



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Programa de Pós-Graduação em História



LUANA XAVIER OTTOLINE

**“UMA CIVILIZAÇÃO NOS  
TRÓPICOS”: A PARTICIPAÇÃO  
BRASILEIRA NA EXPOSIÇÃO  
UNIVERSAL DE BRUXELAS DE 1958**



LUANA XAVIER OTTOLINE

“UMA CIVILIZAÇÃO NOS TRÓPICOS”: a participação brasileira na Exposição Universal  
de Bruxelas de 1958

Dissertação de Mestrado, apresentado ao  
Programa de Pós-Graduação em História Social  
da Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, como requisito para a obtenção do grau  
de Mestre em História. Área de Concentração:  
Patrimônio Cultural

Orientadora: Profa. Dra Márcia Regina  
Romeiro Chuva

Rio de Janeiro

2024

- O Ottoline, Luana Xavier  
?UMA CIVILIZAÇÃO NOS TRÓPICOS?: a participação brasileira  
na Exposição Universal de Bruxelas de 1958 / Luana Xavier  
Ottoline. -- Rio de Janeiro, 2024.  
206
- Orientadora: Márcia Regina Romeiro Chuva.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História,  
2024.
1. Exposição Universal de Bruxelas. 2. Exposições  
Universais. 3. Patrimônio Cultural. I. Chuva, Márcia Regina  
Romeiro, orient. II. Título.

LUANA XAVIER OTTOLINE

“UMA CIVILIZAÇÃO NOS TRÓPICOS”: a participação brasileira na Exposição Universal de Bruxelas de 1958

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de Concentração: Patrimônio Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Regina Romeiro Chuva

Aprovado em:

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Márcia Regina Romeiro Chuva (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

---

Profa. Dra. Leila Bianchi Aguiar  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

---

Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti  
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

## AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa concretiza não só um caminho profissional, mas também é uma realização pessoal. Finalizar essa escrita me fez ver as tantas possibilidades, ser grata a elas e enxergar meu valor como historiadora e como professora. Depois de terminar a graduação em História no período de pandemia da Covid-19, ingressar no mestrado em 2022 foi um alívio e esperança de que a vida poderia voltar ao normal. Pude compartilhar momentos com pessoas incríveis e conhecer instituições que deveriam ter seus valores reconhecidos.

Agradeço, primeiramente, às mulheres da minha rede de apoio que sempre foram suporte.

À minha mãe, Vera, à minha irmã, Carolina, e à minha avó Celina (em memória), que nunca largaram minha mão e me apoiaram em todas as decisões.

À minha orientadora e professora Dra. Márcia Chuva, que desde a graduação me acompanha. Agradeço por todos os ensinamentos sobre Patrimônio Cultural e sobre pesquisa histórica, pelas palavras de afeto, por compartilhar sua experiência como historiadora e como pesquisadora do campo de patrimônio, por me mostrar caminhos e possibilidades na pesquisa e na vida.

À psicóloga Valeria Frascino, pela escuta e trocas nos momentos difíceis.

Aos meus sobrinhos Maria Alice, Theo, Daniel e João, que rabiscavam desenhos em meus cadernos de fichamentos.

Ao meu melhor companheiro Eduardo, que se permitiu ouvir sobre os personagens dessa dissertação, pelo acolhimento e por acreditar no meu potencial.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pela bolsa de estudos Mestrado Nota 10 que viabilizou esta pesquisa. E ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, bem como aos professores tanto do PPGH quanto da Escola de História da Unirio, que contribuíram tanto na minha formação como historiadora e professora desde a graduação em História.

Também agradeço aos funcionários dos arquivos e instituições nos quais realizei minhas pesquisas documentais, que foram solícitos e estiveram dispostos a tirar minhas dúvidas.

Agradeço ao Arquivo do Itamaraty no Rio de Janeiro, ao Arquivo Central do Iphan, ao Arquivo Nacional, ao Instituto Moreira Salles, à Mapoteca do Itamaraty, à Casa de Rui Barbosa e ao Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU/UFRJ.

Ao Grupo de Estudos Políticas de Preservação do Patrimônio Cultural ligado ao Núcleo de Documentação, História e Memória da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (NUMEM/UNIRIO) e aos seus integrantes, pelas trocas e contribuições. Em especial, à Daniel Vicente Santiago, que me forneceu fontes do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco e pelas trocas sobre Abelardo Rodrigues.

Aos amigos que a História na Unirio me deu: Raphael, Bruno, Mylena, Marcos, Paloma, Brenno, Pedro, Kassia, Juliana, Edmo e Matheus, pelas trocas, desabafos e momentos de alegria.

**OTTOLINE, Luana Xavier.** “UMA CIVILIZAÇÃO NOS TRÓPICOS”: a participação brasileira na Exposição Universal de Bruxelas de 1958. 2024. 206 f. Dissertação de Mestrado –Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

## **RESUMO**

Na Exposição Universal de Bruxelas, de 1958, a primeira após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil comparece com o pavilhão nacional projetado pelo arquiteto modernista Sérgio Bernardes. Este presente trabalho aborda a participação brasileira na Exposição Universal de Bruxelas, que adotou o tema “Uma Civilização nos Trópicos”. Essa temática embasou as relações entre as agências DPHAN e Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), compartilhada em uma rede de sociabilidade entre diplomatas, intelectuais e agentes do patrimônio cultural. O Modernismo, a arte colonial e a arte popular, consagrados como ícones nacionais desde os anos 1940, são reproduzidos como imagem da nação pelos organizadores do pavilhão brasileiro, bem como em demais ações de diplomacia cultural na década de 1950, colocando esses elementos como vitrine de um país que se queria conhecer como moderno. Essa experiência foi marcada pelo contexto histórico do período JK, Plano de Metas e a construção de Brasília. As ideias do sociólogo Gilberto Freyre foram trabalhadas no sentido de compreender a atualização da temática “Uma Civilização nos Trópicos” no escopo do conceito de lusotropicalismo sintetizado pelo sociólogo. Analisando as linguagens utilizadas no pavilhão brasileiro, as presenças e ausências de elementos, bem como os agentes organizadores, através de fontes primárias das agências DPHAN e DCI durante o governo JK, buscamos entender essa narrativa e as escolhas para representar o Brasil em um evento internacional.

**OTTOLINE, Luana Xavier.** “A CIVILIZATION IN THE TROPICS”: Brazilian participation in the 1958 Brussels Universal Exhibition. 2024. 206 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

### **ABSTRACT**

At the 1958 Brussels Universal Exhibition, the first after the Second World War, Brazil appeared with the national pavilion designed by modernist architect Sérgio Bernardes. This present work addresses Brazilian participation in the Brussels Universal Exhibition, which adopted the theme “A Civilization in the Tropics”. This theme supported the relations between the DPHAN and the Cultural Division of Itamaraty (DCI), shared in a network of sociability between diplomats, intellectuals and agents of cultural heritage. Modernism, colonial art and popular art, recognized as national icons since the 1940s, are reproduced as an image of the nation by the organizers of the Brazilian pavilion, as well as in other cultural diplomacy actions in the 1950s, placing these elements as a showcase of a country that wanted to be known as modern. This experience was marked by the historical context of the JK period, Plano de Metas and the construction of Brasília. The ideas of sociologist Gilberto Freyre were worked on, in order to understand the updating of the theme “A Civilization in the Tropics” within the scope of the concept of lusotropicalism, synthesized by the sociologist. Analyzing the languages used in the Brazilian pavilion, the presences and absences of elements, as well as the organizing agents, through primary sources from the DPHAN and DCI agencies during the JK government, we seek to understand this narrative and the choices to represent Brazil in an international event.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 Logo da Exposição de Bruxelas, em 1958 .....                                                                                                                                                                                       | 29  |
| Figura 2 Fotografia do Atomium.....                                                                                                                                                                                                         | 32  |
| Figura 3 Seção do Congo e Ruanda-Urundi na EXPO 58.....                                                                                                                                                                                     | 34  |
| Figura 4 Exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, em Neuchâtel .....                                                                                                                                                           | 59  |
| Figura 5 Exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, em Neuchâtel. ....                                                                                                                                                           | 60  |
| Figura 6 Exposição “O Brasil constrói”, Suíça, 1954. ....                                                                                                                                                                                   | 61  |
| Figura 7 Exposição de Aldemir Martins, Roma, 1956.....                                                                                                                                                                                      | 63  |
| Figura 8 Cartaz da exposição “Brasilien baut Brasília”, na Interbau, Berlim, 1957. Elaborado por Mary Vieira, parece inspirado na vista aérea de uma floresta, numa ideia de que Brasília seria o foco de civilização no meio da mata. .... | 64  |
| Figura 9 Exposição sobre Brasília, 1958 .....                                                                                                                                                                                               | 65  |
| Figura 10 Exposição sobre Brasília, Londres, 1958.....                                                                                                                                                                                      | 66  |
| Figura 11 Exposição na Embaixada de Tóquio, 1959 .....                                                                                                                                                                                      | 68  |
| Figura 12 Exposição na Embaixada de Tóquio, 1959 .....                                                                                                                                                                                      | 69  |
| Figura 13 Plano Geral da Exposição Universal de Bruxelas, 1958.....                                                                                                                                                                         | 72  |
| Figura 14 Vista recente do Heysel Park, com marcação do plano geral onde ocorreu a Expo 58. ....                                                                                                                                            | 72  |
| Figura 15 O Embaixador do Brasil, Hugo Gouthier, com a pá em primeiro plano fazendo o gesto simbólico de início das obras do Pavilhão do Brasil em Bruxelas. Sérgio Bernardes ao seu lado, com terno risca de giz.....                      | 73  |
| Figura 16 Montagem do pavilhão brasileiro.....                                                                                                                                                                                              | 73  |
| Figura 17 Vista superior do Pavilhão Brasileiro. ....                                                                                                                                                                                       | 76  |
| Figura 18 Exterior do Pavilhão do Brasil. ....                                                                                                                                                                                              | 76  |
| Figura 19 Ao fundo, entrada do Pavilhão do Brasil em Bruxelas com a réplica da estátua do Profeta Habacuque, vista a partir do terreno do pavilhão mexicano. ....                                                                           | 77  |
| Figura 20 Fachada norte do pavilhão do Brasil. É possível ver em destaque o tronco de imbuia, grandes painéis de coqueiros e a escultura de Maria Martins. ....                                                                             | 78  |
| Figura 21 Planta do Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Bruxelas, 1958.....                                                                                                                                                       | 79  |
| Figura 22 Seções do pavilhão brasileiro.....                                                                                                                                                                                                | 93  |
| Figura 23 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 94  |
| Figura 24 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 95  |
| Figura 25 Pavilhão do Brasil, 1958. ....                                                                                                                                                                                                    | 96  |
| Figura 26 Seção das indústrias no pavilhão do Brasil, 1958. ....                                                                                                                                                                            | 97  |
| Figura 27 Seção das indústrias no pavilhão brasileiro, 1958. ....                                                                                                                                                                           | 98  |
| Figura 28 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 103 |
| Figura 29 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 104 |
| Figura 30 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 105 |
| Figura 31 Pavilhão brasileiro, 1958.....                                                                                                                                                                                                    | 107 |
| Figura 32 Belo Horizonte, de Marcel Gautherot. Fotografia foi exposta no pavilhão brasileiro da Expo 58. ....                                                                                                                               | 110 |
| Figura 33 Vista externa do pavilhão brasileiro com painéis de coqueiros, 1958 .....                                                                                                                                                         | 166 |

|                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 34 Vista externa do pavilhão brasileiro com painel de coqueiros, escultura de Maria Martins e tronco de imbuia gigante, 1958 ..... | 167 |
| Figura 35 Paisagem de coqueiros, de Marcel Gautherot, representada no exterior do pavilhão do Brasil, em 1958.....                        | 168 |
| Figura 36 Detalhe do pavilhão brasileiro com as fotografias de cultura popular, de Marcel Gautherot. ....                                 | 169 |
| Figura 37 Detalhe do pavilhão brasileiro com as fotografias de cultura popular, de Marcel Gautherot. ....                                 | 170 |
| Figura 38 Carrancas, de Marcel Gatheurot, expostas no pavilhão do Brasil, em 1958.....                                                    | 170 |
| Figura 39 Jangadas, de Marcel Gautherot, representadas no pavilhão do Brasil, em 1958. ..                                                 | 171 |

## **LISTA DE TABELAS**

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabela 1 Premiações recebidas pelo Brasil na Expo58, de acordo com jornal Correio da Manhã e O Globo..... | 89  |
| Tabela 2 Detalhes sobre os filmes exibidos no pavilhão brasileiro.....                                    | 113 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                                                                            | <b>14</b>  |
| <b>1. Capítulo 1 – A arquitetura modernista como vitrine da diplomacia cultural brasileira nos anos 1950.....</b>                                                 | <b>23</b>  |
| 1.1 Fim da “Era das exposições”? A Expo 58 no Pós-Segunda Guerra, continuidades e rupturas nas exposições universais no século XX .....                           | 23         |
| 1.2 O contexto brasileiro: os “anos dourados” e a arquitetura modernista.....                                                                                     | 35         |
| 1.3 O que é diplomacia cultural e sua prática pela Divisão Cultural do Itamaraty.....                                                                             | 47         |
| <b>1.3.1 A criação da Divisão Cultural do Itamaraty.....</b>                                                                                                      | <b>49</b>  |
| <b>1.3.2 A diplomacia cultural da DCI nos anos 1950.....</b>                                                                                                      | <b>52</b>  |
| <b>2. Capítulo 2 – O pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958: narrativas, recursos e a recepção pelo público.....</b>                      | <b>70</b>  |
| 2.1 O pavilhão de Sergio Bernardes: consagração da arquitetura modernista.....                                                                                    | 70         |
| 2.2 “O país dos milagres”: A participação brasileira através da imprensa.....                                                                                     | 82         |
| 2.3 O interior do pavilhão brasileiro: o conto de uma história do progresso.....                                                                                  | 91         |
| 2.4 Os grandes painéis fotográficos como recurso expositivo.....                                                                                                  | 107        |
| 2.5 Música, cinema e teatro no pavilhão do Brasil.....                                                                                                            | 110        |
| 2.6 Os bastidores da Expo 58: a organização e seus agentes.....                                                                                                   | 117        |
| <b>3. Capítulo 3 - Arquitetura modernista, lusotropicalismo e cultura popular: o Brasil na Expo 58.....</b>                                                       | <b>128</b> |
| 3.1 Genealogia da ideia de “civilização nos trópicos”.....                                                                                                        | 129        |
| <b>3.1.1 O IHGB e a fundação da ideia de “civilização nos trópicos”.....</b>                                                                                      | <b>129</b> |
| <b>3.1.2 Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo: posituação da miscigenação e a continuidade dos “trópicos” na interpretação sobre a identidade brasileira.....</b> | <b>136</b> |
| 3.2 A arquitetura modernista, a agência de patrimônio e Gilberto Freyre.....                                                                                      | 144        |
| 3.3 A política externa de aproximação com Portugal e o prestígio internacional de Gilberto Freyre.....                                                            | 153        |
| 3.4 A cultura popular no pavilhão e o lugar do Nordeste.....                                                                                                      | 160        |

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.4.1 Por que a cultura popular e o folclore estavam presentes no pavilhão brasileiro?.....  | 160 |
| 3.4.2 O entrelaçamento do popular e da tradição com a invenção do Nordeste.....              | 163 |
| 3.4.3 Quem foi Abelardo Rodrigues e a iniciativa de institucionalização da arte popular..... | 172 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                                    | 176 |
| REFERÊNCIAS.....                                                                             | 181 |
| ANEXO A - DISTRIBUIÇÃO DE LIVROS PELO ITAMARATY PARA MISSÕES E EMBAIXADAS (1957-1959).....   | 199 |

## INTRODUÇÃO

Quem vê o vazio ocupando o Heysel Park, em Bruxelas, não imagina que o lugar já abrigou o mundo inteiro por duas vezes. A primeira foi em 1897, na ocasião da Exposição Universal. Depois foi em 1958, quando abrigou o mesmo evento, agora em contexto diferente, a primeira exposição desse tipo após o colapso da Segunda Guerra Mundial. Caracterizadas pela percepção de “mundo em exibição” (MITCHELL, 1988: 13), assim como os museus e jardins zoológicos, as exposições universais foram um modelo de representação ocidental do universo, dominante no século XIX, tendo sua importância estendida para o século XX. Tornaram-se espetáculos grandiosos com amplo alcance simbólico. Como descreve Walter Benjamin, “elas [as exposições universais] dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair”, na qual ocorre uma “representação coisificada da civilização” e ocorre uma “entronização da mercadoria” a partir da submissão ao poder da propaganda industrial e política, que “ilumina” os modos de vida e as criações econômicas e técnicas próprias da modernidade (BENJAMIN, 2022: 53 e 57).

Caracterizadas por uma arquitetura efêmera (LEVY, 1998), o único sobrevivente foi o monumentalizado Atomium, construído para ter o mesmo destino do restante da exposição, mas devido a sua popularidade, permanece até os dias atuais como símbolo da cidade de Bruxelas. Formado por uma estrutura metálica de 100 metros de altura, interligada por nove esferas, em alusão a uma estrutura molecular, faz referência à celebração do progresso científico e à cooperação internacional. Em meio às tensões políticas da Guerra Fria, as exposições buscavam promover os usos pacíficos da ciência, com destaque para a energia nuclear. A estrutura simbolizava o paradoxo entre os avanços da ciência nuclear, mas também de medo e ansiedade sobre a potência destrutiva dessa tecnologia. A Exposição Universal de 1958 - a *Expo 58* foi planejada como um evento político e estratégico para confirmar a posição de Bruxelas como “capital da Europa”, e centro da cooperação e diálogo político nas esferas europeia e internacional, no intuito de abrigar os escritórios das principais organizações multilaterais. Para ser colocada no mapa europeu de cidades, Bruxelas buscou construir a imagem de cidade do futuro e da modernidade, planejando uma reconstrução e um grande projeto de urbanização, tendo como objetivo a curto prazo a Expo 58.

Arelado a essa identidade construída pela cidade de Bruxelas, o Atomium é parte importante da memória coletiva belga e também atrativo turístico. Os aniversários do evento são comemorados e lembrados. No 50º aniversário, o Atomium passou por uma renovação técnica e artística. Atividades que reviviam o evento foram realizadas no Museu da Arquitetura, no Arquivo Geral do Estado e no Arquivo da Cidade de Bruxelas. Houve a construção de um pavilhão “com o espírito de 1958”, mas com materiais de 2008, além da mostra de filmes e uma

queima de fogos de artifício<sup>1</sup>. Em 2018, para celebrar os sessenta anos, o local recebeu uma ampliação da exposição permanente, com fotografias e filmes da época da exposição, chamada “People of 58”<sup>2</sup>. Segundo Pluvinage, em livro que faz revisão histórica após meio século do evento, a Expo 58 trazia o futuro para a Bélgica, sob a forma de uma “cidade artificial” e transitória, deixando a marca de um passado de otimismo e de ápice de uma “certa” imagem de país politicamente unitário, rico pelas minas de carvão e que protegia suas colônias. Mas que, logo após a exposição, a crise nas minas de carvão e o processo de descolonização africana mudam esse conceito de país e o faz se aproximar ainda mais da ideia de Europa unificada<sup>3</sup>. (PLUVINAGE, 2008: 12)

Aproximadamente 18 milhões de pessoas visitaram os pavilhões da Expo 58 no período de seis meses de duração, entre quinta-feira, 17 de abril, e domingo, 19 de outubro de 1958. Mais de 150 edifícios foram construídos no local da exposição. Além da infraestrutura da feira, foram construídos 127 pavilhões, entre os quais 34 pela nação anfitriã – a Bélgica e suas colônias, o Congo belga e as áreas de Ruanda e Urundi, e 39 por nações estrangeiras. O contexto estava marcado pelas nações europeias envolvidas na guerra que negociavam e buscavam a cooperação em torno de organismos multilaterais. Também pelas guerras de descolonização no continente africano, que reivindicavam identidades nacionais contra o colonialismo europeu. Na teoria, as nações buscavam a compreensão mútua e o fortalecimento de ideias humanistas. Porém, na prática, colônias ainda eram representadas como tal, embebidas de ideias racistas, e o próprio Congo, colônia belga, recebeu um espaço em seu pavilhão na Expo 58 para enaltecer a história do colonialismo belga e a “missão civilizatória” que “ofereciam” às sociedades consideradas menos civilizadas.

Foi esse contexto que nos levou até a temática da exposição universal de 1958. Após um período de Iniciação Científica durante a graduação, sob a orientação da Professora Márcia Chuva, em que foi estudada a construção da categoria de Patrimônio Mundial pela Unesco. Através de seu principal periódico, *O Correio da Unesco*, foram feitas buscas por artigos nas

---

<sup>1</sup> Expo 58 and Atomium: 50 years. Brussels’ life, 1 abr 2008. Disponível em: <https://www.brusselslife.be/en/article/expo-58-atomium-50-years>. Acesso em 07 mar. 2024.

<sup>2</sup> Expo 58: 60th anniversary of Atomium. The Brussels Times, 17 Abr 2018. Disponível em: <https://www.brusselstimes.com/47787/expo-58-60th-anniversary-of-atomium>. Acesso em 7 mar 2024.

<sup>3</sup> A ideia de uma Europa unificada refere-se ao conceito de unir os países europeus em diversos aspectos, como política, economia, cultura e segurança, a fim de promover a cooperação e a integração entre eles. Essa ideia remonta a vários momentos da história europeia, mas ganhou destaque especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando líderes europeus buscaram maneiras de evitar conflitos futuros e promover a estabilidade por meio da colaboração. A União Europeia (UE) é um exemplo concreto dessa ideia de uma Europa unificada. Fundada em 1957, com a Comunidade Econômica Europeia (CEE), a UE cresceu ao longo dos anos, expandindo suas competências para incluir não apenas questões econômicas, mas também áreas como direitos humanos, política externa e segurança, meio ambiente e justiça.

edições de 1948 a 1972 – ano de criação da revista e o ano do estabelecimento da Convenção do Patrimônio Mundial, respectivamente -, que se relacionassem com patrimônio cultural, a partir do que a organização denominou como patrimônio, com o objetivo de mapear e compreender a formação e a consolidação da ideia de patrimônio mundial dentro da organização.

A leitura de *O Correio da Unesco* propiciou o contato com a ideia de valor universal que embasa a categoria de *patrimônio mundial* consagrada na Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, da Unesco, de 1972. No percurso da pesquisa, surgiu o interesse na Exposição Universal de Bruxelas, realizada em 1958, tendo em vista que no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, a perspectiva universal foi retomada, quer com a realização de encontros dessa natureza, quer a discussão introduzida pela Unesco para a formulação da categoria de patrimônio mundial. Foi verificado que a ideia de valor universal não estava apenas a cargo da Unesco, tendo sido retomada, atualizada e ratificada em outras ações internacionais que mobilizaram princípios universalistas. Então, durante o segundo ano como bolsista de Iniciação Científica, me propus a investigar as exposições de caráter universal ocorridas já no século XX, após terem tido enorme tradição no século anterior, identificando as continuidades e rupturas nesses eventos. Aprofundi a investigação sobre a Exposição Universal de Bruxelas, ocorrida em 1958 e primeira após a Segunda Guerra Mundial, de forte caráter humanístico, comparando com outras ações nesse sentido.

Apesar da temática das exposições universais já ter sido bastante estudada, ainda há muito a ser explorado, a partir de outros pontos de vista, como demonstra Sanjad (2017), principalmente a partir dos países latino-americanos, desenvolvendo abordagens mais abertas e inclusivas. As exposições internacionais demonstram um potencial para analisar “processos político-sociais, transformações econômicas, das mentalidades e conexões culturais, das contradições (...)” (SANJAD, 2017: 786). É necessário, ainda, ampliar as abordagens sobre a Exposições Universais ocorridas no século XX, as continuidades e rupturas com relação aos eventos ocorridos no século XIX, as quais se concentram no âmbito dos estudos da Arquitetura, quando há outras problemáticas possíveis de serem exploradas pelo historiador.

Diante disso, após essa investigação, me questionei como teria sido a participação brasileira na Expo 58 e qual a imagem de nação foi divulgada internacionalmente durante a experiência democrática. Considerando minha trajetória acadêmica nos campos de Relações Internacionais, História e Patrimônio Cultural, decidi me ater às contribuições do Ministério

das Relações Exteriores e da agência federal de patrimônio<sup>4</sup>. Já havia indícios da participação desses dois entes, após encontrar documentação referente à organização do certame, a qual contou com diversos órgãos direta e indiretamente. Um dos objetivos foi analisar a relação entre a concepção dominante de patrimônio nacional presente nas políticas de preservação da Dphan e as narrativas eleitas para representar a nação brasileira nesse evento internacional, bem como as relações travadas entre os dois órgãos.

O cenário nacional da década de 50 estava marcado por uma ideia de esperança e expectativa no futuro, infladas pelo Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek, que vinha sendo bem-sucedido economicamente. No plano simbólico, a construção da nova capital Brasília concretizava essa aposta e era a meta síntese do plano de JK. Projetada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a cidade se distingue pela arquitetura modernista. Esta já emerge como patrimônio cultural ainda nos primeiros anos de atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), criado em 1937. O modernismo, em disputa com outros estilos, se afirma e se consagra como linguagem cultural hegemônica a partir dos anos 1930, inclusive internacionalmente, e se institucionaliza com o Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas. Juscelino Kubitschek se prometia herdeiro da tradição histórica e política dos anos 30 e fez a ponte entre seu projeto “moderno” de país e o modernismo através da nova capital.

Mas o passado ainda batia à porta desse país que queria ser moderno, seguindo um modelo de progresso adotado pelo Ocidente. Segundo Mignolo (2017), a modernidade é indissociável da colonialidade, seu lado mais obscuro. Como define o autor, a colonialidade do poder é a “lógica subjacente da fundação e desdobramento da civilização ocidental”, iniciada com a conquista das Américas, momento em que surgiu um novo tipo de classificação social e a diferença colonial (MIGNOLO, 2017: 5).

Essa relação de poder e de opressão promoveu a possibilidade de dominação, bem como de hierarquia. Raça, gênero e trabalho foram as três linhas principais de classificação que constituíram a formação do capitalismo mundial colonial/moderno no século XVI. O suposto universalismo produzido pela ideia de civilização ocidental acabou por hierarquizar a humanidade com a concepção de “outro”, que, ao ser construído acaba não podendo exercer sua identidade e sendo inferiorizado. Parte da humanidade, então, foi colocada em estágios atrasados de desenvolvimento e como dependentes do Ocidente (BALLESTRIN, 2013;

---

<sup>4</sup> A agência federal de patrimônio variou em suas denominações. Para fins dessa pesquisa, utilizaremos as designações presentes na documentação consultada. Entre 1937 e 1946, foi designada como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Foi denominada de Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, entre os anos de 1946 e 1970.

MIGNOLO, 2017). A prerrogativa de se tornar uma nação moderna era entrar na narrativa do centro, além de cair em uma hierarquia, cujo topo é o tempo no qual deveria se encaixar. A partir dessa concepção, podemos questionar o que é considerado como “ser moderno” em termos históricos e as formas narrativas de ser moderno.

Como lidar, assim, com uma história marcada pelo escravismo e pelo genocídio das populações indígenas? Essa questão esteve presente desde as primeiras formulações para pensar uma identidade brasileira entre intelectuais no Império no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Veremos que a chamada “moderna historiografia brasileira”, dos anos 1930, voltada para a produção de uma História Social, propôs pela primeira vez positivar esse passado. Ela foi instrumentalizada na construção desse projeto de nação nos anos 1930, que vai seguir até a década de 1950, durante a experiência democrática, contexto abordado por essa pesquisa. No entanto, esse projeto não rompeu totalmente com as representações de uma identidade nacional forjadas nesses primeiros tempos do IHGB que, como veremos através da análise da participação brasileira na exposição, permanecerá nos meandros das ações institucionais e no imaginário coletivo sobre a nação, este último mostrado nos depoimentos de visitantes ao pavilhão.

Ao buscar compreender as narrativas empregadas na participação brasileira, foi necessário considerar o papel dos intelectuais. Gramsci (1968), ao tratar dessa figura, amplia o conceito de atividade intelectual e reorienta a relação entre política e cultura. Concede outras dimensões ao trabalho intelectual, como a disseminação do saber e o processo de organização da cultura. O conceito de intelectual para Gramsci tem três sentidos: o intelectual tradicional, que se organiza como casta e não considera o sentimento popular; o orgânico ao projeto do Estado burguês, que produz as condições ideológicas para a exploração dos trabalhadores pelo capitalismo; e o intelectual orgânico aos interesses das classes subalternas, que busca a organização de uma nova forma de domínio e de direção política.

Gramsci concede aos intelectuais a função de intermediário entre as classes sociais. Segundo o autor, “não existe classe independente de intelectuais, mas todo grupo social tem a própria camada de intelectuais ou tende a formar uma para si”. Com relação aos intelectuais orgânicos, Gramsci enxerga uma relação dialética entre estes e o mundo ao redor, ao terem uma função central nos processos e lutas de formação de uma contra-hegemonia, contrária aos interesses do capital. Essa relação não é imediata, mas é “mediatizada” em diversos graus pelo conjunto das superestruturas do qual os intelectuais são funcionários.

Por intelectuais, deve-se entender [...] todo o estrato social que exerce funções organizativas em sentido lato, seja no campo da produção, seja no da cultura e no

político-administrativo [...]. Para analisar a função político-social dos intelectuais, é preciso investigar e examinar sua atitude psicológica em relação às classes fundamentais que eles põem em contato nos diversos campos: têm uma atitude “paternalista” para com as classes instrumentais ou se consideram uma expressão orgânica destas classes? Têm uma atitude “servil” para com as classes dirigentes ou se consideram, eles próprios, dirigentes, parte integrante das classes dirigentes? (GRAMSCI, 2002: 37)

Gramsci destaca a necessidade de se estabelecer uma relação “orgânica” entre os intelectuais e as massas, atuando nos processos de formação de uma consciência crítica e na construção de uma concepção de mundo coerente com a ação prática. Com isso, supera-se a natureza acrítica do senso comum, potencializa a capacidade intelectual e a eficácia da atividade política. Cada grupo social é dirigido por uma ou mais camadas de intelectuais que homogeneizam e criam para si uma consciência ideológica e política. Mas o intelectual tem relativa autonomia com relação à estrutura socioeconômica e não é seu reflexo passivo, o que é indispensável para o exercício da direção cultural e política.

Nesse sentido, como sintetizou Duriguetto (2014: 261) sobre as ideias de Gramsci, “a definição e a função dos intelectuais estão organicamente ligadas à configuração do Estado ampliado ou integral (composto pelas esferas da sociedade política e da sociedade civil) nos processos de manutenção da hegemonia dos interesses de classe que portam e representam”. Esse instrumental teórico vai ser operacional para investigar o campo de disputas e a incorporação de intelectuais no interior da administração pública, as práticas e as redes de relações.

Para discutirmos as representações do Brasil no cenário internacional, Néstor Canclini (2003: 57) destaca que o imaginário do “cultural” não representa apenas as relações sociais que se dão num determinado local, mas também, e principalmente, o modo como transcorrem as relações interculturais, ou seja, os vínculos que se estabelecem com realidades culturais externas. A “performance internacional” (GEERTZ, 1991; DIAS, 2021) de um país se dá nessas interações entre entes estatais e não estatais em diferentes processos, formatando certa autoimagem de nação, que são históricas e mutáveis. Elias (2006) afirma que essas imagens de Estado-nação não são estáveis e prontas, mas se dão a partir de processos de formação.

O que hoje se ensina como a história de um país, não importa quantas mudanças se identifiquem ao longo dos séculos, geralmente pode ser acomodado às exigências de uma autoimagem, segundo a qual a nação se representa como inalterável, através das eras, em suas características básicas. [...] Devemos ser capazes de perceber a distinção entre as ideologias nacionais que levam uma nação a parecer um sistema social de grande valor, imutável e bem integrado, e o projeto de integração e desintegração no longo prazo, no curso do qual se observam disputas entre

tendências centrífugas e centrípetas e entre grupos estabelecidos e outsiders, tensões típicas da estrutura desses desenvolvimentos. Devemos poder reconhecer as nações como um tipo específico de integração que requer explicação, e que não pode ser analisado se não identificarmos processos de longo prazo na formação de Estados, e, como uma de suas fases, a construção de nações” (ELIAS, 2006: 164).

A noção de patrimônio tornou-se inerente ao processo de construção da nação e esteve relacionada com a elaboração de uma história nacional. O contexto da Revolução Francesa trouxe a necessidade de institucionalização de práticas de preservação, assim, “monumentos, edificações e obras de arte passaram a ser sacralizados e preservados, investidos que estavam do poder de reificar a nação localizando-a no tempo e no espaço” (NOGUEIRA, 2014: 54). A perspectiva francesa de preservação prevaleceu no Brasil e instituiu-se na agência federal de patrimônio, com a criação do Sphan na década de 1930, dentro de um projeto de “unidade nacional” (CHUVA, 2017: 25).

A ideia de uma singularidade nacional também norteou a política de patrimônio e a escrita da história no Brasil, como assinala Nogueira (2014), que encara como processos distintos e complementares. Segundo o autor, “costurou-se uma perspectiva elitista e redutora desenhada pela herança europeia decorrente da seleção dos exemplares arquitetônicos e artísticos do período colonial” e, assim, “no novo desenho sobre a Nação, ficavam de fora as contribuições de índios e africanos, principalmente no que tange à nossa língua, costumes, religião, modos de morar, de cultivar, de comer, de festejar, etc”, manifestações que ficaram a cargo apenas dos folcloristas e fora da escrita da história (NOGUEIRA, 2014: 55).

