 105.

Essas negociações levaram Giorgi a executar, como vimos, dois esboços [Figuras 89 e 91] e três maquetes [Figuras 92, 93 e 94], até chegar, enfim, à obra definitiva [Figuras 95 e 96]. Enquanto o primeiro esboço se aproximava das propostas de Adriana Janacópulos [Figura 85] e de Celso Antônio [Figura 86], as versões finais procuravam atender às demandas do ministro. Esses projetos apresentados para o *Monumento à Juventude Brasileira* evocavam distintas concepções de juventude, gênero, raça e nação.

1. Da juventude mobilizada ao casal civilizador

Em sua maquete para *Juventude Brasileira*, Adriana Janacópulos descarta a ideia do casal, optando por um grupo escultórico composto de três jovens – uma mulher e dois homens – com os braços entrelaçados, em posição de marcha, o que denota que a escultora seguiu apenas em parte as especificações do edital e da descrição de Lúcia Magalhães. O personagem central, masculino, é mais alto e forte do que os demais e se encontra um pouco mais à frente, como que conduzindo o grupo. As três figuras têm o tronco ereto e a cabeça erguida, com o olhar voltado para o horizonte, o que atribui unidade e rigidez ao conjunto. Destoando de outras obras de Adriana, *Juventude Brasileira* apresenta os personagens com vestes, inclusive sapatos. A moça traça blusa e saia, enquanto os rapazes usam blusa e calça. As dobras das roupas acompanham as pernas,

acentuando o movimento de marcha. No caso da personagem feminina, por exemplo, a prega da saia no lado direito forma uma linha reta com a perna traseira; já a da esquerda traça uma diagonal, seguindo a perna que é projetada para a frente.

A obra possivelmente foi inspirada em *Operário e Campesina* (também conhecida como *O Trabalhador e a Mulher da Fazenda Coletiva*) [Figura 83], de Vera Mukhina, escultora icônica do realismo socialista russo, que figurou com proeminência na Exposição de 1937, realizada em Paris. Mukhina tratou da utilização de roupas e tecidos nas esculturas no artigo “Tema e Imagem na Escultura Monumental”³⁴, publicado na revista *Arte Soviética* de novembro de 1944. Nele, a artista propõe três tipos de uso para as vestes: o que acentuaria a transparência, realçando a nudez da figura; o de caráter mais classicizante, que determinaria a estaticidade e limitaria o espaço escultórico; e aquele em que a vestimenta atribuiria movimento e ritmo à figura – do qual era partidária³⁵.

Poucas esculturas de Adriana Janacópulos trazem figuras inteiramente vestidas. Mas a contraposição entre as figuras alegóricas feitas pela artista para o túmulo do escritor Felipe

34 Vera Mukhina, “Tema i obraz v monumental’noiskul’pture”, *Sovetskoeiskusstvo*, 2, p. 2, 14 November, 1944.

35 Pat Simpson, “The New Person’s Body: Drapery and Disclosure in Stalinist Monumental Sculpture 1937-44”, *Sculpture Journal*, n. 15, vol. 1, pp. 36-51, jun. 2006, Disponível em: <http://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/11985/906590.pdf;jsessionid=84BBDAEF995819E75363AD-678F8A3864?sequence=2>. Acesso em: 22 nov. 2015.

d'Oliveira e a maquete do *Monumento à Juventude Brasileira* nos permite fazer algumas observações sobre o uso de vestimentas nessas obras. As alegorias do túmulo [Figura 60] trazem duas figuras de mulheres vestidas com túnicas, uma representando a “vida exterior” e a outra a “vida interior”. A primeira, com os braços paralelos ao corpo, encostados no bloco, traz o rosto voltado para o céu com expressão serena. A segunda olha para a frente, tem os braços dobrados e as mãos unidas, tocando o lado esquerdo da face. As túnicas envoltas no corpo das mulheres conferem volume às figuras, construindo um espaço escultórico fechado e contido. Assim, atribui-lhes um caráter monumental e arquitetônico, transformando-as praticamente em duas colunas. Essas obras, de forte inspiração clássica, são profundamente estáticas, harmônicas e serenas, atributos condizentes com diversos trabalhos da artista. Embora a própria Adriana tivesse afirmado em várias entrevistas seguir a tradição da “grande escultura”, caracterizada pelo respeito ao bloco e pela valorização das proporções, simetria e caráter estático³⁶, tais características não estão presentes na maquete *Monumento à Juventude Brasileira* [Figura 83]. A obra destoa do

36 “[...] – Considero o granito como o material ideal para o escultor. Os egípcios diziam que uma verdadeira estátua deveria poder rolar do alto de uma montanha até embaixo sem quebrar. Quer dizer, ser um todo, um bloco. Esta é a minha concepção. Acredito que a escultura deve ser estática e não de movimento. [...]” (Yvonne Jean e Adriana Janacópulos, “Coluna Personalidade da Semana”, *Revista da Semana*, 28 fev. 1948, HDB/Bndigital).

padrão estético da artista, aproximando-se do realismo socialista, o que pode ser conferido pelo emprego de vestimentas³⁷, a introdução do movimento e o objetivo de comunicar uma mensagem política.

O realismo socialista foi oficialmente criado em agosto de 1934 no 1º Congresso de Escritores Soviéticos de Moscou. Ele se opunha, por um lado, às vanguardas artísticas (construtivismo, abstracionismo, nova objetividade, Grupo Outubro) e, por outro, à arte proletária (AKRR e proletarianismo stalinista)³⁸. Segundo Paul Wood³⁹, o congresso apenas oficializara decisões já tomadas, uma vez que os grupos rivais haviam sido dissolvidos em 1932, quando o governo criou uma única associação artística nacional, à qual todos os artistas deveriam se filiar. O autor aponta que o realismo socialista se via como uma superação da oposição naturalismo e vanguarda. Era uma arte figurativa e didática, de fácil compreensão para as massas, mas que não se prendia à representação exata do real, pois o mais importante era transmitir com fidelidade o conteúdo. Paul Wood afirma ainda que só as lideranças do Partido

37 Pat Simpson mostra quanto a escultura do realismo socialista era caracterizada pelo uso de vestimentas e as dificuldades que Vera Mukhina teve ao tentar introduzir o nu, acabando por desistir dele na década de 1940 (Pat Simpson, “*The New Person’s Body*”).

38 Paul Wood, “Realismos e Realidades”, em David Batchelor, Briony Fer e Paul Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, trad. Cristina Fino, São Paulo, Cosac Naify, 1998.

39 *Idem*, p. 324.

Comunista tinham legitimidade suficiente para decidir o que era boa arte, levando

[...] a uma hagiografia dos líderes e a idealizações exageradas dos trabalhadores, como nos diversos retratos de Gerasimov ou no monumental *O Trabalhador e a Mulher da Fazenda Coletiva* de Mukhina. [...] Seja como for, é importante compreendermos que o Realismo Socialista não era sempre uma caricatura. Entendê-lo como tal seria subestimar significativamente seu poder. Seria, talvez, também subestimar as noções de arte daqueles cujas vidas são marcadas menos por uma preocupação com a arte do que com construir e viver a própria vida⁴⁰.

Mais preocupado com a “vida” do que com debates estéticos, o realismo socialista não propunha orientações bem definidas sobre estilo e só podia englobar uma pequena gama de variações técnicas⁴¹. Sendo assim, os artistas que seguiam essa corrente acabaram por retilhar métodos composicionais ligados às artes realistas que remontavam ao fim do século XIX e início do XX.

No caso da maquete de *Monumento à Juventude Brasileira* realizada por Adriana, a escultora, ao figurar três personagens em marcha, um feminino e dois masculinos, retoma uma estratégia do realismo bastante utilizada para a representação

40 Paul Wood, “Realismos e Realidades”, p. 326.

41 *Idem*, p. 327.

da unidade das massas, já empregada em 1901, na tela *Il Quarto Stato*, de Giuseppe Pelizza de Volpedo. Dividida em três planos, a pintura apresenta, no primeiro, um grupo composto de dois homens e uma mulher com um bebê no colo, que caminham. Atrás deles, segue uma massa organizada de homens e mulheres que preenche todo o segundo plano da tela. Mais ao fundo, uma paisagem montanhosa, coberta de vegetação, delinea o cenário. Os três personagens em primeiro plano não só conduzem a massa como são a própria representação dela. A iluminação do quadro, com o fundo escuro e o primeiro plano claro, apresenta-se como recurso plástico capaz de enfatizar o avanço dos trabalhadores. A tela expressa coletividade, mobilização, unidade e força das massas, transformando os trabalhadores em protagonistas da revolução vindoura – o quarto estado. A obra foi exposta na Mostra Quadrienal de Turim em 1906 e em Roma em 1907. Adquirida por subscrição pública em 1921, passou a integrar o acervo da Civica Galeria d'Arte Moderna de Milão. Com a ascensão do fascismo em 1922, não foi mais exposta nas décadas seguintes⁴².

Sabemos que Adriana Janacópulos realizou viagens à Itália durante a década de 1920. Mas, como não temos informações sobre as cidades que visitou nem sobre o período preciso, não é possível afirmar que a escultora tenha conhecido exata-

42 Antonio Negri, “The Fourth State”, *Museo del Novecento*. Disponível em: <http://www.museodelnovecento.org/en/attivita/91-museo/artisti/opere/200-il-quarto-stato-1901>. Acesso em: 10 jan. 2016

mente essa tela. No entanto, essa iconografia foi empregada em diversas outras obras, como em *O Bolchevique*, de Boris Kustodiev, executada em 1920, que enaltece a Revolução de 1917. Nela, um homem gigante marcha carregando um estandarte vermelho. Ele é a metáfora da mobilização das massas, como propõem os inúmeros personagens que ocupam todo o espaço da cidade russa. Essa obra foi mais divulgada nos anos 1920 do que *Il Quarto Stato*. Nesse período, Adriana vivia em Montparnasse com o marido, o russo Alexandre Wolkowski, e convivia com vários artistas da colônia russa em Paris. Portanto, é provável que tenha visto reproduções da obra de Kustodiev. Representar a juventude como um grupo que avança em marcha era uma forma de associá-la a ideias de mobilização das massas, de coletividade e de ação conjunta, recurso tão recorrente que chegou a se configurar como um padrão.

Essa parece ser também a intenção da maquete do *Monumento à Juventude Brasileira* de Adriana Janacópulos. O projeto parecia estar em consonância com o modo como o Estado Novo, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), buscava apresentar a Organização da Juventude Brasileira. Cristiane Stein⁴³, ao analisar esse movimento, aponta que os desfiles escolares eram os momentos em que ele ganhava maior visibilidade pública. As comemorações e festas

43 Cristiane Antunes Stein, “Por Deus e pelo Brasil”: *A Juventude Brasileira em Curitiba (1938-1945)*.

cívicas tinham grande relevância no regime Vargas. Eram promovidas pelos órgãos oficiais e mobilizavam a população em geral. Segundo a autora, os jovens desfilavam nas comemorações do aniversário do presidente Getúlio Vargas (19 de abril) e no Dia da Raça (5 de setembro), datas consideradas também como de celebração à juventude brasileira. Uniformizados e divididos em alas configuradas por sexo – a dos meninos e a das meninas –, carregavam bandeiras ou livros. A marcha desses estudantes era filmada e fotografada pelo DIP e amplamente divulgada pela televisão, por jornais e revistas.

O *Cine Jornal Brasileiro*, de 1940, traz uma reportagem sobre a primeira conferência a respeito da Organização da Juventude Brasileira, realizada pelo DIP e pelo Ministério da Educação e Saúde⁴⁴. A cena inicial mostra as alunas do Instituto de Educação do Distrito Federal chegando de bonde ao local do desfile. A segunda tomada apresenta as meninas marchando ao som de uma música triunfal e dura cerca de um minuto, tempo bastante significativo para uma reportagem de quatro minutos e meio. Em seguida, elas adentram o Palácio Tiradentes para assistir ao pronunciamento de Gustavo Capanema. O ministro expõe as responsabilidades dos jovens em relação à nação. Retoma a frase proferida por Vargas – “A juventude é a esperança do país” – e conclama os

44 “Conferência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)”, *Cine Jornal Brasileiro*, 1940, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnlzalo9g9w>. Acesso em: 22 nov. 2015.

jovens para que “trabalhem, lutem e sofram pela pátria”. A bandeira nacional aparece em diversos momentos, ressaltando o sentimento nacionalista das palavras de Capanema. Após o discurso do ministro, alunas sobem ao palco e leem textos de autoria delas em que exaltam os feitos de Vargas e aceitam os deveres que lhes foram ordenados. Dizem confiar no Brasil e terminam lembrando que é necessário “fazer de cada educando um cidadão brasileiro”⁴⁵. Stein⁴⁶ ressalta que diversos jornais elogiavam os desfiles da juventude, exaltando a beleza da marcha e a saúde das crianças. Observa ainda que a maioria das fotos e dos filmes desses eventos apresentava crianças brancas; índios e negros raramente apareciam.

A maquete do *Monumento à Juventude Brasileira* realizada por Adriana Janacópulos, ao atribuir centralidade à posição da marcha e evocar uma juventude saudável, forte, branca, disciplinada e mobilizada, dialogava com algumas das representações de juventude vigentes na época, tanto dentro quanto fora do país. No entanto, não foi por esse ideal de mobilização das massas que a comissão e o ministro optaram como emblemas da representação da mocidade do país.

Diferentemente de Adriana, Celso Antônio e Bruno Giorgi seguem a proposta da comissão e representam um casal em marcha. Tanto a maquete de Celso Antônio [Figura 80]

45 “Conferência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)”, *Cine Jornal Brasileiro*, 1940.

46 Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”, 2008.

quanto o esboço realizado por Giorgi [Figura 82] apresentam propostas semelhantes para o monumento.

A maquete⁴⁷ feita por Celso Antônio apresenta as figuras de um homem e uma mulher nus, de mãos dadas, caminhando lado a lado, com a cabeça erguida. Os corpos, que diferem apenas pelos cabelos compridos e pelos tímidos seios da figura feminina, são muito pouco genericados. Esses elementos evocam a noção de igualdade. Simulando a marcha, ambos têm a perna esquerda posicionada atrás e à direita na frente, sendo que o homem está ligeiramente adiante da mulher. O braço esquerdo da moça está flexionado, com a mão tocando a cintura, enquanto o do rapaz permanece estendido junto ao corpo. Embora os personagens tenham o rosto bastante simplificado, demonstram expressão serena e segura. O conjunto expressa harmonia, simplicidade e ingenuidade.

No esboço de Bruno Giorgi [Figura 82], também vemos um casal nu, com o tronco ereto e a cabeça erguida, andando de mãos dadas. No entanto, os corpos das figuras remetem à beleza clássica. A figura masculina apresenta músculos e a feminina tem seios fartos e a cintura bem delineada, o que denota que não são corpos adolescentes, mas jovens e saudáveis. Giorgi também procura acentuar a ideia de movimento, o que pode ser observado plasticamente pelo esvoaçar da

47 O Museu Nacional de Belas-Artes possui um exemplar dessa maquete em bronze de pequenas dimensões, fundido em 1956.

faixa de tecido e dos cabelos da moça, que parecem levados pelo vento.

A referência ao movimento remete à escultura *Operário e Camponesa* [Figura 83], de Vera Mukhina, realizada para o Pavilhão da União Soviética, na Exposição Internacional das Artes e das Técnicas, em Paris, em 1937. Essa obra foi amplamente divulgada pela imprensa francesa e mundial e figurou em diversos cartões-postais. É bem provável que a escultura tenha chamado a atenção de Bruno Giorgi, já que, além de tudo, ele nutria simpatia pelos movimentos comunistas e se encontrava na capital francesa nesse período.

Operário e Camponesa é uma obra monumental. Incluindo o pedestal, totaliza 24 metros de altura e 75 toneladas. Apresenta as figuras de um homem e uma mulher vestidos, marchando, unidos em um mesmo passo. Com os braços erguidos, a cabeça levantada e o olhar dirigido para o alto, seguram o martelo e a foice. A escultura enfatiza o movimento, que pode ser percebido pela larguíssima passada dos personagens, pelos braços estirados para trás e pelo esvoaçar das vestes e do cabelo da personagem feminina (trabalhado de modo semelhante no desenho de Giorgi). Os corpos – robustos, fortes, saudáveis e jovens – remetem à beleza clássica. Bastante detalhados, ressaltam com precisão os músculos, em particular do tronco e dos braços. A expressão do rosto das figuras evoca sentimentos de força, de ação e de bravura.

Essa obra representa tanto a igualdade entre os sexos quanto a união das classes fundamentais da ideologia soviética: os operários e os camponeses, sendo estes últimos frequentemente figurados como mulheres e os primeiros como homens. É uma das principais imagens do ideal soviético do Homem Novo. Pat Simpson⁴⁸ vê essa escultura como uma combinação da iconografia do gigante em marcha de *O Bolchevique*, de Boris Kustodiev (1920), com o “tipo” jovem, saudável, atlético e eugênico difundido nas fotografias de Aleksandr Rodchenko ou nas telas de Aleksandr Samokhvalov.

Embora os recursos plásticos utilizados sejam diferentes, o esboço de Bruno Giorgi, as maquetes de Celso Antônio e a de Adriana Janacópulos conferem às figuras a ideia de movimento e buscam transmitir mensagem similar: a de mobilização coletiva. Ao colocar figuras masculinas e femininas caminhando lado a lado, na mesma linha, propagam um discurso de igualdade de gênero.

No entanto, esse não foi o único esboço apresentado por Bruno Giorgi. O artista propôs outro figurando um casal estático [Figura 84]. Nele, o rapaz está posicionado atrás da moça e ambos olham para a frente. O escultor usa de duas estratégias para ligar o casal: o cruzamento da perna esquerda da

48 Pat Simpson, “Parading Myths: Imaging New Soviet Woman on Fizkul’turnik’s Day, July 1944”, *The Russian Review*, vol. 63, n. 2, pp. 187-211, abr. 2004. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3664081?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 22 nov. 2015.

mulher com a perna direita do homem; e a faixa de tecido que o rapaz segura por uma das pontas e lhe recobre o sexo. Ela parece subir até o ombro da moça, que a segura com a mão esquerda, descer pelas costas dela, escorregando-lhe pela mão até resvalar ao chão.

