



Candido Portinari, *Preparativos para São João*, estudo para Noite de São João, 1939, guache sobre papel, 32.5x35cm. Fonte: Projeto Portinari

**AS OBRAS BRASILEIRAS
EXPOSTAS, EM 1939,
NA FEIRA MUNDIAL
DE NOVA YORK**

DANIELLE MISURA NASTARI
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O artigo apresenta uma análise do texto crítico de Robert C. Smith a respeito das pinturas brasileiras expostas na Feira Mundial de Nova York em 1939: as obras enviadas à “*Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*”, no Riverside Museum, e os três painéis elaborados por Portinari para o pavilhão do Brasil. Publicado no Boletim da União Pan-Americana, em setembro de 1939, o ensaio de Smith está conectado aos esforços da Política da Boa Vizinhança.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Smith; crítica de arte; pintura moderna brasileira; Feira Mundial de Nova York; Candido Portinari; Política da Boa Vizinhança.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of Robert C. Smith's essay on the Brazilian paintings displayed at the New York World's Fair in 1939: the ones sent to the "Latin American Exhibition of Fine and Applied Art", at the Riverside Museum, and Portinari's three panels created for the pavilion of Brazil. Smith's essay was published in the Pan-American Union Bulletin in September 1939, connected to Good Neighbor Policy efforts.

KEYWORDS: Robert Smith; art criticism; Brazilian modern painting; New York World's Fair; Candido Portinari; Good Neighbor Policy.

Em 1939, o Brasil teve participação destacada na Feira Mundial de Nova York, evento superlativo organizado para movimentar a economia estadunidense, ainda em recessão por conta da quebra da Bolsa em 1929. Com o lema “Construindo o mundo do amanhã com as ferramentas de hoje”, a feira exibiu delineamentos futuristas originais que apontavam para um porvir otimista, oriundo de desenvolvimentos tecnológicos de ponta. Adicionalmente, tinha forte conexão com a Política da Boa Vizinhança, inaugurada em 1933. Nesse sentido, destacamos a mostra “*Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art*”, realizada no Riverside Museum como uma extensão da feira e patrocinada pelo governo federal americano com o claro objetivo de fomentar relações culturais entre os Estados Unidos e países da América Latina. Nesta mostra o Brasil foi representado por um grupo de obras de viés academicista, majoritariamente do Rio de Janeiro, cuja seleção foi capitaneada pelo conservador diretor do Museu Nacional de Belas-Artes Oswaldo Teixeira (1905-1974).

O pavilhão brasileiro, avaliado como o segundo melhor da feira, foi projetado por Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) de acordo com os princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier (1887-1965), conjugados a variados elementos orgânicos, o que resultou em um aclamado modernismo tropical. Houve critério estrito na seleção de todos os itens apresentados pelo Brasil em Nova York, como o partido arquitetônico do pavilhão, os itens dos mostruários e a expografia. O mesmo se deu com as obras de arte. Havia apenas duas esculturas, um busto realista em bronze de Getúlio Vargas feito por H. Leão Veloso (1899-1966) e um nu feminino moderno de Celso Antônio (1896-1984), mais três painéis de Cândido Portinari, encomendados para o pavilhão pelo governo brasileiro. *Noite de São João* (Fig. 1), *Jangadas do Nordeste* (Fig. 2) e *Cena gaúcha* (Fig. 3), têmperas de temática regional, monumentais e vigorosas, que suscitaram reações entusiasmadas de público e crítica. Não por acaso, foram exibidas no

Salão da Boa Vizinhança, sala de honra do pavilhão (Fig. 4).

Em setembro de 1939, Robert C. Smith¹ (1912-1975) publicou um texto crítico a respeito das obras brasileiras expostas na Feira Mundial de Nova York, na edição em inglês do Boletim da União Pan-Americana². O periódico, parte da organização voltada à cooperação entre os países das Américas, evidencia a conexão do ensaio com a Política da Boa Vizinhança. Smith trata tanto das telas mostradas na “*Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*” como dos painéis de Portinari expostos no pavilhão do Brasil.