Para construir a pesquisa, foram utilizadas fontes históricas primárias, a partir da análise do discurso presente em diferentes linguagens oferecidas na programação do Pavilhão brasileiro. Foram analisados periódicos brasileiros, disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, para identificar a recepção do pavilhão brasileiro, bem como elementos que compuseram a expografia do pavilhão. A documentação oficial sobre o pavilhão também foi analisada. No Arquivo do Itamaraty, foram consultados memorandos e ofícios da Divisão Cultural do Itamaraty, sobre as ações do órgão naquele período, bem como informações sobre a organização do pavilhão e os agentes. Na Mapoteca do Itamaraty, consultamos fotografias de exposições feitas pela instituição na década de 1950. No Arquivo Central do Iphan, algumas correspondências e memorandos entre o Iphan e o Itamaraty foram pesquisados. No Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, encontramos documentação sobre o pavilhão, bem como correspondências de Abelardo Rodrigues. No acervo de Sergio Bernardes, arquiteto do pavilhão, presente no Núcleo de Documentação e Pesquisa (NPD) da FAU/UFRJ, encontramos

documentação doada pelo próprio arquiteto, que contava com documentos oficiais, fotografias, plantas, recortes de jornais. Além disso, cartas trocadas entre personalidades relevantes foram consultadas, como entre Gilberto Freyre e Rodrigo M. F. de Andrade, disponíveis no acervo da Casa de Rui Barbosa. Buscamos identificar contradições, trazer à tona relações de poder que subjazem os discursos e analisar temáticas recorrentes na representação do Brasil no cenário internacional pelo governo de Juscelino Kubitschek. Segundo expõe Foucault (1986), analisar o discurso seria descrever quais as condições de existência de determinado discurso e seus enunciados. O trabalho do pesquisador é constituir unidades a partir da dispersão de enunciados, mostrar como aparecem e como se distribuem no interior do conjunto, em uma multiplicação da realidade das coisas não ditas (FISCHER, 2001: 206).

Também consideramos relevante para esta pesquisa a ideia de Paul Ricoeur sobre a presença da narrativa na História, na qual faz um diálogo entre narratividade, temporalidade e historicidade. Ricoeur estava preocupado com uma hermenêutica da consciência histórica e entendia que a narrativa também está submetida à historicidade. Ou seja, por ser histórico, o ato de narrar é o próprio objeto, assim como também é ferramenta. O autor conecta tempo e narrativa procurando entender a realidade como uma construção da percepção. “O tempo se torna tempo humano na medida em que se articula de modo narrativo; a narração tem sentido na medida em que desenha os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994: 17)

Define a temporalidade narrativa em mimeses sendo a primeira a “prefiguração”, a segunda de “configuração” e a terceira de “refiguração”. Entende a narrativa como o encadeamento causal de eventos significativos. Ademais, Ricoeur reflete sobre o conceito de identidade narrativa, no qual entende que a identidade só é dita narrativamente, está em constante evolução e é instável, pois está sempre se reconfigurando a partir de histórias contadas sobre si mesmos e sobre os outros.

Portanto, a construção do texto de história, atividade que faz parte de uma operação mais complexa, tem por característica marcante a organização narrativa de determinada ação humana: o texto de história é a inscrição da experiência mediante procedimentos estabelecidos (análise de fontes, crítica de testemunhos, adoção de métodos, estruturação da exposição, etc.). Como já foi colocado, tal atividade só encontra justificação quando completada por outra atividade singular, a leitura, momento em que é possibilitada a reconstituição da experiência fixada e, igualmente, a constituição pelo leitor de uma experiência outra, na temporalidade que lhe é própria. (NICOLAZZI, 2003: 14)

Ricoeur chama atenção para o papel do “traço” do passado, ou seja, “a qualidade daquilo que passou, na composição de uma imagem do passado”, deixando marcas da sua passagem e

semelhanças com o original. E é na “presença do ausente” que a representação da história encontra seu ponto de origem.

No capítulo 1, destacamos como ocorreu a primeira exposição universal no pós-Segunda Guerra Mundial e quais são as rupturas e continuidades presentes nesses eventos já no século XX, em relação àqueles do século anterior. Também abordamos o contexto brasileiro no qual ocorreu a Exposição de Bruxelas de 1958, tanto econômico e político, mas principalmente, o cultural, a partir da permanência de um legado modernista no governo de Juscelino Kubitschek. Além disso, introduzimos o conceito de diplomacia cultural, para entendermos o contexto de criação da Divisão Cultural do Itamaraty – principal organizadora da Expo 58 - e como se desenvolveu a diplomacia cultural brasileira nos anos 1950 dentro do órgão.

No capítulo 2, enfocamos no pavilhão brasileiro na Exposição de Bruxelas de 1958 e as principais linguagens apresentadas. A primeira linguagem é a arquitetônica, que consagra a arquitetura modernista ao escolher Sergio Bernardes para assinar o pavilhão. Abordamos como se deu a construção do pavilhão e as principais disputas nos campos da arte e da arquitetura, com o surgimento de novos estilos no contexto dos anos 1950, mas que não ameaçaram a hegemonia modernista. Analisamos, ainda, as escolhas para o interior do pavilhão do Brasil, as principais narrativas adotadas e os recursos utilizados. A recepção sobre a participação brasileira também será abordada, a partir de artigos de periódicos da segunda metade dos anos 1950, desde o convite feito ao Brasil para participar do evento até as repercussões posteriores.

Por fim, no capítulo 3, buscamos interpretar os principais elementos apresentados pelo pavilhão brasileiro, partindo da concepção de lusotropicalismo de Gilberto Freyre (1900-1987), que parece ter inspirado as concepções da Expo 58. Será feita uma genealogia da ideia de “civilização nos trópicos”, termo atribuído como temática do pavilhão, cunhado pelos historiadores do IHGB no século XIX, que permanece na obra de Freyre e nomeia a Expo 58. Além disso, abordamos as temáticas que consideramos relevantes para compreender as escolhas dos agentes na construção e formação do pavilhão, que reafirmam uma imaginação da nação atrelada ao passado colonial, o moderno e o popular.

## **CAPÍTULO 1 - A arquitetura modernista como vitrine da diplomacia cultural brasileira nos anos 1950**

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.

(...)

(MORAES, V.; JOBIM, A. C. Brasília, sinfonia da alvorada, 1961)

Neste capítulo, inicialmente, abordamos como as exposições universais ocorreram no século XX e, mais precisamente, como se deu a Exposição de Bruxelas, em 1958, seus significados, objetivos e destaques. Em seguida, apresentamos o contexto do governo Juscelino Kubitschek, momento em que ocorreu a Exposição de Bruxelas, e sua associação com a arquitetura modernista desde o início de sua vida política. A partir da análise do pavilhão brasileiro, veremos que essa relação permanece como marca da ideia de país “moderno” dos “anos JK”. Além disso, através de fontes documentais do Itamaraty e do conceito de diplomacia cultural, mostramos como a Divisão Cultural do Itamaraty promovia a arquitetura modernista no exterior como marca do desenvolvimento brasileiro, analisando as ações culturais do órgão no exterior, como cooperação intelectual, exposições, participação em festivais internacionais de cinema, criação de cátedras em universidades estrangeiras.

### **1.1. Fim da “Era das exposições”? A Expo 58 no Pós-Segunda Guerra, continuidades e rupturas nas exposições universais no século XX**

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um marco importante para a realização das Exposições Universais (RYDELL, 1993; SCHOREDER-GUDEHUS; RASMUSSEN, 1992). O choque provocou um hiato nas exposições europeias entre 1913 e 1925. As mostras do século XX se diferenciaram daquelas do século XIX, pois enquanto estas estavam destinadas à construção de uma imagem de estabilidade e ordem em um mundo em transformação, as exposições ocorridas após 1930 estiveram voltadas para a apresentação de soluções para os problemas da humanidade sem, porém, contestar a sustentação do sistema capitalista naquele período, o colonialismo (RYDELL, 1993). Durante o período entre guerras, marcado por

depressão econômica e crises políticas, os tradicionais promotores das exposições universais, como governos e industriais, buscaram realizar esses eventos a fim de restaurar a confiança popular na vitalidade econômica da nação e no sistema político, principalmente, na habilidade de governos e intelectuais para sair da crise (RYDELL, 1993).

As primeiras iniciativas de mostras internacionais fracassaram com perdas financeiras e, em 1926, um jornal norte-americano chegou a falar em fim da “era das exposições universais” após o desastre financeiro da Exposição na Filadélfia, ocorrida no mesmo ano. Não haveria espaço para as exposições em meio a lojas de departamento, ao rádio, ao cinema e ao turismo (RYDELL, 1993: 5). Schoreder-Gudehus e Rasmussen (1992: 5) marcam que as exposições universais não teriam mais a força que tinham no imaginário do século XIX por não serem mais as únicas com o poder de difusão em massa, pois “as funções privilegiadas que exerciam para seus visitantes, a informação, a instrução, o estranhamento, sofrem hoje a concorrência de múltiplas instâncias voltadas especialmente para cada um desses objetivos”.

As autoras também chamam a atenção para as mudanças na sociedade que impuseram limites na crença na ideologia do progresso com a Primeira Guerra Mundial, fazendo com que as exposições perdessem seu caráter industrial-comercial, tornando-se mais especializadas e com contornos mais humanistas (SCHOREDER-GUDEHUS E RASMUSSEN, 1992: 35). Diferenciam, então, uma *primeira fase das exposições (1851-1915)*, nas quais os eventos são caracterizados pela corrida ao progresso e avanços industriais, de uma *segunda fase das exposições universais*, quando estas ganharam um perfil mais pautado em valores de cultura, tradição e identidade, influenciadas pela mudança nas “propostas de mundo” (BARBUY, 1993: 302) após a Primeira Guerra. No entanto, mesmo com os valores humanistas em alta, sendo difundidos nas Exposições como ideal a ser buscado, na prática, a perspectiva cultural era eurocêntrica e os interesses políticos e econômicos persistiam. O colonialismo continuou a ser uma realidade no continente africano e representações desses povos nas exposições universais ainda estavam na categoria de povos “primitivos”, carregadas de preconceitos raciais e pressupostos imperialistas.

Em contraste, de acordo com Rydell (1993), a cultura das exposições foi, na verdade, fortalecida e aprofundada no entreguerras ao incluir novos elementos da cultura de massas como parte dos eventos. As mostras internacionais passaram por reformulações e atraíram novamente popularidade. A arquitetura modernista também foi adotada como forma de trazer o público, graças ao seu impacto visual, ao simbolizarem perspectivas de desenvolvimento material e legitimarem a capacidade das nações de sair da crise. Ou seja, apesar da introdução

de novos elementos, há certa continuidade ideológica na produção das mostras internacionais ao exibirem abundância material da nação e uma confiança no futuro (RYDELL, 1993).

Ao tratar das feiras em solo estadunidense, que ganham protagonismo em relação às europeias, Rydell ressalta:

Their fairs were exercises in cultural and ideological repair and renewal that simultaneously encouraged Americans to share in highly controlled fantasies about modernizing the present in order to attain, as California Governor Frank Merriam put it, “tomorrow’s greater prosperity”.<sup>5</sup>

Como mostrou Martins (2016: 361), após a Primeira Guerra Mundial, consolidou-se o formato entre “massificação do público e os interesses da modernidade capitalista”. A dimensão do lazer e do consumo ganhou destaque na fórmula das exposições universais, exemplificada nas exposições norte-americanas de 1933 e 1939, que tinham como lema “O século do progresso” e “Construindo o mundo de amanhã”, respectivamente. “Os dois eventos foram marcados por uma forte presença das grandes empresas e por uma orientação ideológica centrada na exaltação do consumo de massas” (FERREIRA, 2006: 150). O turismo de massas também virou objeto de desejo entre as classes altas em uma nova concepção de vida e de mundo, atraindo visitantes para as mostras internacionais no século XX (MARTINS, 2016: 361).

Mendes (1998) resume as inovações nas exposições para o século XX em quatro categorias: aos *espaços e aos urbanismos*, *temáticas*, *métodos expositivos* e *comunicação*. Segundo o autor, as exposições começam a se afastar do centro das cidades para acontecerem, induzindo a construção de infraestrutura e arranjos urbanísticos. Também as *temáticas* foram se alargando, contemplando não só eventos históricos relevantes, mas também “avanços tecnológicos, princípios e grandes coordenadas da Humanidade e do próprio Homem”. Os produtos estão presentes para ilustrarem teorias, sistemas complexos, realizações de conjunto, tirando o foco sobre si mesmos, trazendo inovação quanto aos *métodos expositivos*. A *comunicação* foi aperfeiçoada para trazer a ideia de “espetáculo” e transmitir mensagens para alcançar o público-alvo em meio aos milhões de visitantes, levando investimentos altos para esse campo (MENDES, 1998: 256-257).

Ory (2010), por sua vez, ao observar as continuidades nas exposições universais para justificar a longa história desses eventos, destacou a permanência de algumas funções. Dentre

---

<sup>5</sup> “Suas feiras eram exercícios de reparação e renovação cultural e ideológica que simultaneamente encorajavam os americanos a compartilhar fantasias altamente controladas sobre a modernização do presente para alcançar, como disse o governador da Califórnia Frank Merriam, ‘a grande prosperidade do amanhã’.”(RYDELL, 1993, p. 10, tradução nossa)

elas, o “Palais de la Découverte”, inaugurado em Paris no âmbito da Exposição de 1937, seria a prova da sobrevivência da exibição educativa da inovação técnica ao ser “uma verdadeira catedral da ciência, onde o visitante, e em particular o jovem visitante, seria confrontado com a ‘revelação’ científica” (ORY, 2010: 3). O poder de “feira comercial” também perdurou e as premiações oferecidas pelos organizadores transformam-se em argumento publicitário por décadas para as empresas, que investem nas exposições, construindo inclusive pavilhões de arquitetos renomados. As exposições permanecem também como “uma extraordinária reunião de *mises en scène* nacionais” e a forma como “cada país seleciona os objetos e temas que serão colocados em valor - e aqueles que passarão em silêncio – (...) são todos signos e muitas vezes confissões sobre os estereótipos assumidos pelo país em questão aos olhos alheios” (ORY, 2010: 6).

O período pós-Primeira Guerra Mundial também foi marcado pela iniciativa de regulamentar as exposições a nível internacional. Já em 1867, após a Exposição Universal de Paris, comissários dos países participantes redigiram um documento visando estabelecer normas de organização dos eventos quanto a júbis e prêmios, à atribuição de espaços, à proteção de patentes e finalidades aduaneiras. No entanto, essas ações iniciais eram feitas para encorajar a realização de novas exposições (SCHOREDER-GUDEHUS; BZDERA, 1992: 39), motivação que se modificou no início do século XX.

Em 1912, com a Conferência de Berlim, as negociações para estabelecer uma regulamentação para as exposições começam a ganhar contornos diplomáticos (AL ASSAL, 2014: 43). O documento resultante do encontro buscou destacar o caráter oficial das exposições e que todas deveriam ser organizadas e administradas pelo poder público. Porém, esse documento nunca chegou a entrar em vigor devido ao início da Primeira Guerra Mundial.

Após algumas tentativas mal sucedidas, apenas em 1928 se chegou a uma Convenção para normatizar a realização das Exposições e a criação de um organismo intergovernamental, o *Bureau International des Expositions* (BIE)<sup>6</sup>. Com a ampla e desordenada proliferação desses eventos em modelos diversos, criando problemas organizacionais e desentendimentos entre os atores participantes, viu-se a necessidade de encontrar normas reguladoras para superar essas questões. Além do excessivo número de mostras, muitas vezes as regras e critérios colocados por organizadores locais eram contestados pelos participantes, acusando de defini-los arbitrariamente e de forma desigual.

---

<sup>6</sup> A Convenção Internacional foi realizada em Paris e contou com a assinatura de 39 países, regulamentando a organização das exposições universais. Foi modificada por dois protocolos assinados em 1948 e 1966. Recebeu ainda duas novas emendas nos anos de 1982 e 1988. O BIE conta hoje com 169 Estados-membros.

No acirramento da competição entre cidades e países desejosos de abrigar o evento, registravam-se casos de boicotes organizados para prejudicar uma exposição específica ou de anfitriões (...). Notavam-se, ademais, discrepâncias evidentes no escopo e no formato dos diferentes eventos, embora todos buscassem ostentar o título prestigioso de exposição universal ou internacional. Estima-se que, entre 1851 e 1931, data em que começa a funcionar o BIE, tenham ocorrido cerca de oitenta exposições de variados formatos, o que conduz à média de um evento por ano. (GOLDMAN, 2016: 49-50)

As negociações até se chegar a um consenso foram longas e tensas, devido a resistências e interesses contraditórios. A resistência vinha principalmente de representantes da grande indústria, que tinham maiores interesses na realização das exposições especializadas, pois estas atendiam melhor seus interesses ao apresentarem audiências mais específicas. Já os pequenos negociantes viam o gigantismo das exposições universais como forma de ampliarem seus negócios e pressionavam as autoridades para a intensa proliferação dessas mostras (FERREIRA, 2006: 163).

A Convenção de 1928 estabeleceu uma série de orientações normativas e regulamentos para que as exposições fossem realizadas. A questão central discutida foi a definição da ideia de exposição, buscando estabelecer fronteiras entre as exposições e outros gêneros de eventos (GALOPIN, 1997; FERREIRA, 2006). Ficou entendido que as Exposições deveriam ser oficiais ou oficialmente reconhecidas – ou seja, estabelecer um caráter público, fazendo com que o Estado definisse os interesses que seriam atendidos-, obedecer a uma periodicidade, ser aberto ao público em geral e mostrar os progressos de diferentes países. Também buscou diferenciar as categorias de exposições de acordo com a temática, distinguindo exposições gerais e especiais. Enquanto o primeiro modelo se baseava em apresentar progressos de diversas áreas de produção, o segundo se baseava em uma área específica.

Quanto à periodicidade, a produção das normas foi voltada a reduzir a frequência mínima de realizações dos eventos, principalmente por pressão de setores comerciais e industriais e de países com menor tradição de organização das exposições. Uma série de normas foi colocada para garantir a equidade de interesses entre os expositores, distribuindo responsabilidades entre participantes e organizadores. Entre elas, distribuição do espaço expositivo, segurança dos objetos expostos e nomeação da figura de um comissário geral e de um comissário de cada seção nacional (FERREIRA, 2006: 168).

Ficou clara a necessidade de preservar o caráter pedagógico na definição empregada pela Convenção. Esperava-se manter a exposição como um “inventário” do conhecimento e produção humana, catalogando o que já foi conhecido além de antecipar e projetar novas ideias.

A convenção buscou ainda diferenciar as exposições de uma feira de natureza comercial, pois o “(...) o BIE procura zelar para que não se confundam os dois conceitos e mantenha estreita vigilância sobre os países anfitriões e participantes das exposições para não transformarem seus pavilhões em empreendimentos comerciais.” (GOLDMAN, 2016: 32)

O BIE passou então a ser a estrutura formal que definia o local de realização dos eventos e parâmetros fixos de organização, de acordo com a competência estabelecida pela Convenção de 1928. O BIE, ao ser quem reconhece o estatuto oficial das exposições, tornou-se também o intermediador entre o país que deseja realizar uma exposição e os outros Estados-membros. O órgão central do BIE, a Assembleia Geral, é composto por representantes oficiais dos Estados membros, em regra diplomatas ou altos funcionários do Estado. Todos os países representados teriam votos de mesmo peso independentemente de condições políticas e econômicas.

Com o BIE e a definição conceitual, as exposições tornaram-se uniformizadas e reguladas, inclusive no discurso ideológico promovido, diferentemente do que ocorria antes, quando aconteciam baseadas em uma lógica competitiva, “alimentada por organizadores preocupados em exacerbar um nacionalismo de virtudes através de propriedades expositivas superlativas” (MARTINS, 2016: 363).

No entanto, de acordo com Ferreira (2006), “o BIE constitui a primeira instância de politização que caracteriza as exposições”, reproduzindo disputas e tensões presentes no sistema internacional, apesar da politização já estar presente de forma não institucionalizada. As medidas aprovadas pelo organismo foram resultados das negociações frente às rivalidades e disputas entre a França e a Inglaterra, dois atores de destaque na história das exposições. “Os EUA, pelo contrário, foram sempre pouco interventivos nesta escala de regulação. A sua adesão ao BIE foi tardia, ocorrendo apenas em 1968”, apesar da concentração desses eventos no país no começo do século XX. A Convenção também teria consagrado um modelo europeu de produzir exposições devido à impressão do caráter público, oficial e nacional nas exposições. Apesar de consagrar normas que buscam um equilíbrio na participação dos expositores, as reais condições criavam obstáculos para a presença de países periféricos, influenciadas pela perpetuação da tradição ocidental no modo de fazer exposições (FERREIRA, 2006: 170).

Nesse sentido, as Exposições Universais se mostraram importantes para afirmar as identidades nacionais, além de fortalecer trocas internacionais tanto econômicas quanto políticas e culturais. Apesar de acreditar-se que a fórmula das Exposições tinha perdido espaço com a entrada do século XX, esses eventos ganham novos contornos, dados pelos efeitos dos conflitos mundiais, principalmente no pós-Segunda Guerra Mundial, quando a concepção universalista predomina nas relações internacionais e as nações buscam promover as exposições

por meio do discurso destas como espaços de promoção da solidariedade global e da diplomacia cultural. Mas, é importante lembrar que, as exposições do século XX continuam marcadas pelo colonialismo, como no exemplo dos “Zoos humanos” de povos colonizados, predominando uma concepção eurocêntrica daquilo que é entendido como universal, pelo menos até 1958.

A Exposição Universal de Bruxelas traz como sua missão fortalecer a compreensão mútua entre os povos e a cooperação multilateral. O tema adotado, “por um mundo mais humano”, reflete o caráter humanístico e pacifista buscado pelo evento. A Expo 58 reflete os valores promovidos no contexto dos anos 1950, de uma nova aposta no futuro e na modernidade tecnológica e econômica dos “anos dourados”, baseada na solidariedade global (PLUVINAGE, 2008: 12). Discursivamente, a Exposição tinha como intenção promover “a colaboração entre os homens, o auxílio mútuo, a contribuição de cada povo ao patrimônio universal”, segundo artigo da revista “Arquitetura e Engenharia”, do ano de 1958, apresentada por Nobre (NOBRE, 2011: 99). A logo do evento, formado por uma estrela de cinco pontas, representava a união entre os continentes. No entanto, o contexto expõe as permanências do sistema colonialista e a Expo 58 dá mostras de que o humanismo presente era totalmente eurocentrado.

*Figura 1 Logo da Exposição de Bruxelas, em 1958*



**Fonte:** BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS. Disponível em: <https://www.bie-paris.org/site/en/1958-brussels>. Acesso em 10 mai. 2021

Esses ideais foram apresentados na edição do *Correio da Unesco* de julho de 1957, quando a revista traz um especial sobre a Exposição de Bruxelas.

The 1958 Brussels International Exhibition is opening its doors wide to the interests of Humanism, taking as its major theme, service to mankind. It also seeks to present a complete balance sheet of this prodigious era, and to provide a new approach to human activity for a

better world. Its theme also stresses the increasingly urgent need for all men to know and to understand each other better.<sup>7</sup>

O jornal brasileiro *Correio da Manhã* repercute os ditos propósitos da exposição de Bruxelas. A Exposição é definida “como um balanço do progresso da humanidade, onde as nações e os organismos internacionais mostrarão o que realizam para o bem-estar material e espiritual do homem”<sup>8</sup>. Ao dar destaque às palavras do organizador geral da exposição, o Barão Moens de Ferning, é possível conhecer as diretrizes que guiavam o evento. Tinha como objetivo mostrar as realizações no campo das ciências, das Artes e das técnicas; ser não apenas um “inventário das conquistas do século”, mas uma “exaltação do homem”; a solidariedade e o “novo humanismo”<sup>9</sup>.

Chegou o momento para o homem construir um Mundo a seu modo. Conquistador da Paz, conhece ele assaz a imensidão dos recursos de que dispõe e seu próprio poder? Permitir aos homens afirmar a sua fé na Humanidade: tal será a missão do Encontro Universal de Bruxelas<sup>10</sup>.

A proposta de realização da Exposição Universal em Bruxelas foi feita ao governo belga em 1947 por Paul Henri Spaak, que tinha sido Ministro das Relações Exteriores e Primeiro Ministro da Bélgica. Além disso, Spaak foi um dos fundadores e o primeiro presidente da Assembleia Geral da ONU e considerado um dos “pais fundadores” da ideia de integração europeia, que se consolidou por meio do Tratado de Roma, em 1957 (BANCI, 2009). Percebe-se, então, a circulação de atores entre os processos de cooperação internacional no contexto pós-Segunda Guerra e, conseqüentemente, dos ideais e princípios que regiam essas iniciativas.

A fim de promover um “novo humanismo” preocupado com a paz mundial, uma seção inteira da Expo 58 foi dedicada às Organizações Internacionais, embora essa paz mundial não tivesse sido alcançada. Diversos países europeus estavam enfrentando guerras de independência, inclusive a Bélgica, que terminou com o Congo independente em 1960. Foram feitas mostras da Cruz Vermelha e da Organização das Nações Unidas (ONU), mas o destaque da seção foi para as instituições europeias recém-formadas. Mostrando a força europeia no jogo internacional, estavam em exposição o Conselho da Europa, o Benelux (Bélgica, Holanda e

---

<sup>7</sup> “A Exposição Internacional de Bruxelas de 1958 está abrindo suas portas aos interesses do Humanismo, tendo isso como tema principal, a serviço à humanidade. Também procura apresentar um balanço completo desta era prodigiosa e fornecer uma nova abordagem à atividade humana para um mundo melhor. Seu tema também enfatiza a necessidade cada vez mais urgente de todos os homens se conhecerem e se compreenderem melhor.” (LAMBILLIOTTE, Maurice. Humanism for a modern world. *The Unesco Courier*, jul. 1957, p.13, tradução nossa)

<sup>8</sup> PORTO, Terêncio M. Intercâmbio de relações públicas. *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1958, p. 14.

<sup>9</sup> Bruxelas 58: O mundo marca encontro na Bélgica. *Correio da Manhã*, 1º Caderno, 9 de março de 1958, p. 13.

<sup>10</sup> Bruxelas 58: O mundo marca encontro na Bélgica. *Correio da Manhã*, 1º Caderno, 9 de março de 1958, p. 3.

Luxemburgo) e European Coal and Steel Community (ECSC) (LESLIE E MERCELIS, 2019). Inclusive, a Expo 58 foi planejada como um evento político e estratégico para confirmar a posição de Bruxelas como “capital da Europa”, e centro da cooperação e diálogo político nas esferas europeia e internacional, no intuito de abrigar os escritórios das principais organizações multilaterais<sup>11</sup>.

Para ser colocada no mapa europeu de cidades, Bruxelas buscou construir a imagem de cidade do futuro e da modernidade, planejando uma reconstrução e um grande projeto de urbanização, tendo como objetivo em curto prazo a Expo 58. A história do planejamento do Heysel Park, local onde foi realizada, ilustra como as exposições universais são mais que eventos isolados, pois interagem com projetos urbanos de longa data e influenciam o desenvolvimento de centros urbanos indiretamente (LESLIE E MERCELIS, 2019). Os planos estratégicos e os estilos arquitetônicos utilizados foram uma demonstração implícita da modernidade belga. A exposição serviu de ímpeto para a realização de projetos governamentais de infraestrutura que estavam paralisados há anos e ajudou o governo belga a usar da arquitetura moderna para promover o Estado de bem-estar social belga no pós-guerra. Foi construído um sistema de rodovias interconectadas de vias expressas, viadutos, pontes e estruturas de estacionamento que tornou o local da exposição acessível de carro e transformou a cidade, em um contexto no qual os automóveis eram sinônimos de modernidade urbana. O período ainda é lembrado na Bélgica como de profunda mudança e modernização, em função do impacto no planejamento urbano e na arquitetura (DEVOS, 2009).

Outra missão da Exposição de 1958 está identificada em seu símbolo máximo, o Atomium. A escultura pretendia representar uma estrutura molecular, em referência à celebração do progresso científico. Em meio às tensões políticas da Guerra Fria, as exposições buscavam promover os usos pacíficos da ciência, com destaque para a energia nuclear. Os países europeus exibiram projetos de suas indústrias nucleares no interior de quatro entre as nove esferas do Atomium (Figura 2) (LESLIE E MERCELIS, 2019: 17).

---

<sup>11</sup> Essa proposta foi bem sucedida e Bruxelas, atualmente, é o centro político e administrativo da União Europeia e abriga diversas outras organizações internacionais. Segundo site oficial Bruxelas, a cidade é sede da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), Organização Mundial das Alfândegas (WCO), Benelux e Eurocontrol. Possui escritórios em Bruxelas o Conselho da Europa, a Organização das Nações Unidas (ONU), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), o Alto Comissariado da ONU para Refugiados, a Organização Mundial da Saúde (OMS), a Organização Internacional do Trabalho (OIT), o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, o Banco Mundial, União Africana, a Organização Internacional para Migração e a Assembleia das Regiões da Europa (AER). (Disponível em: <https://be.brussels/about-the-region/international-brussels/international-institutions-in-brussels>. Acesso em 10 mai. 2021)

Figura 2 Fotografia do Atomium.



**Fonte:** ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. Exposition Universelle de Bruxelles de 1958. Heysel-Bruxelles II [Section belge. Atomium]. 1 cartão postal. Disponível em: [http://www.pallas.be/pls/opac/opac.search?lan=F&seop=5&sele=3&sepa=1&doty=\\_&sest=expo%2058&chna=&senu=3291146&rqdb=5&dbnu=5](http://www.pallas.be/pls/opac/opac.search?lan=F&seop=5&sele=3&sepa=1&doty=_&sest=expo%2058&chna=&senu=3291146&rqdb=5&dbnu=5) Acesso em 10 mai. 2021

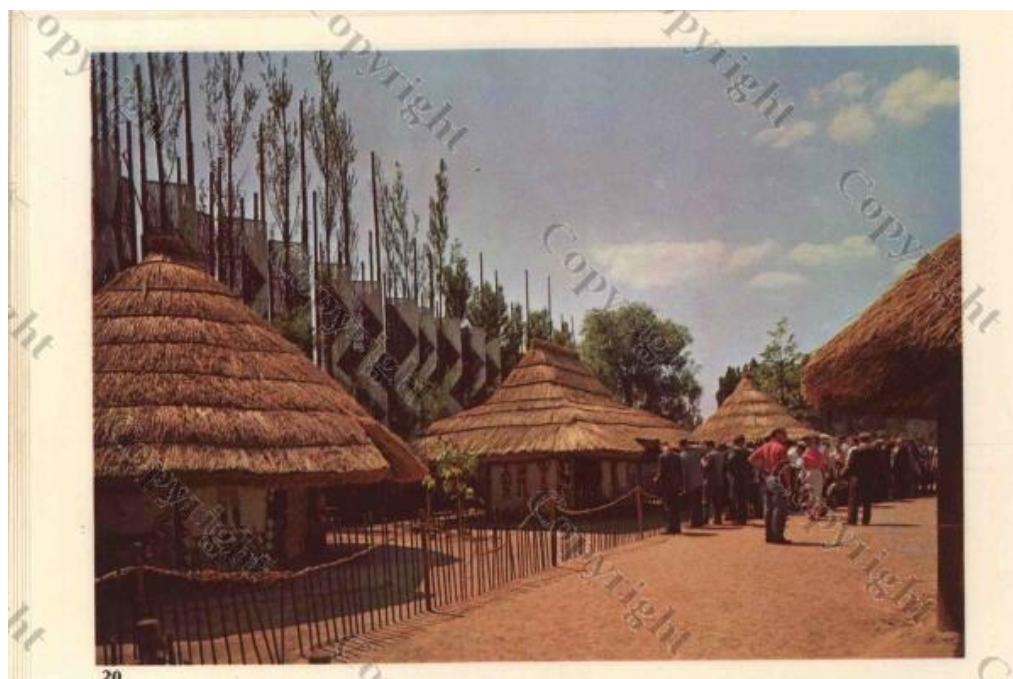
Segundo Reid (2017), a exposição de 1958 promoveu uma coexistência pacífica e uma ofensiva cultural não de bens, mas de ideologias. A proximidade entre EUA e URSS obrigou aos organizadores anteciparem as possíveis comparações e a se considerar mutuamente, obrigando aos dois países a dialogarem por meio de seus pavilhões. Para a autora, Bruxelas foi um teste para o “soft Power” da Guerra Fria, onde os “campos antitéticos do socialismo e do capitalismo exporiam em seus pavilhões seus modelos concorrentes e opostos de progresso”.

Mesmo com o movimento de descolonização já em processo, a Expo58 manteve a tradição dos pavilhões coloniais. A Bélgica celebrou na Exposição os 50 anos da conquista do Congo, com um pavilhão dedicado a esta colônia. De acordo com Stanard, a seção do Congo

buscou mostrar as realizações belgas na colônia africana voltada para uma abordagem educativa, além reforçar o paternalismo europeu em relação ao continente africano e uma imagem negativa dos congoleses, sem enfrentar todo o passado colonial belga (STANARD, 2005: 267). O Palácio do Congo Belga e Ruanda-Urundi estava dividido entre um jardim tropical, uma aldeia indígena no formato de “zoológico humano” e sete edifícios ultramodernos, que abrigavam os pavilhões da agricultura, das missões católicas, fauna colonial; seguros, bancos, comércio; mineração e metalurgia; e energia, construção, transporte. Os pavilhões buscavam informar os visitantes sobre o Congo belga e os avanços alcançados pelos belgas em diversos setores. A seção congoleza foi colocada de forma a contrastar com o visual moderno dos outros pavilhões construídos de metal e concreto e ser vista como primitiva, colocando-os numa linha de evolução imaginária.

Publicações educacionais como mapas e outros instrumentos foram utilizados para contar a história do Congo a partir de uma visão eurocêntrica e realizar uma propaganda colonial belga. A aldeia indígena foi projetada para parecer “real” e contou com cerca de doze africanos artesãos com roupas típicas que permaneciam lá durante o dia. Essa prática, bastante recorrente nas exposições do século XIX, embora já questionada, continuou a ser praticada com a retomada das exposições a partir da EXPO 58. Apesar de não serem os únicos humanos para serem vistos, se diferenciam no sentido em que não havia interação entre os congoleses e os visitantes. Estavam expostos para observação e desumanizados, diferentemente do que ocorria, por exemplo, no pavilhão *La Belgique Joyeuse*, onde havia artesãos trabalhando, junto aos visitantes comendo waffles, bebendo cafés e interagindo com a cena (Figura 3). Os congoleses sofreram ainda com insultos racistas por parte do público (PLUVINAGE, 2008: 110).