É notável que nenhuma das duas primeiras maquetes apresentadas por Bruno Giorgi seja igual aos desenhos. No caso do projeto do casal estático, as modificações são sutis: não é mais a moça que segura a faixa no próprio ombro, mas o rapaz [Figura 85]. Em relação ao casal em marcha, a maquete [Figura 86] aponta mudanças de concepção. Nela, a mulher agora marcha atrás do homem; possui uma das mãos espalmada, erguida sobre a cabeça, enquanto a outra toca o ombro. Tecidos drapeados cobrem o sexo do rapaz e o tronco da moça. Ele caminha com a mão direita no peito, a esquerda sobre a coxa e a cabeça levemente inclinada. As figuras são ainda mais delgadas que as da outra maquete, sendo que a moça praticamente não tem seios nem cintura, sugerindo corpos quase infantis. Esse aspecto foi abordado por Mário de Andrade em uma crítica publicada no número da *Revista Acadêmica* que homenageava Bruno Giorgi. Nela, o crítico analisa o *Monumento à Juventude Brasileira* e outras obras do escultor executadas no mesmo período:

[...] Já porém nas peças como “Cornucópia”, mesmo a “Moça de pé”, o “Estudo” e nos dois ótimos projetos pro “Monumento à Juven-

tude Brasileira”, ele torna possível um valor moderno da pureza. Esta perdeu sua convenção.

Será para castigo nosso... ou será para a mesma vida?... Não há dúvida que foi num sentido escultórico que eu me referi à pureza dos nus de Bruno Giorgi, mas não me deixa de causar ciúme que essa pureza se reencontre com as espécies da juvenildade. Dantes os nus de Bruno Giorgi tinham trinta anos agora têm dezenove. E na minha descoberta esconde o perigo de confundir pureza com inocência. Mas uma re-verificação de todas as fotografias deste número me conforta. Não é a inocência, é bem pureza mesmo. [...]

Corpos sexuais sim, mas cada vez mais idealmente sexuais. É comparar o “Torso”, a “Moça Sentada” e mesmo a “Montanha” de transição, com os nus mais recentes. Agora sim, o sexo feminino se concentra, se rescende em sua pureza ideal, enquanto os seios, a caixa do peito, o pescoço, o cabelo, o rosto, riem conversas desimpedidas. Como flor. Mas numa simbólica de flor, não na sua funcionalidade. [...] ⁴⁹.

Essa ideia de pureza presente na análise de Mário de Andrade é retomada e reafirmada na crítica de Roberto Alvim Corrêa sobre o monumento, publicada no mesmo número da *Revista Acadêmica*:

49 Mário de Andrade, “A Escultura de Bruno Giorgi”, *Revista Acadêmica*, n. 66, p. 21.

Penso num desses corpos de mulher com tanto fervor modelados por Bruno. Penso, particularmente num grupo formado por dois jovens, ela e ele, ainda quase crianças. Estão nus, puros e flexíveis quais caniço. Estão naturalmente caminhando, respirando o ar do lar. Deve soprar um vento forte neles pois tudo vibra e canta.

São eles a imagem da mocidade – desarmada, mas ativa, consciente do que é, e confiante, profunda e clara, como a esperança dos homens, da mocidade que mal sai da noite fecunda da infância, e surge na aurora da mocidade ardente e estrelada, que já vai realizando o destino de que depende o futuro – o nosso justo, difícil e grande futuro, se soubermos, como as estátuas de Bruno, ser enfim nós mesmos⁵⁰.

Corrêa adiciona às noções de pureza e infância as de futuro e esperança. Essas são ideias-chave para a análise que o historiador Paulo Knauss faz da obra. Ele argumenta, com base no discurso radiofônico de Lúcia Magalhães, que o “enunciado articulador do monumento é o futuro”, futuro aqui entendido como expectativa. Sendo assim, a escultura inverteria a lógica tradicional de monumento, pois, “ao invés de articular o sentido monumental pela atualização do passado”, a obra de Giorgi “propunha a tematização do devir, antecipando o futuro e dando sentido ao presente a partir da instauração de uma nova articulação temporal”. Afirma Knauss:

50 Roberto Alvim Corrêa, “O Mundo de Bruno Giorgi”, *Revista Acadêmica*, n. 66, p. 27.

A escultura, no entanto, é concebida sobre o atributo de monumento. Conceitualmente, essa categoria relaciona-se a objetos cuja razão simbólica organiza a ordem temporal. Os monumentos, de uma maneira geral, relacionam-se com fatos memoráveis ou recordações de personagens mortos. Curiosamente, o Monumento da Juventude Brasileira não apresenta essas relações; porém, da mesma forma, organiza a ordem da história ao relacionar presente e futuro. O passado não é colocado em discussão, mas o futuro e as opções do presente. Dessa maneira, a juventude é o elemento que presentifica o futuro. Na ordem do tempo, a juventude é o objeto da história e o Estado o sujeito das transformações sociais. A Juventude Brasileira surge, assim, não como monumento ao passado, mas se legitima como projeto de porvir, daí se constituir como monumento ao futuro⁵¹.

Essa ideia, de que o monumento representa o futuro em formação, o porvir, pode, de fato, ser depreendida da primeira maquete de casal em marcha apresentada por Giorgi. No entanto, essa concepção é atenuada tanto na terceira maquete feita por Giorgi quanto na obra final. Nessas duas versões, os corpos infantis se tornam púberes.

Na terceira maquete [Figura 87], que também representa um casal em marcha, a moça está nua. Um tecido drapeado cobre o sexo do homem. O corpo dele é esguio, não musculo-

51 Paulo Knauss, “O Homem Brasileiro Possível: Monumento da Juventude Brasileira”, *Cidade Vaidosa: Imagens Urbanas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999, p. 187.

so, e os seios da personagem feminina são pouco aparentes, mas denotam corpos não mais infantis, e sim adolescentes. A obra apresenta dois lados antagônicos. O esquerdo evoca o amor juvenil, pautado pelo carinho e pela inocência, sugeridos pela troca de olhares entre os personagens e pelo toque das mãos. Já o direito propõe o dever cívico da juventude para com a nação, como denota o gesto patriótico do rapaz ao levar a mão ao peito. As duas partes parecem conflitantes conferindo à escultura um caráter ambíguo. A enigmática posição do braço da moça – levantado com a mão espalmada, em gesto de saudação⁵² – acentua ainda mais essa desarticulação, provocando estranheza.

Como na terceira maquete [Figura 87], a obra final do *Monumento à Juventude Brasileira* [figuras 88 e 89 apresenta corpos adolescentes, e não infantis: a moça possui seios aparentes e cintura levemente afinada e o rapaz também é um pouco mais robusto. No entanto, Giorgi retoma a posição da primeira maquete de casal em marcha [Figura 86], onde não há mais contato entre as figuras. Subtraindo a ideia de igualdade do primeiro esboço do casal em marcha [Figura 85] e a noção do amor juvenil e ingênuo da terceira maquete, o es-

52 Os projetos de organização da Juventude sempre tinham uma saudação específica. Acreditamos que o gesto feito pela menina pode aludir a saudação “Anauê”, que foi utilizada nos anos 1920 pela União dos Escoteiros do Brasil e posteriormente incorporada pelo movimento Integralista Brasileiro, extinto em 1937.

cultor opta na versão final pela representação de casal pautada pela hierarquia de gêneros. Acompanhando a análise dos esboços e maquetes feitos por Giorgi, percebemos que a mulher se priva de uma posição igualitária em relação ao homem, sendo deslocada para trás. Essa observação nos leva a outra possibilidade de análise: a de que o futuro não é o devir, mas sim o casamento.

De 1910 até o início de 1940, vários intelectuais brasileiros defendiam que o progresso do país dependia da modernização da família. Segundo Susan Besse:

A luta para modernizar a família – e com isso fortalecer e legitimar a instituição – tornou-se parte integrante da luta das elites modernizantes urbanas para transformar a sociedade oligárquica “anacrônica”, que, no início do século XX, continuava a existir dentro de um país burguês moderno, próspero e ordeiro⁵³.

Nessa empreitada, além de educar as mulheres para serem mães, fazia-se necessário transformá-las em esposas, o que levou a imprensa a instaurar amplo debate visando normatizar as relações conjugais. De instituição regulada por pais e maridos, o casamento passava, no início do século XX, a ser gerido por médicos, pela imprensa e pelo Estado, tornando-se, assim, questão social fundamental para o bem da coletividade.

53 Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*, p. 63.

Besse aponta que as reformas das normas do casamento se deram no sentido de torná-lo mais racional e higiênico e de conferir-lhe uma aparência menos desigual, já que essa instituição vinha sofrendo críticas por parte das mulheres. Para tanto, buscou-se difundir entre as classes média e alta a crença de que as relações conjugais saudáveis só poderiam se basear na intimidade, no amor e no companheirismo, em detrimento de interesses econômicos e políticos. Com ela, vinham as ideias de um mundo feminino incomensurável com o masculino, mas complementar a ele. De acordo com Besse, modernizar o casamento significava dar à mulher maior respeito e autonomia – ela não mais poderia ser entendida como “escrava” do marido, deveria ter mais iniciativa e consciência de seu dever, que continuava a ser o de mãe e esposa. Cabia a ela construir e manter famílias modernas e higiênicas. A razão e a responsabilidade estariam acima das emoções. No entanto, desejava-se conservar a hierarquia entre os sexos. Vários artigos em revistas femininas defendiam que a esposa que realmente amasse o marido deveria se submeter a ele. Ela era a responsável por cultivar a felicidade na família. Para tanto, desempenharia os papéis de amiga e amante, boa mãe e excelente gestora do lar. Deveria apoiar as decisões do esposo e jamais mostrar-se superior a ele. À mulher convinha resignar-se alegremente, colocando o casamento e a família acima de seu bem-estar. Como conclui Susan Besse, a literatura normativa emitia mensagens

[...] muitas vezes gritantemente contraditórias, refletindo interesses conflitantes do sistema social e econômico moderno. As mulheres eram relegadas à difícil tarefa de mediar o passado e o presente, bem como padrões públicos racionais de comportamento, desempenho e recompensas e padrões domésticos quase religiosos de devoção e autossacrifício⁵⁴.

Nesse intento de modernização do casamento, o Estado também desempenhou papel-chave, implementando políticas de proteção e incentivo. A Constituição de 1937 definiu a família como instituição formada pelo casamento indissolúvel e a colocou sob tutela do Estado. A previdência social, implantada pelo governo na década de 1930, estimulou o casamento das classes populares, já que só as mulheres casadas legalmente eram consideradas viúvas e podiam receber o benefício⁵⁵.

No que diz respeito ao Ministério da Educação e Saúde, o próprio ministro Gustavo Capanema havia proposto, em 1939, um estatuto da família. Nele, “a família era definida como uma ‘comunidade fundada no casamento indissolúvel com o fim essencial de gerar, criar e educar descendência’ e por isto considerada como ‘o primeiro fundamento da nação’”⁵⁶. O mi-

54 Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*, p. 78.

55 *Idem*, p. 78.

56 Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Edusp/Editora Paz e Terra, 1984, p. 4.

nistro compreendia o casamento e a família como essenciais tanto para o crescimento demográfico brasileiro quanto para a moralização do país. O projeto propunha elaborar leis para facilitar o casamento; proteger a maternidade e as crianças; possibilitar empréstimos a casais para aquisição de casa própria; conferir benefícios a famílias numerosas; criar impostos para casais sem filhos e adultos solteiros, visando arrecadar fundos para a proteção das famílias; instituir o Dia Nacional da Família; restringir a admissão de mulheres no mercado de trabalho para que elas pudessem se dedicar exclusivamente ao lar; censurar qualquer meio de comunicação que propagasse mensagens contra a família; e incentivar as letras e as artes que veiculassem ideias com o intuito de promover a instituição familiar⁵⁷. Como conclui Schwartzman:

[...] o casamento incentivado, a prole numerosa premiada, a mulher presa ao lar e condicionada ao casamento, a chefia paterna reforçada, a censura moral estabelecida em todos os níveis, as letras e as artes condicionadas pela propaganda governamental: tal é o projeto que sai do Ministério da Educação e Saúde⁵⁸.

O projeto de Capanema sofreu várias críticas: algumas por limitar o espaço de atuação das mulheres, outras por não

57 *Idem*, p. 4.

58 *Idem*, *ibidem*.

dar tanta relevância às questões eugênicas e ainda pelas dificuldades de implementação, organização e financiamento. Assim, em 10 de novembro de 1939, foi estabelecida uma Comissão Nacional de Proteção à Família, sugerida pelo próprio ministro da Educação. Ela encerrou seus trabalhos em julho de 1940 propondo várias medidas que estavam no projeto de Capanema, mas deixando de fora temas mais polêmicos, como a restrição da mão de obra feminina. O parecer da comissão foi depois modificado por alguns decretos visando atenuar algumas medidas mais conservadoras e esvaziar seu discurso ideológico⁵⁹.

O *Monumento à Juventude Brasileira* parece transformar em imagem os ideais contidos nos dois projetos políticos redigidos por Capanema: o Estatuto da Família e a Organização Nacional da Juventude. O próprio projeto de criação da Juventude Brasileira tinha cláusulas sugerindo a divisão por gêneros. Os homens da organização deveriam receber educação pré-militar; as mulheres, educação doméstica. A eles, caberia ter consciência das responsabilidades de soldado; a elas, os deveres do lar⁶⁰.

Assim como no caso das esculturas *Mulher* [Figura 57], de Adriana Janacópulos, e *Mãe* [Figura 74], de Celso Antônio,

59 Susan Besse, *Modernizando a Desigualdade*; Helena Bomeny *et al.*, *Tempos de Capanema*.

60 Helena Bomeny *et al.*, *Tempos de Capanema*, 1984, e Cristiane Antunes Stein, “*Por Deus e pelo Brasil*”, 2008.

Monumento à Juventude Brasileira [Figuras 95 e 96] materializa uma concepção disseminada no período de que a nação civilizada seria a “feita no lar”. Depreende-se então que a imagem do futuro do país não evocava apenas a ação coletiva de mobilização da juventude, mas também a moralização dos jovens por meio do casamento heterossexual, monogâmico e fundado na hierarquia de gêneros.

As maquetes de Bruno Giorgi remetem ainda a outro discurso sobre nação, complementar à ideia do casamento e da hierarquia de gêneros: o do casal interracial. Segundo Sônia Prieto⁶¹, os modelos de *Monumento à Juventude Brasileira* [Figuras 95 e 96] eram José Mauro Vasconcellos⁶², homem “branco”, e uma moça mulata. A maquete que apresenta o casal em posição estática⁶³ [Figura 91] nos chama a atenção para o tratamento conferido aos corpos. O homem é esguio, tem tronco pouco robusto, podendo ser caracterizado como adolescente, como nas outras maquetes. A moça, porém, é figurada com

61 Sônia Prieto, *Bruno Giorgi*, 1981, p. 102.

62 José Mauro Vasconcellos (1920, Bangu – 1984, São Paulo), escritor brasileiro que ficou conhecido pelo livro infantil *Meu Pé de Laranja Lima*, publicado em 1968. Era descendente de índia com português. Na década de 1940, ficou famoso por seu porte atlético, tendo atuado em algumas peças de teatro. Na década de 1950, trabalhou como ator em diversos filmes.

63 Essa maquete pertenceu à coleção do escultor Francisco Stockinger, aluno de Bruno Giorgi, e atualmente é propriedade do escritório de arte Paulo Kuczynki.

cintura fina, seios pequenos e coxas muito grossas, ressaltadas pela posição da perna esquerda, aberta e à frente da outra, de modo a revelar discretamente as partes íntimas. A abertura da perna, combinada ao braço direito da figura, que segura um tecido, confere à personagem um ar sensual, aspecto pouco presente nas outras maquetes de *Juventude Brasileira*, que trazem o corpo feminino quase sempre oculto pelo masculino [Figuras 87, 88, 89 e 90].

Essa figura feminina do projeto estático de *Juventude Brasileira* guarda fortes semelhanças com a ainda mais sensual *Moça em Pé* [Figura 90], obra executada por Giorgi para o MES em 1944, após a realização das maquetes para o monumento. Como o nome aponta, trata-se da figura de uma moça em pé, olhando distraidamente para o horizonte. Ela segura o tecido drapeado pelas pontas, com as duas mãos. O corpo é de uma mulher adulta: os seios salientes adequam-se à cintura delineada e às coxas grossas. A escultura alude à convenção das banhistas, muito exploradas pela escultura francesa do período em que Giorgi esteve em Paris, em particular as de Maillol.

Além de *Moça em Pé*, Bruno Giorgi realiza várias figuras femininas baseadas na modelo das maquetes do *Monumento à Juventude Brasileira*, como *Cornucópia* e *Ídolo* (ambas de 1943) [Figuras 92 e 93]. Mas, se a sensualidade é atenuada em algumas versões do monumento, ela surge bastante acentuada nas esculturas em que a mulher se encontra sozinha. Em *Cornucópia* [Figura 91], o tronco da figura – esguio, com seios

em formação – sugere um corpo infantil. No entanto, as coxas grossas e a cornucópia (chifre símbolo da fertilidade) que a menina segura nas mãos denotam sexualidade. Já *Ídolo* [Figura 92], de todas as obras mencionadas, é o nu mais explicitamente erótico. Apresenta uma figura de mulher jovem reclinada, com a cabeça inclinada e olhar lânguido. Suas tranças caem ao redor dos seios redondos. A mão esquerda, apoiada entre as pernas, segura uma maçã, fruta associada ao erotismo. A sexualidade da mulher nessas obras não denota o próprio prazer, e sim a transforma em objeto erótico, exposto ao prazer do outro, seja ele o espectador ou o artista produtor. Reporta, assim, às noções de submissão, passividade e disponibilidade.

Assim, podemos dizer que o *Monumento à Juventude Brasileira* apresenta também a mulata sensual, de modo mais enfático na versão estática [Figura 85], e mais atenuado na versão final [Figuras 89], dessa vez acompanhada do homem branco, construindo assim uma ideia particular de nação.

Laura Moutinho⁶⁴ ao analisar os conceitos de mestiçagem e erotismo nos clássicos da historiografia brasileira⁶⁵, percebe que nesses discursos emerge a imagem de um par civilizador, formado pelo homem branco e pela mulher mestiça, o qual é

64 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”.

65 São eles: *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal*, de Nina Rodrigues; *A Evolução do Povo Brasileiro*, de Oliveira Vianna; *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

fundador da nação. A imagem positiva ou negativa do Brasil se deve ao modo pelo qual cada um dos autores clássicos constrói a relação desse primeiro casal interracial.