O crítico abre seu ensaio informando que a Feira Mundial trouxe a Nova York a mais ampla amostragem de arte contemporânea latino-americana já vista nos Estados Unidos até então, com farta contribuição brasileira, observando que os trabalhos variavam “de uma produção acadêmica conservadora aos mais robustos exemplos de arte moderna regional” (SMITH, 1939, p. 500). Na sequência, trata das



Figura 1.

Cândido Portinari, *Noite de São João*, 1939, têmpera sobre tela, 315x345cm. Fonte: Projeto Portinari



Figura 2.

Candido Portinari,
Jangadas do Nordeste, 1939,
têmpera sobre
tela, 310x347cm.
Fonte: Projeto
Portinari



Figura 3.

Candido Portinari,
Cena gaucha, 1939,
têmpera sobre tela,
315x345cm.
Fonte: Projeto
Portinari



Figura 4.
Os três painéis
de Portinari
no Salão da
Boa Vizinhaça
do pavilhão do
Brasil, 1939.
Fonte: Projeto
Portinari

pinturas enviadas ao Riverside Museum, “cujos trabalhos refletem uma perspectiva mais conservadora do que a dos pintores modernos de São Paulo ou Pernambuco” (SMITH, 1939, p. 500). Para ele,

[...] sua tradição é ainda a do início da década de 1920, fundada no impressionismo e refletindo influências parisienses de fontes variadas em retratos, naturezas-mortas e cenas de gênero. Apesar dos temas dessas pinturas serem amplamente brasileiros, a qualidade internacional de seu estilo é tão forte que, muitas vezes, é difícil distinguir um trabalho particular de uma produção semelhante do Chile, Argentina e Uruguai. (SMITH, 1939, p. 500).

Subsequentemente, Smith analisa as três obras que considera notáveis na exposição, tecendo comentários críticos a partir de análises formais. *Sombras da vida* (Fig. 5), de Maria Margarida (1900-1996), um óleo cujo “frescor e viço da técnica remontam aos pintores de natureza-morta do



Figura 5
Maria Margarida,
Sombras da Vida.
Fonte-Bulletin of the
Pan American Union
September 1939

norte da Europa” (1939, p. 500), denota uma atitude da artista “tão direta como a dos mestres holandeses do século XVII, inabalável em seu desejo de registrar com precisão o que o pintor observou. No entanto, o padrão linear do objeto e suas sombras [...] proporciona uma leveza e delicadeza que mantêm o todo unido” (1939, p. 500). Já *Atalaia, Sergipe* (Fig. 6), de Jordão de Oliveira (1900-1980), é uma “paisagem atmosférica puramente impressionista em derivação”, cuja “simplicidade de sua composição salva o trabalho de ser banal” (SMITH, 1939, p. 500). Por fim, Smith atesta que Demetrio Ismailovitch (1892-1976) integra um movimento latino-americano de crescente interesse em “registrar as glórias da arquitetura colonial nacional” (SMITH, 1989, p. 502) e sua *São Pedro dos Clérigos* (Fig. 7) tem paleta delicada contrastante com a linearidade nervosa da estrutura arquitetônica. Segundo o crítico, “essa qualidade linear é o elemento dominante da pintura e as leves irregularidades no desenho de Ismailovitch realçam notavelmente

a vitalidade da pintura” (SMITH, 1939, p. 502). Após listar outras obras dignas de atenção, Smith conclui sua análise sobre a mostra no Riverside Museum observando que “não se pode deixar de lamentar, porém, que a forte escola paulista não esteja representada [...], nem os poderosos comentários sociais do jovem pernambucano Cícero Dias” (1939, p. 503).