Figura 3 Seção do Congo e Ruanda-Urundi na EXPO 58.



**Fonte:** ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. Expo 58. Album-Souvenir. 1958. 1 foto, Cópia fotográfica de policromo. Disponível em: <http://www.pallas.be/pls/opac/opac.search?lan=F&seop=5&sele=3&sepa=1&doty=&sest=expo%2058&chna=&senu=2277546&rqdb=5&dbnu=5> Acesso em 10 mai. 2021

Havia ainda na entrada do Palácio do Congo belga e Ruanda-Urundi um busto de Leopoldo II - rei que governou a Bélgica entre 1865 e 1909, responsável pelo passado colonial belga, reconhecido pelos estudos do colonialismo como sanguinário na região - e obras de arte dos nativos, retiradas de museus europeus etnográficos, organizadas a partir de uma narrativa determinada pelas autoridades belgas. Nesse sentido, a exposição não trouxe maior entendimento sobre o Congo, mas reforçou estereótipos e a visão de alteridade dos congoleses entre os visitantes, principalmente entre os belgas, como mostrou Stanard (2005). Ainda segundo este autor, é consenso entre estudiosos que a Expo 58 ajudou a precipitar a independência do Congo, ocorrida dois anos depois, ao promover entre os congoleses um senso de nacionalismo, solidariedade e uma desmistificação do modelo social belga.

Mesmo assim, o evento funcionou como “alavanca urbanística” para a cidade de Bruxelas, ao levar um novo projeto urbano e maior infraestrutura. Também seguiu com a função de apresentar inovação técnica e científica, nesse caso, relacionada à energia nuclear, temática central da exposição, ao buscar apresentar os usos pacíficos desse tipo de energia e, assim, reforçar os ideais humanísticos e de paz do evento. Além disso, o governo belga conseguiu transmitir a imagem de “capital da Europa”, concretizando a ideia de abrigar as organizações

políticas europeias em Bruxelas e reforçando a função de “garden party do anfitrião” (ORY, 2010) das exposições universais. Por fim, seguiu sendo um espaço em que os países buscaram representar seus poderes nacionais, principalmente no contexto geopolítico da Guerra Fria, mesmo com a tendência de promoção de princípios universalistas e descolonização no continente africano.

## **1.2. O contexto brasileiro: os “anos dourados” e a arquitetura modernista**

O ano de 1958 pode ser considerado o ano do Brasil (SANTOS, 1997). No imaginário nacional, o ano é marcado pelo otimismo. A Copa do Mundo de Futebol foi conquistada pela primeira vez pela seleção brasileira, quando o futebol já era parte do que é “ser brasileiro”, fazendo esquecer os fantasmas da derrota para o Uruguai no Maracanã no começo da década. O momento era de consagração do movimento moderno e de celebração de novas linguagens culturais, como a Bossa Nova, o Cinema Novo e o Teatro de Arena. Numa certa perspectiva, tudo parecia dar certo para o país naquele ano, fazendo nascer um reconhecimento das capacidades de se tornar uma potência moderna e um orgulho de pertencimento nacional. Essa autoestima foi transferida também para como o brasileiro se mostrava para o mundo.

O contexto dos anos 1950 ficou conhecido como “Anos dourados” (HOBSBAWM, 1995) tanto no Brasil quanto internacionalmente. As altas taxas de crescimento econômico atingiram boa parte dos países, que pareciam ainda maiores quando comparadas aos anos anteriores marcados pela guerra e Depressão. O aumento das taxas populacionais e de expectativa de vida também se tornaram um fenômeno mundial. Bens de consumo como automóveis e a televisão passaram a fazer parte do cotidiano não só das classes mais abastadas, pelo menos nos países mais desenvolvidos. A indústria turística deu um salto, facilitado pelo transporte privado. “As viagens de lazer tornavam-se cada vez mais turismo de massa” (JUDT, 2008: 398). Para explicar toda essa transformação, Hobsbawm argumenta que “a reestruturação do capitalismo e o avanço na internacionalização da economia foram fundamentais. Não é tão seguro que a revolução tecnológica explique a Era de Ouro, embora fosse expressiva” (HOBSBAWM, 1995: 212).

O período é lembrado como os “bons tempos” em que o Brasil apresentou desenvolvimento econômico e político, associando o Brasil “moderno” ao Brasil “democrático”, de esperança na superação do “atraso” (GOMES, 1991). Foram marcados pela ideia da incorporação do que era novo e moderno, pelo tempo cultural acelerado e pela visão de que o futuro havia finalmente chegado para o país. A memória da década de 1950 está

bastante ligada ao governo de Juscelino Kubitschek. A figura do presidente também foi importante para veicular essa ideia, uma vez que a própria imagem do governante estava relacionada ao otimismo, ao político habilidoso e moderno.

A década de 1950 está inserida no período que foi caracterizado pela historiografia política como “República Populista”, que compreende a queda do Estado Novo, em 1945, até golpe de 1964. Estende-se como um período marcado por grandes transformações sociais, econômicas e políticas, principalmente com o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, que a difere demasiadamente dos anos da Primeira República. No entanto, estudos mais recentes demonstram que essa designação desqualifica os processos políticos do período republicano e dão uma explicação simplista para a experiência democrática brasileira. O uso da ideia de populismo serviu para criar uma ideia de passividade dos cidadãos, mostrando que estes eram manipulados e cooptados pelo Estado através da figura de um líder carismático. Novas abordagens focam em um papel ativo dos indivíduos, colocando-os como autônomos e não manipuláveis.

Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira criticam essas teses populistas e objetivam romper com essas interpretações, as quais decretavam uma incompatibilidade da sociabilidade brasileira e as práticas e instituições da liberal-democracia. Os autores defendem que durante o período republicano que se estende de 1945 até 1964 o Brasil estava construindo uma experiência de democracia representativa e, justamente porque se estava avançando e caminhando em direção à ampliação de direitos de cidadania, foi interrompida pelo golpe de 1964 (FERREIRA; GOMES, 2018: 254). Conforme demonstra Lavareda (1991), havia uma crescente identificação da população com os partidos, refutando a visão tradicional colocada por teses populistas do voto associado a figura do líder carismático por meio de um vínculo psicológico.

Havia diferentes projetos de modernização para o país, mas o nacional-desenvolvimentismo foi hegemônico no governo de JK (MOREIRA, 2003). Associava o desenvolvimento à industrialização e dava continuidade à política nacionalista de Vargas. O desenvolvimento em ambos os governos era permeado pela base ideológica do nacionalismo, assim como pela concepção da industrialização como forma de superar o subdesenvolvimento. Mas Vania Moreira também destaca a complexidade dos anos JK, mostrando divergências com essa imagem “romantizada” do período. O texto da autora é bastante crítico ao mostrar aspectos nada progressistas do governo, abordando o pacto industrial – agrário estabelecido e a ausência de garantias de direitos sociais que poderiam ter sido colocados em prática.

A política econômica de JK, diferentemente de Vargas, associava a industrialização à abertura ao mercado estrangeiro. “Para ele, a industrialização somente seria possível no contexto de interdependência e associação. Para tanto, Juscelino Kubitschek executa seu governo jogando, simultaneamente, com a ideologia nacionalista e uma política econômica do tipo internacionalista (...)” (MOURÃO, 2012: 83). A conciliação da ideologia nacionalista com a política econômica de internacionalização estava gerando um surto de progresso econômico, advindos da execução do Programa de Metas. De acordo com Cardoso, o nacionalismo de JK se pretendia racional e se postulava como modelo a cooperação internacional para o desenvolvimento e “ter-se-ia aqui um nacionalismo do tipo internacionalista” (CARDOSO, 1978: 309).

O projeto de JK se resumia em seu slogan, prometendo 50 anos de desenvolvimento em apenas 5. Através do Plano de Metas, visava aprofundar o processo de industrialização e dividia-se em metas para setores de energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação. Esse planejamento incentivou o capital nacional e estrangeiro, estimulando a ampliação do parque industrial, o que proporcionou geração de empregos. A construção de Brasília foi incorporada durante a campanha presidencial e tornou-se a “meta síntese” e a prioridade do seu programa de governo.

No plano ideológico, muitos intelectuais se reuniram em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955, como um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), com a finalidade de estudar, ensinar e divulgar as ciências sociais. Apesar das divergências intelectuais de seus membros, convergiam em formular um projeto ideológico comum para o país, assentado na ideologia nacional-desenvolvimentista que, em suas concepções, permitisse a superação do atraso econômico e da alienação cultural (CALABRE, 2009: 770). Durante os anos 1950, cresceu o número de instituições de produção intelectual dentro e fora do aparelho estatal como resultado de uma maior “racionalização do Estado” e de difusão de teses relacionadas ao desenvolvimento (PEREIRA, 2002). Passa-se a recorrer com maior frequência aos intelectuais para elaboração de projetos específicos e mais relacionados com o processo decisório, crescendo o recrutamento de novas categorias de especialistas (PEREIRA, 2002: 59).

O ineditismo da experiência isebiana consistiu no fato de que intelectuais de várias orientações teóricas e de distintas correntes ideológicas – na sua maioria, não acadêmicos – se reuniram não apenas para refletir sobre os “problemas cruciais da realidade brasileira”; deliberadamente, visavam também intervir no processo político e econômico do país. A meu ver, foi o ISEB, no Brasil contemporâneo, a instituição cultural que tenha talvez melhor simbolizado e concretizado a noção (e a

prática) do engajamento do intelectual na vida política e social de seu país. (TOLEDO, 2022: 71)

No primeiro momento do ISEB, faziam parte Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto e, circunstancialmente, Celso Furtado, Ignácio Rangel, Roberto Campos, Anísio Teixeira. A estrutura inicial do ISEB incluía um Conselho Consultivo, composto por 50 membros representativos dos diversos saberes e matizes ideológicos, do qual faziam parte intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Roberto Campos, Miguel Reale, San Tiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt e Sergio Milliet. Muitos dos intelectuais exerciam funções públicas<sup>12</sup>, o que facilitava o acesso às instâncias decisórias, ou tinham outras funções, porém, isso significava não se dedicar exclusivamente às atividades do ISEB. O Instituto era dividido em cinco departamentos (Filosofia, História, Economia, Sociologia e Ciência Política) que se responsabilizavam pelas publicações, cursos regulares e conferências.

No campo cultural, “a maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas” (CALABRE, 2009: 618). Contudo, foi um momento importante para as artes no país, em função dos movimentos de politização das artes e renovação cultural, como a bossa-nova, o cinema novo, a poesia concreta ou os grupos de teatro Arena e Oficina. Como propõe Monica Velloso (1991), ocorria uma valorização crescente da cultura popular, em consonância com a ideia de brasilidade, e o desenvolvimento também se daria “via povo” de forma a educar as massas para valorizar o popular, definindo fronteiras étnicas e sociais. “A maioria dos nossos intelectuais defendia a integração do negro e do índio, vistos como portadores dos tempos passados. O passado já não era mais um fardo, mas força que esclarece o presente” (VELLOSO, 1991: 35).

De acordo com Ortiz, os isebianos defendiam que a cultura seria um “vir a ser” e concebem o âmbito cultural como um “elemento de transformação socioeconômica”, pensando a questão da cultura brasileira em novos termos, quando comparados com o passado intelectual. Os conceitos filosóficos e políticos elaborados pelos intelectuais do ISEB se tornam matriz, segundo Ortiz, ou seja, “se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira” (ORTIZ, 1994: 47).

---

<sup>12</sup> Alberto Guerreiro Ramos (no DASP e na Assessoria Econômica), Ignácio Rangel (na Assessoria Econômica e mais tarde no Departamento Econômico do BNDE), Helio Jaguaribe (que prestou assessoria jurídica à Comissão Mista Brasil-Estados Unidos e elaborou projetos para o MEC), Roland Corbisier (que atuava na ATEC/MEC) e Ewaldo Correia Lima (da Assessoria Econômica), Anísio Teixeira (INEP e CAPES). (PEREIRA, 2002: 70)

O folclore já era uma preocupação desde a década de 1930 e, nesse contexto, apresentava-se como um campo em que entraríamos em contato com o nosso passado, nossa tradição cultural e a brasilidade. A área ganha diversas instituições destinadas à preservação e estudos das manifestações folclóricas entre as décadas de 1940 e 1950. Entre elas, a Comissão Nacional do Folclore (CNFL) e o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc), que teve como primeiro secretário geral Renato de Almeida, um importante folclorista e funcionário do Ministério das Relações Exteriores (CALABRE, 2009: 712). A CNFL passa a promover diversos encontros nacionais e internacionais em todo o país em prol do folclore nacional durante década de 1950. Em 1958, JK cria a Campanha Brasileira de Defesa do Folclore (CBDF), no Ministério de Educação e Cultura, que havia sido proposta pelo movimento folclórico a Getúlio Vargas no Congresso Brasileiro de Folclore em 1951, no sentido da “criação de um organismo de caráter nacional, destinado a defender o patrimônio folclórico do Brasil e a proteger as artes populares” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990: 77).

Segundo Lucia Lippi de Oliveira (2007: 359), a partir da experiência democrática em 1946, estabeleceram-se duas vertentes sobre o que seria popular. A primeira retoma a tradição moderna, valorando “as fontes de identidade nacional no passado, principalmente nas tradições populares”, enquanto a segunda entendia que o passado deveria ser suplantado e que o desenvolvimento por meio da industrialização e urbanização deveria construir uma nova cultura popular, entendendo o folclore como “manifestações museificadas”. Muitos dos intelectuais do ISEB se identificavam com essa segunda vertente e interpretavam “folclore” e “cultura” de forma antagônica, sendo esta “transformação” e aquele “tradição.” A cultura popular seria, então, para esses intelectuais, uma maneira de “fornecer consciência ao povo e ser um elemento transformador” (CALABRE, 2009).

Em meio à ideologia marcante do desenvolvimentismo, apoiado nos preceitos do planejamento racional e científico, o folclore foi associado à tradição e a um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção moderna. A sociologia e sua crítica aos estudos folclóricos devido à ausência de um rigor científico tiveram um papel importante dentro desse contexto. O ISEB foi bastante relevante na distinção entre folclore e cultura popular a partir dos anos 1950. “Se antes o folclore era visto como parte do processo de construção da nação, a partir da ideologia desenvolvimentista este adquire um sentido negativo” (ROCHA, 2009: 223), visto com expressão de atraso cultural. Para os isebianos, a cultura precisa ser encarada como um “projeto transformador, que não só procura romper com as características imitativas e artificiais da realidade cultural brasileira, mas que ao romper com aquelas características contribuisse também para transformações econômicas e sociais” (MARTINI, 2009: 60).

Contudo, embora implícito, o elemento que parece sustentar a distinção entre o folclore e a cultura popular consiste no desenvolvimento da sociedade urbana, culturalmente marcada por visões de mundo e estilos de vidas modernos. Neste momento, sem perder de vista a convivência de manifestações folclóricas e da indústria cultural no espaço urbano, o conceito de cultura popular será profundamente marcado pelas experiências artísticas e percepções políticas desenvolvidas na cidade (...). (ROCHA, 2009: 224)

Juscelino Kubitschek buscou consolidar a visão de nação moderna que já vinha sendo construída desde os anos 1930. A arquitetura foi um importante veículo para definir essa imagem de Brasil e consagrar uma identidade nacional. O movimento modernista, longe de ser homogêneo, propôs novas concepções artísticas na primeira metade do século XX e incorporou novas expressões estéticas em diversos campos artísticos. Esses intelectuais tinham uma visão crítica do Brasil europeizado e visavam romper com os modelos culturais da Primeira República. Além disso, a identidade nacional era uma preocupação comum expressa nas manifestações dos grupos modernos, que buscavam refletir sobre as raízes culturais brasileiras, a fim de alcançar uma emancipação cultural através da afirmação de nossos traços culturais. Na arquitetura, somente na década de 1930, os modernistas se legitimam após tensões e disputas com outros estilos e com a atuação do governo Vargas como verdadeiro “mecenas, ao empregar artistas e intelectuais partidários dos preceitos modernistas e favorecendo a emergência da nova arquitetura brasileira” (COUTO, 2004: 30).

Durante a década de 1920, o movimento da arquitetura neocolonial buscou as raízes brasileiras, valorizando a arquitetura colonial e a herança artística luso-brasileira. A corrente neocolonial era chefiada por José Mariano Filho, no Rio de Janeiro. Este buscou incentivar e propagar esse estilo através de concessão de bolsas, realização de concursos e de construções (CAVALCANTI, 1999: 183) Junto com Mariano estava Gustavo Barroso, que dirigia o Museu Histórico Nacional, onde foi fundada, em 1934, a inspetoria de monumentos nacionais e de comércio de objetos artísticos. Na Exposição Internacional do Centenário da Independência, ocorrida em 1922, no Rio de Janeiro, “o neocolonial tem a primeira grande chance de se afirmar e ser reconhecido como o estilo nacional por excelência, definido como símbolo da emancipação artística nas comemorações da emancipação política”, como conta Lauro Cavalcanti (1999), e vários pavilhões foram construídos nesse estilo, entre eles, o atual Museu Histórico Nacional, que abrigou o “Pavilhão das Grandes Indústrias”.

A primeira adoção concreta da arquitetura modernista se deu com o projeto da casa, de autoria do arquiteto de origem ucraniana, Gregori Warchavchik, na Rua Santa Cruz, no bairro

paulista de Vila Madalena, de 1927-1928. A arquitetura modernista<sup>13</sup> brasileira também se propôs a pensar o “nacional” e ganhou força com a visita do arquiteto francês Le Corbusier ao Brasil, em 1929, quando foi possível entrar em contato com o seu racionalismo. Colocava-se de maneira crítica tanto ao ecletismo quanto à reprodução do colonial, pois não seriam “compatíveis com os avanços tecnológicos dos novos tempos” (CHUVA, 2009: 92). Os modernos tinham interesse em pensar uma “brasilidade” e por essa razão introduziram o “conceito de tradição como elemento estruturante de uma produção artística que se queria ao mesmo tempo universal e particular – no caso, nacional” (FONSECA, 2017: 93). Na concepção dos modernos, para adentrarmos em uma expressão moderna e nova, era necessário pensarmos uma produção autenticamente brasileira e reelaborarmos nosso passado, de forma a integrar o Brasil ao “concerto de nações” civilizadas. As origens da produção artística brasileira foram identificadas no barroco colonial, reapropriado de modo a inserir o Brasil na história da arte universal e produzir uma continuidade em direção ao novo, como mostra Márcia Chuva:

A valorização do vestígio e a preocupação em guardá-los para testemunhar à posteridade, foram estratégias visando estabelecer elos com um momento originário (barroco - século XVIII), que teria sido rompido e transformado. É, portanto, somente através do sentimento de pertencimento a um novo tempo (moderno - século XX) que se torna possível demarcar dois momentos precisos - o originário, que constitui a ancestralidade da nação, e o momento presente, de refundação, que é capaz de reconquistar o elo perdido constituinte do ser nacional, qual seja “o espírito de invenção”, a “seiva criadora”, o “sentido plástico real” e a “espontaneidade” - e reconhecer nesse gesto a ruptura. (...) (CHUVA, 2003: 327-328)

No final da década de 1930, com a reforma administrativa feita pelo Estado Novo, os intelectuais modernos ganharam espaço na administração pública, assumindo funções no novo governo e participando do projeto de construção da nação. Na disputa com os neocoloniais, os modernos conquistaram a hegemonia para pensar a representação da nação e uma política oficial de patrimônio histórico e artístico (CHUVA, 2009; FONSECA, 2017). A entrada de Capanema para o Ministério de Educação e Saúde (MES) permitiu a consolidação e oficialização da arquitetura modernista, com a nomeação da principal referência do movimento, Lucio Costa, para a direção da Escola Nacional de Belas Artes e com a construção do novo prédio do MES, marco para o estilo moderno no Brasil (CHUVA, 2009). “Lúcio Costa consegue provar, em face dos acadêmicos e neocoloniais, que suas construções eram, a um só

---

<sup>13</sup> Por “modernismo” brasileiro, “a par de suas múltiplas expressões estéticas, manifestos, publicações e variados subgrupos que o caracterizaram, contém traços comuns de modernidade que abrem novos caminhos analíticos, estéticos e sociopolíticos para o conhecimento da nossa cultura.” (VELOSO, 2000: 362) Essa linguagem de renovação interpretativa sobre a cultura brasileira de um grupo de intelectuais foi apropriada pelo Estado, a partir de 1930, e elegeu alguns elementos como representantes da nação brasileira a fim de ingressar na modernidade.

tempo, novas, nacionais e estruturalmente ligadas a uma tradição pretérita” (CAVALCANTI, 1999: 185) O arquiteto se tornou mentor intelectual do movimento moderno brasileiro de arquitetura, tendo atuado no Iphan desde 1937, onde foi funcionário público de carreira por 35 anos, tornando-se um dos pilares do patrimônio cultural nacional. Formulou posturas e concepções do Sphan, construindo uma nova “escola” para a arquitetura brasileira (CAVALCANTI, 1999: 321).

Cavalcanti (2001) complementa ao explicar o que diferenciou a arquitetura modernista brasileira das demais nações com contextos socioculturais semelhantes:

Algumas enormes diferenças assinalam, contudo, o nosso modernismo: a boa condição econômica do Brasil, o desejo de o governo buscar uma nova face para a capital federal e uma brilhante geração de intelectuais e arquitetos, com penetração nas brechas do aparelho cultural do Estado, que transformaram o estilo em uma nova linguagem, inconfundivelmente brasileira e universal. [...] Os arquitetos modernistas derrotam os neocoloniais e acadêmicos no privilégio de definir as formas do Ministério da Educação e Saúde, o mais importante dos prédios estatais que alterariam a face do Rio de Janeiro e se estabelecem como dominantes no campo arquitetônico através da vitória em mais dois pontos: o controle do patrimônio histórico e das teorias para a produção de habitações populares nos centros urbanos. (CAVALCANTI, 2001: 12-14)

No Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), os arquitetos modernos conseguiram atuar institucionalmente, aplicando suas concepções e valores estéticos. O Sphan foi organizado em 1936 através da promulgação da Lei 378, fazendo parte da estrutura do MES, e destinou-se especificamente à proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. O conjunto de arquitetos modernos, liderado por Lucio Costa, influenciados por princípios corbusianos, que participaram da institucionalização de uma política de patrimônio durante a presidência de Rodrigo Melo Franco de Andrade no Sphan são conhecidos como a “escola carioca” (MARINS, 2016). Canonizaram a “arquitetura monumental, do barroco e da mestiçagem como um *ethos* nacional” (MARINS, 2016: 11), e sobrevalorizaram a herança lusitana na seleção de bens culturais como representantes nacionais. Sombra (2019: 24) complementa de forma mais técnica como sendo “grupo que costumeiramente adotava o concreto armado como elemento estruturador de seus projetos, utilizando-o de forma racional e muitas vezes plástica, sob o conceito de forma e função, elevando quando possível e convenientemente o edifício do solo (...), operação que permite criar espaços de permanência e de convívio protegidos do intenso calor tropical, da mesma maneira que desobstruiu o visual no nível do solo”, além de fazer “a releitura e a incorporação de elementos caros à arquitetura colonial brasileira, processo realizado por meio

da assimilação e reinterpretação dos códigos modernos importados do continente europeu em fins da década de 1920”.

Iniciativas de proteção aos monumentos históricos já vinham ocorrendo desde os anos 1920, pois intelectuais alertavam para a perda da arte e arquitetura colonial. Com a criação do órgão por Capanema, a questão do patrimônio passou a fazer parte do projeto de construção da nação como parte do processo de formação do Estado (ELIAS, 2006).

Esses processos de formação são dinâmicos e históricos e variam conforme as disputas em torno da noção de país, bem como da imagem de nação que se busca construir, envolvendo diferentes grupos sociais. Segundo Elias, o processo de construção da nação seria um esforço de integração, associado a uma série de tensões e conflitos específicos não acidentais, dentro do processo de longa duração de formação dos Estados modernos, de modo a gerar maior interdependência em estratos sociais antes independentes uns dos outros (ELIAS, 2006: 159). As políticas de patrimônio foram, então, importantes para marcar as diferenças entre as nações e reafirmar a integração de grupos sociais em “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1983), legitimando discursos e narrativas históricas.

De acordo com Fonseca, a escolha dos modernos para assumirem o projeto foi em função da identificação de Capanema, tanto intelectual quanto afetivamente, com os artistas e escritores modernos (FONSECA, 2017: 99-100). Para Cavalcanti, a adoção de um patrimônio moderno também ocorreu devido à incipiência do campo arquitetônico nos anos 30 e 40 e pelo pouco atenção dada às artes nativas pelos acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes, então dominantes.

No ano seguinte à criação do Sphan, o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, regulamentou o ato do tombamento de bens móveis e imóveis, designando o Sphan como o órgão responsável. Por meio dos tombamentos é possível contar uma narrativa histórica, buscando as origens da nação. Entre os tombamentos, foram priorizados monumentos e peças de arte, relacionados ao barroco colonial, considerando seus padrões estéticos e o critério da excepcionalidade. Segundo Chuva (2009), entre as correntes em disputa no movimento moderno, predominou no Sphan os intelectuais modernos mineiros, voltados para uma concepção universalista da cultura e da arte, entre os quais podemos citar Carlos Drummond de Andrade.

Silvana Rubino, por meio do método quantitativo, analisa os tombamentos ocorridos durante “fase heroica”, identificada como esse primeiro momento do Sphan, da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937-1967). A expressão “fase heroica” foi empregada pela

primeira vez no texto *Até os 35 anos, a fase heroica* escrito, em 1972<sup>14</sup>, pelo arquiteto Luis Saia, um dos diretores regionais da instituição, e publicado na edição comemorativa dos 40 anos de criação da Instituição na *Revista CJ Arquitetura*, nº 17 (1977). A expressão buscava destacar os importantes resultados obtidos pela instituição diante da escassez de recursos financeiros e de profissionais especializados para o cumprimento das suas atribuições legais. A expressão foi recuperada em 1980 quando a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), substitutos do Iphan na administração pública federal, quando a valorização da expressão “fase heroica” procurava validar o trabalho dos trinta primeiros anos da instituição que, apesar de todas as deficiências, conseguira impedir o desaparecimento de bens materiais isolados (CHUVA, 2015). No entanto, como mostra Rubino (1996), percebe-se que a geografia do passado nacional estava concentrada nos estados vinculados a ciclos econômicos (Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro) e ao recorte temporal do século XVIII, o período colonial. Os primeiros bens tombados estavam relacionados a personagens ilustres e eventos marcantes. O conjunto tombado se constituía principalmente por igrejas, fortes militares e casas de personagens “heroicos”, excluindo e esvaziando alguns atores ao selecionar o passado nacional. Os bens de arquitetura modernista eram tombados conforme eram construídos. Sendo assim, a autora ressalta que através do Sphan é possível fazer um “autorretrato da geração que marcou a vida cultural brasileira”, para além de conferir materialidade às representações nacionais.

Durante esse período, o Estado de Minas Gerais concentrou grande parte das ações de preservação (TAVARES, 2020). As cidades coloniais mineiras tiveram seus conjuntos arquitetônicos urbanísticos reconhecidos como patrimônios da nação, sendo consagradas como representantes da “brasilidade” que os modernos visavam construir. As cidades eram encaradas como obras de arte pelos arquitetos que faziam parte do Sphan e deveriam possuir em seus conjuntos características de excepcionalidade e uniformidade estético-estilística para serem elevadas a patrimônio histórico e artístico nacional (MOTTA, 2002: 126). As cidades mineiras, por essas características e seu caráter colonial, eram vistas como expressão autenticamente brasileira, sendo fonte de inspiração para a arquitetura modernista. Seis cidades foram inscritas no Livro do Tombo em 1938, logo após a instituição do tombamento pelo Decreto-lei nº 25, são elas: Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João del Rei, Serro e Diamantina, esta última berço político de Juscelino Kubitschek.

---

<sup>14</sup> **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil:** uma trajetória. Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 31, 1980

Segundo Carvalho, em toda sua trajetória política, JK fez questão de atrelar sua imagem a Minas Gerais e à cidade de Diamantina, local onde nascera. A figura de Juscelino também foi incorporada como representante de sua cidade natal, o “filho ilustre” que ganhou projeção entrando para a vida pública (CARVALHO, 2014: 3). As imagens do político e da cidade foram associadas. A arquitetura colonial do antigo Arraial do Tijuco ajudava a conceder a imagem de JK a uma origem interiorana e mineira. Por essa razão, Diamantina foi escolhida por JK para aplicar seus projetos de modernidade. Nesse sentido, Diamantina, referência na conciliação entre tradição e modernidade atribuída pelos arquitetos modernos, vai ter essa vinculação expandida com a atuação de JK. Entre as suas atividades para o Sphan, Lucio Costa vai participar, junto da comissão responsável pelo tombamento em 1938, das resoluções referentes à construção de novos edifícios, aos levantamentos e as preservações individuais em Diamantina (FRAJNDLICH; REGIANI, 2018).

Os anos 1950 terá em comum com os anos 1930 essa relação entre Estado, cultura e vanguarda. Segundo Bomeny, Juscelino Kubitschek, herdeiro da tradição histórica e política dos anos 30, faria a ponte entre o novo e o velho Brasil. O projeto “50 anos em 5” teria Brasília como paradigma, integrando o Brasil ao mundo moderno, e incorporando o passado, que já não era mais um fardo, identificado na feição barroca e no folclore. A utopia da nova capital interligaria o projeto moderno de JK ao modernismo mineiro dos anos 20, geração que participou da institucionalização da experiência vanguardista no governo Vargas. “(...) Em outras palavras, a utopia urbana concebida no sonho de Brasília nos traz de volta a modernidade/mineiridade de JK.” (BOMENY, 2002: 145) Um dos “ingredientes” da concepção urbanística de Brasília, de acordo com Lucio Costa, está “a pureza da distante Diamantina dos anos 20” que o marcou (COSTA, 2002: 13).

JK demonstrou apoio à arquitetura modernista desde a Prefeitura de Belo Horizonte, nos anos 1940, quando foi construído o conjunto da Pampulha, formado por uma igreja, um cassino, um iate clube, um grande salão de baile e um restaurante. A administração foi responsável por uma transformação no cenário urbano da capital mineira, incluindo esse conjunto arquitetônico, projetado por Oscar Niemeyer, arquiteto indicado por Rodrigo Mello Franco a JK. Durante o período que ocupou o cargo de governador de Minas Gerais, entre 1950 e 1951, encomendou cinco projetos em Diamantina para o arquiteto Oscar Niemeyer: a Sede Social para a Praça de Esportes, o Hotel Tijuco, a Escola, Estadual Professora Júlia Kubitschek, o aeroporto e a Faculdade de Odontologia (FRAJNDLICH; REGIANI, 2018: 2494). Os projetos em Diamantina demonstram a relação entre o então governador JK, o arquiteto moderno e o órgão

de preservação do patrimônio na construção de concepções sobre a arquitetura para servir à identidade de um país “autêntico” e “moderno”.

Brasília materializou os anos JK e seu projeto de desenvolvimento e modernidade através da arquitetura em sua renovação estética, que nos anos 1950 já estava consagrada artisticamente e como a grande representante da nação. A nova cidade, inteiramente planejada, construída do zero a partir de 1957, planejada nos moldes modernos, foi inaugurada em 1960. Repetindo a parceria de Belo Horizonte, JK chamou Oscar Niemeyer para projetar a nova capital, que decidiu se encarregar somente da parte arquitetônica. Mesmo Le Corbusier tendo se oferecido a JK para realizar o plano urbanístico de Brasília, após a realização de um concurso, Lucio Costa apresenta o projeto vencedor. Ficou claro que não objetivavam incluir nenhum arquiteto estrangeiro nesse projeto que visava mostrar a autonomia técnica brasileira e seu lado moderno (CAVALCANTI, 2002: 92).

A nova capital daria forma ao grande projeto de integrar o país ao mundo moderno em suas linhas leves e flutuantes que, nas palavras de Niemeyer, manteriam "os palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto". O apartante goiano ganhava a tonalidade de uma fala encomendada, pois parece haver uma sintonia indiscutível entre o ideal desenvolvimentista de JK e a marca urbana de uma cidade voltada para o futuro, planejada para um tempo infinito em suas linhas retas e seu traçado racional. (BOMENY, 2002: 204)

Por essa razão, Brasília se tornou símbolo do projeto nacional-desenvolvimentista que desejava superar a ideia de atraso técnico. De acordo com Martins (2021), materializar ou expressar o desenvolvimento através da arquitetura e urbanismo não foi uma peculiaridade do Brasil. Mas o que foi uma especificidade brasileira a esse respeito foi

(...) uma profunda interação entre um determinado projeto político que, de certa forma, foi capitaneado por Getúlio Vargas e, posteriormente, por JK – e muito provavelmente, outros nomes não apareçam porque poucos foram os governos que conseguiram permanecer no poder, naquele momento, por tempo suficiente para implementar grandes projetos, como esses dois – e pela arquitetura modernista. (MARTINS, 2021: 66)

O país utilizou a arquitetura para divulgar a imagem de progresso em feiras e exposições universais, colocando Brasília no centro desse novo tempo no qual as palavras de ordem são “industrialização, urbanização e tecnologia”. Como mostrou Velloso, o Brasil aplica o chamado “efeito de vitrine” para expor e demonstrar uma apologia do futuro, que se torna objeto em matérias na imprensa e em exposições industriais e artísticas, marcos da década de 1950 para o país (VELLOSO, 2002: 124).