Nas visões negativas sobre o país, destacam-se Nina Rodrigues e Paulo Prado. Como mostra Moutinho, o primeiro vê a mulata como destruidora da civilização. Ela encarna o papel de mulher fatal, hipnotizadora de um homem passivo e representa uma ameaça à sociedade.

Paulo Prado, por sua vez, desloca o mal da mulata projetando-o no homem branco. Para ele, o excesso sexual e a cobiça do colonizador teriam levado o país à desordem social. De acordo com Moutinho⁶⁶, o colonizador português é definido pelo autor como aventureiro desregrado e libidinoso que, em contato com os “trópicos luxuriantes”, teria sido acometido por uma “hiperestesia sexual”. Paulo Prado contrapõe os Estados Unidos, modelo de civilização, com o Brasil. Para ele, enquanto o primeiro teve colonizadores fortes, disciplinados e trabalhadores, que conseguiram fixar regras e conquistar estabilidade, o segundo foi colonizado pelo português, homem corrompido pelo luxo, caracterizado pela fraqueza e imoralidade. A empreitada aventureira dos portugueses, orientada por desejos sexuais, teria levado à constituição de uma nação socialmente frágil. Esse tipo de formação inviabilizaria uma civilização brasileira. Como bem nota Moutinho, a concepção aqui exposta é a de uma na-

66 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador...”, pp. 79-85.

ção feita na cama, e não no lar, como nos Estados Unidos. Pelo discurso de Paulo Prado, o Brasil é visto como um mundo em estado de natureza, onde nem mesmo o homem branco foi capaz de civilizar, já que não passava de puro instinto, tendo o clima, a vegetação e as mulheres indígenas e africanas acentuado ainda mais seu caráter animal.

Já a ideia otimista de nação aparece nas obras de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. Como demonstra Moutinho⁶⁷, a mestiça é, para Oliveira Vianna, não a destruidora da nação, mas sua redentora. Uma vez que, para o eugenista, são os elementos brancos que prevalecem na mistura de raças, o casal homem branco e mulher mestiça promoveria a depuração racial, levando ao embranquecimento da nação. Na visão de Vianna, a mestiça seria passiva e inferior ao homem branco, que, como tipo biologicamente superior, poderia gerar uma nação saudável e civilizada. Conclui Moutinho:

Creio não ser exagero supor, que, com sua sexualidade controlada através do casamento, ordenada a partir das regras de “purezas raciais” e sexuais, a “mulata” pôde ser alocada em outra posição. Não mais, como dito, como ameaça à nação e à virilidade do homem branco – como em Nina Rodrigues, por exemplo –, mas como polo oposto complementar, ainda que hierarquicamente inferior, que funda a (boa) nação⁶⁸.

67 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador...”, pp. 72-79.

68 *Idem*, p. 78.

Assim como Vianna, Freyre tem uma perspectiva otimista em relação à mestiçagem, mas, diferentemente do primeiro, vê nas culturas não brancas contribuições positivas para a construção de uma nação singular. Moutinho aponta que, para Freyre, as perversões não estão vinculadas a características intrínsecas às raças, mas, sim, ao sistema vigente no período de formação do Brasil: o patriarcalismo e a escravidão. A cultura negra seria apenas uma alteridade que contribuiria para a nação sem representar nem ameaça nem atraso para o país.

Apesar de Freyre compreender o erotismo e a luxúria como problemas ligados à relação entre senhor e escravo – e não à raça –, ele atribui características e valores específicos a corpos brancos e negros. De acordo com Moutinho⁶⁹ e Helena Bocayuva⁷⁰, o homem branco é entendido pelo autor como um *membrum virile*, o macho procriador. Tanto o português quanto o brasileiro sempre estariam dispostos ao coito e teriam preferência pela mulher “morena”, tida como exótica. Na visão de Freyre, como as mulatas e as negras, as indígenas também eram objeto de desejo. Estas possuiriam “uma nudez ardente”, oferecida de “bom grado” aos colonizadores. Pela argumentação do autor, porém, a hipersexualidade da índia estaria associada à sua ingenuidade e à sua carência afetiva. Ela esperava do português amor e estabilidade, mas ele retribuía

69 *Idem*, pp. 86-94.

70 Helena Bocayuva, *Erotismo à Brasileira: O Excesso Sexual na Obra de Gilberto Freyre*, Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

apenas com amor físico e carnal⁷¹. A mulata é caracterizada, na obra de Freyre, como possuidora de “ardência sexual” fora do comum, por ser fruto da mistura racial. Seu exotismo e sua “inferioridade” despertariam o desejo transgressor no homem branco⁷². Para Freyre, o homem branco era sexualmente voraz, ao passo que as índias, negras e mulatas eram passivas, simples objetos sexuais. Em contraponto, segundo o autor, os homens negros e índios seriam desprovidos de sexualidade; e as mulheres brancas, puras, frágeis e parideiras, que consumiam a juventude e a vida a gerar filhos para o marido. Moutinho⁷³ mostra, portanto, que, para Vianna e Freyre, uma nação brasileira civilizada e singular seria possível graças ao sexo interracial do homem branco, “ativo e superior”, e da mulher mestiça, “passiva e inferior”.

Assim, o *Monumento à Juventude Brasileira* [Figuras 95 e 96], ao figurar um casal composto de um homem branco e de uma mulher mestiça, com ele marchando à frente e ela seguindo-o mais atrás, produz uma imagem que concilia o discurso da nação “feita na cama”, no sexo interracial, com o da nação “feita no lar”, ou seja, no casamento monogâmico, hierárquico e heterossexual. O mito de origem do Brasil encontra-se com

71 Fátima Quinta, *Sexo à Moda Patriarcal: O Feminino e o Masculino na Obra de Gilberto Freyre*, São Paulo, Editora Global, 2008.

72 *Idem*.

73 Laura Moutinho, “A Lubricidade do Casal Miscigenador”, 2004, pp. 98-101.

o ideal de futuro. A obra reapresenta em uma só imagem os ideais de nação evocados pelas quatro esculturas femininas comentadas no capítulo anterior (*Moça Ajoelhada* [Figura 31], *Moça Reclinada* [Figura 40], *Mulher* [Figura 55] e *Mãe* [Figura 67]). O casal civilizador – mulata, passiva e erotizada/homem branco ativo – é também o casal higiênico, saudável e moralizado pelo casamento. À hierarquia do homem branco sobre a mestiça, junta-se a do marido sobre a esposa, confeccionando a imagem da nação brasileira que almejava o Ministério da Educação e Saúde: um país mestiço e civilizado, fundado no sexo interracial, moralizado pelo casamento e pelo lar.

Considerações finais

A última escultura executada para o Ministério da Educação e Saúde foi *Prometeu Estrangulando o Abutre*, de Jacques Lipchitz [Figura 101]. Na época da inserção da obra no edifício, o ministro Gustavo Capanema escreveu um texto para divulgação na imprensa explicando o porquê de representar tal figura mitológica:

A lenda do Prometeu

Prometeu é um ente mitológico. É o deus do fogo, criador da raça humana, personificação do gênio do homem. Era um titã. Segundo a tradição. Desposou Pirra e foi pai de Heleno, ancestral de todas as ra-

ças helênicas. Prometeu foi por excelência o inventor, o autor primeiro de toda a civilização. Ele fez o homem do barro e o animou com um pouco de fogo celeste; ensinou a Deucalião a maneira de fazer navios; inventou as primeiras artes. Foi, porém, punido por Zeus, que mandou atá-lo em um rochedo do Cáucaso e o condenou ao suplício eterno de ser destruído por um abutre. Depois de muitos sofrimentos, Prometeu foi libertado.

Nenhum símbolo de maior representação para ser colocado no Ministério da Educação que a escultura de Prometeu. Ele é início da vida, o criador de todas as coisas. É o pioneiro da civilização, o inventor das primeiras artes. [...]

Prometeu representa assim a criação, a concepção. É o início de todas as coisas. Daí sua presença no Ministério da Educação. Ele simboliza o primeiro movimento, a fonte de todas as concepções. E na escultura de Lipchitz, o homem domina o abutre, as forças do mal.

[...] O novo Prometeu de Lipchitz, agora sendo colocado na parte exterior do auditório do Ministério da Educação, não aparenta estar lutando intensamente com a águia e, segundo a própria expressão do artista, o homem e o abutre representam uma dança mística e ambos parecem ter cumprido um rito sagrado. Seus membros unem, num voo harmonioso acima do solo, os dois seres sobrenaturais, sem opor suas forças propriamente. Prometeu venceu, o abutre está dominado e perdeu a agressividade: a luta terminou, os grillhões estão quebrados, uma nova época está para ser iniciada. Assim, este Prometeu

triunfa contra o abutre, nesta era da vitória, sob o sol resplandecente do Brasil¹.

O Prometeu como criador do homem, o iniciador da civilização, aquele que luta e domina o mal, encarnava e simbolizava as missões que Capanema atribuía a seu ministério, como revela seu discurso de inauguração do edifício, em 3 de outubro de 1945, em particular o trecho abaixo:

[...]

O Ministério da Educação e Saúde, segundo vosso plano [o do presidente Getúlio Vargas], lutará constantemente pela elevação da qualidade do homem brasileiro.

Essa luta deverá ser sempre animada de clareza e veemência, para ferir o mal de todas as decadências.

Por isso mesmo é que, no limiar deste edifício, encontrais, na figura de Jacques Lipchitz, a figura do iniciador da civilização humana, do semideus que arrebatou o fogo dos céus – Prometeu – na decisiva luta de dominação do abutre².

- 1 Texto de Gustavo Capanema para divulgação na imprensa, setembro de 1945.
- 2 Discurso de Gustavo Capanema, 3 out. 1945. Reproduzido em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, p. 210.

Tal qual o deus do fogo, o Ministério da Educação e Saúde assumia como missão as incumbências de modelar esse novo homem brasileiro, civilizá-lo e vencer o mal trazido pelas decadências de ordem econômica, política, social e moral. Para cumprir tais tarefas, tinha como instrumentos a saúde, a educação, a propaganda política e as artes. Transformar esses ideais em imagem era fundamental, como bem demonstram as obras de arte realizadas para o MES, sendo o próprio edifício um monumento desse projeto civilizador que pautou o Estado Novo.

A análise das esculturas encomendadas para o ministério revela a existência de dois projetos divergentes de construção do “homem novo”. O primeiro emergia dos debates em torno da obra *Homem Brasileiro* e almejava forjar a imagem do “homem novo” por meio da figura masculina e da categoria de raça. Para a realização dessa escultura, o ministro contactou três artistas – Celso Antônio, Victor Brecheret e Ernesto de Fiori. Buscando obter um respaldo científico, consultou o antropólogo Roquette-Pinto e o biotipologista Rocha Vaz para que eles emitissem parecer sobre o tipo ideal de homem do futuro. Das discussões em torno da encomenda, surgiram várias imagens de homem brasileiro, entre elas: o “branco moreno” em marcha, sugerido por Roquette-Pinto; o “homem médio” branco “português da região central, concebido por Rocha Vaz; e o jovem, realizador, forte, inteligente e capaz de criar, idealizado pelo ministro. Essas propostas tinham

em comum a pretensão de construir uma nação que pudes-
se ser a um só tempo brasileira e civilizada, valendo-se da
retórica racial. A ideia consistia em simbolizar um homem
mestiço, mas embranquecido cultural, moral e fisicamente.
Nessa narrativa, os “fantasmas”³ da nação, que deveriam ser
expurgados, eram o negro, historicamente interpretado como
símbolo do atraso do país; o imigrante, que estava à margem
do projeto de construção da nacionalidade que o governo em-
prendia; e o pobre doente, problema social que a educação e
a eugenia deveriam combater.

No entanto, esse discurso acabou sendo contestado pelas
esculturas propostas. Celso Antônio concebeu um homem ne-
gro sentado [Figuras 14 e 16]. Ernesto de Fiori produziu dois
homens, um pensativo e alheio e outro sereno e nobre, mas
ambíguo [Figuras 28 e 29]. Ao final de um tortuoso processo,
o projeto teve como resultado o fracasso. Na década de 1930,
as teorias raciais e de embranquecimento já vinham sofrendo
fortes críticas. Intelectuais e cientistas não buscavam mais na
raça a explicação para os problemas do país, mas em elemen-
tos sociais ou culturais, como a falta de educação e de saúde.
Ademais, o “mestiço branco” era uma imagem rejeitada pelos
intelectuais e artistas modernistas, como Celso Antônio, que

3 Terminologia usada por Richard Miskolci, com base nos termos adota-
dos por Avery Gordon em *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological
Imagination*, e Richard Miskolci, *O Desejo da Nação: Masculinidade e
Branquitude no Brasil de Fins do XIX*.

almejavam representar a brasilidade. Isso significava apresentar o diferencial do “povo” brasileiro em relação ao europeu e envolvia a escolha dos tipos raciais negros e indígenas, entendidos como os mais aptos para simbolizar a alteridade e a singularidade do país. Não era mais possível, portanto, representar o “homem novo” por meio de diretrizes forjadas no século XIX. Tornava-se premente atualizar o discurso.

Essa atualização pautaria o segundo projeto de figuração do ideal do “homem novo” – este, sim, consumado. Nele, a categoria de raça se articulava com a gestão da sexualidade. A função do Estado Novo consistiria, então, em transformar uma nação “feita na cama”, ou seja, no sexo interracial, em uma nação “feita no lar”, fundada no casamento e na maternidade. A meta era conciliar o mito de origem do Brasil com o ideal de futuro da nação. Nesse discurso, a mulher adquiria papel central, pois era a metáfora adequada tanto para figurar a brasilidade, encarnando a imagem da índia ou da mestiça erotizada, estereótipos de um passado imaginado que atribuiria singularidade à nação, quanto a regeneração do homem brasileiro, uma vez que, como mãe e esposa, iria gerar e educar os cidadãos futuros.

Nas esculturas do MES, essa narrativa pode ser identificada tanto no conjunto de estátuas femininas [Figuras 31, 44, 58 e 75] quanto no *Monumento à Juventude Brasileira* [Figuras 95 e 96]. Este último retrata a civilização por meio da figura do casal interracial – homem branco ativo e mulher mestiça pas-

siva e erotizada – moralizado e disciplinado pelo casamento, pela maternidade e pelas práticas eugênicas. Imagem que conjuga tanto o ideal de brasilidade quanto o de civilidade e que estava em consonância com o pensamento de intelectuais influentes do período, como Gilberto Freyre e Oliveira Vianna. Ambos defendiam que o sexo interracial e a mestiçagem eram positivos quando acompanhados de formas de gestão da sexualidade⁴.

No entanto, nenhum dos projetos de construção do “homem novo” era consensual. O processo de encomendas revela formas de resistência e subversão por parte dos escultores. A tentativa de representar o “homem novo” pela figura masculina e pela raça fracassa devido às objeções de Celso Antônio e do grupo de arquitetos liderados por Lúcio Costa, que pretendiam, com as obras de arte, atribuir ao edifício um caráter moderno e nacional. Para eles, o que importava era construir imagens de brasilidade, e não necessariamente de civilização. Logo, o mestiço embranquecido se contrapunha às convicções políticas e artísticas deles, mais orientadas pela busca da “singularidade brasileira”, e não poderia ser empregado como símbolo do Brasil. Assim, a recusa da equipe de arquitetos ao projeto de *Brasileiro*, de De Fiori [Figura 29], e a negativa de Celso Antônio em alterar sua obra, concebida muito

4 Laura Moutinho, *Razão, “Cor” e Desejo: Uma Análise Comparativa Sobre Relacionamentos Afetivo-Sexuais “Inter-Raciais” no Brasil e na África do Sul*, p. 101.

antes da encomenda, podem ser entendidas como resistências ao projeto do ministro, que, ao fim, levam à não execução de *Homem Brasileiro*, justamente aquela que seria a escultura central do ministério.

A ideia de subversão aparece também na “discreta ousadia” de Adriana Janacópulos ao figurar uma mulher-padrão se levantando [Figura 55]. Argumentamos que, por meio desse gesto, a escultora subverte com discrição o discurso conservador, disciplinador e eugênico a respeito da mulher que marca toda a década de 1930, possibilitando um vislumbre das ideias de emancipação feminina que haviam sido veiculadas nas décadas de 1910 e 1920. Afinal, o gesto de levantar ia de encontro às convenções tradicionais de representação da mulher sentada, nas quais as figuras femininas eram apresentadas em atitudes de repouso, alheamento, passividade ou erotismo, objetos do olhar ativo do observador. Com esse gesto, a escultora parece atribuir à figura feminina um elemento de atividade, de transformação, que pode ser interpretado como indício do empoderamento feminino.

Por fim, algumas propostas e esculturas podem ser pensadas como contraimagens, ou seja, como obras que confrontam a narrativa do ministro, sendo, por vezes, reveladoras dos “fantasmas da nação”. *Homem Sentado*, de Celso Antônio [Figura 15 e 16], traz um evidente questionamento da ideia de branqueamento e também a convicção de que o Brasil não poderia ser simbolizado racialmente pela imagem do homem

branco. O escultor figura justamente o homem negro, que encarna o “fantasma da nação” mestiça embranquecida que o ministro almejava representar. *Mulher*, de Adriana Janacópulos [Figura 55], revela na mesma obra dois discursos conflitantes: observada pela frente, temos a mulher-padrão, eugênica, que geraria filhos fortes; por trás, uma mulher que tenta se levantar, evocando a ideia de emancipação feminina, o pavor dos paladinos da família. Nas propostas de *Monumento à Juventude Brasileira*, de Adriana Janacópulos, Celso Antônio, Bruno Giorgi [Figuras 79, 81 e 82], a representação do homem e da mulher dispostos numa mesma linha promove a ideia de igualdade de gênero, que contesta as hierarquias e assimetrias entre homens e mulheres, amplamente supostas e defendidas, essenciais para o discurso civilizador de Capanema.