Este é o primeiro texto de Smith a respeito de Portinari³ e introduz o artista a partir dos afrescos dos Ciclos Econômicos que, segundo o crítico, podem fazê-lo “reclamar o título de Diego Rivera brasileiro” (SMITH, 1939, p. 503). Smith comenta então que “seu estilo peculiarmente forte e seus vigorosos maneirismos prestam-se especialmente para a execução de produções monumentais”, proclamando que o filho de Brodowski “parece ser, no momento atual, um dos mais notáveis pintores das Américas e, se a sua influência continuar a crescer, ele inquestionavelmente produzirá no Brasil um movimento comparável à Renascença Mexicana” (SMITH, 1939, p. 504). Nos parágrafos

subsequentes aponta influências picassianas e indica diversas correspondências entre Portinari e Diego Rivera (1886-1957), dentre elas, que ambos “pintam a gente simples de seus países, dignificando suas ocupações humildes em retratação monumental. O tipo popular mexicano compõe-se em grande parte de índios e mestiços, enquanto no Brasil é constituído por pretos e mulatos [sic]” (SMITH, 1939, p. 504). Elabora também análises formais que, em certas instâncias, relaciona como características do Brasil daquele período: “Ao longo dos afrescos, percebe-se um movimento avassalador, intensificado por um claro-escuro arbitrário, expressivo de um grande país em processo de desenvolvimento” (SMITH, 1939, p. 505). Em conclusão, afirma Portinari como um “pintor direto e compreensivo das classes populares brasileiras” (SMITH, 1939, p. 505) e perfaz o ensaio com o seguinte ponto de vista:

As pinturas do Riverside Museum e as de Candido Portinari representam duas tendências distintas na arte moderna



Figura 6
Jordão de
Oliveira,
Atalaia-Sergipe.
Fonte-Bulletin
of the Pan
American Union
September 1939



Figura 7
Demetrio Ismailovitch,
São Pedro dos Clérigos.
Fonte-Bulletin of the
Pan American Union
September 1939

brasileira. Ambas têm inspiração internacional; uma deriva dos ateliês e academias da Europa, a outra, das paredes de edifícios mexicanos modernos. Mas, das duas, a última parece ser mais representativa do Brasil, mais americana no vigor de seu sabor regional. Em muitos aspectos, lembra claramente a pintura recente neste país. [...] É parte essencial do novo estilo americano que evoluiu dos afrescos mexicanos da década de 1920 e que agora constitui uma das forças mais importantes da arte moderna (SMITH, 1939, p. 506).

As diretrizes da Política da Boa Vizinhaça determinavam que a aproximação entre os Estados Unidos e as demais nações latino-americanas se desse por elementos ou situações locais de apelo universal por semelhanças ou contrastes. Smith leu e mensurou a obra monumental de Portinari a partir de Diego Rivera, então o artista latino-americano mais conhecido e aceito pelo público estadunidense, opinando ser esta

mais vigorosa e representativa do Brasil do que as telas do Riverside Museum por se inserir na chave de uma pintura genuinamente americana, defendendo uma arte regional. Apesar de reconhecer a grandeza artística e ressaltar características particulares do trabalho do pintor de Brodowski, entendeu-o como derivado dos muralistas mexicanos. Foi o primeiro a denominar Portinari como “o Rivera brasileiro”, alcunha repetida à exaustão em publicações norte-americanas nos anos seguintes. Esse entendimento é compreensível, pois, em 1939,

Rivera, dezessete anos mais velho que o brasileiro, já havia alcançado imenso sucesso nos Estados Unidos por meio de obras de pintura mural de cunho social, sendo o artista latino-americano de maior reconhecimento neste país e o mais importante muralista moderno das Américas (NASTARI, 2022, p. 160).

Militante comunista, Rivera utilizava a temática social de

suas obras como ferramenta de propagação de seus ideais políticos e cooptação de artistas para sua causa, fazendo discípulos não só no México como em outros países – muitos deles nos Estados Unidos.

Uma quantidade significativa de elementos presentes nos painéis de Portinari assemelhava-se a características dos murais de Rivera, como temas sociais e personagens populares e monumentais. Por consequência, o contexto estadunidense naturalmente conduzia ao entendimento de que o pintor de Brodowski era seguidor do exitoso colega mexicano. Contudo, essa leitura de Smith não condiz com o que ocorreu de fato. Em Portinari, podemos dizer que a monumentalidade e a obra mural se desenvolveram como decorrência de dois fatores principais. O primeiro deles é a sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pois, como observa Annateresa Fabris (1996, p. 22), “as primeiras diretrizes plásticas de Portinari não podem ser dissociadas dos ensinamentos recebidos na Escola”. Rodolfo Amoedo