### 1.3 O que é diplomacia cultural e sua prática pela Divisão Cultural do Itamaraty

A dimensão cultural da diplomacia brasileira se consolidou no entre guerras com uma tomada de consciência progressiva da importância da cultura nas relações internacionais. Após 1945, a diplomacia cultural ganhou espaço em diversas instâncias políticas brasileiras, modificou seu conteúdo, dando espaço à cultura popular e diversificou seus destinatários. A promoção da cultura brasileira não esteve restrita ao Ministério das Relações Exteriores, esteve também presente em outros atores, como o Ministério de Educação e Cultura (MEC), o que demonstra uma vontade crescente de promover a cultura brasileira no exterior. Desde a criação do Serviço de Cooperação Intelectual (SCI) em 1937, dois eixos principais da diplomacia cultural se mantiveram ao longo do século XX: a defesa da identidade nacional brasileira e dos interesses econômicos do país no exterior (DUMONT; FLÉCHET, 2014).

A diplomacia cultural está relacionada à imagem internacional de um país, que procura estabelecer relações de cooperação com outros atores, articulando seus capitais culturais, a partir de metas a serem alcançadas a longo prazo (SOARES, 2008: 58). Refere-se à utilização específica da relação cultural, ao remeter o uso de fatores culturais para alcançar objetivos relativos aos projetos de política externa. Pode ser entendida também como “negociação e promulgação de acordos culturais, não simplesmente aqueles acordos firmados pelas autoridades para regular, encorajar e facilitar o intercâmbio cultural (...)”, mas aqueles que dizem respeito a “como as relações econômicas com um aspecto cultural devem ser geridas” (MARK, 2009: 7). Por um lado, a diplomacia cultural ressalta a singularidade de uma cultura nacional e, por outro, revela as afinidades que unem essa nação a outros povos (CHRISTOFOLETTI, 2017: 27). Como ressalta Ribeiro, nenhum outro instrumento é tão efetivo quanto a cultura, uma vez que ela traz implícita a noção de prestígio, que se estende para outros campos, atraindo ao “seduzir” em vez de intimidar como fariam os poderes militar e econômico:

De fato, nenhum outro instrumento de aproximação entre povos será tão diversificado, tão dotado de recursos simbólicos e riquezas, ou de matizes em permanente estado de renovação, quanto as manifestações culturais. Exatamente por isso, nenhum outro será tão institivamente percebido como patrimônio comum de toda a humanidade. Nenhum terá o significado que as atividades culturais evocam para o ser humano, sua capacidade de sensibilizar, de convencer muito além dos limites de argumentos meramente políticos ou econômicos. (RIBEIRO, 2011: 37)

É uma prática de projeção da nação no exterior que necessariamente envolve os governos, diferentemente de relações culturais internacionais, as quais nem sempre envolvem entes estatais ou contribuem para objetivos de política externa. Como parte da diplomacia

pública, pode ser entendida como uma forma de comunicação governamental com públicos estrangeiros a fim de influenciá-los e passar uma mensagem oficial que interfere na reputação do país. Os Estados usam da diplomacia cultural, invariavelmente, para ajudar a promover seus interesses econômicos e para se tornarem mais atraentes para o público estrangeiro. Mas há outras razões, como apenas uma questão de orgulho de si mesmo. Por ser uma comunicação oficial, tende a considerar apenas os aspectos positivos do país, sendo a melhor diplomacia cultural aquela que exhibe as maiores conquistas e realizações culturais da nação. Ou seja, a prática não é utilizada para mostrar “todos os defeitos” do governo que promove, nem mesmo manifestações culturais que vão contra ou criticam a política oficial do governo (MARK, 2009).

Entre os meios para desenvolver a diplomacia cultural estão o intercâmbio de pessoas, como concessão de bolsas de estudo, visitas de estudiosos, intelectuais, acadêmicos; a promoção da arte e dos artistas, com apresentações de grupos culturais, apresentações e exposições de artistas, seminários e conferências, funcionamento de bibliotecas, festivais no exterior; o ensino da língua (veículo de valores); a distribuição integrada de material de divulgação; o apoio a projetos de cooperação intelectual e técnica e a integração e a mutualidade na programação (RIBEIRO, 2011). Tradicionalmente, diplomacia cultural significava exportar “alta cultura” ou expressões culturais de privilégio das elites intelectuais, porém, isso se modificou ao longo do século XX, com a inclusão da cultura popular e atividades culturais que atraem públicos em massa (MARK, 2009: 5).

A diplomacia cultural pode aparentemente fornecer uma gama poderosa de benefícios para um governo e um país. Ele pode melhorar o perfil de um Estado, contribuir para a marca da nação, promover interesses centrais, conectar-se com o público de elite, massa e diáspora, fornecer oportunidades poderosas para minorias raciais, grupos religiosos e linguísticos para mostrar sua cultura e pode beneficiar estudantes e outras pessoas que estudam em outro continente. (MARK, 2009: 32)

A diplomacia cultural pretende auxiliar ainda no alcance de objetivos domésticos, como demonstra Mark (2009: 31), ao ter um efeito que o autor chama de "sentir-se bem". “O impacto doméstico do reconhecimento internacional positivo para a cultura de um Estado e seu sucesso cultural podem contribuir para o senso de si mesmo de um Estado, seu senso de ser uma comunidade nacional distinta” (MARK, 2009: 31). Além desse, cita outros impactos domésticos da diplomacia cultural, como a mudança de atitudes sobre a importância da preservação cultural, o valor da cultura e de práticas museológicas.

Os países investem, então, na diplomacia cultural como mecanismo gerador de *Soft Power*. Nye (2004) chamou de *Soft Power* a habilidade de influenciar os outros a fazer o que deseja pela atração em vez da coerção. O poder coercitivo (*hard power*) estaria relacionado à ostentação militar e sanções econômicas, enquanto a identidade cultural, ideológica e política

comporia o poder brando (*soft power*) (NYE, 2004: 19). “O sucesso de um ator internacional em assuntos mundiais não dependeria apenas da capacidade para obrigar seu cumprimento através da influência econômica ou física do *hard power*, mas também a capacidade de atrair valores admiráveis (...)” (CHRISTOFOLETTI, 2017: 17). Essa nova forma de poder ganha relevância na ordem internacional contemporânea, na qual os atores não governamentais assumem novos papéis e, com a maior circulação de informações devido à emergência de novos recursos de comunicação, a comunidade internacional passa a ter maior peso nas decisões dos Estados, na promoção de seus interesses e no desenvolvimento de políticas e estratégias.

As exposições universais são importantes arenas de atração e espaços de projeção internacional para os Estados, uma vez que despertam a atenção global e promovem intensa circulação de informação (GOLDMAN, 2016: 92). A Exposição Universal de Bruxelas se mostra, então, como uma oportunidade de transformar os produtos culturais brasileiros, assim como o *brazilian way of life*, em “poder de atração” (NYE, 2004: 12), ao valorizar aquilo que consideravam as singularidades e peculiaridades brasileiras e, ao mesmo tempo, as semelhanças do Brasil com outras nações.

A cooperação cultural também passa a ser vista por alguns estudiosos como importante mecanismo para a manutenção da paz na segunda metade do século XX, quando no pós-guerra, diversos esforços multilaterais foram postos em prática. Essas ideias vão ganhar força e prevalecer entre os valores e programas da Organização das Nações Unidas para Ciência, Educação e Cultura (Unesco), criada em 1945. Em sua Constituição, a Unesco deixa claro que a guerra só foi possível pelo desconhecimento mútuo e o preconceito entre as nações. Esses estudos estabelecidos pela organização forneciam a percepção de, segundo Ribeiro, “se não proporcionavam resultados concretos a curto ou a médio prazo, eram, pelo menos, responsáveis por um melhor grau de conhecimento das diferenças mútuas entre povos e nações” (RIBEIRO, 2011: 53).

### 1.3.1 A criação da Divisão Cultural do Itamaraty

Os quadros do Itamaraty reúnem nomes que, além de diplomatas, conciliaram carreiras importantes no campo cultural, como Joaquim Nabuco, Oliveira Lima, Aluísio de Azevedo, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes. O Ministério das Relações Exteriores tinha a vocação para atrair esses intelectuais de diferentes campos do saber para o interior da instituição, assim como suas ideias, conceitos, rede de relações, representando uma imagem da nação no exterior, além de construir uma identidade institucional. Segundo Lafer (2002: 14), esses personagens “refletem uma capacidade fundacional, inerente à invenção da

identidade nacional por parte de diplomatas”, em um momento inicial da diplomacia brasileira. Ao demonstrar como esses diplomatas, mas ao mesmo tempo escritores, poetas, historiadores, estavam construindo uma imagem simbólica de nação, ao exercerem essas duas práticas, Lafer argumenta que uma estava atrelada à outra.

Além disso, há certo peso das concepções estéticas, juízos de valor e formação dos diplomatas, principalmente as relativas à cultura brasileira e identidade nacional, na condução da política diplomática e ações estratégicas para divulgação da cultura brasileira no exterior (CRESPO, 2017: 96). Nesse sentido, é relevante considerar esses fatores para compreender a diplomacia cultural e entender como se traduzem em práticas e políticas estratégicas da Divisão Cultural do Itamaraty, bem como suas redes de relações com intelectuais, artistas e demais instituições.

Apesar dessa relação intrínseca e do desenvolvimento de uma diplomacia ativa, com a integração da diplomacia cultural, ela se desenvolveu e se consolidou apenas no período posterior à Primeira Guerra Mundial, segundo Dumont e Fléchet (2014). A estrutura administrativa cresceu assim como os recursos financeiros destinados ao departamento cultural, principalmente no pós-Segunda Guerra. A integração progressiva da dimensão cultural pelo corpo diplomático brasileiro é atestada pela evolução do organograma e de publicação de estudos sobre o assunto, a importância adquirida na correspondência diplomática, a emissão de circulares com a definição de políticas em cada domínio artístico, a inclusão de um balanço das atividades culturais em relatórios, frequentes avaliações solicitadas a fim de focar meios de ação cultural (DUMONT; FLÉCHET, 2014: 211-212). Após essa consolidação, entre as ações de diplomacia cultural, estão os investimentos nos setores de intercâmbio de brasileiros e estrangeiros, a divulgação da música, a exibição de documentários e filmes sobre o panorama e a cultura nacional e a realização de exposição de arte e arquitetura.

As estruturas do Estado brasileiro ligadas à diplomacia cultural no país acompanharam as tendências internacionais de criação e fortalecimento dessas instituições. Em 1934, foi fundado o Serviço de Expansão Intelectual, primeira política sistemática do Brasil no campo de difusão da cultura no exterior, que desde a Primeira República (1889-1930) era feita a partir de ações pontuais. Tinha como objetivo organizar um fichário com o endereço de todos os escritores, de todos os países, que poderiam se interessar pela literatura e pela vida cultural do Brasil, bem como das instituições culturais, jornais, revistas e associações literárias, favorecer encontros entre intelectuais brasileiros e estrangeiros, difundir obras brasileiras, para assim fazer uma ação discreta de propaganda dos valores literários do Brasil no exterior, conforme pesquisa de Dumont e Fléchet (2014).

Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, instituiu em 1937 o Serviço de Cooperação Intelectual, ligado ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual. O ministro defendia a necessidade de se criar um programa moderno de propaganda do Brasil no exterior e de cooperação intelectual, com ações como: a revisão dos livros de História e Geografia dos principais países do mundo com a finalidade de introduzir uma imagem completa e exata do Brasil; a criação de bolsas para estudantes brasileiros; a concessão de subvenções às revistas estrangeiras para que publicassem trabalhos sobre o Brasil e subvencionar institutos de cooperação cultural. Tinha como missão “atender ao expediente do Ministério das Relações Exteriores na parte referente às relações culturais com os outros países, à difusão da cultura brasileira e à divulgação de conhecimentos úteis sobre o nosso país nos principais centros estrangeiros”, de acordo com informe do Ministério das Relações Exteriores (DUMONT; FLÉCHET, 2014: 207).

Em 1938, o órgão se transformou em Divisão de Cooperação Intelectual (DCI), mas sofria com a falta de orçamento autônomo devido ao descompasso de tarefas do Serviço Brasileiro de Intercâmbio Intelectual, que dependia do Ministério da Educação, e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado à Presidência da República, criado em 1939, com funções de censurar livros, organizar conferências, congressos e exposições.

Após 1945, o Ministério das Relações Exteriores passou por diversas reformas quanto a sua estruturação. A DCI foi substituída com o decreto-lei nº 8.324, que instituiu um Departamento Político, Econômico e Cultural (DPEC), composto por quatro divisões, entre as quais estava a Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), constituída em abril de 1946 com o decreto-lei nº 9.121. Isso ampliou o espectro da Divisão, que apesar de manter a sigla, passou a atuar também nos “acordos de cooperação técnica e científica, além da difusão da língua, das artes, das letras e da música brasileira no mundo” (DUMONT; FLÉCHET, 2014: 261). A Divisão ganhou maior abrangência de atribuições, o que caracterizou uma maior importância dada ao setor cultural.

Crespo (2017) entende o período de 1945 a 1964 como uma nova fase da política e concepção cultural do Itamaraty, revista em função da nova configuração do sistema internacional após a Segunda Guerra, em que a DCI vai precisar lidar com um novo ator supranacional, a Unesco; além disso, há a reorganização institucional do Estado brasileiro após o fim do Estado Novo; a emergência da cultura de massa no Brasil que provocou reações na intelectualidade brasileira e que encontrará espaço no Itamaraty. Esses elementos, segundo a

autora, teriam alterado a funcionalidade da política cultural externa, apesar de manter seus princípios norteadores (CRESPO, 2017: 94-95).

Na segunda metade da década de 1940, a partir da direção de Osório Dutra (1944-1946) na Divisão Cultural, a música se torna o centro das atenções da diplomacia cultural brasileira. Com o fim do DIP, a diplomacia cultural vai estar mais detidamente atrelada ao Itamaraty e ao Ministério da Educação e Saúde. A direção de Altamir de Moura (1946-1947) dá continuidade a difusão da música brasileira, mas também investe na aquisição, tradução e publicação de livros e folhetos, bem como em exposições de artistas plásticos.

A institucionalização da “diplomacia musical brasileira” se dá, assim, a partir de 1945, segundo Fléchet (2012), já que nas décadas anteriores era baseada em ações pontuais. Essas ações constituíam engajamento pessoal de diplomatas de carreira, que divulgavam a música brasileira sem coordenação central ou continuidade. Durante a década de 1930, a política musical nacional e internacional ganhou maior vigor, em especial pela ação do Ministério da Educação e Saúde (MES) do Estado Novo. Porém, o Itamaraty evoluiu pouco nessa área, tendo atuado a partir da Divisão de Cooperação Intelectual, favorecendo intercâmbios e a divulgação cultural das letras, artes plásticas e música. A diplomacia musical não era prioridade para o Itamaraty e enfrentava, além disso, dificuldades de orçamento, já que estava dispersa entre vários ministérios e não tinha nenhuma coordenação nacional.

A partir desse maior investimento, a DCI definiu uma discoteca mínima brasileira, financiou a edição de partituras e de monografias sobre música brasileira, subvencionou temporadas e viagens de estudos de músicos, além de ter maior atuação nos organismos internacionais ligados à música e ao folclore.

### 1.3.2 A diplomacia cultural da DCI nos anos 1950

Até o final dos anos 1950, o Itamaraty privilegiou a música erudita, segundo Fléchet (2012: 245), e difundiu um “nacionalismo musical” brasileiro, representado por intérpretes e compositores como Heitor Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. A discoteca mínima produzida em 1945 e a edição de livros musicais não contavam com artistas de música popular, que ainda não eram considerados representantes da “boa música” brasileira. Fléchet (2012: 247) destaca a diferença da posição do Itamaraty em relação à política musical de Getúlio Vargas, por exemplo, que promoveu o samba como “exaltação ufanista”.

Segundo Crespo (2006), com a entrada de Mario Guimarães para a direção da DCI, em 1950, há uma maior sistematização do trabalho, com a produção de relatórios com diagnósticos, prospecção de ações, criação de rotina de instruções para embaixadores que iam assumir postos.

Guimarães também aumenta a distribuição de discos, folhetos, livros e similares para o exterior, promovendo o melhor aparelhamento das representações brasileiras.

Mas a principal remessa de verbas da DCI estava voltada para o financiamento de intercâmbios de estudantes e intelectuais. O governo brasileiro, por meio da DCI, realizou o projeto de fundação de cátedras de estudos brasileiros em diversas universidades renomadas no exterior, entre 1952 e 1955. De acordo com Nicodemo, o projeto tinha “caráter político e ambicioso” e aponta a sugestão de Mario Guimaraes para que “se utilizem conferências para completar e animar o trabalho dos ocupantes das cátedras”, e completa, “poderíamos contar para este fim com que há de melhor: Gilberto Freyre, Érico Veríssimo, Lourival Gomes Machado etc”. A lista final contou com nomes como Sergio Buarque de Holanda na Universidade de Roma, Cyro dos Anjos na Universidade do México, Celso Ferreira da Cunha na Universidade de Paris, entre outros. Segundo o autor, após a primeira leva de professores, o projeto acabou se desarticulando um pouco, em 1955, por “remanejamento de verbas e prioridades do Itamaraty” (NICODEMO, 2013: 116). De fato, esperava-se uma redução da verba anual para o ano de 1955, o que levou também a suspensão de outras atividades, como auxílio a publicações e aquisições de livros, a transferência da II Reunião do Conselho Cultural Interamericano e da Reunião Interamericana dos Ministros da Educação, que seria realizada no Rio de Janeiro, além de voltar-se atrás quanto a decisão de nomear Otto Lara Resende para ministrar aulas na Universidade Central de Quito (CRESPO, 2017: 99).

Somente em 1957, novas cátedras de estudos brasileiros são implementadas na Faculdade de Letras de Lisboa (Josué Montello e Mozart Monteiro); na Universidade de Roma (Murillo Mendes); Universidade de Madrid (Mozart Monteiro e Josué Montello); na Bélgica (Otto Lara Rezende); na Universidade de San Marcos, em Lima (Pedro Freire Ribeiro). Em 1958, são fundadas as da Universidade do Chile (Silvio Leitão da Cunha) e na Universidade de Nova York (Alceu Amoroso Lima), permanecendo também as criadas no ano anterior. No ano seguinte, permanecem apenas três das implementadas após a retomada do programa e é refundada a cátedra no México, com o professor Djacir Menezes. Percebe-se um investimento de divulgar o Brasil, a partir das cátedras, nos países europeus e latino-americanos, regiões para as quais a política externa de JK convergiu interesses.

Entre estudantes estrangeiros, em 1955, foram recebidos 39 de diversas nacionalidades, especialistas em Arquitetura, Folclore, Literatura, História, Siderurgia, Medicina, entre outros campos. No ano seguinte, o número de estrangeiros aumenta, e são maioria de latino-americanos. No ano de 1959, contudo, foi dada prioridade aos estudantes estrangeiros das áreas

de urbanismo, arquitetura, medicina tropical, folclore e literatura brasileira.<sup>15</sup> Assim, as temáticas se restringiram àquelas que a Divisão Cultural vinha promovendo em suas demais políticas, como veremos, inclusive, na Expo 58. Os auxílios a brasileiros continuaram a ser concedidos em 1956, porém objetivavam reduzir os custos com essas ações, que tomavam grande parte da verba da DCI. Como esses auxílios eram concedidos na ausência de um projeto estruturado, sem objetivos específicos, as bolsas eram concedidas de forma avulsa, sem perfil e mérito do bolsista avaliado, e assim, nem sempre contribuíam para as ambições políticas do Brasil, como prevê a ideia de diplomacia cultural.

Também foram mantidas missões culturais, Institutos de Cultura e firmados novos acordos culturais. Estavam presentes sobretudo em países da América do Sul, França e Estados Unidos. No ano de 1957 e 1958, foram feitas diversas subvenções a entidades culturais no exterior ligadas a estudos sobre o Brasil ou a temáticas de interesse da Divisão Cultural, como International Folk Music Council e a União Internacional dos Arquitetos, ambas organizações não governamentais. Ademais, eram subvencionadas visitas de personalidades relevantes ao Brasil, assim como de personalidades brasileiras para o exterior de caráter cultural ou de estudos. Em 1957, o presidente da Dphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade recebeu patrocínio da Divisão Cultural. Não há especificação no Relatório do Itamaraty para onde essa viagem ocorreu e por qual motivo. Mas há indícios, pesquisando o arquivo técnico-administrativo do Iphan, em ofício do Presidente em exercício do IBECC ao diretor geral da Unesco, que Rodrigo M. F. de Andrade esteve na Europa em setembro de 1957, para visita a Unesco e discussão sobre a possibilidade da colaboração do Brasil para a manutenção do Centro Internacional de Estudos para conservação e restauração de bens culturais.<sup>16</sup>

A participação dos filmes brasileiros em festivais internacionais de cinema era de responsabilidade e escolha do Itamaraty. Tendo assumido a direção da DCI em 1953, James Sloan Chermont então forma a Comissão Preparatória do 1º Festival Internacional de Cinema do Brasil, que aconteceria em 1953, e a escolha do representante brasileiro no III Festival Internacional do Filme de Berlim e no IV Festival Internacional do Filme de Cannes. Deste último, conforme mostra Crespo (2006: 88), participa e é premiado o filme “O Cangaceiro”, depois de passar pela Comissão formada pelo DCI. A Comissão aprova a inscrição do filme, porém faz uma ressalva de que a situação do cangaço e sua extinção deveriam ser destacados

---

<sup>15</sup> Relatório Anual do Ministério das Relações Exteriores, 1955-1959.

<sup>16</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 03/09/1957. Pasta nº 36.02. IBECC/136. Cópia.

em legenda no início da fita, a fim de deixar claro que o país caminhava para a modernidade e aquele contexto fazia parte de seu passado. O cinema, então, vai se tornar uma das frentes da diplomacia cultural do Brasil com o objetivo de trazer justamente essa ideia de modernidade para a imagem da nação.

A inexistência de um órgão específico dedicado a escolha de filmes brasileiros para participar de Festivais Internacionais incomodava aqueles que trabalhavam na indústria cinematográfica, pois estaria causando inconvenientes a representação do Brasil, segundo carta do Presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC) em 1956. É o que conta o diplomata Itajuba de Almeida Rodrigues, quem coordena os trabalhos sobre a formação de uma comissão especial, pelo Itamaraty em conjunto com o MEC, a fim de receber as inscrições dos filmes, vistoriar e emitir pareceres com o intuito de apresentá-los em festivais internacionais. A presidência da Comissão seria ocupada pelo chefe da Divisão Cultural, enquanto a vice-presidência por um representante do MEC<sup>17</sup>. Essa proposta demonstra o interesse da Divisão Cultural em continuar participando da escolha das produções cinematográficas que seriam exibidas no exterior, quanto regulamentar e presidir essas decisões.

Diversas são as comunicações institucionais entre o diretor do INCE e o diretor da Divisão Cultural, remetendo filmes de produção daquele órgão para exibição em Festivais Internacionais e atividades culturais no exterior. Ou seja, os filmes representantes do Brasil no exterior passavam pelo crivo da Divisão Cultural do Itamaraty, seja ela própria remetendo os filmes, seja como intermediário do INCE. Além dos filmes produzidos pelo INCE, outros com temáticas nacionais eram enviados para as embaixadas brasileiras para serem exibidos e para que comunicassem quais efeitos produziam. O francês Jean Manzon e o alemão Paul Stille foram os principais cineastas que produziram documentários para a Divisão Cultural<sup>18</sup>. Em 1958, por exemplo, foram distribuídos para a embaixada do Brasil em Bruxelas os seguintes filmes: “Viagem através do Brasil”, de Paul Stille; “Homenagem a Santos Dumont”, “Rio de Janeiro of Sports”, “As primeiras imagens de Brasília”, “A cidade mais linda do mundo”, “Coffee from Brazil”, produzidos por Jean Manzon Films; e “Aquarelas do Brasil”, de Raul Smandek, diplomata que também passou a produzir filmes para ações de divulgação<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 18/10/1956. Memorando do diplomata Itajuba de Almeida Rodrigues ao Chefe da Divisão Cultural. Pasta 136/1/1.

<sup>18</sup> PENNA, José Osvaldo de Meira. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, p. 6.

<sup>19</sup> Não foi encontrada nenhuma fonte direta de que esses filmes foram exibidos na exposição, apesar das temáticas serem semelhantes. No entanto, uma reportagem de jornal pesquisado somente trata dos filmes do INCE como os únicos exibidos na exposição.

Ademais, a DCI também patrocinava a produção de filmes e fazia encomendas de versões em idiomas estrangeiros.

A reorganização de filмотecas foi uma das iniciativas da administração de Jose Osvaldo de Meira Penna, que assumiu a direção da Divisão Cultural em 1956. Houve uma preocupação semelhante com a organização sistemática das bibliotecas, discotecas e coleções de fotos. A organização de bibliotecas tinha como objetivo servir às missões diplomáticas, aos consulados, aos centros de estudos e às associações interessados no Brasil. A ideia era reunir publicações nos campos da literatura, história, geografias, econômica, cultura e legislação que fossem realmente representativas, na concepção da DCI (Ver ANEXO A). Também foram adquiridas obras sobre o Brasil em línguas estrangeiras. Nesses casos, a DCI buscava atender aos pedidos das embaixadas, entidades científicas, culturais, turísticas e de particulares. Com isso, havia também um fluxo inverso que correspondia ao atendimento das demandas e interesse sobre o Brasil no exterior, para além do que era interesse estratégico da DCI em divulgar. Havia ainda um trabalho de cooperação com o MEC e o Instituto Nacional do Livro para fornecimento de livros ao exterior e participação do Brasil em feiras do livro.

Em 1957, as revistas de arquitetura começam a ser remetidas para missões e embaixadas, como *Habitat*, *Brasil Moderno*, *Módulo*<sup>20</sup>. A DCI também patrocinava edições bilíngues para distribuição no exterior, como os dois números da revista *Módulo* sobre a construção de Brasília (números 8 e 9). A *Módulo* foi criada em 1955 pelo arquiteto Oscar Niemeyer, após seu trabalho receber críticas de teóricos e arquitetos estrangeiros. A revista era sobretudo um espaço de divulgação de projetos de Niemeyer e sua concepção sobre arquitetura moderna (GONZAGA, 2016). Embora predominem artigos de divulgação de projetos e textos sobre arquitetura e urbanismo, a revista publicava também textos e notícias sobre artistas plásticos e exposições. Era constituída em seu corpo diretor por nomes como Joaquim Cardozo (engenheiro parceiro de Niemeyer), os arquitetos Marcos Jaimovich e Zenon Lotufo, Rodrigo Mello Franco de Andrade (diretor da DPHAN) - que trazia textos sobre a arquitetura colonial e da defesa do patrimônio histórico e artístico -, entre outros (AMORIM; BOTELHO, 2015: 2).

O próprio Meira Penna escreveu alguns artigos para a publicação<sup>21</sup>, assim como outros diplomatas, por exemplo, Wladimir do Amaral Murtinho<sup>22</sup>. Murtinho (Costa Rica, 1919 -

---

<sup>20</sup> Relatório Anual do Ministério das Relações Exteriores, 1957.

<sup>21</sup> Entre os artigos de J. O. de Meira Penna para a revista *Módulo* na década de 1950 estão: *O Brasil constrói uma nova capital*, 1957, n. 7, p. 18; *Brasilien baut seine Neue Hauptstadt*, 1958, n. 8, p. 89; *Exposição de Arquitetura Brasileira*, 1959, n.12, p. 38; *O Congresso Extraordinário da Associação de Críticos de Arte*, 1959, n. 15, p. 26.

<sup>22</sup> Murtinho colabora com a edição especial sobre Brasília, em 1957, e escreve o artigo “Apartamento em Copacabana”, junto com Tuni, para a *Módulo*, n. 10, em Agosto de 1958.

Brasil, 2003) atuava na Divisão Cultural do Itamaraty, onde teve um papel destacado como curador de arte, e organizou diversas exposições no exterior, além de ter sido chefe da comissão técnica do pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, de 1958. Depois de atuar em Bruxelas, foi Chefe da Comissão de Transferência do MRE do Rio de Janeiro para Brasília, a partir de 1959. Foi responsável por administrar a construção e fazer a ambientação interna do Palácio do Itamaraty (1960-1970), projetado por Oscar Niemeyer. O diplomata, de família com tradição política, era casado com Maria Antonieta Prado Uchoa, artista, sobrinha do historiador Caio Prado Junior. O casal circulava pelos circuitos de arte de São Paulo e Rio de Janeiro, o que permitiu que Murtinho fizesse o diálogo do Itamaraty com instituições de arte e artistas.

Além disso, a parceria entre o Itamaraty e a *Módulo* funcionou para divulgar as ações da Divisão Cultural realizadas no exterior. A partir da edição número 16 da revista, em 1959, Meira Penna passa a fazer parte do Conselho de Redação. Sendo assim, era um espaço de interação entre os arquitetos modernistas e a Divisão Cultural do Itamaraty, no que tange suas concepções sobre o campo da arte e da arquitetura e sua representação acerca da nação. Ao abordar as tratativas para renovação da assinatura da revista pela DCI no ano de 1959, vista pelos funcionários do Itamaraty como um veículo recomendável de divulgação cultural do Brasil, Faria destaca:

Interessante notar que a revista *Módulo*, de Oscar Niemeyer, é praticamente um veículo oficial de divulgação da arte, arquitetura e cultura do Brasil no período. Fica evidente que as compras efetuadas pelo Itamaraty garantiam a sobrevivência da revista. A estratégia recorrente que se percebe é que o MRE escolhe apoiar determinadas iniciativas. Ele não é agente formulador de certos discursos, mas os endossa e propaga certas narrativas que parecem aos seus funcionários aquelas que vão de encontro à (sic) promoção dos interesses nacionais, seguindo orientações da política externa formulada em determinado momento. (FARIA, 2022: 188)

Segundo Faria, em 1958, o Itamaraty assinou 3000 exemplares, referentes a três edições, que continham reportagens sobre Brasília e sobre as exposições no exterior. Meira Penna defende a revista em memorandos ao chefe da Divisão Cultural e Política para realizar a assinatura de 18 mil exemplares no ano de 1959, pois “se trataria de um verdadeiro auxílio à melhor revista de arte e cultura existente no país”<sup>23</sup>, além de considerar “uma publicação de ótima qualidade, com textos traduzidos para o francês, inglês e alemão, a qual, a par de seu conteúdo principal, relativo à construção da nova capital, oferece a possibilidade de divulgação das atividades do Itamaraty no campo cultural”<sup>24</sup>. Completa ao defender que “a revista me

---

<sup>23</sup> Memorando para o Senhor Chefe do Departamento Político e Cultural. AHI. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural 1959. Em 26 de fevereiro de 1959.

<sup>24</sup> Memorando para o Senhor Chefe do Departamento Político e Cultural. Em 26 de fevereiro de 1959. AHI. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural 1959.

parece excelente propaganda de Brasília e extraordinariamente bem concebida do ponto-de-vista artístico e gráfico. É um ótimo índice de progresso do país”<sup>25</sup>. Nesse sentido, o DCI direcionava aquelas publicações que seriam divulgadas sobre o Brasil no exterior, mas também participava da criação da revista, seja na produção de artigos, seja no apoio ao projeto, a partir da subvenção pública através das assinaturas.

Com relação às fotografias, foram atualizadas e ampliadas as coleções, que contavam com grande parte voltada para a arquitetura colonial. Com isso, a DCI procurou adquirir negativos ligados à arquitetura moderna e industrial, a fim de facilitar, inclusive, a organização de exposições de arquitetura. Em 1957, a divisão adquiriu 300 novas fotografias de assuntos como a história do café no Brasil, o Rio de Janeiro colonial, Congonhas do Campo, mineração, indústria do aço, imigração e arquitetura moderna<sup>26</sup>. Além disso, contratou fotógrafos para realizar trabalhos e assim formar novas coleções.

A direção de Meira Penna no DCI incrementa a divulgação brasileira por meio das exposições de arte e arquitetura. A ascensão internacional da arquitetura moderna como representante oficial brasileira pode ser relacionada a duas exposições: a primeira, no pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939; e a segunda, com a mostra *Brazil Builds*, em 1943, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e coordenada pelo arquiteto norte-americano Phillip L. Goodwin, a partir de fotografias de G. E. Kidder Smith (LIPPI, 2002:168). Dali em diante, algumas ações pontuais expositivas foram realizadas na década de 1940 e começo da década de 1950, com auxílio pecuniário do Itamaraty aos arquitetos do IAB<sup>27</sup> - para quem foram dirigidos os convites - como a Exposição de Arquitetura Ibero-americana, em Estocolmo, e as exposições de arquitetura em Grenoble e Milão, no ano seguinte (FARIA, 2022: 121). Em 1953, sob a direção de James Sloan Chermont, a DCI teve um aumento da sua verba anual autorizado pela Câmara dos Deputados. Em função da verba confortável, são iniciadas as preparações de oito exposições de Arquitetura para serem apresentadas na Europa.

No ano de 1954, em complemento das atividades do professor Sergio Milliet, na Universidade de Lausanne, foram realizadas atividades de divulgação cultural do Brasil, entre elas a exposição *Brasilien Baut*. A exposição, que traduz para o alemão o título *Brazil Builds*,

---

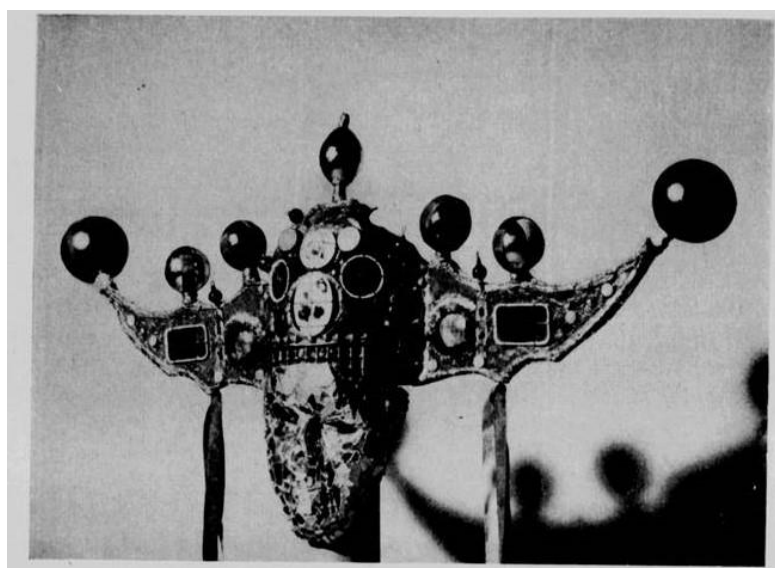
<sup>25</sup> Memorando para o Senhor Chefe do Departamento Político e Cultural. AHI. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural 1959. Em 26 de fevereiro de 1959.