Os conflitos estiveram presentes não apenas na esfera da produção das obras mas também na da recepção, uma vez que as esculturas executadas para o ministério foram alvo de polêmica e chacota na imprensa. Vários agentes, em particular artistas ligados à Academia de Belas Artes, questionaram as imagens. A escultura *Prometeu*, de Jacques Lipchitz, foi a mais atacada, como vemos na charge [Figura 94] e no artigo “Um Nome Para o Monstro de Bronze”, do *Correio da Noite*, cujo trecho é reproduzido aqui:

Diga-se de passagem: não sou dos que metem pau naquele edifício. Não o considero o mais bonito, mas sim o mais racionalmente

construído edifício da esplanada, e mesmo da América do Sul, já que assim dizem. Para mim, o sr. Niemeyer é um grande arquiteto, e Le Corbusier simplesmente um gênio. O que não acredito (e olhem que, como caricaturista, eu simplesmente tenho que gostar de exageros!) é na necessidade daquele sonho mau em bronze, quando, decerto, os hospitais e as escolas saberiam aproveitar melhor a respectiva verba...

Em todo caso, tudo isso há de endireitar aos poucos, e enquanto espera, o povo está convidado a imaginar o significado do bronze. Abaixo, seguem algumas sugestões que me ocorreram: por falta, no momento, de ocupação mais séria, ou mais lucrativa.

Sugestão para o movimento

“Um nome para o monumento incompreendido”:

A hora do Pato.

Batatais, não querendo engolir um frango

A dança da galinha e do cozinheiro

Luta em cima de uma banana

Super-homem e o monstro voador

O homem-passáro tirando a fantasia

Urubu! Sai de cima de minha bomba atômica⁵.

Em outras críticas, o conjunto de esculturas do ministério é questionado e ridicularizado:

5 Trecho do artigo de Roland, “Um Nome Para o Monstro de Bronze”, *Correio da Noite*, 11 set. 1945.

O Ministério da Educação está cheio de criações estapafúrdias. Há mesmo no jardim suspenso que confina com a sala de recepção do ministro duas estátuas para as quais ninguém ousa olhar sem reação de pudor, após uma pancada de chuva... Isto porque a água empoça, completando a obra do escultor e tornando ainda mais maliciosa a posição dada à duas figuras...⁶

Como mostramos ao longo do livro, o ministro e os arquitetos optaram pela vertente escultórica do “modernismo classicizante” francês para a maior parte das obras realizadas para o MES, pois ela possibilitava atribuir ao edifício um caráter moderno e ao mesmo tempo tradicional. No entanto, havia no ambiente artístico brasileiro outras correntes, tanto modernistas quanto acadêmicas, ligadas ao figurativismo, que também buscavam impor suas definições sobre o que era arte e quem podia ser considerado artista. Sendo o mercado brasileiro bastante restrito, uma encomenda como a do MES tinha papel fundamental na legitimação de vertentes estéticas. Assim, as críticas citadas devem ser compreendidas dentro desse contexto de disputas. *Prometeu* é o principal alvo delas por ser uma obra que se aproxima da abstração e, portanto, menos legítima no meio escultórico brasileiro, que valorizava a figuração. Além disso, havia sido realizada por um artista estrangeiro que não atuava

6 Trecho do artigo, “O Caso do ‘Prometeu’”, *A Notícia*, 22 set. 1945. Reproduzido em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, p. 291.

no país, o que aumentava o universo concorrencial e reduzia as já escassas oportunidades para artistas nacionais. É justamente nesse sentido a crítica da Sociedade Brasileira de Belas-Artes:

Excelentíssimo senhor ministro da Educação e Saúde. Saudações respeitosas.

A Sociedade Brasileira de Belas-Artes, fundada para defender os interesses da arte nacional, acaba de tomar conhecimento da colocação de um grupo de bronze em uma das fachadas do novo edifício do Ministério da Educação.

[...] Vossa Excelência, ao confiar a um artista estrangeiro encomenda de tal relevo, deixa entender, perante a opinião pública, que não temos artistas capazes dessa tarefa. Nem mesmo concedeu V. Excia. a estes a oportunidade de se cotejarem lealmente, em concurso com o escultor escolhido.

Tomamos a liberdade de lembrar a V. Excia. que existem no Brasil, em plena atividade, escultores como Correia Lima, Paulo Mazzucchi, Zaco Paraná, Leão Veloso, Modestino Kanto, Humberto Cozzo, João Turin (premiado no Salon de Paris), Honório Peçanha, Celita Vaccani, Erbo Stensel, Flory Gama, José Barreto⁷ e inúmeros outros capazes de concorrer, sem receio, em qualquer prova [...]⁸.

7 Os artistas citados pertencem a correntes escultóricas “acadêmicas”, ligados à Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

8 Carta de Henrique Sálvio a Gustavo Capanema, 16 set. 1945. Reproduzida em Maurício Lissovsky e Paulo Sá, *Colunas da Educação*, p. 289.

No entanto, para além dos embates próprios do campo artístico, as críticas demonstram a não compreensão do projeto escultórico do MES, o que nos leva a refletir sobre qual a “eficácia simbólica” dessas imagens, ou seja, em que medida essas esculturas são emblemas de poder:

[...] as representações simbólicas são forjadas no quadro das disputas sociais e, se identificam com os interesses de um grupo particular, por outro aspiram à universalidade. É na capacidade de se universalizar, homogeneizar e abstrair que as estruturas sociais de poder garantem a sua legitimidade. [...] Desse modo, o processo de afirmação simbólica engendra, concomitantemente, a descontextualização de sua construção social. O signo ou emblema se autonomiza. O símbolo se torna, então, metáfora do poder⁹.

Embora o ministro tentasse em seu discurso fazer da escultura *Prometeu* [Figura 93] uma “metáfora do poder”, os artigos de imprensa ressaltam sua identificação com um grupo particular e negam sua capacidade de universalização, ou seja, de adquirir significação para a sociedade como um todo. Se tal como afirmamos, a escultura *Prometeu* é uma metáfora da missão do MES de regenerar o homem, questionamentos a essa escultura expõem os limites das imagens de “homem novo” esculpidas para o ministério.

9 Pualo Knauss, *Cidade Vaidosa: Imagens Urbanas do Rio de Janeiro*, p. 42.

As resistências, subversões e contranarrativas decorrentes do processo de encomenda das esculturas acabam por levar à produção de imagens ambíguas, de atenuada eficácia simbólica. Isso abre caminho para críticas negativas empreendidas por agentes que disputavam o poder quer com o ministro, quer com os artistas modernistas. Assim, a persistente incompreensão das obras deriva do fracasso do MES em transformar suas esculturas-símbolo em “metáforas do poder”.

É necessário lembrar, porém, que a articulação entre mestiçagem, casamento e família que emerge das esculturas do ministério não configurou um discurso perdedor. Pelo contrário. Ele moldou as políticas públicas do período, esteve de diferentes formas presente em produções culturais da época e foi constantemente reatualizado ao longo de nossa história. Reaparece, ainda hoje, em nossas imagens e em nossos discursos sobre raça, gênero e nação¹⁰.

10 Sobre essa questão, ver Richard Miskolci, *O Desejo da Nação [...]*, e Laura Moutinho, *Razão, “Cor” e Desejo [...]*.

Caderno de figuras



Figura 1. Ministério da
Educação e Saúde
Pública. Epaminondas.
Entre 1937-1956.
Arquivo Gustavo
Capanema. Fundação
Getulio Vargas.



Figura 2. Maquete de *Vitória da Inteligência*, Celso Antônio, s.d. Arquivo Celso Antônio.



Figura 3. *Nu*, August Zamoyski, 1943. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Foto: Romulo Fialdini.



Figura 4. *Méditerranée*, Aristide Maillol, entre 1923 e 1927, mármore, 110,5 X 117,5 x 68,5 cm. Museu de Orsay, Paris.

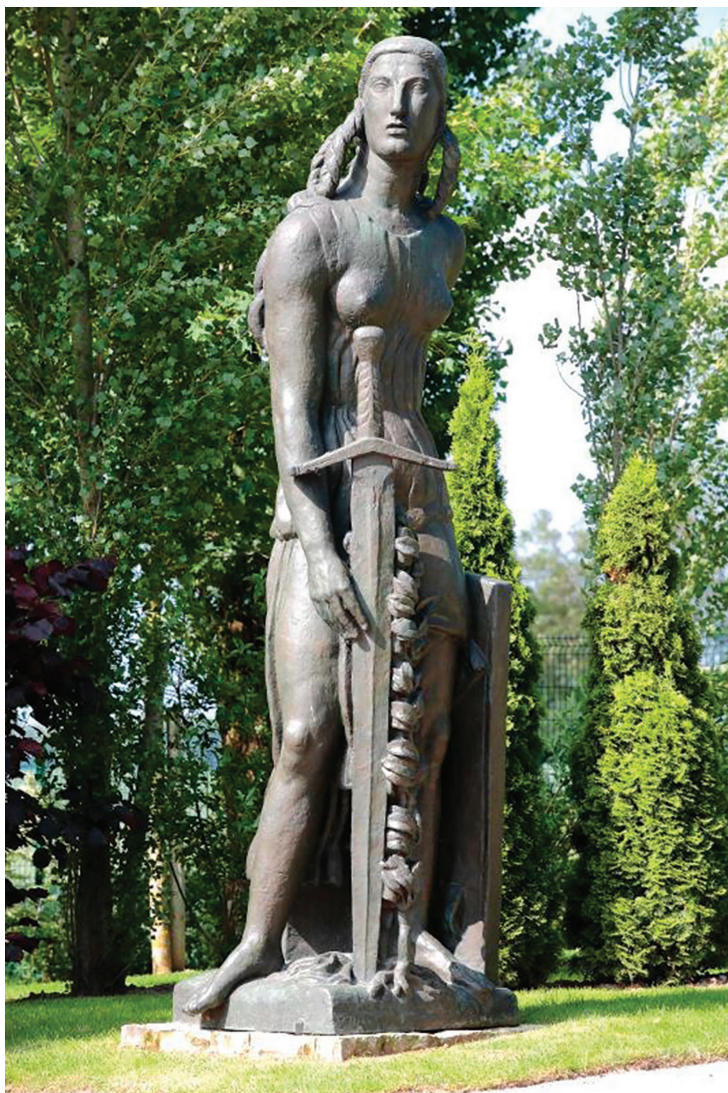


Figura 5. *La Victoire*, alegoria do monumento ao General Alvear (Buenos Aires), Antoine Bourdelle, Musée Jardin Bourdelle, MJB/CG77 - D.R.



Figura 6. *Esperide*, Bruno Giorgi, c. 1941, Revista *O Cruzeiro*.



Figura 7. *Eve à la Pomme*, Aristide Maillol, 1899, bronze. Dimensão: 0,58 X 0,21 x 0,13. Musée d'Orsay, Paris, France. Musée d'Orsay.

Esculpindo para o Ministério

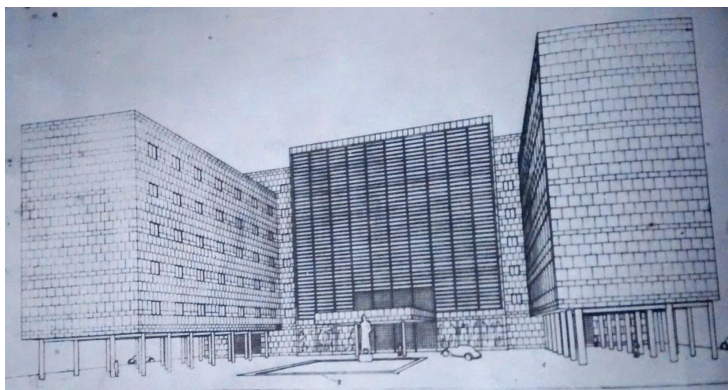


Figura 8. Croqui da fachada principal do edifício do MES para a Esplanada do Castelo. Projeto elaborado por Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos (15 maio 1936)¹.

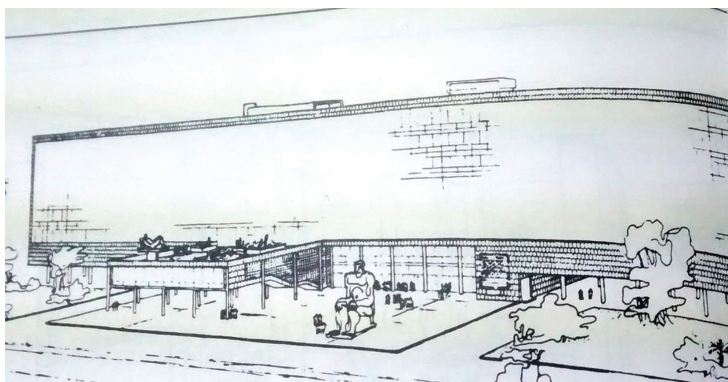


Figura 9. Le Corbusier. Croqui da fachada principal do edifício do MES para a praia de Santa Luzia (1936) Acervo Iphan².

- 1 M. Lissovsky e P. Sá, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, p. 112.
- 2 *Idem*, p. 115.

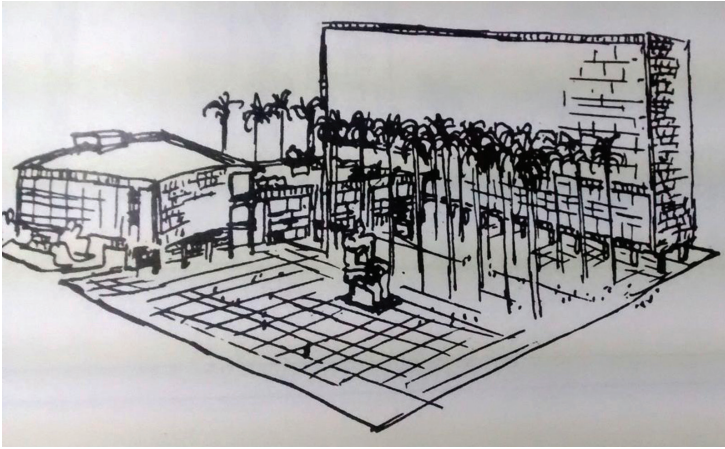


Figura 10. Le Corbusier. Croqui com visão frontal do edifício do MES.
Projeto para a Esplanada do Castelo (1936) Acervo Iphan³.

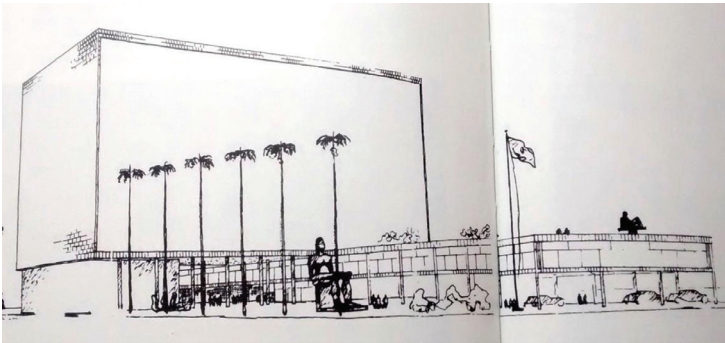


Figura 11. Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira
e Ernani Vasconcellos. Projeto para o edifício do MES (1937) Acervo Iphan⁴.

3 M. Lissovsky e P. Sá, *Colunas da Educação...*, pp. 130-131.

4 Lúcio Costa, *Mise au Point*, 1940. Alberto Xavier, (org.) *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 136 e 138..



Figura 12. Bucle Marx. Esboço para a Praça Euclides da Cunha (com escultura de homem, a ser executada por Celso Antônio). 1935. Nanquim sobre o papel. Recife. Galeria Almeida Dale, São Paulo⁵.



Figura 13. Caricaturas da 38ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, sendo uma delas da obra Homem Sentado, de Celso Antônio⁶.

- 5 G. M. Dourado, *Modernidade Verde, Jardins de Bucle Marx*, São Paulo, Senac, 2009, p. 47.
- 6 L. G. Vieira, *Salão de 31*, Rio de Janeiro, Funarte/Inap, 1984, p. 26.



Figura 14. Celso Antônio. Maquete do MAB com a escultura *Homem Brasileiro* (apresentada na Exposição do Estado Novo). c. 1938. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.

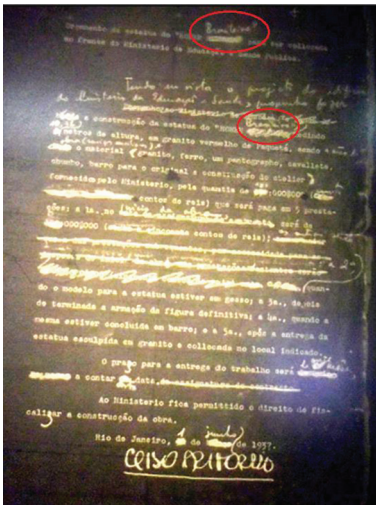


Figura 15. Celso Antônio, Orçamento da escultura *Homem Brasileiro*, 01 jun. 1937. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.



Figura 16. Celso Antônio com as obras *Homem Sentado* e *Mulher Sentada com as Pernas Cruzadas*. (s.d). Foto: Arquivo Celso Antônio, Rio de Janeiro.

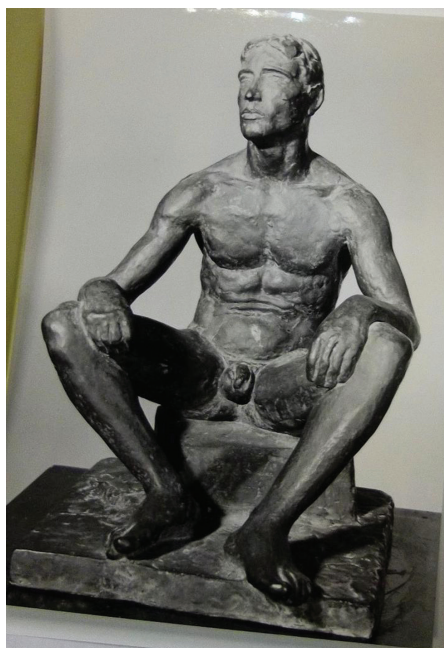


Figura 17. Charles Despiau. *Athlète au repos*. 1923. Bronze patinado. 33,0x 22,5x26,0. Musée Mont-Marsan. Mont de Marsan, França. Foto: dossiê Charles Despiau do arquivo do Musée des Anées 30, Boulogne-Billancourt.



Figura 18. Celso Antônio. Maquete do *Monumento a Getúlio Vargas*. 1942.
Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.



Figura 19. Di Cavalcanti. *O Remador*. 1927 - 1928.
Óleo sobre tela. 71 x 60 cm. Coleção particular.