(1857-1941), catedrático de pintura da ENBA e professor de Portinari, executou considerável produção no segmento de pintura decorativa, que incluía “toda composição concebida para que a obra definitiva tome o seu lugar contra uma parede ou se substitua a ela” (VALLE, 2007, p. 239). O segundo fator é o contato que Portinari teve com os grandes murais do Renascimento, que se deu durante a viagem de estudos que realizou pela Europa, em razão do prêmio de viagem que recebera da ENBA em 1928. É certo que Portinari conhecia os trabalhos dos muralistas mexicanos desde, pelo menos, a primeira metade da década de 1930. No entanto, a trajetória do pintor denota que estes não foram sua referência na elaboração de suas obras murais, como os afrescos do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, nem dos painéis expostos na Feira Mundial de Nova York, aos quais Smith se refere por afrescos.

Nesse sentido, concordamos com a argumentação de Mário Pedrosa, em *Portinari – de Brodósqui aos murais de Washington* (1981, p. 12), ensaio

publicado três anos após o texto crítico de Smith:

Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a ideia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo *Café*, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. A possante

figura em têmpera – *A colona* – feita em 1935 com o *Café*, de que é um detalhe, mostra que o que Portinari queria era o plástico monumental. Ainda então o artista não tinha um conhecimento maior, real, do que se havia feito ou se estava fazendo no México. Foi precisamente por essa época que ele procurou tomar conhecimento menos fortuito do que se havia feito naquele país.

Todavia, o contexto no qual Smith estava inserido, atrelado à Política da Boa Vizinhaça, não lhe permitia uma leitura diferente.

NOTAS

1 Smith era professor da University of Illinois, especialista em barroco português e brasileiro, bem como diretor-assistente da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso.

2 O Boletim era publicado em português em torno de dois meses depois da edição em inglês. Tivemos acesso ao ensaio em inglês e todas as citações aqui apresentadas são de tradução nossa.

3 Entre 1939 e 1944 Smith escreveu quatro textos críticos a respeito de Portinari. Os demais são o ensaio para o libreto da individual do pintor no MoMA em 1940, uma brochura de 1943 para a Biblioteca do Congresso sobre os quatro murais da Sala de Leitura da Fundação Hispânica e o catálogo da mostra do artista na Barnett-Aden Gallery em Washington D.C., em 1944.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939, Nova York. *Pavilhão do Brasil*. Nova York: H. K. Publishing, 1939. Representação do Brasil.

NASTARI, Danielle Misura. As representações brasileiras nas exposições de arte latino-americana do Riverside Museum em 1939 e 1940. In: VALE, Fabio do (org). *Institucionalização da arte moderna brasileira: exposições dos anos 1930 às primeiras bienais*. São Paulo: Life Editora, 2024.

NASTARI, Danielle Misura. *Nacionalismo de exportação: Portinari, identidade brasileira e os Estados Unidos*. *Ars*, v. 20, nº 46, p. 122-191, dez. 2022.

NEW YORK WORLD’S FAIR. *Official guide book of the New York World’s Fair, 1939*. Nova York: Exposition Publications, 1939. 1ª edição.

PEDROSA, Mário. Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington. In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy

(org). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SMITH, Robert Chester. *Brazilian painting in New York. Bulletin of the Pan American Union*, Washington, v. 73, nº 9, p. 500-506, set. 1939.

UNITED STATES NEW YORK WORLD’S FAIR COMMISSION. *Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art*. New York: Riverside Museum, 1939.

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

ZIM, Larry; LERNER; Mel; ROLFES, Herbert. *The world of tomorrow: the 1939 New York World’s Fair*. New York: Harper & Row Publishers, 1988.

DANIELLE MISURA NASTARI

Doutora e mestra pelo Programa de Estética e História da Arte-USP; pesquisadora visitante da Universidade de Princeton. Estuda a história das exposições de arte nos anos 1930 e 1940, especialmente no âmbito entre Brasil e Estados Unidos. Integra o Grupo de Estudos em Recepção Estética e Crítica de Arte, coordenado pela professora Lisbeth Rebollo Gonçalves.