<sup>26</sup> Relatório Anual do Ministério das Relações Exteriores, 1957, p. 103.

<sup>27</sup> O Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) é uma instituição brasileira voltada para o desenvolvimento e a promoção da arquitetura e do urbanismo no país. Fundado em 26 de janeiro de 1921, o IAB desempenha um papel na promoção do debate sobre questões urbanas, na defesa dos interesses da profissão de arquiteto e no estímulo à produção de arquitetura de qualidade. (Disponível em <https://iab.org.br/iab/>. Acesso em 05 mai. 2024)

já tinha passado por Zurique, na Suíça, e considerada um grande êxito, composta por um conjunto da arquitetura brasileira, trabalhos de gravadores brasileiros e esculturas de Mary Vieira (artista brasileira em estudos com o escultor Max Bill naquele ano). Apesar do incremento de gastos ao levar a exposição para o Museu de Arte decorativa em Lausanne, foi autorizada a instalação por valer os custos financeiros em função da “enorme repercussão alcançada pela exposição”<sup>28</sup> (FARIA, 2022: 125). Em 1955, mesmo com a redução de verba, a DCI colaborou com a Bienal de São Paulo, a Exposição do Mês Brasileiro em Paris, a Exposição Internacional de Caricaturas em Buenos Aires; financeiramente, contribuiu para a Exposição de Gravuras e Desenhos, em Lugano, e para a Exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, em Neuchâtel<sup>29</sup>, consideradas um bom investimento, além do apoio e cooperação das instituições locais<sup>30</sup>. Esta última foi realizada no Museu de Etnografia de Neuchâtel e idealizada por Wladimir Murtinho, então secretário da Legação Brasileira em Berna, em conjunto com Niomar Moniz Sodré, fundadora e diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Paulo Carneiro, delegado do Brasil na Unesco, e Paul Rivière, diretor do Museu de Arte Popular de Paris.

*Figura 4 Exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, em Neuchâtel*



Fonte: *Módulo*, 1956, n. 5, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&Pesq=wladimir%20murtinho&pagfis=543>. Acesso em 24 ago. 2023.

<sup>28</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. 22/11/1954. Memorando para o Sr. Chefe da Divisão Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1954 – 1955

<sup>29</sup> Relatório Anual do Ministério das Relações Exteriores, 1955, p. 68.

<sup>30</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. Outubro de 1955. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1954 – 1955

*Figura 5 Exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, em Neuchâtel.*



Fonte: *Módulo*, 1956, n. 5, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&Pesq=wladimir%20murtinho&pagfis=543>. Acesso em 24 ago. 2023.

*Figura 6 Exposição “O Brasil constrói”, Suíça, 1954.*



Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ICO  
inv 8.846; Cls 7-6-2

Mas, a partir da análise dos Relatórios Anuais do MRE e dos documentos encontrados no Arquivo do Itamaraty, é possível afirmar que, na segunda metade da década de 1950, as

exposições se tornam estratégicas para a diplomacia cultural brasileira. Meira Penna, em entrevista concedida ao Projeto Memória da Construção de Brasília, do Arquivo Público do Distrito Federal<sup>31</sup>, esclarece que além da função de apoio aos estudantes brasileiros no exterior, manutenção dos centros de estudos brasileiros em outros países e intercâmbios, havia a função de difusão cultural, que no período de sua direção, estava bastante relacionada a difusão da construção de Brasília. Segundo o embaixador, havia ainda poucos meios para fazer essa difusão quando assumiu a DCI. Foi quando começaram a fazer de variadas maneiras, com distribuição de fotografias, folhetos, publicações, inclusive especificamente de Brasília. Além disso, houve um programa de convite de intelectuais para visitar o Brasil no momento da construção de Brasília para visitar as obras, sobretudo arquitetos e urbanistas. Entre eles, o embaixador cita o arquiteto norte-americano Philip Johnson e o também arquiteto Mies der Rohe. Também foram trazidos escritores e romancistas para escreverem sobre a nova capital. Meira Penna era um entusiasta da arte, arquitetura e do urbanismo e, quando servia à embaixada brasileira em Nova York, entre 1953 e 1956 – onde também conheceu o então presidente eleito, Juscelino Kubitschek, em visita – começou a escrita de um livro sobre capitais, após ter estado em muitas delas, que resultou posteriormente no título “Quando mudam as capitais”, de 1957. Sua escrita coincidiu, portanto, com a experiência de exportar a construção da nova capital Brasília como representativa do Brasil moderno dos anos 1950.

---

<sup>31</sup> PENNA, José Osvaldo de Meira. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

*Figura 7 Exposição de Aldemir Martins, Roma, 1956.*



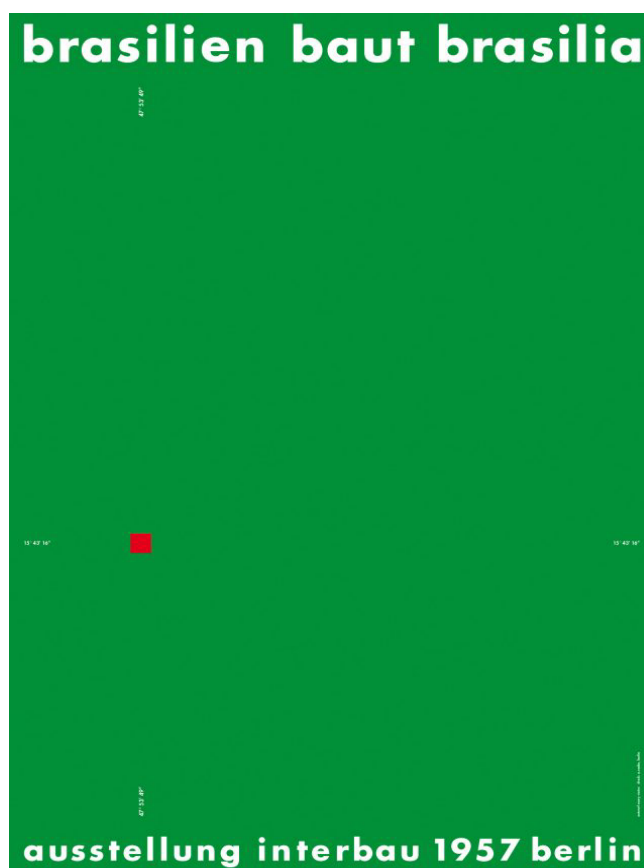
Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ICO inv 9.242; Cls 7-6-2

No ano de 1957, a exposição de arquitetura brasileira, desenvolvida em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que já tinha circulado em algumas cidades, foi acrescida do material fotográfico adquirido pela DCI. A exposição seguiu então para diversas cidades europeias como Hamburgo, Copenhague, Aarhus, Lulea e Estocolmo. Outra exposição, intitulada “Brasil 1957” foi realizada no Instituto Tropical de Amsterdam e organizada em parceria com o IBGE, o Comissariado Permanente de Feiras e Exposições no Exterior e o Museu de Arte Popular do Recife.

Especificamente sobre Brasília, em parceria com a Novacap, foi organizada uma exposição de fotografias e apresentada na Exposição Internacional de Arquitetura (Interbau), em Berlim, sob o título *Brasilien baut Brasília* (“Brasil constrói Brasília”). Essa foi a primeira vez em que o público europeu entrou em contato com os projetos da nova capital. A responsável pela organização da mostra foi a artista Mary Vieira, quem também desenhou o cartaz e o projeto expositivo do pavilhão brasileiro. A artista teria sido indicada pela presidência da República e sentido dificuldades em apresentar elementos sobre Brasília, pois a construção ainda era incipiente. “(...) o tema Brasília, aquela ideia, consistia em duas ou três maquetes, e

um lugar no espaço”, como conta em entrevista o diplomata Wladimir Murtinho, já referido, que atuava na Divisão Cultural, e continua: “(...) era um espaço muito caro, que nós havíamos alugado, e não havia nada, a não ser o azul e verde as coordenadas de Brasília, e as poucas placas e o tema ‘Brasil constrói Brasília’”, esse era o tema que ela inventou, ou seja, somos capazes de fazer isso”<sup>32</sup>. Murtinho, como presidente da comissão técnica do pavilhão brasileiro na Expo 58 em Bruxelas, lembra que retomou essa ideia na exposição com gigantesca reprodução fotográfica da maquete com o texto “20 de abril, inaugura-se”, de 1960, “21 de abril, inaugura-se Brasília”, pois a nova capital ainda estava em construção naquele momento.

*Figura 8 Cartaz da exposição “Brasilien baut Brasilia”, na Interbau, Berlim, 1957. Elaborado por Mary Vieira, parece inspirado na vista aérea de uma floresta, numa ideia de que Brasília seria o foco de civilização no meio da mata.*



Fonte: AS CONTRUÇÕES DE BRASÍLIA. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/as-construcoes-de-brasilia/>. Acesso em 17 Ago 2023.

Em 1958, uma exposição sobre Brasília, com a colaboração da Novacap e organizada por Artur Licio Pontual, circulou por Londres, Zurique, Genebra, Milão, Munique, Stuttgart e

---

<sup>32</sup> MURTINHO, Wladimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, p. 19.

Paris, onde foi apresentada na sede da Unesco, durante a realização da Conferência Geral. Era composta de painéis e fotografias ilustrando aspectos da construção, mais duas maquetes, do Palácio da Alvorada e da Praça dos Três Poderes. Outra exposição que contemplava a arquitetura barroca, contemporânea e Brasília foi levada para Buenos Aires e outra, organizada pelo Instituto de Arquitetos, para o “Annual Home Show”, em Nova York, na qual a DCI contribuiu com objetos de artesanato, maquetes, discos e filmes.

*Figura 9 Exposição sobre Brasília, 1958*



Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ICO inv 9.472; Cls 7-6-2.

*Figura 10 Exposição sobre Brasília, Londres, 1958*



Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ICO inv 9.475; Cls 7-6-2.

Ainda segundo Meira Penna, os esforços de divulgação de Brasília eram voltados principalmente para a Europa e Estados Unidos, uma vez que os países da América Latina já se mostravam bastante interessados, por motivos de Brasília ter uma representação ligada ao progresso e desenvolvimento brasileiro, como explica na entrevista:

Não, foi lá na Europa, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Países da América Latina estavam muito interessados porque dava muito a impressão de uma pujança do Brasil. A gente tem que se lembrar que a expansão industrial e econômica brasileira começou na época do Juscelino, foram nesses anos, finais dos anos 50 é que começou. Eu acho que a revolução industrial brasileira a gente pode colocar, realmente, da presidência do Juscelino. E isso impressionou muito os países vizinhos da América Latina. Eu me lembro de latino-americanos que visitaram naquela época e ficavam assim um pouquinho abismados. O país que era capaz de fazer aquilo, dava a impressão de ser já um país desenvolvido. De certo modo esse chamado, o que se chamou posteriormente "o milagre brasileiro" começou naquela época do Juscelino. A construção de Brasília coincidiu com o esforço de industrialização muito grande. E foi o momento, a meu ver, crucial do desenvolvimento brasileiro. (MEIRA PENNA, 1990: 10)

Wladimir Murtinho explica que o Itamaraty teve papel importantíssimo na divulgação de Brasília no exterior, pois havia dúvidas quanto a construção de uma nova capital. As ações de difusão, como as exposições e a vinda de intelectuais ilustres para conhecer Brasília, despertaram o interesse pela construção da cidade e, assim, pela ideia de um país que caminhava para o progresso, conforme a capital ia ganhando forma.

Bom, eu posso lhe dizer uma coisa muito curiosa, o Ministério das Relações Exteriores teve uma influência enorme, no lançamento de Brasília, literalmente lançamento. (...) o tema de Brasília, foi algo que teve a maior repercussão, a construção de Brasília, a decisão de fazê-lo, a coragem e o fato de que se tenha feito. Ou seja, havia a mais completa dúvida sobre a capacidade primeiro de fazer, segundo de realizá-lo e agora que estamos vendo que foi possível completá-lo. O Itamaraty julgou que era muito importante usar isto como o tema para a difusão cultural do país.<sup>33</sup>

Fechando a década, a DCI reformula algumas exposições de arquitetura já apresentadas e sistematiza de forma a torná-las itinerantes. Uma delas é a exposição de arquitetura montada na Interbau, em 1957, em Berlim, acrescida da mostra dos jardins de Burle Marx, levada para Suíça e Itália. A segunda é sobre Brasília, apresentada na Unesco, que em 1959, seguiu para Lisboa e Barcelona. Por último, a Exposição da Arquitetura Brasileira, dividida em seções sobre o barroco, a arquitetura contemporânea, elementos arquitetônicos (murais, azulejos, pilotis, brise-soleils, etc.) e Brasília, que seguiu de Buenos Aires para México e Cuba. Essa exposição era a mais volumosa em termos de obras, composta “de mais de duzentos painéis, uma dúzia de fotografias coloridas, duas maquetes e um modelo de um dos Profetas do Aleijadinho”<sup>34</sup>. Foi organizada pelo Secretário Carlos Jacyntho de Barros para ser apresentada especialmente na América Latina, apesar do enfoque em divulgar Brasília para a Europa, segundo disse Meira Penna.

Ademais, como parte do programa brasileiro para o projeto da Unesco de “Apreciação Mútua dos Valores Culturais do Oriente e do Ocidente”, a Divisão Cultural preparou uma exposição em Tóquio, no Japão, e em Karachi, no Paquistão. Observando as fotografias dessa última exposição presentes na Mapoteca do Itamaraty, a mostra seguiu a linha das demais exposições de arquitetura, com apresentação de fotos do barroco brasileiro, imagens e maquetes da construção de Brasília, bem como de outros exemplos da arquitetura modernista brasileira. A abordagem sob o viés da arquitetura modernista foi escolhida pois seria importante para a

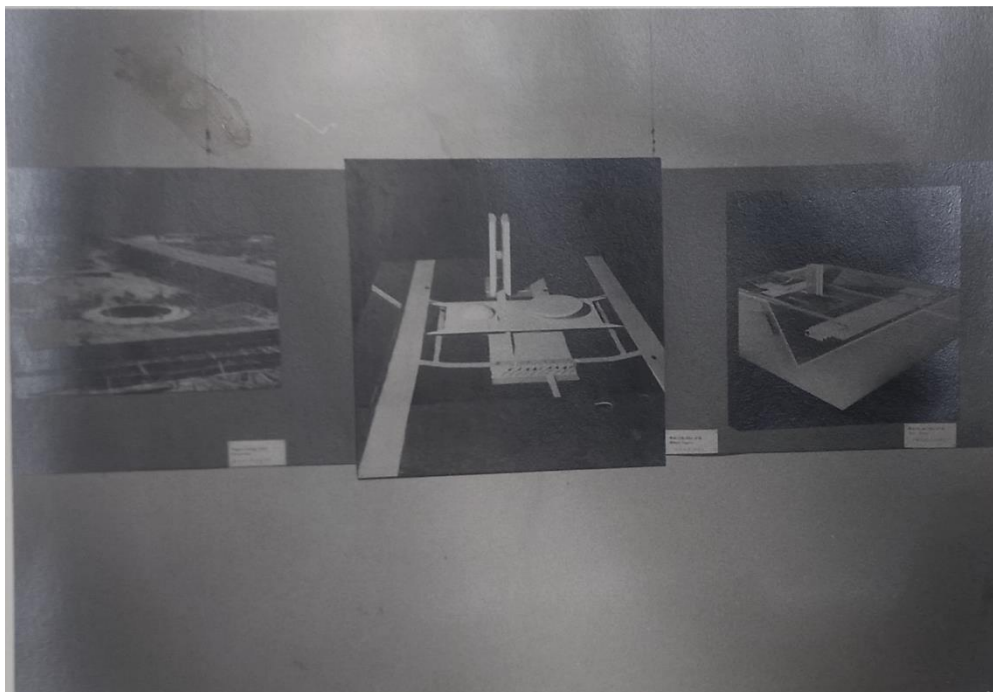
---

<sup>33</sup> MURTINHO, Waldimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, p. 21.

<sup>34</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. 15/01/1959. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1959.

criação de vínculos culturais entre o Brasil e o continente asiático, já que por meio da arquitetura ambos falariam a mesma linguagem, sendo um “fenômeno indicador da universalidade da cultura” e seu valor como “instrumento da compreensão mútua” <sup>35</sup>, segundo explica Meira Penna naquele ano.

*Figura 11 Exposição na Embaixada de Tóquio, 1959*



Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ASS 3-0 n. 9720; local 3-0.

---

<sup>35</sup> PENNA, J. O. Meira. *Exposição de Arquitetura Brasileira*, 1959, n.12, p. 39.

*Figura 12 Exposição na Embaixada de Tóquio, 1959*



Fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Código de localização: ASS 3-0 n. 9721; local 3-0.

Nesse sentido, percebe-se um forte investimento em ações de diplomacia cultural pelo Itamaraty durante os anos 1950, voltadas principalmente para as regiões de interesse da política externa no período, como América Latina e Europa. É possível observar essa tendência quando analisamos os países onde foram implantadas as cátedras em universidades, dedicadas a investir em estudos sobre temas ligados à formação social e cultural brasileira. Essas temáticas de interesse também estavam presentes nas bolsas que eram concedidas a estudantes estrangeiros, bem como nas demais ações culturais. Nota-se ainda na biografia dos professores escolhidos para as cátedras, ligadas à literatura e cultura brasileira. Eram intelectuais que estavam pensando a construção do Brasil moderno e autêntico. Mas essas ações ainda traziam uma marca nacional a partir de uma visão tradicionalista, com pouca ou nenhuma incorporação das manifestações que renovavam a década, dando um sentido de continuidade apesar da pretensa ruptura do nacional-desenvolvimentismo. A DCI se mostra ativa em participar e decidir sobre qual imagem representativa sobre a nação seria divulgada no exterior. Por essa razão, financiou e atuou em diversas frentes para essa divulgação, algumas em parceria com o Ministério da Educação. As exposições de arquitetura se mostraram bastante efetivas em concretizar o projeto de identidade nacional buscado, tendo sido um dos principais meios para representar o Brasil “moderno”, sobretudo a partir da nova capital Brasília, síntese desse projeto.

## **CAPÍTULO 2 – O pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958: narrativas, recursos e a recepção pelo público**

Neste segundo capítulo buscamos mostrar, através da documentação sobre a participação brasileira produzida tanto pela Divisão Cultural do Itamaraty quanto pela Dphan, bem como de artigos produzidos pela imprensa da época, como consagrava-se e atualizava-se a construção de uma imagem de Brasil que associava o barroco ao moderno (CHUVA, 2004), promovendo a arquitetura modernista no exterior como marca do desenvolvimento brasileiro. Para isso, através de fontes documentais dos dois órgãos, mostraremos como ambos atuaram conjuntamente na organização do evento. Por meio dos periódicos, buscamos mostrar tanto a recepção da exposição pela imprensa, em artigos informativos e de opinião, quanto identificar objetos expostos pelo pavilhão para analisarmos as narrativas adotadas pelo governo brasileiro.

O Brasil apresentou-se principalmente através de grandes painéis fotográficos e coleções de objetos de arte na Expo58 para exibir toda sua perspectiva de modernidade. Greenblatt (1991: 250) chamou de “ressonância” o poder que o objeto exibido tem de “alcançar um mundo muito maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê forças culturais complexas e dinâmicas” e o que leva o espectador a parar. A escolha dos objetos para exibição em megaeventos<sup>36</sup> como a Exposição Universal de Bruxelas aqui em foco está bastante associada com o que é selecionado como “patrimônio”, “na medida em que, pela sua ressonância junto a grande parte da população brasileira, realizam mediações importantes entre o passado e o presente, entre o imaterial e o material, entre a alma e o corpo” (GONÇALVES, 2005: 22). Nesse sentido, é importante iluminar as narrativas em que os elementos foram colocados na exibição e restaurar quais percursos seguiram para que fossem escolhidos para serem expostos.

### **2.1. O pavilhão de Sergio Bernardes: consagração da Arquitetura Modernista**

Próximo aos pavilhões da Alemanha Ocidental e do México, em um lote não muito atraente, inclinado e afastado da área da Exposição, encontrava-se o pavilhão brasileiro,

---

<sup>36</sup> De acordo com Maurice Roche (1994: 1), um megaevento seria um evento de grande escala que tem “caráter dramático, apelo popular de massa e significância internacional”. Também ressalta que, embora sejam “eventos de curto prazo”, os megaeventos têm “consequências de longo prazo para as cidades que os abrigam” (p. 49). Os megaeventos são uma celebração importante para a nação onde é realizada e são “oportunidades fundamentais nas quais nações podem construir e apresentar imagens de si próprias para o reconhecimento por parte de outras nações e ‘aos olhos do mundo’”.

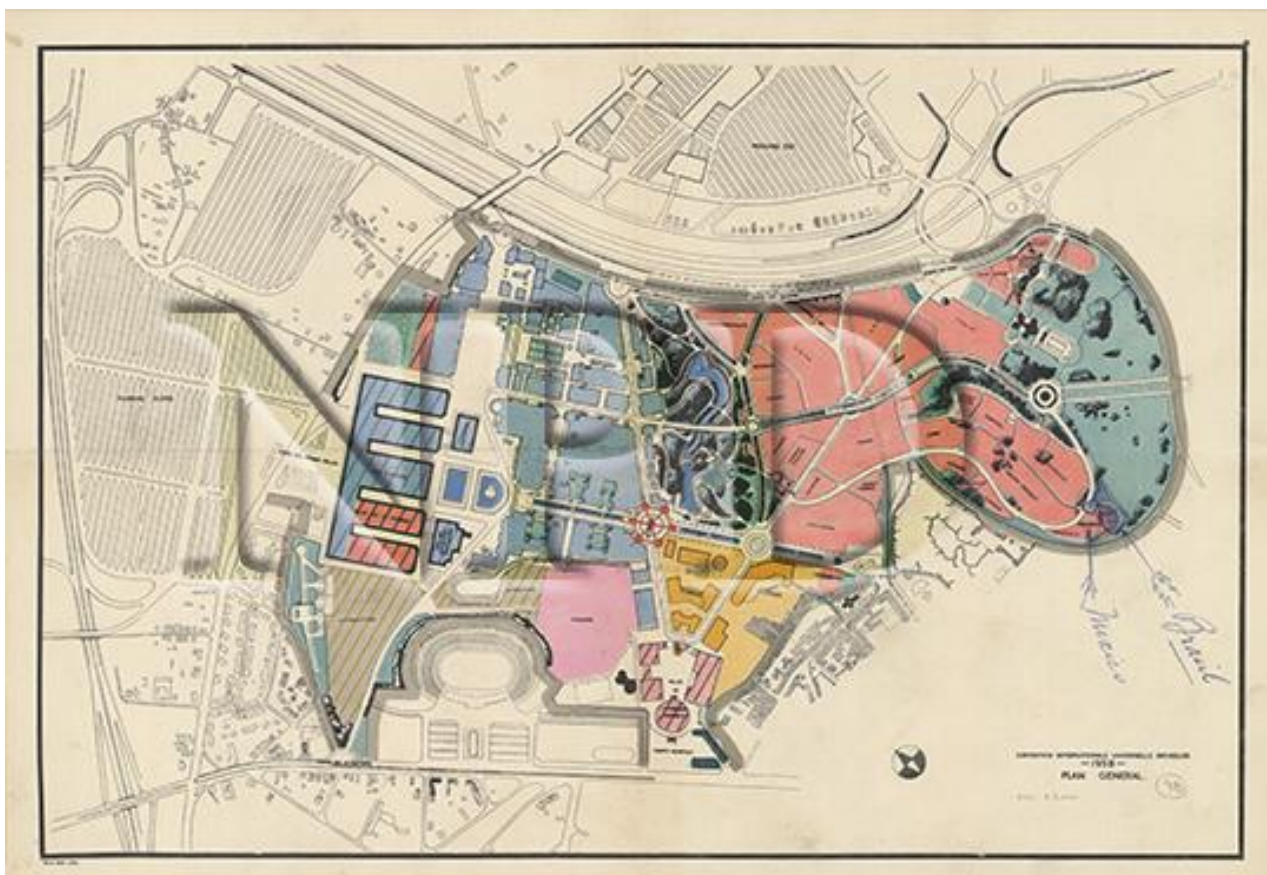
construído em 100 dias. O espaço secundário destinado aos países da América Latina e o cancelamento da participação de Peru e Uruguai, a quem seria destinado o espaço, ajudam a explicar o local ocupado pelo pavilhão brasileiro. Como esclarece Sombra (2019: 122), o texto de Francine Latteur, em cópia traduzida do seu artigo publicado na revista belga *Presence*, de 1958, presente no arquivo de Bernardes, destaca a distribuição dos países pelo terreno e a posição distante dos países representantes da América Latina até então, Venezuela, Colômbia, Uruguai e Peru, assim como a marcação em caneta da posição brasileira sobre os lotes destinados inicialmente ao Uruguai e ao Peru no Plano Geral da Exposição.

O visitante reconhecerá os Países Baixos, próximos de seu porto e diques, a Áustria pelo seu pavilhão em forma de ponte, a França pela elegância de sua arquitetura futurista, o Canadá pela transparência de seus palácios, a Rússia e os países da Europa Central pelos seus aceres e tundra, os Estados Unidos pela sua eloquência monumental. Ao longe, a Santa Sé parecerá uma cidade fortificada, com seus muros de contorno de sino. A Suíça esconderá seus chalets na verdura, ao abrigo de enormes blocos de granito, à beira de um pequeno lago. A Espanha, Portugal, Mônaco, Itália, Grécia, Iugoslávia terão uma doçura mediterrânea; colunatas, jardins suspensos, mármore, mosaicos darão ao berço da Civilização europeia sua poderosa sedução. A Grã-Bretanha, graças a seu enorme teto de vidro, refletirá o menor raio de sol. Tão distante quanto a vista possa alcançar, o visitante perceberá um canto do mundo; na extremidade, a América Latina, o Médio Oriente e os países do Levante.<sup>37</sup>

---

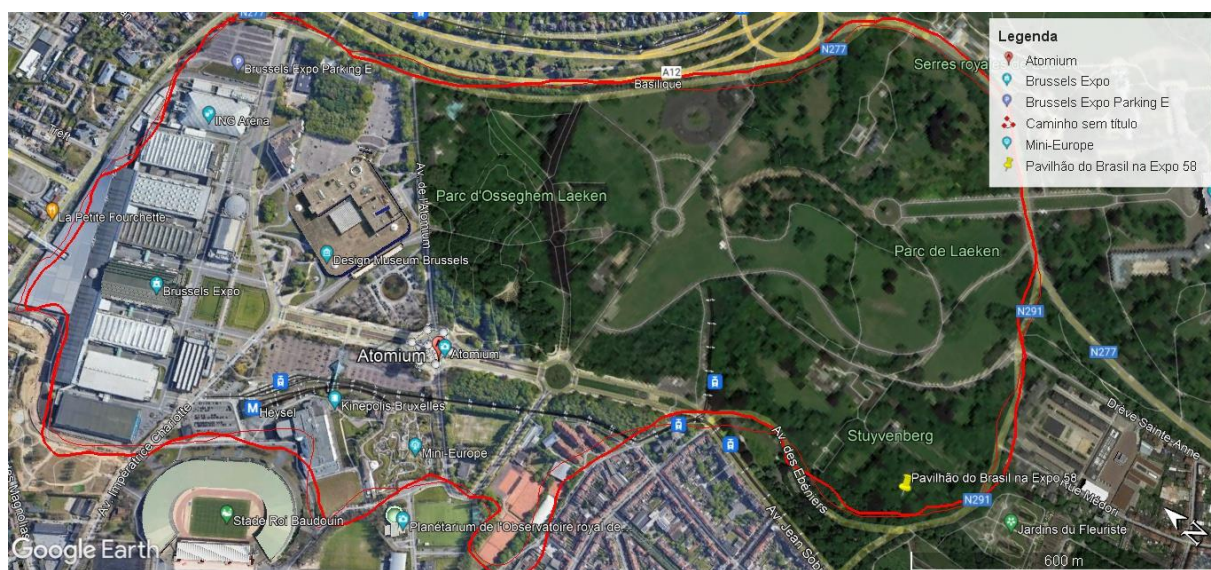
<sup>37</sup> LATTEUR, Francine. Comissariado Permanente de Exposições e Feiras no Exterior. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas – abr./set. 1958 (tradutor não identificado). Bruxelas, *Presence*, n. 21, 1958, p. 3

Figura 13 Plano Geral da Exposição Universal de Bruxelas, 1958.



Fonte: Acervo Sergio Bernardes/NPD-UFRJ

Figura 14 Vista recente do Heysel Park, com marcação do plano geral onde ocorreu a Expo 58.



Fonte: Google Earth, 2024.

O fato de o Brasil ter sido o último país a decidir sua participação na exposição também explica a razão pela qual ficou com um terreno desfavorável. O comparecimento foi um esforço principalmente do então embaixador do Brasil na Bélgica, Hugo Gouthier. Mineiro de Belo Horizonte, formado em Direito, Gouthier trabalhou no Gabinete do Ministro Gustavo Capanema nos anos 30, durante o Estado Novo. Na mesma década, entrou para o Itamaraty a convite do chanceler Macedo Soares. Assumiu postos importantes como Washington, Londres, Nova York, quando foi para Bruxelas em 1956, promovido a Embaixador.

*Figura 15 O Embaixador do Brasil, Hugo Gouthier, com a pá em primeiro plano fazendo o gesto simbólico de início das obras do Pavilhão do Brasil em Bruxelas. Sérgio Bernardes ao seu lado, com terno risca de giz.*



Fonte: Acervo Família Gouthier. Apud SOMBRA, 2019: 127.

*Figura 16 Montagem do pavilhão brasileiro.*



Fonte: DEVOS, Rika; KOONING, Mil de. L'Architecture Moderne à L'Expo 58: pour un monde plus humain. Bruxelas, Fonds Mercator, 2006: 225.

As exposições sobre a arquitetura brasileira eram um recurso bastante utilizado pela Divisão Cultural do Itamaraty para divulgação da imagem da nação no exterior, como visto no capítulo anterior. No ano de 1958, outras exposições itinerantes brasileiras sobre a mesma temática circularam por cidades da Europa, apesar da tardia confirmação no evento internacional em Bruxelas. Nelas eram exibidas fotografias e maquetes tanto do barroco quanto da arquitetura modernista. De acordo com documentação da Divisão Cultural do Itamaraty, as exposições deveriam impactar não só o público comum como também o meio artístico das cidades pelas quais passavam. Tais ações estariam surtindo efeito com reportagens na imprensa de todo o mundo e com visitas de arquitetos e urbanistas ao país. O Chefe da Divisão Cultural do MRE, na época João Osvaldo de Meira Pena, explica em memorando ao Chefe do Departamento Político e Cultural, o diplomata João Augusto de Araújo Castro, o motivo da arquitetura modernista, especialmente Brasília, ter se tornado o principal instrumento de divulgação do Brasil no exterior. O documento foi produzido com a intenção de manter as exposições que vinham sendo feitas também para o ano seguinte, 1959, além de duas outras novas, com isso, justifica o sucesso da arquitetura para conseguir verbas de manutenção.

É fácil explicar o motivo. A arquitetura não é apenas uma arte em que a nossa contribuição já é universalmente respeitada; em que nos elevamos ao nível dos países mais avançados; em que fornecemos elementos absolutamente originais e de uma beleza e plasticidade admiráveis. Constitui também uma prova de nossa habilidade técnica, de nossa capacidade de organização, de nossa possibilidade de ação coletiva em grandes empreendimentos de caráter material. E, mais ainda, um testemunho de nosso modo de vida, como expressão do estabelecimento do homem num ambiente tropical. Nesse sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização nos trópicos.<sup>38</sup>

“Uma civilização nos trópicos” foi justamente a temática central do pavilhão do Brasil em Bruxelas. Era composto por um grande embasamento de forma irregular em concreto armado, com quatro torres piramidais metálicas posicionadas nas extremidades, onde por cima estendeu um “lençol de concreto” de apenas 3 cm de espessura, formando um espaço amplo, sem colunas ao redor de um jardim interno. Uma rampa descia em espiral, formando um verdadeiro “tapete vermelho de concreto”, em direção ao bar, ao jardim tropical e ao cinema. A descida foi pensada pelo arquiteto como um conforto ao visitante, que já chegaria cansado ao pavilhão do Brasil, após percorrer grande parte da exposição. O aroma do café brasileiro preenchia o pavilhão e era servido ao final em um stand, onde também ofereciam o mate nacional. Acima da cobertura, através de uma abertura, flutuava um balão vermelho de sete

---

<sup>38</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 15/01/1959. Memorando do Chefe da Divisão Cultural ao Chefe do Departamento Político e Cultural. Pasta 136/1/1.

metros de diâmetro inflado de gás hélio, em diálogo à distância com a estrutura metálica do Atomium. Quando chovia, a água descia pelo balão e caía como cascata no jardim interno, projetado por Roberto Burle Marx. Nobre (2011: 104) destaca que o balão conferia um caráter lúdico ao pavilhão, “quase fazendo piada” da alta tecnologia empregada pelos outros pavilhões. Paul Mers atribui o recurso do balão à alusão às festas juninas no Brasil e tradição de levar ao céu balões em coloridos papeis de seda. Mas, segundo o arquiteto associado ao projeto, Murillo Boaibad, seria fruto de uma analogia com o filme francês *Ballon rouge*, de 1956, dirigido pelo cineasta Albert Lamorisse (1922-1970) (MEURS, 2000; NOBRE, 2011: 104; SOMBRA JUNIOR, 2019: 90).