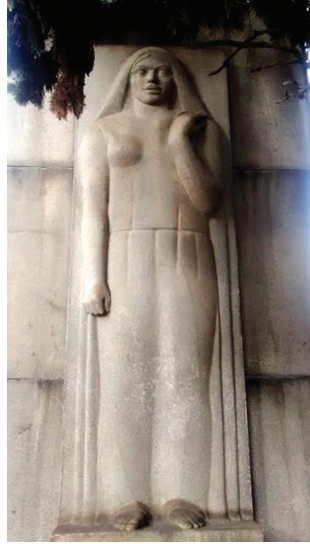


Figura 20. Celso Antônio. Detalhe do Mausoléu de Carlos Campos. 1928. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: Marina Cerchiaro.



Figura 21. Cândido Portinari. Painéis dos *Ciclos Econômicos*. 1942 - 1945. Edifício do MES. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.

Esculpindo para o Ministério

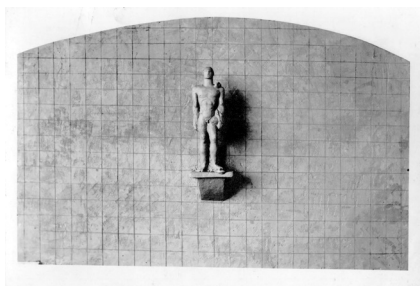


Figura 22. Victor Brecheret, Atleta (maquete para a parede cega do auditório do MES), 1938. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro. Foto de Hugo Zanella.

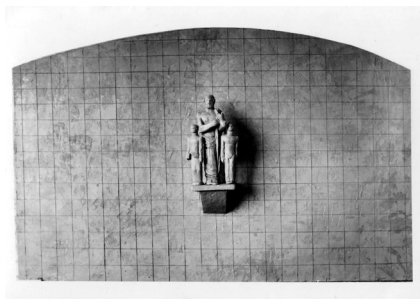


Figura 23. Victor Brecheret. s.n. (maquete para a parede cega do auditório do MES), 1938. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro. Foto de Hugo Zanella.

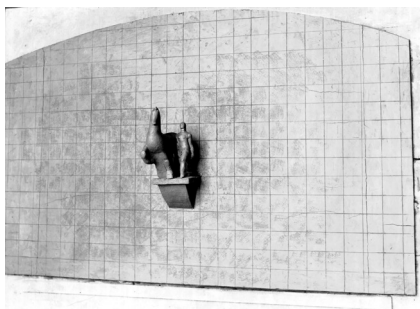


Figura 24. Victor Brecheret. Amazonas (maquete para a parede cega do auditório do MES), 1938. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro. Foto de Hugo Zanella.

F. 0297
São Paulo, ? - II - 38

CO-1534,1

Carissimo Portinari,

Rossi mi dice di fare
 un bozzetto per il nuovo mi-
 nistero a Rio e mi consiglia
 una Maternità (per la gran-
 de scala a chiocciola. Valen-
 tiori, una prima sarebbe
 meglio, credo, di mostrare
 all'architetto il qui accluso
 schizzo e vedere che faccia
 fa — perché sono convinto
 che se non gli piace questo
disegno, non gli piacerà
 neanche il bozzetto. No?
 Le saluti, insomma, molto

Figura 25. Carta de Ernesto de Fiori a Cândido Portinari, fevereiro de 1938. Acervo Projeto Portinari.



Figura 26. Ernesto de Fiori, *O Brasileiro*, 1938. Gesso original. 90 x 24 x 16,5 cm. Doação Mário de Fiori, MASP.

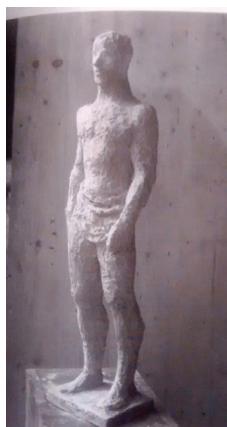


Figura 27. Ernesto de Fiori, *O Brasileiro*, 1938, MAC/USP, São Paulo.



Figura 28. Ernesto de Fiori, *Jovem Sentado*, 1938. Gesso original. 79 x 26 x 50 cm. Doação Mário de Fiori, MASP, São Paulo.

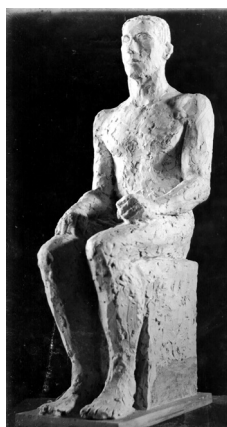


Figura 29. Ernesto de Fiori. Maquete para escultura *Homem Brasileiro*. s.d. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.

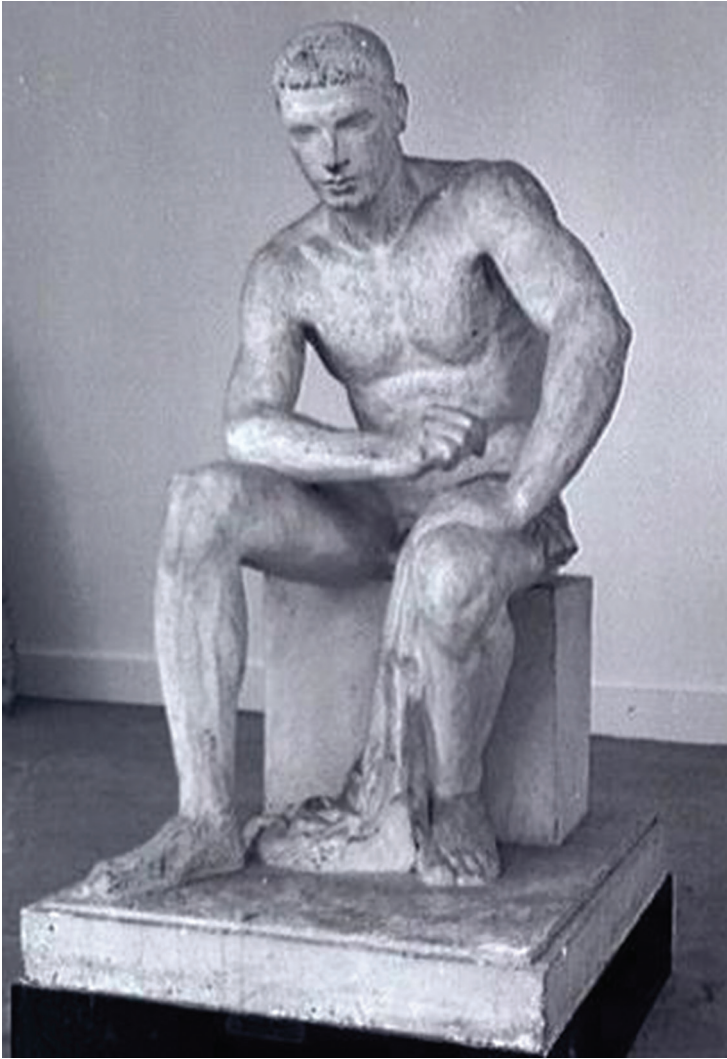


Figura 30. Charles Despiau, *Le réalisateur*, 1929. Gesso original, 192 x 102 x 136 cm. Centre George Pompidou, Paris, França. Foto: Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux - Réunion des Musées Nationaux, Paris, França.



Figura 31. Celso Antônio, *Moça Ajoelhada*, c. 1935. 8º andar do MES, gabinete presidente do Iphan, Rio de Janeiro. Foto: Marina Cerchiaro.

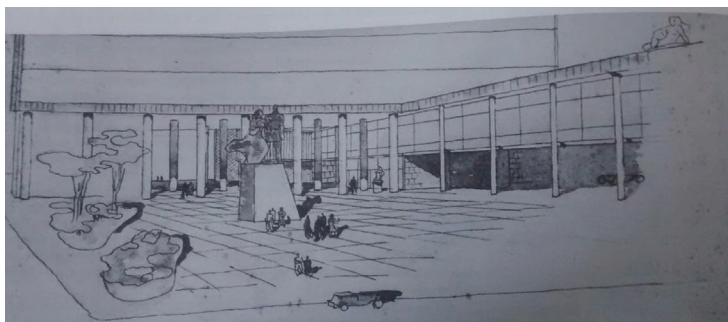


Figura 32. Oscar Niemeyer, desenho do pátio do MES com esculturas *Juventude Brasileira*, *Moça Reclinada* e *Moça Ajoelhada*. (s.d). Arquivo Iphan⁷.

7 Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, *Colunas da Educação*, p. 64.



Figura 33. Oscar Niemeyer, detalhe de desenho do pátio do MES, ressaltando a escultura *Moça Ajoelhada*, s.d.⁸.



Figura 34. Roberto Burle Marx. *Perspectiva de Estudo de Jardim para Casa Forte*, s.d., Recife. Galeria Almeida Dale⁹.

8 *Idem, ibidem.*

9 G. M. Dourado, *Modernidade Verde*, p. 39.



Figura 35. Roberto Burle Marx. Plano geral para jardim da Casa Forte, c. 1935¹⁰.



Figura 36. Ricardo Cipicchia, *Vencido ao Arpão*, 1939. Bronze. 60 x 30 x 37 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo¹¹. Fotografia: Isabella Matheus.

10 *Idem*, p. 43.

11 <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&sc=acervo&letra=R&cd=2900#>>

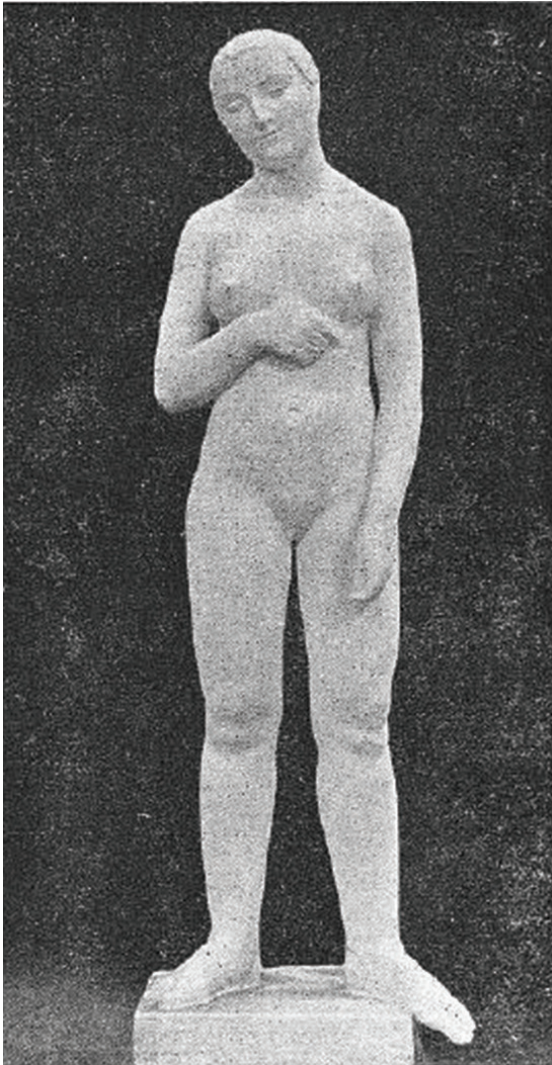


Figura 37. Charles Despiau, *Eve*, 1922 - 1923. Gesso. 79 x 26 x 18 cm.
Musée Municipal de Mont-de-Marsan, Mont-de-Marsan, França¹².

12 Varenne, Salon de Tuileries, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1925, p. 45.



Figura 38. Aristide Maillol, *Jeune Fille Agenouillée*, 1900. Foto: Druet Eugène (1868-1916). Paris, agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona.



Figura 39. Aristide Maillol, *Femme Assise sur ses Talons* (1900), 1900. Foto: Druet Eugène (1868-1916). Paris, agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona.



Ernesto de Fiori. Versões de Mulher Reclinada. c.a.1938. Coleção particular:
Ornella Heins Psillakis¹³.



Ernesto de Fiori. Versões de Mulher Reclinada. c.a.1938. Coleção particular:
Ornella Heins Psillakis¹⁴.

13. Mayra Laudanna, *Ernesto de Fiori*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

14. *Idem*.

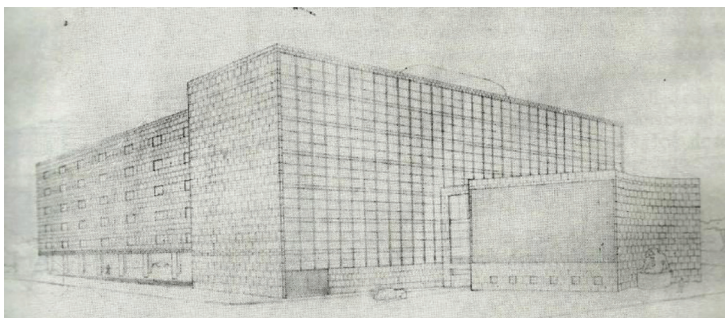


Figura 42. Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Detalhe contendo esboço da escultura *Mulher Reclinada*. 15 maio 1936. Croqui da face posterior do edifício do MES para a Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro. Arquivo Iphan.

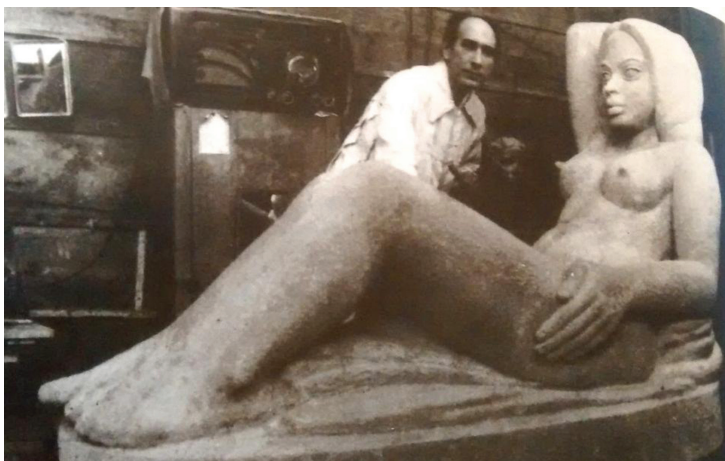


Figura 43. Celso Antônio de Menezes, *Moça Reclinada*, Granito. Arquivo Celso Antônio, Rio de Janeiro¹⁵.

15 Leneide Duarte-Duplon, *Celso Antônio e a Condenação da Art*, p. 126.

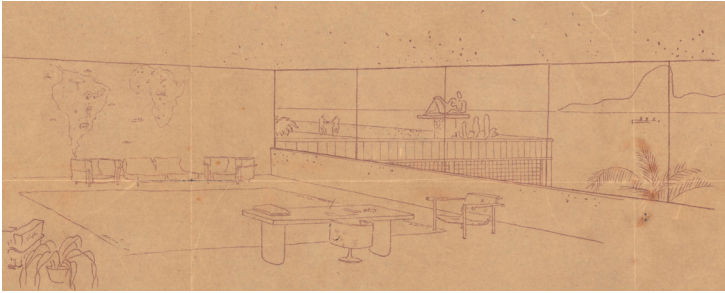


Figura 44. Le Corbusier, Detalhe do jardim suspenso do edifício do MES, ressaltando escultura de *Mulher Reclinada*. 10 ago. 1936. Projeto para a praia de Santa Luzia, Rio de Janeiro. Arquivo Iphan¹⁶.



Figura 45. Lúcio Costa. Vista do pátio interno do MES. Proposta para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1938. Instituto Antônio Carlos Jobim, Rio de Janeiro.

16 Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde – Ícone Urbano da Modernidade Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Romano, 2013, p. 119.



Figura 46. Maillol Aristide, *Jeune Femme Allongée*, 1921. Bronze. Jardin des Tuileries, Paris, França. Foto: RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski / Thierry Le Mage, 2002.



Figura 47. Pablo Picasso, *The Source*, 1921. Óleo na tela. 64 x 90 cm. Moderna Museet, Estocolmo. Doação: Gracee Philip Sandblom, 1970. Foto: Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York, VEX.2011.2.14.



Figura 48. Celso Antônio, s.n., c. 1929. Desenho. Fundação Le Corbusier, Paris, França.

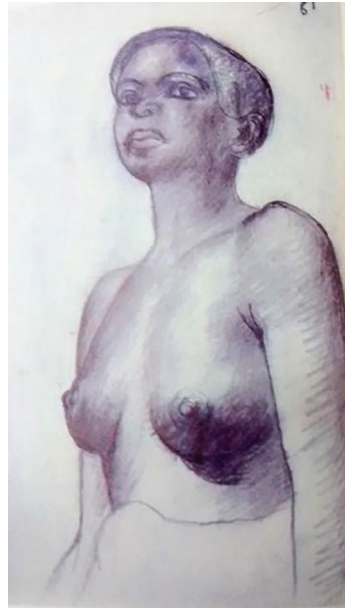


Figura 49. Le Corbusier, s.n., c. 1929. Desenho, Fundação Le Corbusier, Paris, França.



Figura 50. Maillol Aristide, *Baigneuse aux Bras Levés*, Statuette, c. 1900. Bronze. Foto: Druet Eugène. Agence photo RMN-Grand Palais, fonds Druet-Vizzavona, Paris, França.



Figura 51. Celso Antônio de Menezes, *Mulher Sentada com Mão na Cabeça*, 1934. Bronze. 33 x 29 x 40 cm. Coleção particular¹⁷.

17 N. Aguilar (org.), *Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 67.

2299.10.19
Rio, 20 a Fevereiro 1938.

Senhor Ministro,

Estudei as condições de realisar d'uma estatua conforme a maqueta que a presentei a Vossa Excellencia. Posso com promettimento a executar esta estatua:

- 1: em marmem branco. (Ravacioni)
- 2: tamanho de 3m 20 (Dobro do tamanho natural.)
- 3: prazo: de a doze mezes da assignatura do contracto.
- 4: preço de duzentos e vinte cinco contos de reis, em tres pagamentos
a) 70 contos na assignatura do contracto
b) 70 contos quando terminada no
c) 85 contos quando collocada no local.

Neste preço estão
incluidas todas as despesas.
Com toda a estima e consideração

Adriana Janacópulos

Figura 52. Carta de Adriana Janacópulos para o ministro Gustavo Capanema. 20 fev. 1938. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 53. Adriana Janacópulos com sua maquete de escultura para o MES. 1938. Arquivo CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.

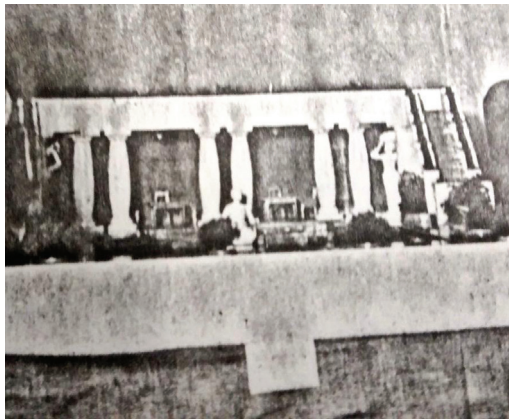


Figura 54. Adriana Janacópulos, Projeto de Pavilhão para Piscina, c. 1932. Detalhe de foto pertencente ao Arquivo Adriana Janacópulos. Reprodução encontrada no arquivo Marta Rossetti Batista, IEB/USP.



Figura 55. Adriana Janacópulos, *Mulher*, 1942. Granito. 200 cm.
Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Foto: JPAS.



Figura 56. Robert Wlérick, *Jeunesse*, 1933.
Musée des Anées 30, Boulogne-
Billanour, França.



Figura 57. Robert Wlérick, *L'offrande*, 1936. Musée des Anées 30, Boulogne-Billanourt, França.



Figura 58. Aristide Maillol, *Grande Femme Assise*, 1920, bronze patinado, Mount Holyoke College Art Museum, Estados Unidos.



Figura 59. Aristide Maillol, *Leda*, 1902. Foto: © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Figura 60. Daniel Bacqué, *Femme*, 1936. Palais du Chaillot, Paris, França

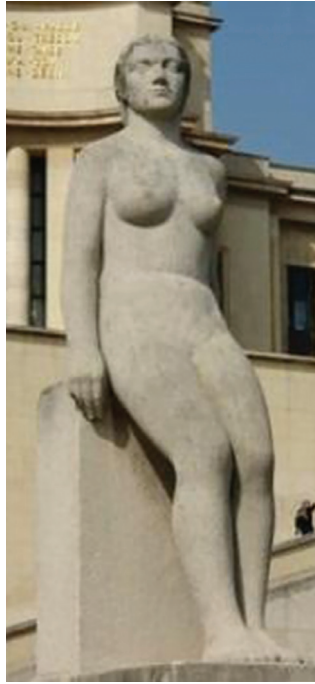


Figura 61. Aristide Maillol, *Jeune Fille Assise*, 1936. Foto: Vizzavona François Antoine, Charenton-le-Pont, Médiathèque du patrimoine et de la photographie. Direitos: RMN-Grand Palais.

Esculpindo para o Ministério

Figura 62. Charles Despiau, *Nu Sentado*, 1923, Centre Georges Pompidou, Paris, França.

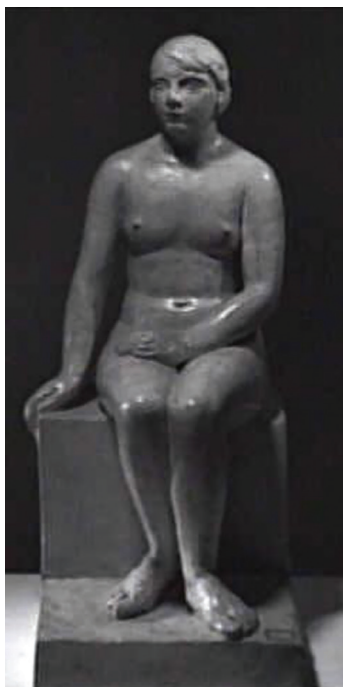


Figura 63. Robert Wlérick, *Calme Hellénique*, 1928 - 1929. Musée des Anées 30, Boulogne-Billanourt, França.

Capanema

CARTEIRA DO BOMBEIRO DE TUBULADO E SAZÃO PEREIRA

Livros emprestados a Celso Antônio:

Um volume mencionado de colônias
Ilh., o E de Mano de Mano.

Um volume em brônca de colônias
Ilh., sobre arte oriental.

Um volume de arte sobre
Sculpturas gregas antigas.

Um volume incensar: L'homme.

A obra de Bouillé, em seis
volumes.

23 páginas sobre a resistência
de obras de de piasse, Bernay,
Guenot, Poisson, Wlénik

Empréstado a de Adriana:

24 páginas sobre dos albo
luz Dout

Figura 64. Anotações de Gustavo Capanema contendo lista de livros emprestados a Celso Antônio e Adriana Janacópulos, c. 1939. (Arquivo Gustavo Capanema CPOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 65. Adriana Janacópulos. 1937. Foto: Fon Fon¹⁸.

- 18 Reveillon de Inverno, *Fon Fon*, n. 7, 1937. Hemeroteca Nacional Digital. Biblioteca Nacional.



Figura 66. Ernesto de Fiori, *Maternidade*, s.d. Foto: Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 67. Celso Antônio de Menezes, *Mãe*, c. 1940. Edifício do MES, atualmente na Praça do Botafogo, Rio de Janeiro. Fotografia: Epaminondas, c. 1940-1945. Arquivo Gustavo Capanema, mapoteca, CPDOC/FGV.

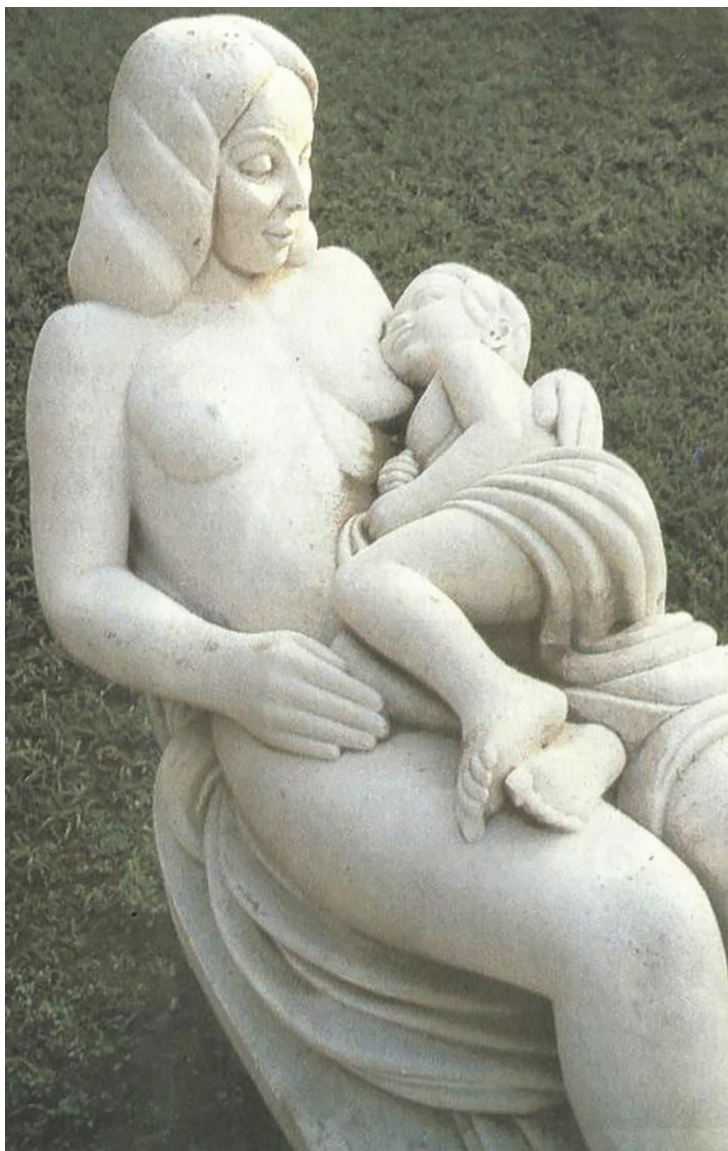


Figura 68. Celso Antônio, *Mãe*, c. 1943. Praia do Botafogo, Rio de Janeiro.

GABINETE DO MINISTRO DA EDUCACAO E SAUDE PUBLICA

Emprestado ao Particular:

Tres paginas coltas de Bern-
nard - do vol. 15 de "Les Albums
d'Art Druet"

Do pp. 18-21 do vol. de coll. Alpina: Sal-
ptans florentins de quatorcento.

Sugestões para a estatu de
Mãe - filha:

Guénot (Druet)	* (3)
Marqu (Druet)	* (4)
(Admiravel <u>Amam maternal</u>)	
Jespien (Druet)	* (1)
Poisson (Druet)	* (2)

La Vierge d'Alsace, de Baudelle
(cont. 1 domestica & 1 œuvr de id. Baudelle.)
Bul. Village de sculpture française de 1870 ao 1880 arch, pl. 107, 108,
109, 110, 111, 112.

Sugestões para bustos:

Guénot (Druet)	φ (1)
Marqu (Druet)	φ (1)
Jespien (Druet)	φ (varios)
Wérisch (Druet)	φ (varios)
Poisson (Druet)	⊗ (4)

Figura 69. Anotações de Capanema sobre a escultura Mãe. Foto: Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), assuntos administrativos, Rio de Janeiro.



Figura 70. Bourdelle posando ao lado de *Vierge à l'Offrande*, dita também *Vierge de l'Alsace*. s.n., s.d. Fotografia: Arquivo Bourdelle, Musée Bourdelle, Paris, França.



Figura 71. Albert Marque,
Geste, 1901. Mármore¹⁹.



Figura 72. Albert Marque,
*L'Admirable Amour
Maternel*, 1926²⁰.

19 G. Chéreau, *Albert Marque, Les Albums d'Art Druet*, n. 25, Paris, Librairie de France, 1929, p. 7. Bibliothèque des Arts Décoratif, Paris.

20 G. Chéreau, *Albert Marque...*, p. 14.



Figura 73. Joseph Bernard, *Baixo-relevo*, (s.d). Mármore²¹



Figura 74. Pablo Picasso, 1921, *La Mère et l'Enfant*. Óleo sobre tela. 142.9 x 172.7 cm. Foto: The art Institute of Chicago. 2015 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York.

21 S. Fumet, *Joseph Bernard, Les Albums d'Art Druet*, n. 15, Paris, Librarie de France, 1928, p. 1. Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.



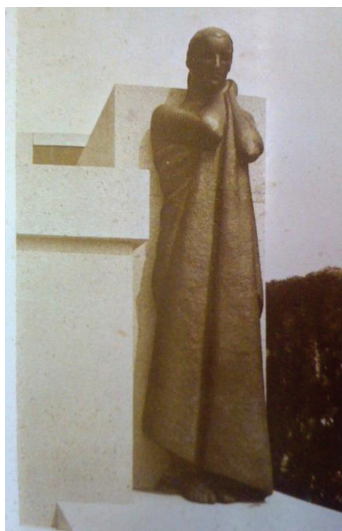
Figura 75. Lasar Segall, *Maternidade*, 1936. Escultura em bronze fundido, 56 x 40.4 x 44 cm. Museu Lasar Segall, São Paulo.



Figura 76. Käthe Kollwitz, *Mãe com Dois Filhos (Mutter mit Zwillingen)*, 1924-1937, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlim.



Figura 77. Adriana Janacópulos, Maquete para a escultura *Juventude Brasileira*. 1938, Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figuras 78-79. Adriana Janacópulos, *Vida Interior* e *Vida Exterior* (detalhes túmulo de Felipe de Oliveira). Homenagem a Felipe d'Oliveira. Revista *Lanterna Verde*, São Paulo, 1935, Biblioteca IEB/USP.



Figura 80. Celso Antônio de Menezes, *Juventude*, bronze, 1956. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

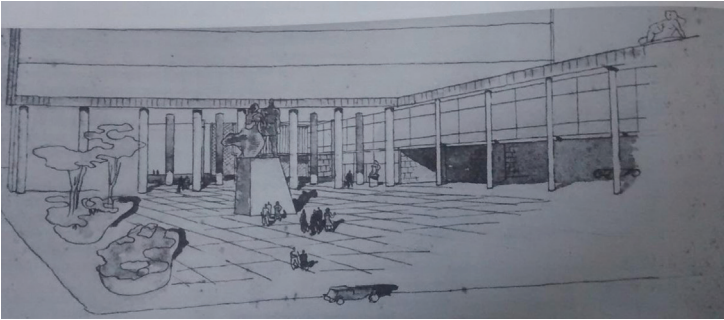


Figura 81. Oscar Niemeyer, Desenho do pátio do MES com esculturas *Juventude Brasileira*, *Moça Reclinada* e *Moça Ajoelhada*. (s.d) Arquivo Iphan.

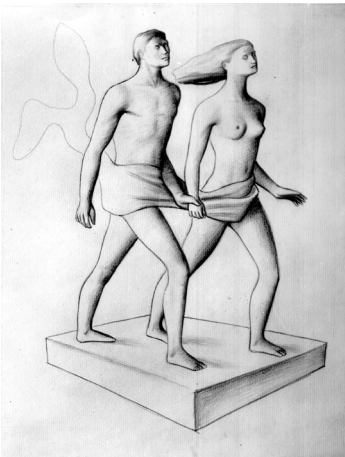


Figura 82. Bruno Giorgi, Esboço para *Monumento à Juventude Brasileira*, 1943. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 83. Vera Ignatievna Mukhina, *Operário e Camponesa*, 1937. Pavilhão da União Soviética. Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie moderne. Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Henri Baranger.



Figura 84. Bruno Giorgi, Esboço de maquete para *Monumento à Juventude Brasileira*, Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 85. Bruno Giorgi, Maquete para *Monumento à Juventude Brasileira*, 1943. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.

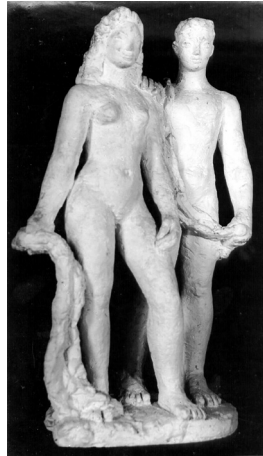


Figura 86. Bruno Giorgi, Maquete para *Monumento à Juventude Brasileira*, 1943. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.

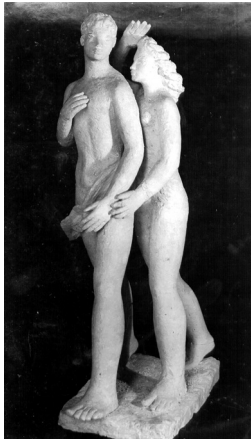


Figura 87. Bruno Giorgi, Maquete para *Monumento à Juventude Brasileira*, 1943. Foto: Epaminondas . Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 88. Bruno Giorgi, *Monumento à Juventude Brasileira*, 1947. Palácio Capanema, Rio de Janeiro. Fotos: JPAS.



Figura 89. Bruno Giorgi, *Monumento à Juventude Brasileira*, 1947. Palácio Capanema, Rio de Janeiro. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV).

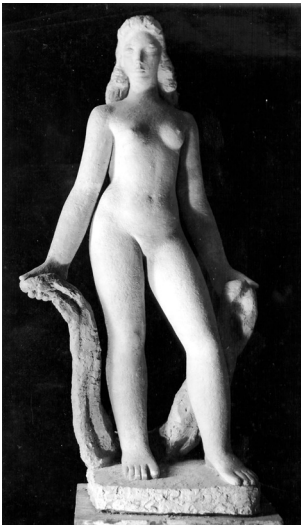


Figura 90. Bruno Giorgi, *Moça em Pé*, 1944. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 91. Bruno Giorgi, *Cornucópia*, 1943. Reproduzidas na *Revista Acadêmica*, n. 66, 1945. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



Figura 92. Bruno Giorgi, *Ídolo*, 1943. Reproduzidas na *Revista Acadêmica*, n. 66, 1945. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



Figura 93. Jacques Lipchitz, *Maquete de Prometeu Libertado*, s.d. Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro.



Figura 94. Roland, Imagem do artigo “Um Nome Para o Monstro de Bronze”, *Correio da Noite*, 11 set. 1945²².

- 22 Maurício Lissovsky, Moraes de Sá e Paulo Sérgio, *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, Rio de Janeiro, MINC/IPHAN, FGV/CPDOC, 1996, 292.

Referências bibliográficas

- “A ASSOCIAÇÃO dos Artistas Brasileiros Constituiu sua Comissão Interna na Participação do Concurso de ‘A Mais Linda Jovem do Brasil’”. *Diário da Noite*. HDB/Bndigital, 21 nov. 1937.
- “ÁLVARO Moutinho Ribeiro da Costa”. *Supremo Tribunal Federal*. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=124>. Acesso em: 21 dez. 2015.
- “A MULHER Brasileira na Arte”. *Diário da Noite*. HDB/Bndigital, 10 nov. 1937.
- “CARTA de Brecheret, fev. 1938”. *Arquivo Mário de Andrade*. IEB/USP (Código MA-C-CPL 1493).

- “CARTA de Capanema a Mário de Andrade, 1 fev. 1938”. *Arquivo Mário de Andrade*. IEB/USP (Código MA-C-CPL 1628).
- “CARTA de Ernesto de Fiori a Candido Portinari, 20 abr. 1938”. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício. & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, p. 233.
- “CARTA de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas”. *Arquivo Getúlio Vargas*. CPDOC/FGV, 1935. Disponível em: <http://docvirt.com/docreaderFGV/docreader.aspx?bib=CorrespGV2&pasta=GV%20c%201935.11.14>. Acesso em: 13 jan. 2016.
- “CARTA de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937”. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício. & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, pp. 224-225.
- “CARTA de Gustavo Capanema a Mário de Andrade, 13 fev. 1938”. *Arquivo Mário de Andrade*. IEB/USP (Código MA-C-CPL 1629).
- “CARTA de Henrique Sálvio a Gustavo Capanema, 16 set. 1945”. *Arquivo Gustavo Capanema*, CPDOC/FGV. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício. & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, p. 289.
- “CARTA de Lúcio Costa a Candido Portinari, 6 abr. 1939”. Projeto Portinari.
- “CARTA de Mário de Andrade a Gustavo Capanema”. 18 dez. 1938, *Arquivo IEB/USP*. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício & SÁ,

- Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, p. 232.
- “CELSO Antônio”. *O Malho*, 6 dez. 1924, HDB/Bndigital.
- “DISCURSO de Gustavo Capanema, 3 out. 1945”. Reproduzido em: LISOVSKY, Maurício & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)* Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, p. 210.
- “ESPETÁCULO Inédito na Associação dos Artistas Brasileiros”. *O Jornal*, 31 dez. 1937 HDB/Bndigital.
- “EXPOSIÇÃO de Esculturas Francesas”. *Revista da Semana*, n. 2, ano 19, 20 abr. 1918, HDB/Bndigital.
- “FERNANDO de Azevedo: Carta a Capanema”. 6 dez. 1942, Arquivo CPDOC/FGV.
- “GUSTAVO Capanema. Conferência Proferida por Ocasão do Centenário do Colégio Pedro II, 2 de Dezembro de 1937. GC/Capanema, 2 dez. 1937, Série Pi”. In: BOMEMY, Helena; COSTA, Vanda & SCHWARTZMAN, Simon. “Contenção das Mulheres, Mobilização dos Jovens”. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Edusp/Editora Paz e Terra, 1984.
- “LE CORBUSIER. “A Arte e Celso Antônio”. *Correio Paulistano*, 2 dez. 1929, HDB/Bndigital.
- “N. 62. MAILLOL, Agenouilée”. *Catalogue des Tableaux Modernes Composant la Collection Octave Mirbeau*. Vente, Gallica/BNF, 24 fev. 1919.