Na entrada, os visitantes encontravam uma réplica da estátua barroca do Profeta Habacuque, de Aleijadinho, a qual imita a original em pedra sabão localizada no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais. Veremos que o barroco aparecerá mais vezes no interior do pavilhão, sendo um dos eixos temáticos principais. Na fachada norte, um grande painel de paisagem de coqueiros fazia pano de fundo para a escultura de Maria Martins, *However II* (1947). A artista mineira, casada com o diplomata Carlos Martins Pereira e Souza, em suas viagens, participou de uma rede privilegiada de artistas da vanguarda europeia e conseguiu destaque no exterior com obras surrealistas. Martins ajudou a organizar a primeira Bienal Internacional de São Paulo e a fundar o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Trouxe para suas obras temas ligados a uma nacionalidade brasileira, com referência a uma tropicalidade, abordando cultura e mitos folclóricos, e à natureza do país, como na exposição “Amazonia”, que tinha obras com os títulos “Não se esqueça nunca que eu venho dos trópicos”, “cobra grande” e “However”, inspiradas em histórias do folclore amazônico<sup>39</sup>. A obra da artista, no entanto, aparece descontextualizada, do lado de fora do pavilhão, distante da narrativa encontrada no interior.

---

<sup>39</sup> Catálogo da exposição “Maria Martins: metamorfoses”. 2013. MAM-SP.

*Figura 17 Vista superior do Pavilhão Brasileiro.*



Fonte: Acervo Sergio Bernardes/ NPD-UFRJ

*Figura 18 Exterior do Pavilhão do Brasil.*



Fonte: BERNARDES ARQUITETURA. Disponível em: <https://www.bernardesarq.com.br/memoria/de-bruxelas/>. Acesso em 10 mar. 2023

*Figura 19 Ao fundo, entrada do Pavilhão do Brasil em Bruxelas com a réplica da estátua do Profeta Habacuque, vista a partir do terreno do pavilhão mexicano.*



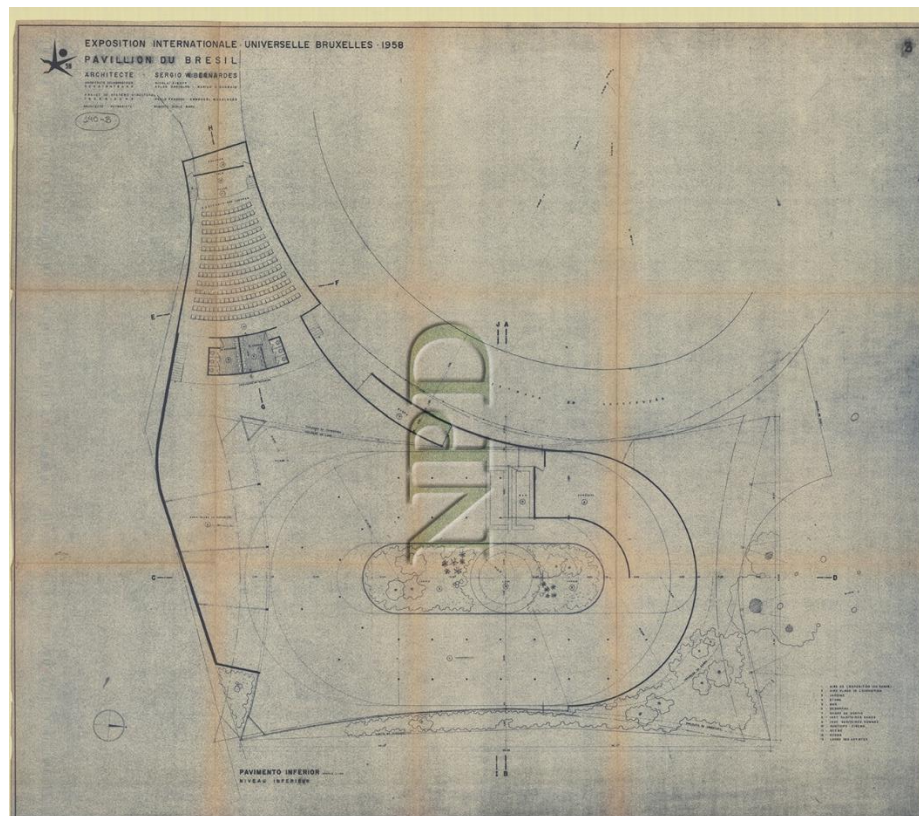
Fonte: ARCH DAILY. Disponível em:  
<https://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>. Acesso em 24 mar. 2024

*Figura 20 Fachada norte do pavilhão do Brasil. É possível ver em destaque o tronco de imbuia, grandes painéis de coqueiros e a escultura de Maria Martins.*



Fonte: Acervo Sergio Bernardes/ NPD-UFRJ

Figura 21 Planta do Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Bruxelas, 1958.



Fonte: Acervo Sergio Bernardes/ NPD-UFRJ

Todo esse projeto foi pensado pelo arquiteto Sergio Bernardes, da segunda geração dos modernos, convidado pelo embaixador Hugo Gouthier para essa tarefa, em função dos arquitetos modernos da escola carioca, consagrados na época, estarem bastante vinculados ao governo JK. Gouthier conta do convite em sua biografia:

Minha primeira providência foi convidar Sérgio Bernardes para projetar o pavilhão do Brasil. Esse homem que eu sempre admirei, que deixou a marca do seu gênio espalhada pelo mundo em memoráveis obras de arquitetura, criou comigo laços de amizade definitiva. Pois somos parecidos em muitas coisas, entre as quais o entusiasmo febril e o trabalho ritmado e minucioso. (GOUTHIER, 1982: 153)

Na década de 1950, Bernardes estava ainda no seu primeiro decênio como arquiteto formado, trabalhou com Lucio Costa e Oscar Niemeyer no início da carreira e vinha se destacando pelo seu interesse pela estrutura metálica, com projetos como a Residência Lota de Macedo Soares, em Petrópolis (premiado na II Bienal de São Paulo, em 1953), o Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional no Parque do Ibirapuera, em São Paulo (1954), o Senado Federal, no Rio de Janeiro (projeto não construído, vencedor de concurso nacional em 1955) e Pavilhão da Feira Internacional da Indústria e Comércio, no Campo de São Cristóvão, Rio de Janeiro. Segundo Sombra (2019: 25), “Sérgio Bernardes adere e se enfrenta com os valores,

técnicas e conceitos até então adotados e estabelecidos pela escola carioca, mas estabelece novas alternativas de interlocuções e desdobramentos”. Após o projeto do pavilhão da CSN é que Bernardes vai adotar soluções estruturais mais ousadas e articuladas aos materiais industriais, participando do processo de industrialização da arquitetura (NOBRE, 2011: 100).

Nesse momento, Sergio Bernardes vai ganhar destaque no meio arquitetônico, em publicações especializadas, mas também fora dessa esfera específica, ganhando notoriedade no meio social e cultural, com matérias em veículos de grande circulação, como a revista Manchete. A primeira aparição do arquiteto na revista, segundo Sombra (2019: 36), acontece em 1952, quando é alinhado a outros arquitetos importantes da chamada escola carioca, na matéria intitulada “Brasil potência arquitetônica”.

A partir dos anos 1950, o modernismo da escola carioca de arquitetura havia se consolidado em seus valores artísticos, culturais e políticos, como símbolo da identidade nacional brasileira, bastante associados ao poder constituído em nível federal. Já estava em construção uma memória em que se toma como ponto de vista os próprios modernos, bem como um maior reconhecimento internacional. As revistas europeias publicavam reportagens sobre a arquitetura brasileira desde o final da década de 1930. Segundo Cavalcanti e Lago (2005: 3), nos anos 1950, “o modernismo que o Brasil havia importado trinta anos antes da Europa se tornou um estilo mais plural, viajando o Oceano Atlântico na direção inversa”.

A arquitetura modernista brasileira havia sido consagrada, sendo reconhecida por uma originalidade e “feição própria”, ao absorver elementos europeus e transformá-los. Em 1956, o arquiteto Henrique Mindlin publicou o livro *Modern Architecture in Brazil*, em que fazia um levantamento da produção arquitetônica brasileira a partir da presença de Le Corbusier no Rio de Janeiro (MARTINS, 2002: 1). No prefácio, o crítico de arquitetura e historiador suíço Sigfried Giedion constatava que a “arquitetura brasileira cresce como uma planta tropical” e que “comparado com os Estados Unidos (...) o Brasil está encontrando sua expressão arquitetônica própria com uma rapidez surpreendente”<sup>40</sup>.

O movimento moderno internacional começa a perder fôlego no final da década de 1950. A demanda por novos temas e revisão de antigos preceitos estavam sendo feitas por grupos mais jovens no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), já em 1953, segundo Segre e Sosa (2009: 5 apud MARTINS, 2021: 68). Em 1958, Oscar Niemeyer faria uma espécie de autocrítica no artigo denominado “Depoimento”, publicado na revista Módulo,

---

<sup>40</sup> GIEDIN, Sigfried. O Brasil e a Arquitetura Contemporânea. Prefácio a Mindlin (1956), p. 17-18.

periódico especializado em Arquitetura e fundado pelo próprio arquiteto em 1955. Niemeyer assume o pouco envolvimento social de suas obras, com sua produção voltada para as elites. O arquiteto teria iniciado uma nova fase, segundo ele mesmo, com o projeto do Museu de Arte Moderna em Caracas, na Venezuela, em 1954, voltando-se mais para a simplificação da forma plástica e a harmonia com problemas funcionais (NIEMEYER, 1958, 2003: 239). Segundo Artigas (1965), o arquiteto teria iniciado uma fase mais voltada para o funcionalismo do que para a liberdade plástica das formas (apud MARTINS, 2021: 90).

No Brasil, a entrada do Concretismo como movimento da arte colocou em xeque a linguagem modernista até então dominante no campo artístico. O concretismo foi a forma particular da arte abstrata que se impôs no Brasil, em grande parte por sua relação com a época moderna e a sociedade industrial, bem como com modelos racionais, o que combinava com o contexto desenvolvimentista do país (COUTO, 2004: 78). Em 1956, aconteceu a I Exposição Nacional de Arte Concreta, primeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no ano seguinte no Rio de Janeiro, reunindo artistas expoentes desse movimento. Como mostra Couto (2004: 41), a arte abstrata vinha encontrando resistência desde sua introdução no Brasil, durante os anos 1940, em um ambiente cultural fortemente nacionalista. Mário de Andrade considerou a arte abstrata uma interrupção do processo de assimilação das coisas nacionais e como uma afronta às instituições recém-criadas na República, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), na visão de Aguilar (1989: 138). Mas a autora ressalta que o contexto brasileiro do pós-guerra, marcado por um clima de otimismo e de forte crescimento econômico, possibilitou a emergência de uma nova elite econômica urbana e industrial, que se queria cosmopolita, e transformou a vida cultural nas metrópoles urbanas brasileiras. Com o fim do Estado Novo, Mario Pedrosa, intenso defensor da arte abstrata, volta ao Brasil após o exílio e passa a atuar como crítico de arte. Todos esses fatores possibilitaram uma difusão e um debate de ideias a respeito da arte contemporânea, abalando alguns fundamentos do modernismo brasileiro, contudo, com reações enérgicas dos artistas e críticos dessa geração (COUTO, 2004).

Ainda segundo Couto (2004), nos anos 1950, houve uma revolução profunda na produção artística nacional e uma difusão da arte abstrata no país, apesar da geração modernista ainda ser muito forte no meio artístico e intelectual brasileiro, exemplificado através da composição das salas especiais do pavilhão brasileiro na I Bienal de São Paulo, em sua maioria com artistas já consagrados nacionalmente como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Cândido Portinari.

Nobre entende a arquitetura de Sergio Bernardes de um ponto de vista em que é inserida no processo produtivo industrial e uma aproximação com o campo do design, que também estava em construção naquele momento (NOBRE, 2011: 36). Ou seja, o arquiteto teria sofrido certas interferências concretistas diante desse cenário de disputas no campo da arte e da arquitetura. Por essa razão, a autora interpreta Bernardes como distinto dos demais, pois ele atua como “fio cortante” no quadro da arquitetura moderna no Rio de Janeiro e de certo modo como uma espécie de desvio do “fio condutor” de Lucio Costa, com o qual, contudo, não chega a romper. Sombra (2019) lembra que Bernardes “em nenhum momento coloca-se na posição de negar seu vínculo com a tradição moderna brasileira; ao contrário, defende e incorpora mecanismos já incrustados nas obras fundamentais de nossa arquitetura” e na matéria da revista Manchete, em 1952, “Sérgio Bernardes abraça ideias de Lúcio Costa e se coloca em defesa da possibilidade de incorporação de elementos arquitetônicos tradicionais nas construções modernas” (SOMBRA, 2019: 25).

Sendo assim, esse quadro de disputa não foi suficiente para pôr fim no papel da arquitetura modernista como cânone da identidade brasileira em eventos internacionais, inclusive de forma institucionalizada. O movimento da arte abstrata comprova que já havia outros estilos concorrendo com o modernismo, mas não foram mostrados no pavilhão em 1958. O governo escolheu levar para Bruxelas uma narrativa já consolidada sobre a imagem do Brasil perante a comunidade internacional, adotando uma postura confortável e evitando dissonâncias, como veremos a partir do que foi levado para representar o pavilhão brasileiro. O historiador Pascal Ory, ao analisar as exposições universais dentro de uma perspectiva da história cultural, entende que as exposições, tanto no século XIX quanto no XX, permanecem sendo como “uma extraordinária reunião de *mises en scène* nacionais” e a forma como “cada país seleciona os objetos e temas que serão colocados em valor - e aqueles que passarão em silêncio – (...) são todos signos e muitas vezes confissões sobre os estereótipos assumidos pelo país em questão aos olhos alheios” (ORY, 2010: 6). Ou seja, o Brasil exibiu uma imagem sobre si mesmo que tinha recepção na Europa.

## **2.2. “O País dos milagres”: A participação brasileira na Expo 58 através da imprensa**

A imprensa – considerando esta como “linguagem e prática constitutiva do social”, formada por historicidade e particularidade própria (CRUZ; PEIXOTO, 2007), que articula e dissemina ideias, além de cotidianamente registrar cada lance dos embates da arena de poder (LUCA, 2005: 128) - transmitiu a partir de correspondentes a preparação do pavilhão, a inauguração, o decorrer da exposição, bem como seu fim, num tom informativo, buscando

mostrar verbas aplicadas, presença de autoridades, detalhes do pavilhão e o cotidiano do evento. Os jornais também se ocuparam de cobrir a exposição através de artigos de opinião, os quais relatavam o que viam e opinavam criticamente. Em relação à temática, os periódicos trouxeram uma certa homogeneidade, tratando de assuntos em comum, com um ou outro artigo que detalhava mais os fatos ocorridos durante o evento, os impasses ou os elementos do pavilhão brasileiro.

Foram feitas buscas pelo evento em alguns dos principais periódicos brasileiros da época disponíveis digitalmente na Hemeroteca da Biblioteca Nacional ou em acervos próprios. Analisamos artigos nos jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Última Hora*, *O Estado de São Paulo* e *Diário de Pernambuco*. Também buscamos por artigos na revista *Manchete*.

O jornal carioca *Correio da Manhã* surge em 1901, com tradição oposicionista, com o apoio à candidatura de Getúlio Vargas, em 1929. A década de 1950 foi a de maior influência e auge do jornal, tendo adotado uma postura crítica ao governo Juscelino Kubitschek. O periódico publicou artigos sobre a Exposição de Bruxelas desde o convite feito ao Brasil em 1955, totalizando 33 artigos sobre a participação brasileira até o ano de 1959.<sup>41</sup>

Com a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* em 1956, que influenciou toda a imprensa carioca, este passou a ser nova referência do jornalismo na cidade. O jornal fundado em 1891 passou a ampliar seu noticiário e o número de páginas, além de alterar a diagramação com maior uso de fotografias. Adotava majoritariamente uma postura crítica ao governo JK, mas aplaudia algumas das iniciativas propostas. Com relação à Exposição de Bruxelas, o jornal também informou sobre o convite para a participação brasileira, em 1955. Até 1959, tratou do Brasil no evento em 7 artigos.<sup>42</sup> O periódico abordou pouco a participação brasileira e trouxe mais crônicas de jornalistas e críticos que visitaram a exposição, abordando temas sobre a quantidade de visitantes, a logística e unidade do evento.

*O Globo* também se manteve na oposição ao governo de Juscelino Kubitschek. O jornal foi fundado em 1925 e em seus primeiros números, preocupou-se em mostrar questões populares. Durante as campanhas de sucessão presidencial, em que se formaram as candidaturas de Juscelino Kubitschek e João Goulart, pela coligação entre PSD-PTB, e de Juarez Távora,

---

<sup>41</sup> LEAL, Carlos Eduardo. CORREIO DA MANHÃ. Verbete Temático. **Dicionário Histórico Biográfico – FGV CPDOC**. Disponível em <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/correio-da-manha>. Acesso em 28 dez 2023.

<sup>42</sup> FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. JORNAL DO BRASIL. Verbete Temático. **Dicionário Histórico Biográfico – FGV CPDOC**. Disponível em <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/jornal-do-brasil>. Acesso em 28 dez. 2023.

pela UDN, *O Globo* se manteve fiel aos princípios udenistas que o orientavam.<sup>43</sup> Em 1955 e 1956, o jornal publicou 2 artigos em cada ano. Em 1957, *O Globo* tratou da participação do Brasil em Bruxelas em 14 artigos. Em 1958, o jornal publicou 15 artigos sobre o tema. No ano de 1959, 2 artigos abordaram a premiação do Brasil na Exposição.

O *Estado de S. Paulo* é fundado em 1875 por um grupo de cafeicultores ligados ao Partido Republicano Paulista, sob o nome de *A Província de São Paulo*. Somente em 1890 adota o nome que permanece até os dias atuais. Com relação à chapa de JK, o jornal critica os candidatos e demonstra apoio ao candidato udenista, o general Juarez Távora. “Quando na eleição seguinte, em 1960, o jornal caracterizava a herança dos cinco anos de governo JK como ‘a leviandade, a inconsistência, a falta de senso moral’” (GUILHERME, 2018: 208). O convite ao Brasil para participar da Exposição de Bruxelas ganhou um artigo no jornal em 1955, que até 1959, abordou a participação em 29 artigos. O destaque do jornal se voltou para a divulgação do principal produto brasileiro na Europa, o café, e como o evento poderia render novos mercados ao Brasil, adotando uma postura mais ligada a economia.

Já o jornal *Última Hora* tinha tradição em apoiar o ideário trabalhista. Foi fundado em 1951 por Samuel Wainer no Rio de Janeiro e inovou em termos técnicos e gráficos. Apoiou a candidatura de Juscelino Kubitschek, seu programa de governo e a construção de Brasília. Tratou da participação brasileira na Expo 58 em 6 artigos durante o ano de 1958.

Última Hora pretendia ser, portanto, “um jornal de oposição à classe dirigente e a favor de um governo”, um governo que em última análise representava a tendência popular. Entretanto, ainda que tivesse procurado enfatizar as preocupações do povo — identificando-se assim com a própria política de Getúlio —, Wainer reconheceria mais tarde que seu jornal foi incapaz de atingir as camadas populares.<sup>44</sup>

A *Manchete* foi fundada em 1952 e entrou para o mercado das revistas ilustradas, explorando o recurso do material fotográfico de qualidade. A revista apoiou o governo de Juscelino Kubitschek, assim como “contribuiu para a construção de JK como um homem carismático e de sorrisos” (CASALI; MILDER, 2011: 2). Engajou-se na defesa de suas propostas desenvolvimentistas e deu força ao slogan “50 anos em cinco”. Também documentou as obras de Brasília e instalou uma sucursal jornalística na nova capital. O pavilhão brasileiro

---

<sup>43</sup> LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. O GLOBO. Verbetes Temáticos. **Dicionário Histórico Biográfico – FGV CPDOC**. Disponível em <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>. Acesso em 28 dez. 2023.

<sup>44</sup> LEAL, Carlos Eduardo. Última Hora. Verbetes Temáticos. **Dicionário Histórico Biográfico – FGV CPDOC**, disponível em <<https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ultima-hora>>. Acesso em 30 mar. 2022.

foi assunto na revista 3 vezes em 1958, porém ganhou enorme destaque quando foi trazido, com reportagens imensas e fotografias diversas.

O *Diário de Pernambuco* foi fundado em 1825, no Recife. Embora o jornal tenha apoiado a candidatura do udenista Juarez Tavora, não fez oposição ao governo de Juscelino Kubitschek, fazendo inclusive cobertura discreta do plano desenvolvimentista.<sup>45</sup> Sobre a participação brasileira na Exposição de Bruxelas, publicou 15 vezes, entre artigos que, em sua maioria, comemoravam a inclusão de elementos da cultura pernambucana no pavilhão do Brasil e notas sobre visitas de autoridades à exposição, que relatavam o que acharam da representação brasileira.

Para essa pesquisa, selecionamos aqueles artigos que tratavam especificamente do pavilhão do Brasil entre 1955, quando começou a ser abordada a participação brasileira, até 1959 – quando ainda repercutia os efeitos do evento –, buscando identificar, primeiramente, a recepção do evento por parte da imprensa brasileira, bem como identificar elementos presentes no interior do pavilhão, a fim de compreendermos as narrativas adotadas pelo governo JK sobre a nação internacionalmente.

O convite oficial para participação do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas aconteceu em 1955, quando o embaixador da Bélgica, René van Meerbelce, visitou o então Presidente da República, Café Filho, no Palácio do Catete, acompanhado do Conde Hubert Carton de Wlart, nomeado embaixador extraordinário em missão especial, representando a Comissão Organizadora da Exposição.

Mesmo após o desenvolvimento do projeto do pavilhão por Sergio Bernardes, inclusive já premiado pelo Comissariado Belga da Exposição, o Ministério do Trabalho alegava não haver verbas para execução, apesar dos prazos fixados pela organização do evento estarem se esgotando. Com isso, os planos para construir o pavilhão foram suspensos. No entanto, de acordo com a biografia de Hugo Gouthier e depoimento de Sergio Bernardes ao jornal *Correio da Manhã*, o esforço da equipe em Bruxelas foi o que fez as obras se iniciassem. Segundo Gouthier, em sua biografia publicada em 1982, ele conta que assinou uma promissória com banco para custear as despesas iniciais, pois o dinheiro ainda não havia chegado do Brasil. O embaixador atribui ao seu empenho inicial e do arquiteto Sergio Bernardes, bem como da

---

<sup>45</sup> ABREU JÚNIOR, João Batista de; FERREIRA, Marieta de Moraes; BEZERRA, Ricardo Lima. *Diário de Pernambuco*. Verbete Temático. **Dicionário Histórico Biográfico – FGV CPDOC**, disponível em <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/diario-de-pernambuco>. Acesso em 28 dez. 2023

cooperação do então Ministro de Assuntos Econômicos, Caio de Lima Cavalcanti, para o pavilhão brasileiro ser executado.

Acabamos montando na Embaixada um verdadeiro escritório a serviço do pavilhão do Brasil. (...)

E eu ali, esforçando-me para que o meu país fizesse um papel bonito naquela mostra. Aflito porque o dinheiro não havia ainda chegado do Brasil, assinei uma promissória avalizada por Sérgio [Bernardes], e levantamos num banco o dinheiro para despesas iniciais. Parecíamos um bando de fanáticos dispostos a salvar o mundo, trabalhando noite e dia. E fomos conseguindo tudo, graças não só ao meu empenho mas, sobretudo, à capacidade oceânica e incansável de Sérgio.

Nós não só acreditávamos no Brasil, acreditávamos também em nós mesmos e na vibratibilidade do nosso companheirismo, onde destaco a cooperação de Caio de Lima Cavalcanti, Ministro dos Assuntos Econômicos, pessoa das mais escrupulosas e exigentes, que eu designei para zelar pela aplicação dos recursos – que acabaram chegando do Brasil – destinados à construção do pavilhão. (GOUTHIER, 1982: 154)

O jornal *Correio da Manhã*, em grande artigo sobre o projeto do pavilhão e o arquiteto, exalta Bernardes e o empenho para que o Brasil não perdesse a oportunidade de mostrar ao mundo o que era e as possibilidades para o futuro. Destaca-se a visão presente no jornal sobre a identidade do Brasil, que vai prosseguir nas abordagens sobre a construção e exibição do pavilhão nos periódicos, de “país dos impossíveis”.

Esgotava-se o prazo para iniciar a construção. Terminado este prazo, o Brasil nada mais poderia fazer. O projeto ficaria no papel, o arquiteto sofreria o prejuízo dos trabalhos encomendados, todos veriam frustrados seus esforços, e o Brasil faria declaração pública de falência.

Mas o Brasil é o país dos impossíveis. É a terra do “quanto pior, melhor”. Quase as vésperas da data-limite, numa das reuniões no Itamarati, em que o Comissariado Local da Exposição tentava febrilmente esticar as verbas, ficou resolvido que o arquiteto iria a Bruxelas estudar as possibilidades concretas de construir o pavilhão dentro dos poucos recursos conseguidos. Não havia um minuto a perder.<sup>46</sup>

Em 7 de agosto de 1956, o presidente da República Juscelino Kubitschek autorizou a inclusão no orçamento da União de verbas específicas para as despesas da representação do Brasil na Expo 58 e para outras exposições no exterior, segundo o jornal *O Estado de S Paulo*, “atendendo a exposição de motivos que lhe foi submetida pelo ministro do trabalho”<sup>47</sup>, José Parsifal Barroso. A verba disponibilizada pelo governo brasileiro, quando comparada com outros países latino-americanos, estava bem abaixo desses<sup>48</sup>. Segundo o jornal *O Globo*, JK estava inclinado em cancelar a participação brasileira no evento, mas como os créditos já aprovados para o pavilhão brasileiro foram suficientes, sem a necessidade de abertura de novos,

<sup>46</sup> JORDÃO, Vera Pacheco. Um arquiteto apresenta Brasil ao mundo. **Correio da Manhã**, 5 Caderno, 28 set, 1958, p. 7.

<sup>47</sup> Participação do Brasil em Exposições Internacionais. **O Estado de S. Paulo**, 8 ago, 1956, p.5

<sup>48</sup> Chegamos à Bruxelas para ficar com o que restava. **O Globo**, Matutina, Geral, 13 setembro de 1958, p. 3

a presença brasileira se manteve.<sup>49</sup> Foi criado o Commissariado Permanente de Exposições e Feiras no Exterior pelo Decreto nº 42.320, de 23 de setembro de 1957, bem como a Comissão Organizadora da Representação do Brasil à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, a partir do Decreto nº 42.648, de 18 de Novembro de 1957<sup>50</sup>.

Além do Comissário Geral, de livre escolha do Presidente da República, o Commissariado Permanente é formado por representantes de vários Ministérios e instituições: Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Fazenda, Confederação Nacional da Indústria, Confederação Nacional do Comércio. Tinha como objetivo realizar “estudos e elaborar planos e esquemas de apresentação das mostras brasileiras no exterior”, uma vez que esses eventos representavam “incentivo ao desenvolvimento técnico-econômico do País e poderoso estímulo ao nosso comércio e à formação de correntes turísticas”<sup>51</sup>. O Comissário Geral tinha predominantemente funções administrativas, financeiras e decisórias, cargo para o qual foi nomeado Edgard Baptista Pereira<sup>52</sup>.

O Decreto nº 42.648, que estabelece a Comissão Organizadora da Representação do Brasil à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, também define o tema, o local do pavilhão e a finalidade, que seria “mostrar como o Brasil realiza o progresso social e contribui para o estabelecimento de uma efetiva solidariedade universal, fundada no respeito da personalidade humana”<sup>53</sup>. Estabelece que o Brasil deveria ser representado a partir do seu caráter econômico-cultural, complementado por aspectos relativos à imigração, mão-de-obra especializada, política de atração de capitais e turismo. Ficaria a critério do Commissariado Permanente “a seleção dos mostruários solicitados ou dos que lhe forem oferecidos” por empresas ou grupos industriais, Governos estaduais, autarquias ou quaisquer outras entidades públicas ou privadas para a representação brasileira.

A inauguração do pavilhão no evento foi bastante comemorada na imprensa, pois não se acreditava que ficaria pronto a tempo. Com a pouca verba disponível e tendo começado a construção bem próximo à abertura da Feira, os jornais descrevem que a organização operou verdadeiro “milagre” para que tudo estivesse finalizado. Em artigo do *Correio da Manhã*, é destacado o esforço da organização para finalizar a tempo da abertura do pavilhão.

---

<sup>49</sup> A PARTICIPAÇÃO DO BRASIL NA FEIRA DE BRUXELAS. *O Globo*, 28 de junho de 1957

<sup>50</sup> Commissariado permanente de exposições e feiras. *Correio da Manhã*, 7 set. 1956, p.4

<sup>51</sup> DECRETO Nº 42.320, DE 23 DE SETEMBRO DE 1957.

<sup>52</sup> Edgard Batista Pereira (1900-1985) foi um político brasileiro, tendo sido deputado federal entre 1950 e 1951, pelo PSD. Foi Diretor do Banco do Comércio em 1954, dirigiu também a *Rádio Clube* do Rio de Janeiro e a *Rádio Cruzeiro do Sul* em São Paulo. Em junho de 1954 foi nomeado secretário da Justiça de São Paulo durante o governo de Lucas Nogueira Garcez (1951-1955).

<sup>53</sup> DECRETO Nº 42.648, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1957.

Não obstante a tenacidade da equipe de trabalho nos 10 dias que antecederam a inauguração, o ambiente era frio e desanimado: ninguém acreditava que o pavilhão ficasse concluído no dia 3. Apreciamos esses dias de trabalho contínuo, e a atuação magnífica do conselheiro Wladimir Murtinho pela noite e madrugada dentro (...) <sup>54</sup>

Em outro artigo, o jornal *O Globo*, em 13 de setembro de 1958, reproduz a fala de Francisco Figueira de Melo, um dos comissários brasileiros organizadores da participação no evento, que questiona o orçamento, a pouca quantidade de funcionários e do local em que se instalou o pavilhão.

Enquanto a Rússia e os Estados Unidos gastaram, cada um, cerca de cinquenta milhões de dólares nos pavilhões que construíram em Bruxelas, o Brasil, para o mesmo fim, liberou verba de duzentos e cinquenta mil dólares. A quantia é irrisória, principalmente levando-se em conta que a Argentina gastou três milhões, a Venezuela dois milhões e outros países sul-americanos despenderam em seus pavilhões mais de um milhão. (...) <sup>55</sup>

A revista *Manchete*, em tom de conquista heroica, celebra que a comissão brasileira conseguiu finalizar os trabalhos do pavilhão, mesmo com poucos recursos.

O material que devíamos expor revelou-se, desde o começo, extremamente reduzido, quase inexpressivo em relação à importância do certame. Mas os organizadores da nossa representação ajeitaram os elementos de que dispunham, improvisaram aqui e ali, e acabaram compondo um conjunto digno de ser visitado pelas multidões européias e de salvar o prestígio do Brasil. Hoje, às vésperas do encerramento da Exposição, podemos cantar vitória: (...) <sup>56</sup>

O pavilhão brasileiro foi narrado na maior parte dos artigos a partir do seu êxito, com destaque para visitas de chefes de Estado, o sucesso no número de visitantes e com as premiações, tanto nos formatos informativos quanto os de opinião. Havia expectativa da visita do Presidente Juscelino Kubitschek, porém isto não chegou a acontecer, pois diante de outras viagens ao exterior, não “teria tempo” de ir a Bruxelas <sup>57</sup>. As oportunidades do Brasil incrementar seu comércio com outras nações a partir de seu sucesso na exposição também empolgavam a imprensa. O pavilhão é apontado como uma das atrações da Expo 58 e foi colocado como um dos seis melhores. <sup>58</sup> O reconhecimento ao arquiteto Sergio Bernardes também chegou através do prêmio máximo da exposição, a “Estrela de Ouro” da arquitetura. <sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Inaugurado... **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 10 de Maio de 1958, p. 8.

<sup>55</sup> Chegamos à Bruxelas para ficar com o que restava. **O Globo**, Geral, Matutina, 13 de setembro de 1958, p. 3.

<sup>56</sup> MARTINS, Justino. TALENTO ARMADO BRASIL EM BRUXELAS. **Manchete**, 16 de outubro de 1958, p. 103.

<sup>57</sup> JK: três viagens ao exterior. **Diário de Pernambuco**, 14 ago. 1958, p. 1

<sup>58</sup> CASTELO BRANCO, José R. M. Êxito ou fracasso do Brasil na Exposição de Bruxelas? **O Globo**, Geral, Matutina, 22 de julho de 1958, p. 2.

<sup>59</sup> Consagração do pavilhão do Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 17 de outubro de 1958, p. 6.