- “O CASO do “Prometeu”, *A Notícia*, 22 set. 1945. Rio de Janeiro. Reproduzido em: LISSOVSKY, Maurício & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, p. 291.
- “O MONUMENTO a Carlos de Campos no Cemitério da Consolação”. *Correio Paulistano*, 22 set. 1929, HDB/Bndigital.
- “O QUE é o Palácio da Educação?”, *Almanaque do Correio da Manhã*. HDB/Bndigital, 1944.
- “THEATRO dos Campos Elíseos em Paris”. *Correio da Manhã*, 12 jul. 1921. HDB/Bndigital.
- “UMA Escultora de Volta da França”. *Jornal do Brasil*, 9 jun. 1932, HDB/Bndigital.
- ALAZARD, Jean. *Musée Municipal de Mont-Marsan, Charles Despiau (1876-1946)*. Mont-Marsan, Collections of the Municipal Museum of Mont-de-Marsan, 1982.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O Cinema Como “Agitador de Almas”: Argila, Uma Cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo, Edusp/Editora 34, 2003.
- AMIDON-KAYOU, C. “Raymond Escholier”. *Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição). Les Musées de la Ville de Paris, 1987.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

- ANDRADE, Mário de. “Celso Antônio”. *Diário Nacional*, 26 jun. 1928. HDB/Bndigital.
- _____. “A Escultura de Bruno Giorgi”. *Revista Acadêmica*, n. 66, 1945, p. 21. São Paulo.
- _____. *De São Paulo, Ilustração Brasileira*. nov. 1920. HDB/Bndigital
- _____. “Victor Brecheret”. *Diário Nacional*, 24 jan. 1930. Apud CHIARELLI, Tadeu. *Pintura Não é só Beleza: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2007, p. 60.
- ANDRADE, Oswald de. “O Manifesto Antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis/Brasília, Vozes/INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2014.
- ANELLI, Renato. “Da Integração à Autonomia: Arte, Arquitetura e Cultura no Brasil (1950-1980)”. *Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/086.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2014.
- ARAÚJO, Emanuel & LAUDANNA, Mayra. *De Valentim a Valentim – A Escultura Brasileira: Século XVIII ao XX*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ASKANAS, B. “La Ville de Paris... Patronne Consacre de l’InDependance em Art”. *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937*.

L'Art Indépendant (Catálogo de Exposição). Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

ASSAL, Marianna Ramos Boghosian Al. *Arquitetura, Identidade Nacional e Projetos Políticos na Ditadura Vargas: As Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo*. São Paulo, FAU-USP, 2009, Tese de Doutorado.

BASTOS, Elide Rugai & BOTELHO, André. “Para uma Sociologia dos Intelectuais”. *Dados*, vol. 53, n. 4, pp. 889-919, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S001152582010000400004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 7. abr. 2012.

BATCHELOR, David; BRIONY, Fer & WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo, Cosac Naify, 1998.

_____. “‘Essa Liberdade e Essa Ordem’: A Arte na França Após a Primeira Guerra Mundial”. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo, Cosac Naify, 1998, pp. 25-26.

BATISTA, Marta Rossetti. “A Escultora Adriana Janacópulos”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 30, 1989.

_____. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris. Anos 20*. São Paulo, Editora 34, 2012.

_____. (org.) *Bandeiras de Brecheret – História de um Monumento (1920-1953)*. São Paulo, PMSP/SMC/DPH, 1985.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

- BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BESSE, Susan Kent. *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, Unesp, 1999.
- BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à Brasileira: O Excesso Sexual na Obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.
- BOMENY, Helena. “A Estratégia da Conciliação: Minas Gerais e a Abertura Política dos Anos 30”. In: GOMES, Angela Maria de Castro (org.). *Regionalismo e Centralização Política: Partidos e Constituinte nos Anos 30*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- _____; COSTA, Vanda & SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Edusp/Editora Paz e Terra, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. “A Ilusão Biográfica”. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.
- BOUYER, R. “Les Salons de 1919. Salon d’Automne”. *Gazette des Beaux-Arts*, 1919.
- BRAGA, R. Bruno Giorgi e a Beleza Feminina. *Revista Acadêmica*, n. 66, p. 50, 1945.
- CAMARGO, Mônica Junqueira. “Novas Fontes Documentais no Contexto da Historiografia Moderna”. *III Enanparq: Arquitetura, Cidade e Projeto: Uma Construção Coletiva. Anais*. São Paulo, 2014.

- Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/XFramesSumarioST.htm>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- CAMARGOS, Marcia. *Entre a Vanguarda e a Tradição: Os Artistas Brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo, Alameda Editorial, 2011.
- CANABRAVA, Tina. “A XXXVIII Exposição de Belas-Artes ou o Primeiro Salão Revolucionário”. *Diário da Noite*, 18 set. 1931, São Paulo. Reproduzido em: VIEIRA, L. G. *Salão de 31*. Rio de Janeiro, Funarte/Inap, 1984.
- CAPANEMA, Gustavo. “Depoimento Sobre o Edifício do Ministério da Educação”. *Módulo*, n. 85, 1985”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. 2 ed. São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 129.
- CAPELATO, Maria Helena. “Estado Novo: Novas Histórias”. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo, Contexto, 2001. pp. 183-213.
- _____. & PRADO, Maria Lígia Coelho. *O Bravo Matutino: Imprensa e Ideologia: O Jornal O Estado de S.Paulo, Alfa-Ômega*, 1980.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. “Representações e Ações Corporais: A Ubiquidade do Gênero”. *Gênero e Artefato. O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2008.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: A História de uma Nova Linguagem na Arquitetura*. São Paulo, Zahar, 2006.

- CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. London, Thames & Hudson, 2007.
- _____. & LATIMER, Tirza True. “Becoming Modern: Gender and Sexual Identity after World War I”. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. London, Rutgers University Press, 2003.
- CHAMIE, Mário. Apud SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. “O Engenho Verbal da Poesia Pau-Brasil: Oposição e Emblemas Oswald de Andrade”. *O Percurso da Indianidade na Literatura Brasileira: Matizes da Figuração*. São Paulo, Editora Unesp, 2009, p. 156. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yhzv4>. Acesso em: 25 jul. 2014.
- CHÉRAU, G. *Albert Marque, Les Albums d'Art Druet*, n. 25. Paris, Librairie de France, 1929. Bibliothèque des Arts Décoratif, Paris.
- CHIARELLI, Tadeu. “Museu de Arte Contemporânea da USP. Modernismos no Brasil”. *Exposição*. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C3%87OES/2011/modernismos/sobre.htm>. Acesso em: 15 dez. 2012.
- _____. *Pintura não É Só Beleza: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. *Um Modernismo que Veio Depois*. São Paulo, Alameda, 2012.
- _____. “Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma Velha Questão”. *Um Modernismo que Veio Depois*. São Paulo, Alameda, 2012.
- CHRISTO, Maraliz. *Pintura, História e Heróis: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*. Tese de Doutorado apresentada ao IFCH/Unicamp, 2005.

- CLAIR, Jean (org.). “*Les Anées 30 La Fabrique de l’Homme Nouveau*” (Catálogo de Exposição). Gallimard/Musée des Beaux-Arts du Canada, 2008.
- CLATIN, Marianne. “Un Brin de Plume au Manche du Tire-Ligne: Frantz Jourdain (1847-1935)”. *Livraisons d’Histoire de l’Architecture*, n. 5, 1º Semestre 2003, pp. 37-53. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/lha_1627-4970_2003_num_5_1_930.pdf. Acesso em: 3 jan. 2016.
- COLI, Jorge. “*Primeira Missa e Invenção da Descoberta*”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 107-121.
- CONFERÊNCIA do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), *Cine Jornal Brasileiro, 1940*. O filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnlzalo9g9w>. Acesso em: 22 nov. 2015.
- CONTENSOU, Bernadette. “Autour de l’Exposition des Maîtres de L’art Indépendant en 1937”. *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição). Les Musées de la Ville de Paris, 1987.
- CORET, Noël. *L’Art en Effervescence: 100 Ans de Salon d’Automne, 1903-2003*. Paris, Casta DIVA/Adagp, 2003.
- CORRÊA, R. A. “O Mundo de Bruno Giorgi”, *Revista Acadêmica*, n. 66, São Paulo, p. 27, 1945.
- COSTA, Helouise. *Aprenda a Ver as Coisas: Fotojornalismo e Modernidade na Revista “O Cruzeiro”*. ECA/USP, 1992 (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

- COSTA, Lúcio. “Razões da Nova Arquitetura”. *Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, jan. 1936.
- _____. “Considerações Sobre o Ensino de Arquitetura”. *Enba, Revista de Artes*, n. 3, set. 1945. Rio de Janeiro. In: XAVIER, Alberto. *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- _____. “Memória Descritiva do Trabalho Elaborado com Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, Tendo Le Corbusier como Consultor. *Arquitetura e Urbanismo*, jul.-ago. 1939”. In: XAVIER, Alberto. *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 62
- _____. “Mise au Point, 1940”. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 136-138.
- COSTA, Oswaldo (sob pseudônimo Antônio Raposo). “Le Corbusier, a Arte e Celso Antônio”. *Correio Paulistano*, 2 dez. 1929, HDB/Bndigital.
- _____. “Um Escultor Brasileiro: Celso Antônio”. *Correio Paulistano*, p. 10, 5 ago. 1928. HDB/Bndigital.
- COTT, Nancy. “A Mulher Moderna: O Estilo Americano dos Anos Vinte”. *História das Mulheres no Ocidente. O Século XX*. Porto/São Paulo, Edições Afrontamentos/Ebradil, 1996.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Sua Alma em Sua Palma: Identificando a “Raça” e Inventando a Nação”. In: PANDOLFI, Dulce

- (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.
- DALON, Laure. “La Sculpture et L’architecture ne Séparent Jamais Leurs Lois’: Bourdelle, un Sculpteur Architecte”. *Livraisons D’histoire de L’architecture*, n. 12, pp. 9-19, 2º semestre, 2006.
- DELPHY, Christine. *Penser le Genre. L’Ennemi Principal*. Paris, Syllepse, 2001, tomo 2. Coleção Nouvelles Questions Féministes.
- DE FIORI, Ernesto. “Sobre as Virtudes. Uma Conversa 1925”. *Apud LAUDANNA, Mayra. “De Fiori”. In: ARAÚJO, Emannel (org.). Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1997, p. 49.
- DICIONÁRIO Histórico Biográfico Brasileiro Pós 1930*. 2. ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001.
- “DOCUMENTO Administrativo Relativo à Escultura Homem Brasileiro”. *Arquivo Gustavo Capanema*, CPDOC/FGV, (Série GCf1934.10.19).
- DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde, Jardins de Burle Marx*. São Paulo, Senac, 2009.
- DRAMIS, Theodoro. “Cartas da Itália”. *Correio Paulistano*, 27 nov. 1922, HDB/Bndigital.
- DUARTE-PLON, Leneide. *Celso Antônio e a Condenação da Arte*. Rio de Janeiro, Niterói Livros, 2011.
- DUCAN, Carol. “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”. *Artforum*, dez. 1973, pp. 30-39.
- DUNCAN, Isadora. *Isadora: Fragmentos Autobiográficos*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1981, p. 42.

- DUMONT, Fabienne & SOFIO, Séverine. “Esquisse d’une Epistémologie de la Théorisation Féministe en Art”. *Cahiers du Genre*, n. 43, fev. 2007. Disponível em: www.cairn.info/revue-cahiers-due-genre-2007-2-page-17.htm. Acesso em: 5 ago. 2012.
- DURAND, José Carlos. “Negociação Política e Renovação Arquitetônica: Le Corbusier no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 16, ano 6, jul. 1991.
- FABRIS, Annateresa. “Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro”. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras, 1994.
- _____. “O Ministério da Educação e Saúde”. *Cândido Portinari*. São Paulo, Edusp, 1996.
- _____. “Recontextualizando a Escultura Modernista”. *Instituto Cultural Itaú, Tridimensionalidade*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú/Cosac Naify, 1999.
- _____. “Um Símbolo Moderno”. *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais*. São Paulo, Studio Nobel, 2000.
- _____. & SCHWARTZ, J. *Imagens do Moderno (Possível)* (Catálogo). São Paulo, Museu de Arte Brasileira/Cosac Naify, 2002.
- FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura no Brasil no Segundo Pós-Guerra – A Síntese das Artes”. In: PESSÔA, José et al. *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil, Moderno e Nacional: Arquitetura e Urbanismo*. Niterói, 2005. Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf. Acesso em: 7 jul. 2014.

FERREIRA, Alda de Azevedo; ONO, Fernando Pedro de Carvalho & SILVA, Joelmir Marques da. “O Recife da Década de 1930, Roberto Burle Marx e a Gênese dos Jardins Públicos Modernos” (Transcrição de Documento). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, vol. 5, n. 9, jul. 2013.

_____. *et al.* (orgs.). “Roberto Burle Marx e a Praça Euclides da Cunha: Uma Expressão de Arte, Cultura e Bom Senso no Recife de 1935”. *19&20*, vol. 8, n. 2, jul.-dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/fp_rbmarx.htm. Acesso em: 23 jan. 2016.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. “O Nu e o Vestido, o Futuro e o Passado, a Carne e a Pedra. Ensaio Sobre o Homem Brasileiro – Estética e Política Racial”. In: HERCULANO, Antônio; VELOSO, Mônica & PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Linguagens*. Rio de Janeiro, 7 Palavras, 2006.

FONSECA, Sônia Maria. “O Programa Iconográfico do Palácio Capanema: Conciliação entre Modernismo e Política (1936-1945)”. *Trânsitos Entre Arte e Política, Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)*, 2010.

FOSCA, François. “E.-A. Bourdelle: Trente Trois Reproductions de Sculptures et Dessins Précédés d’une Etude Critique par François Fosca”. *Les Sculpteurs Nouveaux*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française/Gallimard, 1924, vol. 3.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. 3 ed. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

- GARFIELD, Seth. “As Raízes de Uma Planta que Hoje É o Brasil: Os Índios e o Estado-Nação na Era Vargas”. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2015.
- GILLET, Louis. *Essais Sur l'Art Français*. Paris, Flammarion, 1938.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais, Raízes de um Paradigma Indiciário”. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. “Além do Exotismo: Picasso e Warburg”. *Relações de Força*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- GIUNTA, Andrea. “Estratégias de la Modernidade em América Latina”. *Escribir las Imágenes: Ensayos Sobre Arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. *Bela, Maternal e Feminina: Imagens da Mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí, Unijuí, 2003.
- GOFFEN, Rona. “Mary’s Motherhood According to Leonardo and Michelangelo”. *Artibus et Historiae*, vol. 20, n. 40, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1483664>. Acesso em: 30 dez. 2014.
- GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*. Yale University Press, 1995.
- GOLDSCHIEDER, C. “La Sculpture en 1937”. *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L'Art Indépendant* (Catálogo de Exposição). Les Musées de la Ville de Paris, 1987.

GOMES, Angela Maria de Castro. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.

_____. “A Construção do Homem Novo: O Trabalhador Brasileiro”. In: GOMES, Angela Maria de Castro; OLIVEIRA, Lúcia Luppi & VELLOSO, Mônica (orgs.). *Estado Novo. Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

_____. “O Ministro e Sua Correspondência: Projeto Político e Sociabilidade Intelectual.” *Capanema: O Ministro e Seu Ministério*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

_____. “Oliveira Vianna: Um Statemaker na Alameda São Boaventura”. In: BOTELHO, André & SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *Um Enigma Chamado Brasil: 29 Intérpretes e um País*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 144-159.

GOMES, Ana Carolina Vimieiro. “A Emergência da Biotipologia no Brasil: Medir e Classificar a Morfologia, a Fisiologia e o Temperamento do Brasileiro na Década de 1930”. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, vol. 7, n. 3, dez. 2012, pp. 705-719. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000300006&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 7 jul. 2015.

GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008.

GRAZIA, Victoria de. “O Patriarcado Fascista”. *História das Mulheres no Ocidente. O Século XX*. Porto/São Paulo, Edições Afrontamentos/Ebradil, 1996.