Tabela 1 Premiações recebidas pelo Brasil na Expo58, de acordo com jornal Correio da Manhã e O Globo

|                                                                                                                                                                   |                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Sergio Bernardes                                                                                                                                                  | <b>Grand Prix International d'Architecture</b> |
| João Maria dos Sanros                                                                                                                                             | <b>Decoração e Arranjo de Interiores</b>       |
| Roberto Burle Marx                                                                                                                                                | <b>Grand Prix International d'Horticulture</b> |
| Novacap                                                                                                                                                           | <b>Grand Prix International d'Urbanisme</b>    |
| Lages Comércio & Industria                                                                                                                                        | <b>Apresentação das madeiras brasileiras</b>   |
| Instituto Brasileiro do Café                                                                                                                                      | <b>Degustação de café</b>                      |
| Wladimir Murtinho                                                                                                                                                 | <b>Estrela de Ouro</b>                         |
| Instituto do Açúcar e do Alcool<br>IBGE<br>Instituto Nacional do Pinho                                                                                            | <b>Diploma de Honra</b>                        |
| Associação Brasileira de Imprensa<br>Cidade Universitária<br>Instituto Nacional do Mate<br>Mineração Geral do Brasil<br>Panair do Brasil<br>Cia. Vale do Rio Doce | <b>Medalha de Ouro</b>                         |
| Colégio Adventista<br>SENAI e SENAC<br>Plano Rodoviário Nacional<br>Departamento Nacional de Estradas de Rodagem                                                  | <b>Medalha de Prata</b>                        |
| Confederação Brasileira de Desportos<br>Mate Idelfonso<br>Patrimônio Histórico e Artístico Nacional                                                               | <b>Medalha de Bronze</b>                       |

Fonte: Correio da Manhã e O Globo

Uma das críticas atribuídas ao pavilhão foi, contudo, a má representação da indústria, justificada por Wladimir Murtinho como resultado do pouco espaço disponível para representar todo o setor, sintetizando-o pelos mais destacados<sup>60</sup>. O jornalista José M. R. Castelo Branco, em visita ao pavilhão, também faz uma crítica relativa a pouca mostra dedicada à industrialização:

Tudo no pavilhão é simples. Tem-se mesmo a sensação de vazio. Não há nele muita coisa a ver, salvo belas fotografias, painéis, maquetes, algumas máquinas de fabricação brasileira (automóvel, geladeira, televisão etc). O mostruário de tecidos é fraco, não dando uma ideia exata do nosso adiantamento nessa indústria. Houve certa displicência e pouco interesse dos nossos industriais por um certame de tal importância, no qual o Brasil bem poderia mostrar ao mundo, aos milhões de visitantes do pavilhão, a pujança de sua indústria.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Arquitetura e jardins, sucesso absoluto. **Correio da Manhã**, 9 de maio de 1958, p. 7

<sup>61</sup> CASTELO BRANCO, José R. M. Êxito ou fracasso do Brasil na Exposição de Bruxelas? **O Globo**, Geral, Matutina, 22 de julho de 1958, p. 2.

É possível observar certa frustração da imprensa analisada no Brasil quanto à demonstração do lado industrializado e desenvolvido do país. Esperava-se que esse setor recebesse maior atenção considerando o contexto interno econômico que vivenciava. No entanto, o sucesso do pavilhão foi mesmo atribuído aos produtos agrícolas em que o Brasil possuía longa tradição nas exposições universais. Os stands de café e mate, instalados pelo Instituto Brasileiro do Café (IBC) e pelo Instituto Nacional do Mate, respectivamente, foram as atrações do pavilhão, rendendo premiações, acordos comerciais e muitos visitantes para degustação dos produtos. Eram servidas em torno de seis mil xícaras de café diariamente aos visitantes, inclusive pelo governo belga no Pavilhão de Belas Artes<sup>62</sup>.

Diante da ameaça do fim dos recursos para manter o pavilhão em funcionamento e o seu consequente fechamento, o jornal *o Globo* traz a fala do Secretário Geral da Confederação Nacional de Comércio e a repercute a perda de prestígio do país no exterior caso isso acontecesse. Por fim, o Presidente da República solicitou um crédito especial ao Congresso para atender às necessidades do pavilhão<sup>63</sup>.

O fechamento do Pavilhão antes do término da exposição seria, pois, um fracasso e um erro de consequências facilmente previsíveis para um país infelizmente tão desconhecido como o nosso e tão necessitado de propaganda. Se isto se desse, o que não acredito, pois temos plena confiança no patriotismo e na lucidez do Presidente da República e dos seus ministros da Fazenda, do Trabalho e das Relações Exteriores, ficaríamos seguramente privados de alguns prêmios que por certo nos irão envaidecer. No consenso unânime dos visitantes e das autoridades que constituirão o juri, o Pavilhão do Brasil é, arquitetonicamente, dos mais belos e expressivos (...)<sup>64</sup>

As verbas a ele destinadas foram insuficientes, apesar da compressão de despesas ali feita. Esta ameaça surgiu precisamente quando o nosso pavilhão é apontado como o vencedor de quatro prêmios na Exposição (...) e quando o número de visitantes vem crescendo, dia a dia. Além do mais o Dia do Brasil na exposição foi marcado para 22 de setembro, devendo comparecer às cerimônias que ali se realizarão as mais altas personalidades, inclusive o rei da Bélgica.<sup>65</sup>

A arquitetura do pavilhão brasileiro é elogiada pela imprensa belga e francesa, o que repercute também dentro do país. No entanto, percebe-se em parte da imprensa brasileira analisada uma grande preocupação com o papel que assumiria a nação nesse grande evento

---

<sup>62</sup> Seis Mil Xícaras de Café são servidas diariamente na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 3 de junho de 1958, p. 14.

<sup>63</sup> Pavilhão brasileiro em Bruxelas não tem dinheiro para saldar dívidas. **Última Hora**, 9 de setembro de 1958, p. 2.

<sup>64</sup> Desmoralizaria o Brasil no estrangeiro o fechamento do nosso pavilhão em Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 21 de agosto de 1958, p. 3

<sup>65</sup> Verba para manter aberto o Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 25 de agosto de 1958, p. 11.

internacional e como nosso pavilhão seria interpretado pelos estrangeiros. Tinha-se muito receio do país passar vergonha diante da comunidade internacional, como nos casos da demora da construção do pavilhão e da ameaça de fechamento precoce. A questão também girava em torno de se o Brasil estava fielmente representado em sua identidade cultural e economia, como se houvesse uma realidade única e verdadeira sobre a nação, que precisava ser revelada e mostrada ao mundo. Nota-se que os jornais acessados nesta pesquisa, ao tratar da Expo 58 disseminam a crença de que o Brasil esteja caminhando em direção ao progresso, prestes a adentrar como nação moderna no mundo ocidental capitalista. O imaginário da época de otimismo e esperança é transmitido através dos destaques que apresentaram o Brasil nesse evento internacional. Houve certa unanimidade ao tratar do evento, mesmo entre os jornais mais críticos.

A bandeira verde e amarelo tremulava em todos os lugares destacados do imenso parque e também nos mastros dos pavilhões dos países amigos. Na entrada principal, dentro de um lago animado por belíssimos repuxos, onde se ergue o auri-verde pendão desfraldava-se em festa contra o impressionante símbolo do Átomo ao fundo. O mais indiferente e o menos chauvinista dos brasileiros, ao vê-lo sentiria uma ponta de vaidade tocar-lhe o coração.(...)

(...) a originalidade e a ousadia de sua arquitetura transformaram-no num sucesso prodigioso. Tanto assim que, segundo se afirma em Bruxelas, deverá receber, dentro de poucos dias uma das cinco Estrelas de Ouro – o maior prêmio de arquitetura (...)

Não menos prodigioso é o interesse que oferece a organização interna de nosso pavilhão, apesar dos poucos e pobres materiais de que dispuseram os técnicos do Sr. Edgar Batista Pereira. O povo penetra ali e se deixa encantar pelo ambiente (..)<sup>66</sup>

### **2.3 O interior do pavilhão brasileiro: o conto de uma história do progresso da nação**

O projeto expográfico do pavilhão foi desenvolvido pelo arquiteto-decorador João Maria dos Santos, sobre quem não foram encontradas muitas informações. Ele é citado na biografia de Hugo Gouthier, ao comentar que João Maria também colaborou com a reforma da Embaixada do Brasil em Bruxelas, quando Gouthier assumiu o posto, e nada cobrou pelo trabalho ao Itamaraty (GOUTHIER, 1982: 150). Junto com João Maria, participaram como decoradores-assistentes Eduardo Anahory, Jacques van de Beuque e Arthur Licio Pontual.

O português Eduardo Anahory (1917-1985) trabalhou como pintor, ilustrador, cenógrafo, figurinista e, apesar de não ter chegado a concluir o curso de Arquitetura, como arquiteto. Teve destaque na arquitetura efêmera, em exposições e cenografia, bem como na

---

<sup>66</sup> MARTINS, Justino. O Brasil operou milagres na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 1 de outubro de 1958, p.7.

utilização de elementos pré-fabricados. Viveu no Brasil entre 1940-45 e 1952-55, quando conheceu e trabalhou com os arquitetos modernistas brasileiros, como Oscar Niemeyer e Eduardo Reidy (BORGES, 2010). Jacques Van de Beuque, francês que vem para o Brasil em 1946, se estabelece, e inicia uma coleção de arte popular<sup>67</sup> a partir da sua visita ao Recife. Van de Beuque se destaca na montagem de vitrines, estandes e exposições, tendo sido premiado no "Grande Concurso de Natal de Vitrines" na cidade do Rio de Janeiro, em 1956 e 1957.

O arquiteto pernambucano Artur Licio Pontual havia participado da programação da composição gráfica da Revista Módulo em sua primeira fase (1955-1960), a partir da experiência com o também pernambucano Aloísio Magalhães, pioneiro do designer gráfico brasileiro, no Gráfico Amador<sup>68</sup>. Além disso, trabalhou com Lucio Costa e Oscar Niemeyer no Escritório da NovaCap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, empresa pública responsável por gerenciar e coordenar a construção de Brasília. Essa experiência permitiu que Pontual se tornasse consultor para exposições na Divisão Cultural do Itamaraty, segundo o *Correio da Manhã*. Projetou várias exposições no Brasil e no exterior, a maioria sobre Brasília.

No interior do pavilhão contava-se uma história do “progresso brasileiro”, buscando demonstrar o contraste entre o passado e o presente. Os visitantes iam caminhando e acompanhando o avançar da história do Brasil ao descer a rampa, desde o período pré-colonial, passando pelo Brasil colônia, a Independência e, por fim, o rápido desenvolvimento e a industrialização que marcava o contexto do país, numa perspectiva linear e progressiva da história. O elemento mais utilizado foi a fotografia, principalmente em grandes painéis, para dar destaque ao que o Brasil estava se tornando, ao lado de pequenas descrições. Objetos de cultura popular foram fisicamente representados, bem como esculturas de arte barroca.

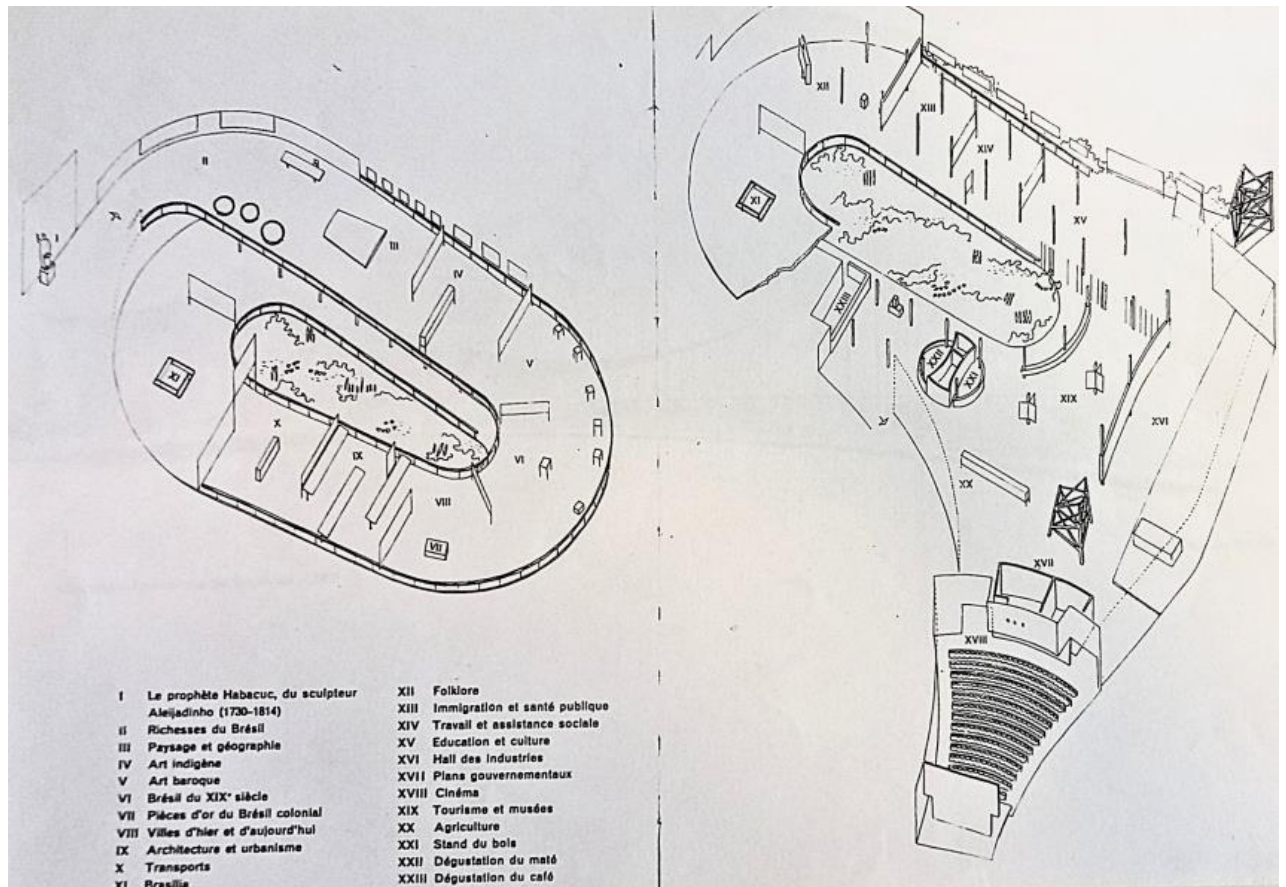
---

<sup>67</sup> Essa coleção vai se tornar pública mais tarde ao formar o acervo do Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro. Após Van de Beuque comprar uma casa próximo à praia do Pontal, no Recreio dos Bandeirantes, em 1976, para abrigar a coleção, que era privada, passa a ser um local aberto ao público. Essa decisão aconteceu após parte do acervo, cerca de 2000 peças, ter sido exposto no Museu de Arte Moderna do Rio, tendo causado impacto na apresentação, com grande número de visitantes, em um momento de renovação dos museus. Van de Beuque decide divulgar a coleção e para isso procurou dar um sentido de classificação às obras de seu acervo, ocupando-se de sua organização e catalogação. (MISCELANI, 1999). A partir de 1995, o filho Guy Van de Beuque assume a administração do museu e desenvolve um projeto educacional.

<sup>68</sup> Foi um ateliê cultural que reunia jovens artistas, intelectuais, poetas e romancistas, fundado por Aloísio Magalhães, José Laurenio de Melo e Orlando Costa Ferreira, no Recife. Funcionou entre 1954 e 1961. Como local de trabalho, com foco na produção de livros, favoreceu o encontro periódico entre seus membros, como Ariano Suassuna, Arthur Lício Pontual, Francisco Brennand, Glauco Campello, João Alexandre, Ana Mae Barbosa, Henrique Mindlin e José Mindlin. No curto período de sete anos a gráfica publicou obras de autores como: Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Pena Filho, Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto, Luiz Delgado, Jorge Wanderley, Geraldo Valença, Sebastião Uchoa Leite, entre outros nomes que tiveram repercussão regional e nacional pela relevância da produção. (GASPER, Lúcia. O Gráfico Amador. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=275;PONTUAL, 2017: 28](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=275;PONTUAL, 2017: 28)).

Máquinas e motores também foram levados, colaborando para dar maior realismo ao progresso do Brasil.

Figura 22 Seções do pavilhão brasileiro.



Fonte: Acervo Sergio Bernardes. NPD/ FAU-UFRJ

*Figura 23 Pavilhão brasileiro, 1958*



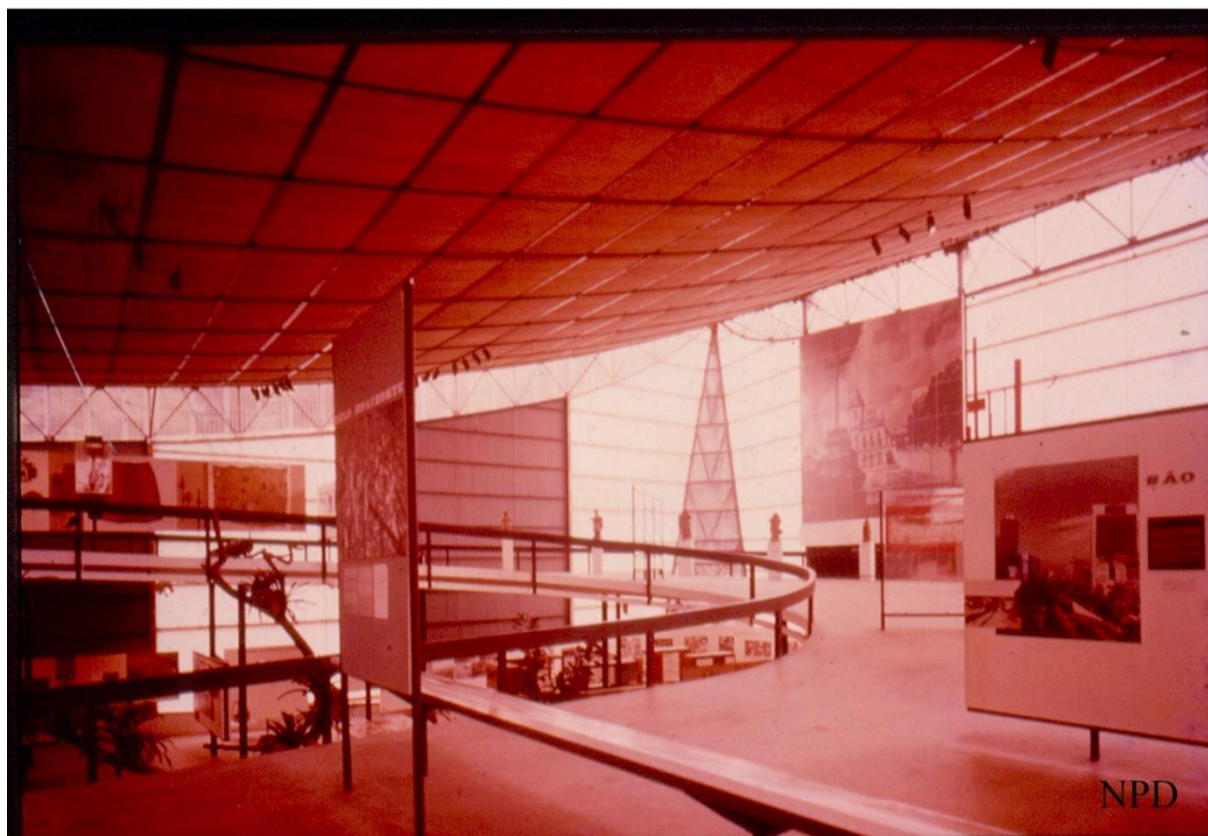
Fonte: MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. ARQUITEXTOS, ano 01, dez. 2000. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>

*Figura 24 Pavilhão brasileiro, 1958.*



Fonte: Acervo Sergio Bernardes. NPD/ FAU-UFRJ

*Figura 25 Pavilhão do Brasil, 1958.*



Fonte: Acervo Sérgio Bernardes/ NPD-FAU/UFRJ

De acordo com Drago (2016: 47), o projeto expográfico se intencionava despojado, ao colocar telas expostas perpendicularmente à rampa, a fim de não obstruir a visão do espaço contínuo e amplo da arquitetura dada por Bernardes ao pavilhão, dando fluidez e luz à exposição. Já os painéis funcionavam como estruturas para dividir o espaço, marcando o circuito expositor, sem prejudicar essa ideia de continuidade e fluidez. Dessa maneira, a arquitetura do pavilhão interagia com os objetos e fotografias, fazendo parte ela mesma da exposição, bem como influenciando a prática expográfica.

O país exibiu desde seus produtos primários até modelos de automóveis fabricados pela indústria nacional. A economia foi dividida em seções, nas quais cada setor era mostrado a partir de painéis informativos. Logo na entrada, o visitante encontrava um tronco de madeira gigante de imbuia, da qual a madeira nobre era utilizada no ramo de mobiliários de luxo, para então seguir até a seção “riquezas do Brasil”, onde havia elementos minerais e uma vitrine de pedras preciosas. O transporte recebeu uma seção específica, na qual foi possível identificar detalhes sobre a marinha mercante e sobre o setor de aviação. O “hall das indústrias” se localizava ao final da rampa e foi dividido entre os setores de energia (petróleo e elétrica),

mineração, siderurgia, automobilística. A divisão dos setores da economia no pavilhão se assemelha bastante com as metas de desenvolvimento econômico do programa de governo de JK, dividido em setores da energia, transportes, alimentação e indústria de base, o qual, inclusive foi exposto em um painel dedicado ao plano governamental de 1956 a 1960 em frente ao cinema. A seção de agricultura destacou o café, o mate e o açúcar, com os stands de degustação. Estes não foram colocados no caminho da rampa, mas já no andar térreo, em frente à seção de indústrias, demonstrando que faziam parte do presente do país, onde o visitante podia sentar e degustar os produtos brasileiros.

*Figura 26 Seção das indústrias no pavilhão do Brasil, 1958.*



Fonte: MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. ARQUITEXTOS, ano 01, dez. 2000. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947><https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>. Acesso em 22 abr. 2024.

Figura 27 Seção das indústrias no pavilhão brasileiro, 1958.



Fonte: Acervo Sergio Bernardes. NPD- FAU/UFRJ

O indígena e o negro eram representados na entrada do pavilhão, como parte do passado do Brasil. Mas a representação ainda desagradava aos brasileiros que frequentavam a exposição, como conta um jornalista de *O Globo* em uma crônica sobre o evento:

Certa tarde, encontramos, em uma das avenidas da Exposição, um brasileiro. Estava revoltado. “Precisamos acabar com esta história de representar o Brasil com índios e negros”, disse-nos ele, acrescentando: “Cheguei à entrada do nosso pavilhão e não continuei. É uma vergonha”.<sup>69</sup>

O jornal *Última Hora* entrevista uma jovem estudante brasileira que visitou o pavilhão e diz haver um falso retrato do Brasil por apresentar “fotografias que predominam negros,

---

<sup>69</sup> CASTELO BRANCO, José R. M. Êxito ou fracasso do Brasil na Exposição de Bruxelas? *O Globo*, Geral, Matutina, 22 de julho de 1958, p. 2.

índios e portugueses”. Segundo acredita a jovem, “o público que esteve e ainda comparece, à Exposição Internacional de Bruxelas, acredita que a raça brasileira é composta em sua totalidade de mestiços (...)”.<sup>70</sup> Ou seja, a jovem branca, estampada em fotografia, achou que o Brasil não estava sendo bem representado na Europa, ao trazer representantes das três etnias como marca da identidade racial, demonstrando haver controvérsias sobre o tema.

A ausência de elementos ligados às religiões afro-brasileiras também é celebrada em comentários do Cardeal-Arcebispo Dom Jaime de Barros Câmara. O religioso acentua que “felizmente souberam escolher o que dignamente pode representar o Brasil perante olhos civilizados, sem degradantes cenas de macumba que nos humilham perante estrangeiros”<sup>71</sup>, conforme apresenta artigo do periódico *O Globo*.<sup>72</sup> Percebe-se, assim, um silenciamento em torno de práticas culturais das populações afro-brasileiras, que eram vistas ainda a partir de uma perspectiva racista e eurocentrada.

Apesar de algumas iniciativas e mudanças de perspectivas na discussão racial na década de 1950 – como o Teatro Experimental do Negro, por exemplo –, ainda prevalecia o debate em torno da visão otimista da miscigenação, aspecto que será aprofundado no próximo capítulo. O processo de seleção de bens culturais representativos de uma suposta identidade nacional brasileira, iniciado com a criação do Sphan na década de 1930, adotou diretrizes que privilegiaram monumentos e edifícios, testemunhos materiais de uma herança portuguesa colonizadora. Além de valorizar a materialidade do patrimônio por meio do instrumento jurídico do tombamento, a valorização estética europeia excluiu determinados tipos de patrimônio do repertório nacional, bem como referências indígenas e africanas do campo de preservação. Como esses grupos supostamente não haviam deixado vestígios materiais, não foram inseridos como representantes nacionais. O retrato da nação associou-se, então, aos elementos do universo cultural europeu. As expressões culturais do universo negro e indígena foram integradas apenas nos estudos da cultura popular e do folclore. Ou seja,

Predominou uma concepção hierarquizada da contribuição de cada um dos grupos raciais: mesmo reconhecido o caráter mestiço da cultura nacional, houve uma definição de espaços específicos de representação destinados aos brancos, negros e indígenas nas narrativas criadas sobre a nacionalidade. (LIMA, 2012: 31)

---

<sup>70</sup> Retrato falso do Brasil no “stand” em Bruxelas. **Última Hora**, 24 de junho de 1958, p. 2.

<sup>71</sup> Em Bruxelas O Brasil apareceu sem a Macumba que nos Humilha. **O Globo**, Geral, Matutina, 23 de Agosto de 1958, p. 6.

<sup>72</sup> No capítulo 3, exploramos mais detalhadamente as questões da representação do negro e do indígena na construção da identidade brasileira, buscando interpretar a partir das concepções presentes nos discursos hegemônicos durante o governo JK.

Nos anos 1950, o SPHAN tinha realizado até então apenas um tombamento ligado à cultura afro-brasileira, em 1938. A Coleção do Museu de Magia Negra era formada por objetos recolhidos em ações policiais em terreiros e outros locais que se supunha práticas religiosas afro-brasileiras<sup>73</sup>. De acordo com Lima (2012), no entanto, essa preservação não pode ser considerada um reconhecimento nos moldes que se realiza atualmente com terreiros de candomblé e quilombos, pois foi realizada numa lógica repressiva e higienista. A literatura produzida sobre negros na época indicava uma “percepção negativa de suas manifestações culturais objetificada na criminalização de suas práticas e na apreensão de seus objetos de culto” (p.46). A constituição inusitada desse acervo estaria associada à preservação museológica do exótico, complementa a autora, ressaltando que a coleção não era entendida como arte ou cultura religiosa afro-brasileira, mas representava “conflitos civilizacionais e culturais no campo religioso brasileiro, do ponto de vista de uma sociedade eurocêntrica, iconoclasta, positivista e cientificista” (CORRÊA, 2006: 40). O próprio nome dado à coleção vincularia a prática religiosa ao mal e à feitiçaria, a partir de uma representação negativa das práticas populares e negras.

Descendo a rampa em espiral, era possível acompanhar um painel geográfico do Brasil, com um mapa elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); os momentos da descoberta, da conquista e as bandeiras; fotografias de tipos humanos, em que o discurso das três raças era apresentado; imagens de paisagens brasileiras; pinturas de Rugendas e Debret datadas do século XIX, culminando em grandes painéis de Brasília de 60m<sup>2</sup>. A cultura popular foi representada na seção “folclore”, através das coleções do Museu de Arte Popular de Pernambuco e coleções particulares, que reuniam símbolos e fotografias de manifestações regionais. Em seguida, vinham as seções de “imigração e saúde pública”, “trabalho e assistência social”, “educação e cultura”, “turismo e museus”, apresentando um panorama dessas áreas no então governo de Kubistchek.

Deparamos logo com Pedro Alvares Cabral, na descoberta do Brasil, e após o almirante português, numa inteligente, elegante e didática decoração, fomos pela História afora, passando a selva, as cidades antigas e modernas do país, as suas quedas de água, produções agrícola e industrial e realizações técnicas até desembocarmos na futura Brasília. Ora, mesmo nesta futura Brasília, onde está em azafama de construção, o Brasil já deixou de ser o “país do futuro”.(...) Nada mostra que não tenha e nada promete que não esteja já em curso. (...) <sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Em 2020, a coleção foi transferida para o Museu da República, em gestão compartilhada com lideranças religiosas, e foi renomeada para “Acervo Nosso Sagrado”. A retirada dos objetos sagrados do Museu da Polícia insere-se, assim, no campo mais amplo das ações antirracistas e de rejeição à intolerância religiosa e como ação reparadora, a ser realizada em gestão compartilhada com o povo de santo. Isso vai possibilitar a identificação das peças, dos seus significados sociais e religiosos, conferindo e respeitando a dimensão sagrada do acervo.

<sup>74</sup> TEIXEIRA, Novais. O Pavilhão do Brasil. **O Estado de S. Paulo**, Geral, 28 de junho de 1958, p. 7.

O discurso hegemônico entre os modernos, que ganharam espaço de atuação no Estado na década de 1930, prevaleceu, expondo uma produção autêntica e genuinamente brasileira, porém buscando uma forma de incluir o Brasil na história da civilização universal a partir da arte. Assim sendo, na seção de história do Brasil, inicia-se a exposição pela arte indígena, passando para o barroco, representado por 18 esculturas da coleção Abelardo Rodrigues, que será retomado no capítulo 3, e fotografias da cidade de Congonhas do Campo e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em João Pessoa, Paraíba.<sup>75</sup> Nesse momento, no qual os modernos participavam de uma institucionalização de uma política de patrimônio histórico e artístico nacional, a arte ameríndia foi entendida como uma categoria isolada e dotada de características específicas, o que não ocorreu com a arte afro-brasileira (LIMA, 2012: 40).

A coleção particular do pernambucano Abelardo Rodrigues era composta por peças sacras, desenhos e gravuras modernas, arte popular, entre outras, e vista por muitos intelectuais da época como representante do que viam como identidade brasileira e nordestina. Wladimir Murtinho foi pessoalmente ao Recife-PE buscar os elementos da coleção, que descreve como “das mais preciosas e raras”, não tendo sido possível encontrar similar nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, justificando sua ida à cidade pernambucana<sup>76</sup>. Nas décadas de 1950 e 1960 a ida à residência de Rodrigues fazia parte da rotina de muitas autoridades que iam ao Recife, onde a coleção era apresentada aos visitantes. Essa experiência, segundo Viana, significava um contato com a realidade brasileira e um momento singular na construção de uma imagem do país, do Nordeste e de Pernambuco (OLIVEIRA, 2017; VIANA, 2008).<sup>77</sup>

Contudo, há indícios de extravio das peças cedidas por Abelardo Rodrigues ao Itamaraty para expor em Bruxelas. Em diversos telegramas de Abelardo ao Presidente Juscelino Kubitschek e ao Itamaraty, o colecionador reclama a não devolução das peças emprestadas, mesmo após o encerramento da Expo58. Rodrigues se mostra indignado com a perda e pede providências, inclusive das peças cedidas ao Museu dos Trópicos, em Amsterdam, que haviam sido emprestadas para a Expo 58 e para a exposição organizada pelo Itamaraty em Neuchatel, deixando a coleção brasileira no Museu incompleta.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Arquitetura e jardins, sucesso absoluto. **Correio da Manhã**, 9 mai. 1958, p. 7.

<sup>76</sup> Pernambuco será bem representado na Feira Internacional de Bruxelas. **Diário de Pernambuco**, 2 mar. 1958, p. 13.

<sup>77</sup> Sobre a importância da cultura popular para a construção da imaginação da nação brasileira e o colecionismo de Abelardo Rodrigues, vamos desenvolver no Capítulo 3.

<sup>78</sup> Telegrama de Abelardo Rodrigues para Palácio do Catete. Recife, 2 de abril de 1959; Telegrama de Abelardo Rodrigues a Vladimir Murtinho Itamaraty. Recife, 2 de abril de 1959; Telegrama de Abelardo Rodrigues a Vladimir Murtinho Itamaraty. Recife, 8 de abril de 1959; Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE). Pasta Abelardo Rodrigues Telegramas enviados.

A cidade mineira de Congonhas do Campo foi um importante centro de mineração aurífero no período colonial, localizada no caminho que ligava Ouro Preto à Paraty pela Estrada Real. Essa condição concedeu a cidade um conjunto arquitetônico e urbanístico formado principalmente por igrejas barrocas. Em 1939, seu maior legado, o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, que reúne o maior conjunto de arte colonial do Brasil, foi tombado pelo Sphan. O conjunto urbano da cidade de Congonhas foi elevado a patrimônio em 1941 e inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Já a Igreja de São Francisco, em João Pessoa, por ser considerada um dos melhores exemplares da “escola franciscana” no Brasil, foi tombada pela Dphan e inscrita no Livro de Belas Artes em 1952. Ambas se encaixam nos padrões estéticos e no passado nacional valorizado na primeira fase do Iphan como patrimônio histórico e artístico, demonstrando uma convergência de ideais de imaginação da nação entre o órgão e organizadores do discurso do pavilhão do Brasil.

São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte foram cidades apresentadas como exemplo do nosso urbanismo<sup>79</sup>. São Paulo como a nascente metrópole do país que parecia ingressar sem volta no mundo ocidental capitalista. São apresentadas lado a lado, em contraste, a “São Paulo de ontem” com a “São Paulo hoje”, a partir de imagens de arranha-céus e avenidas. Copacabana representou o Rio de Janeiro, que começava a ser construída como a vitrine do estilo de vida carioca, como palco do entretenimento e do consumo por uma política integrada de turismo, que dava seus primeiros passos. No mesmo ano da Exposição, o turismo ganha uma política nacional, com a criação da Comissão Brasileira de Turismo (Combratur), subordinada à Presidência da República. Foi a primeira vez da criação de um órgão que visa imprimir uma ação de planejamento e fomento nesse campo. Já Belo Horizonte, como vimos, passou a ter seu nome relacionado a arquitetura modernista com a construção da Pampulha, quando passou por uma reforma urbana durante a prefeitura de JK.

---

<sup>79</sup> MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE PERNAMBUCO. Coleção Abelardo Rodrigues. Pasta Abelardo Rodrigues Exposições. O pavilhão do Brasil – Exposição Universal e Internacional de Bruxelas 1958 – Esquema Geral de painéis e situação de diversos setores.