- GREET, Michele. “L’Exposition d’Art Américain-Latin de 1924”. *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Interwar Paris*. Disponível em: <http://www.bethshook.com/cliio/final/1924.html>. Acesso em: 23 jul. 2014.
- _____. “‘Exhilarating Exile’: Four Latin American Women Exhibit in Paris”. *Arteologie*, n. 5, 13 set. 2013. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artologie/IMG/article_PDF/article_a262.pdf. Acesso em: 17. jul. 2013.
- _____. “Manifestations of Masculinity: The Indigenous Body as a Site for Modernist Experimentation in Andean Art”. *Brújula: Revista Interdisciplinaria Sobre Estudios Latinoamericanos. Art and Encounters*, vol. 6, n. 1, pp. 57-74, dez. 2007.
- GUIMARÃES, Cêca. *Cadernos do Proarq*, ano 1. Rio de Janeiro, UFRJ/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1997.
- HAUSEN, Karen. “Mother’s Day in the Weimar Republic”. In: BRIDENTHAL, Renate; GROSSMAN, Atina & KAPLAN, Marion (eds.). *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*. New York, Monthly Review Press, 1984.
- HELMEYER, Alexander. *La Escultura Moderna y Contemporanea*. 2. ed. Barcelona, Labor, 1945.
- HERBST, Helio. “Sob as Colunas do Ministério da Educação, A Construção do Homem Brasileiro”. *Atas do IV Encontro de História da Arte IFCH/Unicamp*. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/HERBST,%20Helio%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

- HILL, Marcos Cesar de Senna. *Quem São os Mulatos? Sua Imagem na Pintura Modernista Brasileira Entre 1916 e 1934*. Tese de Doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- HOFBAUER, Andreas. *Uma História de Branqueamento ou o Negro em Questão*. São Paulo, Editora Unesp, 2006.
- HOOG, Michael. “Origine et Développement de l’Art International Indépendant”. *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1937. L’Art Indépendant* (Catálogo de Exposição). Les Musées de la Ville de Paris, 1987.
- JANACÓPULOS, Adriana. “O Homem Pássaro”. *A Noite*, 9 fev. 1933. HDB/Bndigital.
- KELLY, Celso. “Adriana Janacópulos”. *A Noite*, 21 maio 1942. Reproduzido em: LISSOVSKY, Maurício & SÁ, Paulo. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996, pp. 315-316.
- KEULLER, Adriana Tavares do Amaral Martins. “Entre Antropologia e Medicina: Uma Análise dos Estudos Antropológicos de Álvaro Fróes da Fonseca nas Décadas de 1920 e 1930”. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*. Belém, vol. 7, n. 3, pp. 687-704, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 7 jul. 2015.
- KNAUSS, Paulo. “O Homem Brasileiro Possível: Monumento da Juventude Brasileira”. *Cidade Vaidosa: Imagens Urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.

- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge/London, The MIT Press, 1981.
- LAUDANNA, Mayra. “De Fiori”. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1997.
- _____. *Ernesto de Fiori*. São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- LE CORBUSIER. “Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Gesine”. *Architecture d’Aujourd’hui*, n. 7, jul. 1935.
- _____. “Arquitetura e Belas Artes”. Trad. Lúcio Costa. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*, n. 19, 1984 (1ª versão manuscrita 1936).
- LÉNARD, H. “Bruno Giorgi”. *O Cruzeiro*, 4 jan. 1941. HDB/Bndigital.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papyrus, 1986.
- LISOVSKY, Maurício. & SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996.
- _____. & JAGUARIBE, Beatriz. “Imagem Fotográfica e Imaginário Social”. *Eco-Pós*, vol. 9, n. 2, pp. 88-109, ago.-dez. 2006.
- MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. *Construção Diplomática, Missão Arquitetônica: Os Pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis e Nova York*. FAU/USP, 2012. Tese de Doutorado.
- MADÉLINE, Laurence. “Chute ou Renaissance: La Figure d’Ève dans l’Oeuvre de Gauguin”. In: SERRANO, V. (org.). *Le Nu de Gauguin a Bonnard. Ève, Icône de la Modernité? (Catálogo de Exposição)*. Côte d’Azur, Musée Bonnard/Silvana Editoriale, 2013.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves “Uma Nova Luz Sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em Torno das Coleções Matarazzo”. *Revista USP*, vol. 1, pp. 200-216, 2011.

_____. “Uma Leitura de Gênero Possível: O Motivo da Figura Feminina Nua”. In: CAMPOS, Marcelo *et al.* (org.). *História da Arte – Ensaios Contemporâneos*, vol. 1, pp. 145-151, 2011. Rio de Janeiro, Eduerj.

MARINS, Paulo César Garcez. “O Parque do Ibirapuera e a Construção da Identidade Paulista”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 6-7, n. 1, pp. 9-36, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141999000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29. dez. 2015.

_____. “O Parque do Ibirapuera e a Construção da Identidade Paulista”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 6-7, n. 1, pp. 9-36, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141999000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 dez. 2015.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne & MILZA Pierre. *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945). Entre Dictature et Totalitarisme*. Paris, Fayard, 2004.

_____. “L’Homme Nouveau Entre Dictature et Totalitarisme (1922-1945)”. *L’Homme Nouveau dans l’Europe Fasciste (1922-1945). Entre Dictature et Totalitarisme*. Paris, Fayard, 2004, p. 11.

MENEZES, C. A. “Bourdelle”. *Revista Movimento Brasileiro*, Ano 1, n. 12, dez. 1929. HDB/Bndigital.

- _____. “Dois Artistas Modernistas na Escola de Belas Artes”. *Diário da Noite*, 25 abr. 1931. Reproduzido em: VIEIRA, L. G. *Salão de 31*. Rio de Janeiro, Funarte/Inap, 1984.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001 (Publicado originalmente pela Editora Difel, São Paulo, 1979, Coleção Corpo e Alma do Brasil).
- _____. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. “A Política Cultural”. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando os Anos 30*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.
- MICHAUD, Eric. *La Estética Nazi: Una Arte de la Eternidad*. Buenos Aires, Hidalgo, 2009.
- M. P. FILHO, *Correio da Manhã*, 23 set.1938. Transcrito em DUARTE-PLON, Leneide. *Celso Antônio e a Condenação da Arte*. Rio de Janeiro, Niterói Livros, 2011, pp. 112-114.
- MIGLIACCIO, Luciano. “Arte do Século XIX”. *Mostra do Redescobrimto. Arte Brasileira do Século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo, 2000
- _____. “A Arte no Brasil Entre o Segundo Reinado e a Belle Époque”. In: BARCINSK, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira da Pré-História aos Anos 1960*. São Paulo, Martins Fontes, 2015, vol. 1, pp. 174-231.
- MILLIET, Sérgio. “Bruno Giorgi, Montaigne e as Memórias de André Maurois”. *A Manhã*, 11 fev. 1944. HDB/Bndigital.
- MILZA, Pierre. “Mussolini, Figure Emblématique de ‘L’homme Nouveau””. In: MATARD-BONUCCI Marie-Anne & MILZA Pierre.

- L'Homme Nouveau dans l'Europe Fasciste (1922-1945). Entre Dictature et Totalitarisme.* Paris, Fayard, 2004, pp.75-86.
- MISKOLCI, Richard. *O Desejo da Nação: Masculinidade e Branquitude no Brasil de Fins do XIX.* São Paulo, Annablume Editora/Fapesp, 2012.
- MIYOSHI, Alex. “Três Moemas: As Versões de Victor Meirelles, Pedro Américo e Rodolpho Bernardelli”. In: VALLE, Arthur & DAZZI, Camila. *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República.* Rio de Janeiro, EDUR/UFRJ, 2010.
- MORAES, José Mariz. “Escultora Adriana Janacópulos”. *A Ordem*, maio-jun. 1933. Rio de Janeiro.
- MORAES, Eduardo Jardim. “Modernismo Revisitado”. *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, pp. 220-238, 1988.
- MOTT, Maria Lúcia. “Maternalismo, Políticas Públicas e Benemerência no Brasil (1930-1945)”. *Cadernos Pagu*, n. 16, pp. 199-234, 2001.
- MOUTINHO, Laura. “A Lubricidade do Casal Miscigenador: ‘Raça’, Mestiçagem, Gênero e Erotismo em Autores Clássicos da Historiografia Brasileira”. *Razão, “Cor” e Desejo: Uma Análise Comparativa Sobre Relacionamentos Afetivo-Sexuais “Inter-Raciais” no Brasil e na África do Sul.* São Paulo, Editora da Unesp, 2004.
- MUEL-DREYFUS, Francine. *Vichy et l'Éternel Féminin. Contribution à une Sociologie Politique de L'ordre des Corps.* Paris, Le Seuil, 1966.
- MUKHINA, V. I. “Тема и Образ в Monumental’noiskul’pture”, *Sovetskoeiskusstvo*, 2, p. 2, 14 nov. 1944.

- NEGRI, A. “The Fourth State”. *Museo del Novecento*. Disponível em: <http://www.museodelnovecento.org/en/attivita/91-museo/artisti/opere/200-il-quarto-stato-1901>. Acesso em: 10 jan. 2016
- NOCHILIN, Linda. *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Canadá, Library of Congress, 2006.
- NORVELL, John. A Brancura Desconfortável das Camadas Médias Brasileiras. In: Maggie, Yvonne & Rezende, Claudia Barcellos (orgs.). *Raça Como Retórica: A Construção da Diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.
- NOVAIS, Aduino (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 107-121
- OLIVEIRA, Márcia. *O Lugar da Arte: O Caso do Projeto do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935/1945*. São Paulo, FAU/USP, 2005 (Dissertação de Mestrado).
- _____. “O Lugar da Arte. O Caso do Projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945”. *Arquitextos*, jan. 2006, São Paulo, Vitruvius. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/391>. Acesso em: 17 dez. 2015.
- OLIVEN, Ruben. “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno)”. *O Que Ler na Ciência Social Brasileira: 1970-2002*. Brasília, Editora Sumaré, 2002.
- ONDE ESTÁS *Felicidade*. Dir. Mesquitinha. Produtora Cinédia. Rio de Janeiro, 17 abr. 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SgqywLmkFbs>. Acesso em: 25 jan. 2016.

- ORTNER, Sherry. “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” *Anthropological Theory*. New York City, McGraw Hill, 2008, vol. 4.
- OSTOS, Natascha. “A Questão Feminina: Importância Estratégica das Mulheres para a Regulação da População Brasileira (1930-1945)”. *Cadernos Pagu*, n. 39, dez. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000200011>. Acesso em: 2. jul. 2013.
- PANDIÁ Calógeras. CPDOC/FGV. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 24 maio 2014.
- PERRY, Gill. “O Primitivismo e o ‘Moderno’”. In: HARRISON, Charles *et al.* *Primitivismo, Cubismo e Abstração: Começo do Século XX*. São Paulo, Cosac Naify, 1998, pp. 3-85.
- _____. “Gender and the Fauves: Flirting with ‘Wild Beasts’”. In: EDWARDS, Steve & WOOD Paul (eds.). *Art and the Avant-Gardes*. Yale University Press, 2004, pp. 62-83.
- PICCHIA, M. (sob pseudônimo Helios). “Um Grande Escultor Brasileiro”. *Correio Paulistano*, p. 10, 1 jan. 1929. HDB/Bndigital.
- PILETTI, Nelson. “Fernando de Azevedo: da Educação Física às Ciências Sociais”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 37, 1994.
- PINTO JUNIOR, Rafael Alves. “Memória de um Monumento Impossível”. *19&20*, vol. 9, n. 2, jul.-dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/rapj_monumento.htm. Acesso em: 23 jan. 2016.
- POLLOCK, Griselda. *Mary Cassatt*. London, Jupiter Books, 1980.

- PONTES, Heloísa. “Vida e Obra de uma Menina Nada Comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo”. *Cadernos Pagu*, n. 26, 2006, pp. 431-441.
- PRIETO, Sônia. *Bruno Giorgi: Quatro Décadas de Escultura*. ECA/USP, São Paulo, 1981 (Dissertação de Mestrado em Artes).
- QUINTAS, Fátima. *Sexo à Moda Patriarcal: O Feminino e o Masculino na Obra de Gilberto Freyre*. São Paulo, Editora Global, 2008.
- RAMOS, Jair de Souza. “Ciência e Racismo: Uma Leitura Crítica de Raça e Assimilação em Oliveira Vianna”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 10, n. 2, ago. 2003, pp. 573-601. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 7 jul. 2015.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna: Uma História Concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- RENOUX, Dominique. “Raoul Larche, Statuaire (1860-1912)”. *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*. Paris, 1989, pp. 243-276.
- ROGER-MARX, Claude. *Charles Despiau. Les Sculpteurs Français Nouveaux*. Paris, Editions la Nouvelle Revue Française/Gallimard, 1922, vol. 1.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Ensaio de Antropologia Brasileira*. São Paulo, Editora Nacional, 1982 [1. ed. 1933].
- SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire du Salon des Tuileries: Répertoire des Exposants et Listes des Oeuvres Présentées 1923-1962*. Dijon, L’Échelle de Jacob, 2007.

- SANTOS, Cecília Rodrigues dos *et. al.* *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela, 1987.
- SANTOS, Marcos Antônio dos & MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “A Síntese das Artes Como Resgate da Vida Comunitária. Da *Gesamtkunstwerk* à Nova Monumentalidade e o Core”. *Brésil, Questions sur le Modernisme. Artelogie*, n. 1, 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article78>. Acesso em: 7 jul. 2014.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Complexo de Zé Carioca. Notas Sobre uma Identidade Mestiça e Malandra”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Anpocs, 1995, pp. 49-63.
- _____. “A Natureza Como Paisagem: Imagem e Representação no Segundo Reinado”. *Revista USP*, n. 58, jun.-jul.-ago. 2003.
- SCOTT, Joan. “Rewriting History”. In: HIGONNET, Margaret (orgs.). *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Yale University Press, 1987, pp. 19-30.
- SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde – Ícone Urbano da Modernidade Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Romano, 2013.
- SERRANO, Véronique (org.). *Le Nu de Gauguin à Bonnard. Eve, Icône de la Modernité?* (Catálogo de Exposição). Côte d’Azur, Musée Bonnard/Silvana Editoriale, 2013.
- _____. “Entre Paradis et Enfer, le Rêve du Peintre”. *Le Nu de Gauguin a Bonnard. Eve, Icône de la Modernité?* (Catálogo de Exposição). Côte d’Azur, Musée Bonnard/Silvana Editoriale, 2013.

- SILVA, Quirino. “A Revolução e o Salão Oficial”. *Forma*, 9-13 maio 1932. Rio de Janeiro.
- SILVER, Kenneth (org). *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936* (Catálogo de Exposição). New York, Guggenheim Museum, 2010.
- SIMILI, Ivana Guilherme. *Mulher e Política: A Trajetória da Primeira-Dama Darcy Vargas (1930-1945)*. São Paulo, Unesp, 2008.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo, Editora Sumaré, 2002, p. 142.
- _____. “As Mulheres Artistas e os Silêncios da História: A História da Arte e Suas Exclusões”. *Labrys Estudos Feministas*, jun. 2007. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 10 mai. 2015.
- _____. “*Souvenir de ma Carrière Artistique: Uma Autobiografia de Julieta de França, Escultora Acadêmica Brasileira*”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 15, n. 1, jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142007000100007&lng=en&nrm=iso Acesso em: 17 mai. 2014.
- _____. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2008.
- _____. “Modernismo no Brasil: Campo de Disputas”. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*. São Paulo, Martins Fontes/Sesc, 2015.

- _____. & STUMPF, Lúcia. “Moderno Antes do Modernismo”. *Revista Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, coedição USP/ Editora 34/Imprensa Oficial, 2014.
- SIMPSON, Pat. “Parading Myths: Imaging New Soviet Woman on Fizkul’turnik’s Day, July 1944”. *The Russian Review*. vol. 63, n. 2, pp. 187-211, abr. 2004. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3664081?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 22 nov. 2015.
- _____. “The New Person’s Body: Drapery and Disclosure in Stalinst Monumental Sculpture 1937-1944”. *Sculpture Journal*. n. 15, pp. 36-51, 1 jun. 2006. Disponível em: <http://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/11985/906590.pdf;jsessionid=84BBDAE-F995819E75363AD678F8A3864?sequence=2>. Acesso em: 22 nov. 2015.
- SLATKIN, Wendy. “The Genesis of Maillol’s la Méditerranée”. *Art Journal*, vol. 38, Issue 3, mar. 1979.
- SOHN Anne-Marie. “Entre Duas Guerras: Os Papéis Femininos na França e na Inglaterra”. *História das Mulheres no Ocidente. O Século XX*. Porto/São Paulo, Edições Afrontamentos/Ebradil, 1996.
- STEIN, Cristiane Antunes. “Por Deus e Pelo Brasil”: A Juventude Brasileira em Curitiba (1938-1945). UFPR, 2008 (Dissertação de Mestrado em Educação).
- STUMPF, Lúcia. *A Terceira Margem do Rio: Mercado e Sujeitos na Pintura de História de Antônio Parreiras*. INEB/USP, 2014 (Dissertação de Mestrado).

- SWEET, William. “Jacques Maritain”. In: ZALTA, Edward (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, Summer, 2013. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/maritain/>; Acesso em: 18 dez. 2015.
- TAMAR, Garb. *Gênero e Representação. Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo, Cosac Naify, 1998.
- TEIXEIRA, Clara Alves. *Cinejornal Brasileiro: A Documentação do Esporte no Estado Novo em Comparação com a Estética de Leni Riefenstahl*. Escola de Belas-Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011 (Dissertação de Mestrado em Artes).
- THIESE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales: Europe XVIII-XX Siècle*. Paris, Seuil, 1999.
- _____. “Ficções Criadoras: As Identidades Nacionais”. *Anos 90*, n. 15, Porto Alegre, UFRGS, 2001/2002.
- TONHÃO, Marcos. *Marcello Piacentini, Arquitetura no Brasil*. Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura, do IFCH/Unicamp, 1993 (Dissertação de Mestrado).
- VARENNE, Gaston. “Salon de Tuileries”. *Gazette des Beaux-Arts*, p. 45, Paris, 1925, Gallica/BNF.
- VELLOSO, Mônica Pimenta; OLIVEIRA, Lúcia Lippi & GOMES, Angela & CASTRO, Maria de (orgs.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio Janeiro, Zahar, 1982, pp. 151-166.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 31*. Rio de Janeiro, Funarte/Inap, 1984.

- WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Duke University Press, 2001.
- WOOD, Paul. “Realismos e Realidades”. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo, Cosac Naify, 1998.
- XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- ZANINI, Walter (org.). *Ernesto de Fiori (1884-1945) (Catálogo)*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975.
- _____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2.

<i>Título</i>	<i>Esculpindo para o Ministério: Arte e Política no Estado Novo</i>
<i>Autor</i>	Marina Mazze Cerchiaro
<i>Editor</i>	Plinio Martins Filho
<i>Preparação</i>	Claudia Alejandra Sarmiento Moreno, Isabella Silva Teixeira, Isac Araujo dos Santos, Millena Santana
<i>Revisão</i>	Célia Maria Cassis, Plinio Martins Filho, Camila de Souza Gonçalves, Isac Araujo dos Santos, Millena Santana
<i>Capa</i>	Estúdio Arquivo
<i>Projeto gráfico</i>	Estúdio Arquivo
<i>Editoração eletrônica</i>	Isac Araujo dos Santos, Amanda Fujii
<i>Formato</i>	14 x 21 cm
<i>Tipologia</i>	Spectral
<i>Papel do miolo</i>	Avena 80 g/m ²
<i>Número de páginas</i>	488
<i>Gráfica</i>	Gráfica CS Eireli – Epp