Figura 28 Pavilhão brasileiro, 1958



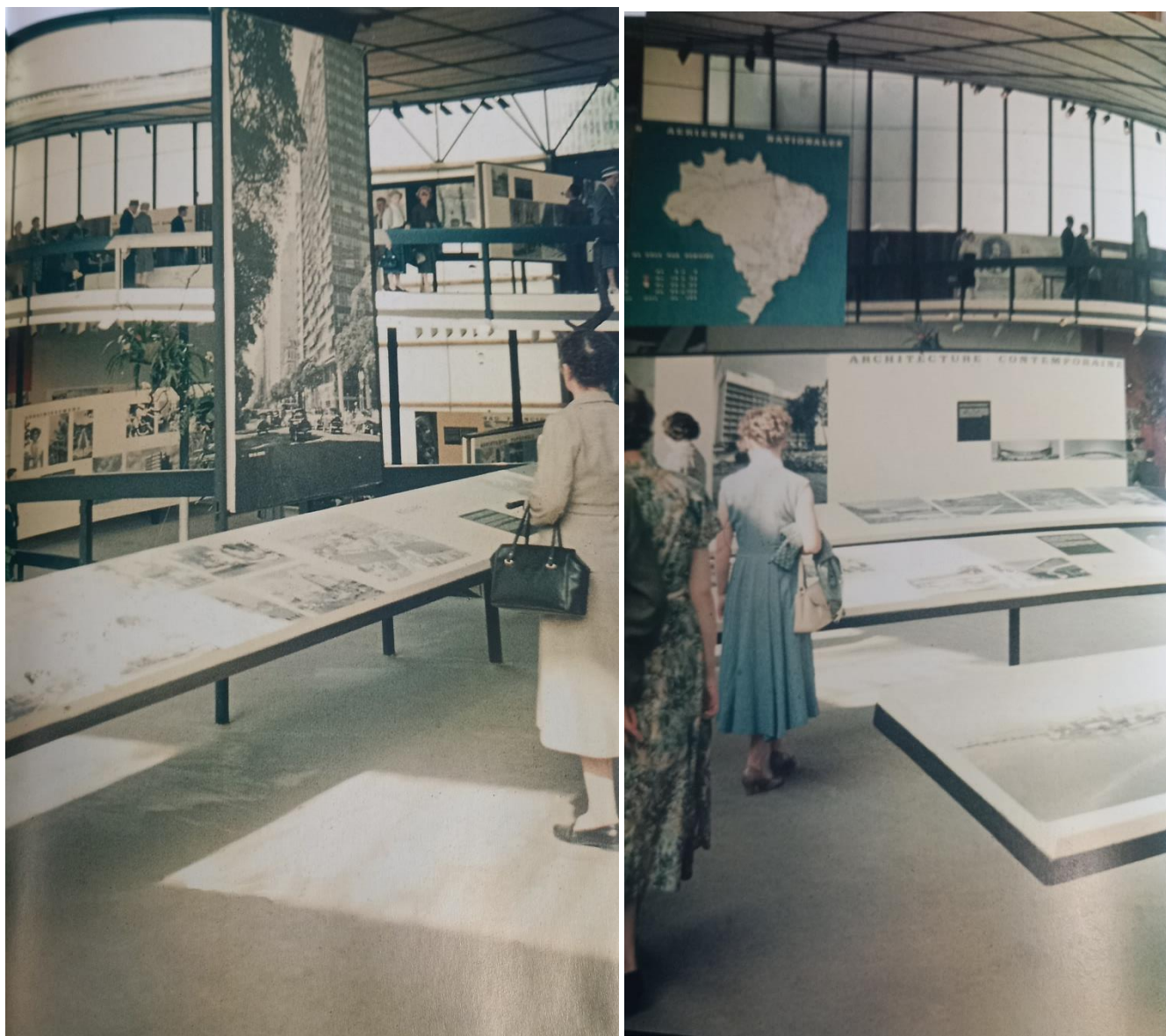
Fonte: Acervo Sérgio Bernardes. NPD – FAU/UFRJ

Por fim, encontrava-se a arquitetura modernista, representada principalmente pelo mostruário de Brasília, eixo do pavilhão e do desenvolvimento do país, produzido pelo arquiteto modernista Artur Lício Pontual. Havia um painel com fotografias do projeto do Pavilhão da Feira Internacional da Indústria e Comércio, em São Cristóvão, também de Sérgio Bernardes; ao lado, uma imagem do Hospital Sul América<sup>80</sup>, que tinha sido projetado por Oscar Niemeyer e Helio Uchoa, bem como apresentava painéis de azulejos de Athos Bulcão e jardins de Roberto Burle Marx, todos personagens da arquitetura modernista. De Brasília, foram apresentados um painel ao alto com o desenho do plano piloto, em que se destaca o formato de um avião, um grande painel fotográfico com o Palácio da Alvorada ainda em obras, outro da maquete do Congresso Nacional, além da própria maquete da Praça dos Três Poderes.

---

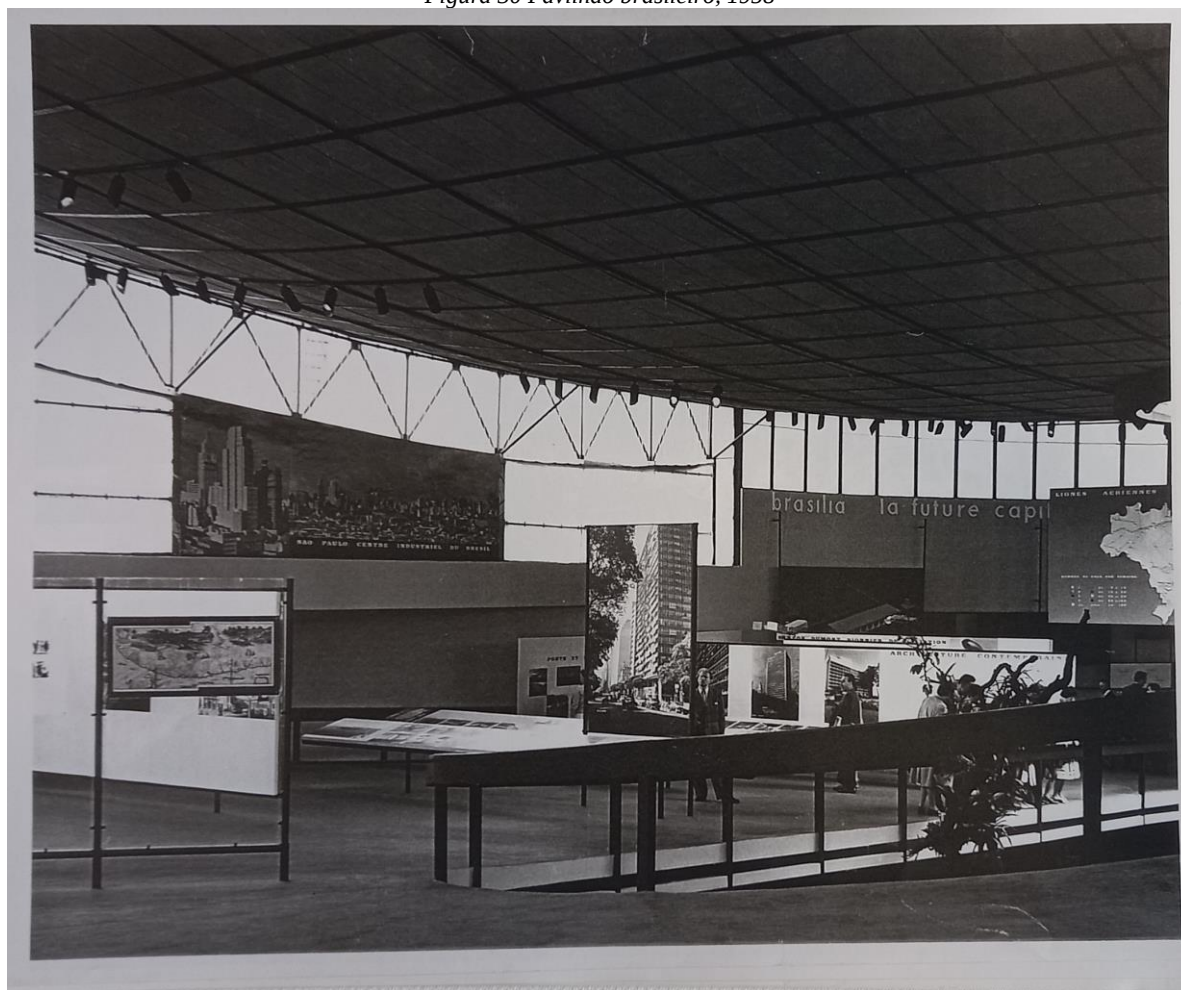
<sup>80</sup> A construção foi finalizada em 1959. É o atual Hospital Federal da Lagoa, localizado no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

*Figura 29 Pavilhão brasileiro, 1958*



Fonte: "Expo 58: the Brasil Pavilion of Sergio Bernardes". Paul Meurs, Mil de Kooning, Ronny de Meyer, University of Ghent's, Department of Architecture and Urban Planning in the 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, from 19 november 1999.

Figura 30 Pavilhão brasileiro, 1958



Fonte: Acervo Sérgio Bernardes. NPD-FAU/UFRJ

A arquiteta Niuxa Dias Drago destaca que pela primeira vez a arquitetura é também objeto da exposição ao expor os painéis de Brasília, para provar que se tornara modernidade permanente, passando o país para “outra classe na taxonomia das exposições” (DRAGO, 2016: 47). O Brasil buscou construir uma estética que moldasse sua fase de desenvolvimento e que inserisse o país na modernidade através da cultura e arte nacionais a partir das heranças da cultura ocidental. Isso pode ser percebido na fala do embaixador Hugo Gouthier quando na inauguração do pavilhão brasileiro, que coincidia com a data do “descobrimento” do Brasil, ele diz

(...) por toda a extensão dos 8,5 milhões de km<sup>2</sup> do território nacional, 60 milhões de brasileiros, cujas origens remontavam as mais diferentes raças e formas de civilização, comemoravam naquele dia o evento que tornara possível a fundação da primeira sociedade moderna nos trópicos.

(...) esforço para plasmar uma nação nova, mas profundamente impregnada dos sentimentos e tradições que animam os demais povos do Ocidente.<sup>81</sup>

No centro do pavilhão estava o jardim tropical projetado por Roberto Burle Marx. De acordo com artigo do *Correio da Manhã*, este teria sido o “maior sucesso do pavilhão” e elogia o trabalho do paisagista. “O arranjo é de imensa beleza. Burle Marx ficará famoso na Europa. A colaboração estreita que hoje entre o arquiteto Sergio Bernardes e Burle Marx resultou em uma obra-prima”<sup>82</sup>. A relação entre a arquitetura moderna e o paisagismo foi se fortalecendo graças ao empenho dos arquitetos modernos em fortalecer o papel do segundo campo, dando espaço para paisagistas comprometidos com a “causa moderna” (DOURADO, 2001: 81). Roberto Burle Marx foi um dos principais expoentes, inclusive internacionalmente, da escola carioca de arquitetura no que tange ao paisagismo. Sua aproximação com os modernos se deu a partir dos seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde estreitou relações com Lucio Costa e outros. Segundo Diogênes e Paiva (2009: 5), o arquiteto paisagista rompeu paradigmas presentes até então na composição de jardins, ao valorizar as qualidades das espécies brasileiras e fazer uma articulação com o projeto moderno.

---

<sup>81</sup> MAURICIO, Jaime. Inaugurado o pavilhão do Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 10 de maio de 1958, p. 3.

<sup>82</sup> BRASIL...**Correio da Manhã**, 1º Caderno, 9 de maio de 1958, p. 14.

Figura 31 Pavilhão brasileiro, 1958.



Fonte: GALWEY, Reginald Hugo de Burgh. Brazilian Pavilion, 1958 World's Fair, Brussels: a view looking down on the tropical gardens from the ramp. Bruxelas: Architectural Press Archive / RIBA Collections, 1958. 1 foto, p&b. Disponível em: [https://www.ribapix.com/Brazilian-Pavilion-1958-Worlds-Fair-Brussels-a-view-looking-down-on-the-tropical-gardens-from-the-ramp\\_RIBA19957?ri](https://www.ribapix.com/Brazilian-Pavilion-1958-Worlds-Fair-Brussels-a-view-looking-down-on-the-tropical-gardens-from-the-ramp_RIBA19957?ri). Acesso em: 22 abr. 2024

## 2.4 Os grandes painéis fotográficos como recurso expositivo

A fotografia ampliada foi o principal recurso visual utilizado pelo pavilhão brasileiro. Os grandes painéis fotográficos e fotomontagens passaram a ser utilizados como recursos

expográficos na década de 1920 pela URSS, pretendendo retratar, na forma de propaganda, o progresso soviético. Segundo Lobo e Alves, a representação da União Soviética na exposição internacional *Pressa* de Colônia, em 1928, concebida por El Lissitzky, revolucionou “por completo o entendimento do próprio conceito de exposição enquanto meio de comunicação para as massas” (LOBO; ALVES, 2017: 3). Os autores argumentam que a fotografia, como linguagem universal e dinâmica, garantia a compreensão de todos e a veiculação da mensagem. Acrescentam que tinha o cinema como paradigma de narrativa visual a fim de seduzir o público com novas formas de conceber o espaço expositivo baseado no movimento, no qual o espectador era um elemento ativo no espaço. Segundo Lobo e Alves, o uso de ampliações fotográficas em decorações murais foi apropriado nas décadas seguintes pelos governos fascistas da Itália e Portugal e nazista alemão, como propagandas nacionais e ideológicas em exposições, expandindo o recurso às fotografias, o que demonstra uma circulação estética de modelos entre rede de intelectuais e saberes, bem como de uma forma de fazer a diplomacia cultural transnacional.

Foi também no entreguerras que cresceu o interesse dos fotógrafos pela arquitetura, exercendo um papel central na difusão do ideal moderno, quando houve a expansão de revistas ilustradas. A fotografia explorou as qualidades abstratas da arquitetura modernista e oferecia a oportunidade de criar uma visão icônica do edifício. (ESPADA, 2014) A agência de patrimônio no Brasil, desde a sua criação em 1937, utilizava a fotografia para registrar bens arquitetônicos e paisagens, contemplando principalmente a arquitetura colonial, que representava a cultura nacional, segundo os modernistas. A contratação de fotógrafos para registro desses bens fazia parte da preservação, uma vez que a documentação fotográfica era utilizada em pesquisa e produção de inventários (CERQUEIRA; FONSECA, 2013). Segundo Turazzi (1998), foi Mário de Andrade quem indica a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em cartas, a necessidade de a instituição contar com um “serviço intensivo de fotografiação” e uma “política de documentação fotográfica das manifestações culturais, históricas e artísticas”, formando a visão do patrimônio a partir da iconografia.

As fotografias de bens arquitetônicos estavam presentes nas exposições de arquitetura propriamente ditas, como a mostra *20 anos de arquitetura britânica*, em 1923, na Royal Academy de Londres, composta, sobretudo, por registros fotográficos, atraindo grande público. Já os grandes painéis fotográficos de arquitetura apareceram na *The International Style*, realizada em 1932 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, sob curadoria de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, expondo projetos dos arquitetos como Alvar Aalto, Walter

Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Richard Neutra, entre outros, (ESPADA, 2017) para então ingressarem também como recurso nas narrativas nacionais em eventos expositivos.

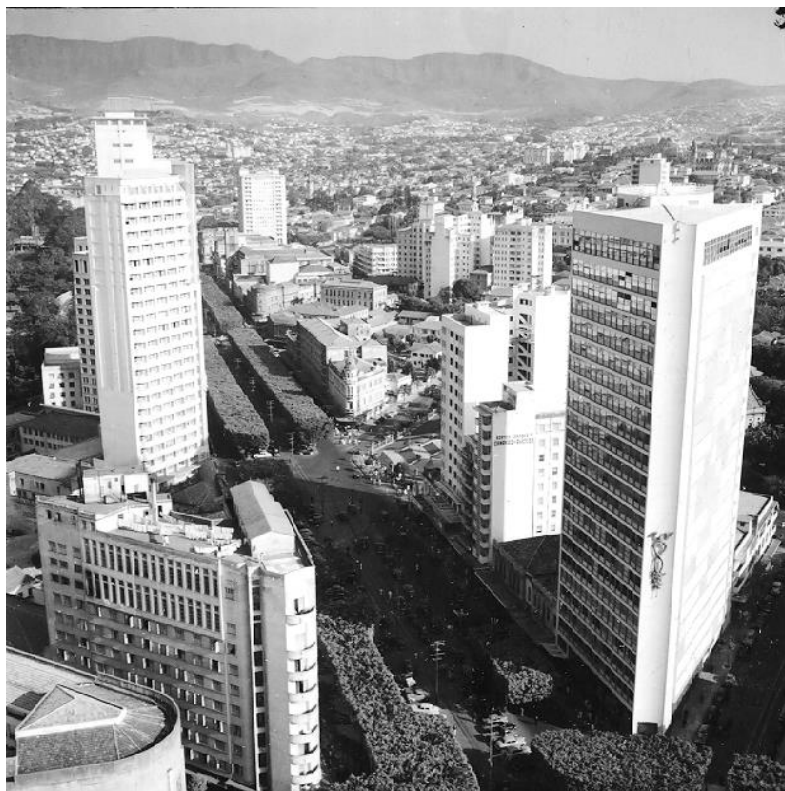
Algumas das fotografias usadas no pavilhão brasileiro são de Marcel Gautherot. O fotógrafo chega ao Brasil em 1939 e passa a colaborar com regularidade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Comissão Nacional do Folclore e para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Tinha como experiência o laboratório do Musée de l'Homme, concebido como parte da Exposição Internacional de 1937, em Paris, onde participa como arquiteto decorador do projeto de reorganização das exposições etnográficas. Vem ao Brasil com preocupação de “explorar a luz dos trópicos”, bem como registrar aspectos humanos e paisagísticos para enviar ao museu (SEGALA, 2005: 76).

As fotografias para as instituições brasileiras eram feitas sob encomenda, tinham usos específicos e enquadramentos estipulados. Ou seja, tinham a intenção de registrar um ponto de vista, tendo o fotógrafo recebido instruções de como capturar imagens dos monumentos (SEGALA, 2005: 79). Gautherot viajou pelo país registrando arquitetura colonial e moderna, bem como produziu séries fotográficas de manifestações populares. Fotografou a construção e os primeiros anos de Brasília a pedido de Oscar Niemeyer entre o fim dos anos 1950 e início da década de 1960. A parceria com Niemeyer iniciou quando Gautherot documentou as obras do arquiteto na Pampulha, em Belo Horizonte. No entanto, em pesquisa feita por Espada, não foi possível concluir se os painéis de Brasília da Expo 58 eram fotografias de Gautherot. Analisando o acervo de imagens de Gautherot, disponível pelo Instituto Moreira Sales, bem como no acervo do Arquivo Central do Iphan, não encontramos a fotografia referente ao grande painel de Brasília exposto em destaque no pavilhão. Relativo à arquitetura, no acervo, foi possível confirmar a autoria de Gautherot na imagem apresentada da cidade de Belo Horizonte. Em entrevista ao projeto “Memória do Arquiteto de Brasília”<sup>83</sup>, realizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, Wladimir Murtinho confirma a autoria de Gautherot com relação à fotografia da maquete da Praça dos Três Poderes, em Brasília. Já em relação às imagens de manifestações culturais populares, paisagens e brasileiros, a maioria dos registros apresentados eram de Marcel Gautherot.

---

<sup>83</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=tRvPBUBlxbw>. Acesso em 22 abr. 2024.

*Figura 32 Belo Horizonte, de Marcel Gautherot. Fotografia foi exposta no pavilhão brasileiro da Expo 58.*



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Em depoimento à pesquisadora e arquiteta Ana Luiza Nobre, uma das primeiras estudiosas sobre Gautherot, o diplomata e presidente da comissão técnica que organizou o pavilhão, Wladimir Murtinho resalta a importância do trabalho de Gautherot nas exposições promovidas pelo Itamaraty, que tinha como intenção construir um discurso histórico sobre a nova capital, inclusive na Expo 58. Segundo Espada (2014), a arquiteta Ana Luiza Nobre também afirma que a qualidade plástica das imagens de Gautherot contribuiu decisivamente para a divulgação e valorização da arquitetura modernista.

Tive contato com Marcel Gautherot no final dos anos 50, no Ministério das Relações Exteriores. Em 1959-60 adquirimos dele um grande número de clichês, que foram enviados para embaixadas do Brasil em todo o mundo. (...). Antes, em 1958, já havíamos utilizado suas fotos no Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, cujo projeto era de Sérgio Bernardes. Estas fotos compunham grandes painéis de 18 x 6 m. Era algo gigantesco, muito impressionante.

(...) O Ministério das Relações Exteriores sempre teve o maior interesse pelo trabalho de Gautherot. Ele nos ajudou muito a representar o Brasil no exterior. (NOBRE, 2001 apud ESPADA, 2014: 98)

## **2.5 Música, cinema e teatro no pavilhão do Brasil**

O pavilhão apresentou, além da exposição permanente, a exibição de manifestações culturais e artísticas. Foram utilizados os recursos do cinema, teatro e música para representar o Brasil. Musicalmente, segundo os jornais, a apresentação do grupo “Os Brasileiros” teria sido um grande sucesso e a “maior propaganda do Brasil na Europa”<sup>84</sup>. O grupo era liderado por Humberto Teixeira, músico e compositor cearense, responsável por levar o Baião, junto com Luiz Gonzaga, para os grandes centros culturais, fazendo o ritmo nordestino ganhar notoriedade nacional. Teixeira também era deputado federal pelo Ceará e, em 1958, conseguiu aprovar uma lei com o seu nome no Congresso Nacional para a formação de caravanas de artistas para divulgar a música brasileira. Eram espetáculos de música popular, patrocinados pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC) e a União Brasileira de Compositores, no intuito de divulgar o samba e o baião “com passaporte oficial” (FLÉCHET, 2012: 251) Em turnê pelo continente, o grupo lotou de espectadores o pavilhão brasileiro da Expo 58, que quase chegou a vir abaixo a rampa de concreto armado, segundo artigo. Os discos do grupo também fizeram sucesso entre os visitantes da exposição.

No dia dedicado ao Brasil na Exposição, houve um grande concerto de músicas brasileiras no auditório do pavilhão, comandado pelo maestro Heitor Villa Lobos. Na década de 1950, Villa Lobos já era conhecido como “embaixador da música brasileira”, segundo a imprensa, conforme mostra Rodrigues (2019). Villa Lobos começou a ter certa notoriedade no cenário cultural desde a segunda metade dos anos 1910, tendo participado da Semana de Arte de 1922, quando começa a fazer viagens para o exterior e consolidar a imagem de representante da música brasileira. Segundo Lima (2017), Villa Lobos manteve-se em permanente diálogo com intelectuais modernistas que procuraram organizar um programa para a música nacional brasileira - como Mário de Andrade e Renato Almeida, principalmente - pautado na incorporação de certas características da música popular às técnicas de composição erudita. Também, depois de sua primeira viagem à Paris, Villa-Lobos teve a “oportunidade de atualizar-se em relação às técnicas e estilos composicionais hegemônicos e de flagrar as expectativas do público europeu em relação a um compositor latino-americano”, ou seja, assim como os modernistas, a incorporação de “exotismos” da cultura popular a composições eruditas (LIMA, 2017: 12).

A obra do compositor, atrelada a uma linguagem musical moderna e à arte erudita, passou a difundir uma certa imagem do Brasil no exterior, baseada na ideia de síntese das três raças, em diversas viagens muitas vezes patrocinadas pelo Itamaraty ou pelo Ministério da

---

<sup>84</sup> “Os Brasileiros”: grandes “vedettes” do Pavilhão do Brasil na Bélgica. **Última Hora**, 21 de maio de 1958, p. 5.

Educação e Cultura (MEC). Ao analisar um discurso do compositor, Lurian Lima (2017) afirma que a música de Villa Lobos funcionou para reforçar certa visão conciliadora da formação sociocultural brasileira internacionalmente:

É assim que Villa-Lobos procurava se mostrar, assim ele era majoritariamente percebido, assim ele representava o seu país no exterior sob os auspícios do Estado: como semióforo de um Brasil grande por Natureza, onde vive um povo mestiço, unido, disciplinado e sem preconceitos; um Brasil no qual a “arte” se encontra com a “cultura popular” para tornar-se independente, onde o branco se encontra com o negro e com o índio, o pobre se encontra com o rico, a elite com os excluídos para, todos juntos, proclamarem em uníssono, como numa demonstração orfeônica, a própria independência, e caminharem rumo a um futuro glorioso. (LIMA, 2017: 49)

O espetáculo teatral “Medeia Negra”, escrito por Agostinho Olavo, composta majoritariamente por atores negros, foi contratado pelo Itamaraty para fazer uma apresentação na Expo 58<sup>85</sup>. A peça fazia parte do projeto do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento, em 1944, cujo objetivo era dar protagonismo aos atores negros, relegados a papéis secundários, e explorar uma linguagem dramática alternativa (DOMINGUES, 2006). O TEN problematiza essas formas de representação propostas até o momento do negro brasileiro e foi um dos poucos representantes artísticos que estavam em processo de construção na década de 1950 e sem tradição em eventos internacionais, levada pelos organizadores do pavilhão, os quais procuraram na maior parte das vezes levar formas artísticas nacionais já consolidadas no exterior.

No entanto, Domingues (2006) argumenta que o Teatro Experimental do Negro não produziu um discurso “militante, de cunho antirracista” e apresentou ambiguidades quanto às escolhas teatrais. As peças não apresentavam uma visão crítica e o grupo fez escolhas que por vezes reforçavam uma visão de superioridade da branquitude, desviando da proposta inicial. Como explica Domingues, o TEN não conseguiu “romper com a cosmovisão ocidental e caracterizar o problema do negro em sua complexidade” (p. 120), além de reforçar estereótipos de exotismo, como quando abordou elementos da cultura religiosa de matriz africana nas peças “Filhos de Santo” (1949), de José de Moraes Pinho, e “O castigo de Oxalá” (1961), de Romeu Crusoé. A própria encenação de “Medeia” não aborda a questão da dominação racial, mesmo sendo ambientada no Brasil escravista, em fins do século XVIII. Assim, os atores negros deram mais uma conotação “estética” ao espetáculo do que definitivamente romper com uma dramaturgia racista. O TEN também não se apresentava em espaços culturais alternativos, do

---

<sup>85</sup> Sem título. **Manchete**, 21 de junho de 1958, p. 13.

subúrbio, onde seu público-alvo se concentrava. Assim, a plateia de seus espetáculos era formada majoritariamente por gente branca (DOMINGUES, 2006: 120).

O cinema, localizado no andar inferior do pavilhão, exibia filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura. Entre os filmes exibidos estão: *Barão do Rio Branco* (1944), *Congonhas do Campo* (1957), *Sabará*, *Museu de Ouro* (1956), *Volta Redonda*, *Pedra Sabão* (1957), *João de Barro* (1956)<sup>86</sup>. A cidade de Volta Redonda ganhou uma série de quatro filmes entre 1953 e 1954, e não foi possível identificar qual deles foi exibido no pavilhão brasileiro. Ainda segundo reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*, os filmes foram escolhidos por uma comissão especial indicada pelo Ministério das Relações Exteriores e traduzidos para o francês.

*Tabela 2 Detalhes sobre os filmes exibidos no pavilhão brasileiro*

| <b>Título</b>                                                                      | <b>Ano</b> | <b>Conteúdo</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>Coleção e Observações</b>                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Série Volta Redonda</b>                                                         |            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                 |
| Expansão de Volta Redonda                                                          | 1954       | -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | -                                                                                                                                                                                                                               |
| O Minério e o Carvão                                                               | 1953       | "A utilização do minério de ferro de Minas Gerais e do carvão de Santa Catarina no desenvolvimento da Usina de Volta Redonda. A sua importância na industrialização do Brasil. A classificação do carvão, a carga e a descarga automática dos altos-fornos, bem como as principais fases da fabricação do ferro-gusa e do aço" | Coleção Companhia Siderúrgica Nacional; Nos créditos: "Supervisão do Serviço de Relações Públicas da C.S.N" (...)                                                                                                               |
| Nem tudo é aço                                                                     | 1954       | -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | -                                                                                                                                                                                                                               |
| Volta Redonda como é hoje                                                          | 1954       | -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | -                                                                                                                                                                                                                               |
| Barão do Rio Branco - 1845/1912                                                    | 1944       | "Evocação da figura e da obra do ilustre diplomata, focalizando os locais de suas atividades e os seus grandes feitos diplomáticos, especialmente, nas questões de limites"                                                                                                                                                    | Coleção Ministério das Relações Exteriores; "Cooperação da Cultura Inglesa". Nos créditos: "Com a colaboração e cooperação do Ministério das Relações Exteriores - Centenário do nascimento do Barão do Rio Branco - 1845-1945" |
| Congonhas do Campo - Capelas dos Passos, profetas e a basílica do senhor bom Jesus | 1957       | "A monumental obra do Aleijadinho na histórica Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, apresentando os famosos Passos - reconstituição das cenas da Paixão com figuras em tamanho natural - e as estátuas dos Profetas"                                                                                                    | Coleção Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional                                                                                                                                                                    |

<sup>86</sup> Fitas nacionais serão exibidas na Bélgica. *O Estado de S. Paulo*, 28 de março de 1958, p. 9.

|                                                     |      |                                                                                                                                                                                                                                                                                  |   |
|-----------------------------------------------------|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Sabará, Museu do Ouro - Minas Gerais                | 1956 | "Aspectos da cidade, sua história e evolução, focalizando em especial o famoso Museu do Ouro, com suas relíquias e preciosidades, símbolos de um período faustoso que se classificou 'o Ciclo de ouro'"                                                                          | - |
| Pedra Sabão (Seus usos e suas aplicações)           | 1957 | "A extração, classificação e qualidade da pedra-sabão. A manufatura dos objetos de pedra-sabão"                                                                                                                                                                                  | - |
| João de Barro (FURNARIUS RUFUS) - Zona da Mata - MG | 1956 | "Uma rápida sucessão de ninhinhos inicia este filme que registra os hábitos do João-de-Barro, pássaro cor de ferro, papo branco e cauda avermelhada. Acompanha a engenhosa confecção da casa de barro amassado. Detalhes da postura, da incubação e da alimentação dos filhotes" | - |

Fonte: SOUZA, Carlos Roberto de. Filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. São Paulo, 2021.

O movimento pelo cinema educativo se constituiu desde os anos 1920 com intelectuais e educadores que faziam uma crítica moral aos filmes que então circulavam. O INCE é a concretização desse movimento a partir da proposta de produção contínua de filmes, pela primeira vez iniciada pelo Estado. O Instituto foi criado de forma não oficial em 1936 e regularizado em 1937, a partir da lei que fundou outras instituições como o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e o Instituto Brasileiro Histórico e Geográfico (IBGE). No entanto, a parte da censura cinematográfica foi retirada do Ministério da Educação e subordinada ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, primeiro com o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e, posteriormente, em 1939, com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que coordenou sozinho toda a área de comunicação do Estado Novo. Essa atuação do DIP pode ter inclusive restringido as temáticas dos filmes do INCE, que não avançou para assuntos ligados aos eventos cívicos, mas tratou apenas de temas ligados à educação propriamente dita, como zoologia, educação artística, física, literatura, dança, geografia e história, por exemplo (MORETTIN, 1995, p.17).

Edgar Roquette-Pinto, antropólogo e ex-diretor do Museu Nacional, foi designado diretor-presidente. Como diretor técnico, assumiu o mineiro Humberto Mauro, um dos mais destacados cineastas do período. Mauro havia acompanhado o movimento de transformação urbanística, arquitetônica e cultural da cidade de Cataguases (MG) e fez parte do chamado *Ciclo*

de *Cataguases*, expansão regional da produção cinematográfica na década de 1920. Mauro já havia feito uma série de filmes de curta-metragem de aspecto documental, como *Symphonia de Cataguases* (1929) e *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934). Através do Instituto, mantinha contato com entidades semelhantes na Europa através de viagens para França, Itália, Alemanha. O diretor passou a contar com especialistas para produção dos filmes, o que garantia um discurso cientificista aos filmes, adotando estratégias de autenticação com o objetivo de diferenciar os filmes de melodramas históricos da época (...) acusados pelos educadores de não se preocuparem com a chamada verdade histórica (...)” (MORETTIN, 2007: 55).

Com a aposentadoria de Roquette-Pinto em 1947, o INCE passa a ser dirigido pelo médico Pedro Gouveia e pelo educador Paschoal Lemme. A década de 1950 foi um período de recursos financeiros escassos para o Instituto e produção baixa de filmes, seja pela ausência da influência do antigo diretor ou pelo próprio alcance já limitado da utopia no cinema educativo (SCHVARZMAN, 2003: 3397). Humberto Mauro terá maior autonomia para produzir ideias e menos interferência do Ministério da Educação e Saúde. O Instituto vai seguir por inércia o antigo projeto, já que não houve novos para sobrepô-lo, e sendo pensado filme a filme. A maior parte dos projetos serão feitos por meio de convênios, como os com o Sphan, que solicitou a produção de filmes sobre as cidades históricas mineiras (*Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará e Cidade de Caeté, Diamantina e São João Del Rey*, entre 1957 e 1959) (SCHVARZMAN, 2003: 3407).

A produção cinematográfica e as exposições universais tiveram uma relação de bastante proximidade, desde a invenção do cinema. Thomas Edison apresentou oficialmente sua recente criação, o cinetoscópio, na exposição universal de 1900, realizada em Paris (MORETTIN, 2011: 233). Mas somente em 1915, na Panama-Pacific International Exposition (San Francisco), o cinema ganha uma posição legítima nessas exposições, dentro dos stands educativos e para divulgar o próprio evento. Nesse sentido, a partir do século XX, o cinema, se institucionaliza como meio de comunicação em massa, e passou a ser cada vez mais usado como ferramenta para projetar as virtudes da nação, para si e para os outros, segundo defende Morettin (2011: 239). É quando as histórias do cinema e das exposições universais se entrelaçam, pois a competência técnica e discursiva cinematográfica passava a representar progresso nacional e superioridade.

Segundo Morettin (2021: 3), o Brasil, até antes do final da década de 1930, mandava produzir ou levava filmes realizados, ou encomendados por ministérios, por órgãos do governo federal e estadual para as exposições universais. Sobre esses documentários, Morettin destaca

Estes documentários cumpriam a função de registrar as atividades governamentais em seus diferentes campos, de cobrir o programa expositivo idealizado (se expúnhamos café, tabaco ou cacau, solicitava-se a realização de um curta ou aproveitava-se algum filme que registrasse as etapas de produção e comercialização de cada produto), sem necessariamente seguir uma direção única, como a princípio deveria ser o caso dos documentários e cinejornais realizados pelo INCE e pelo DIP. (MORETTIN, 2021: 4)

Somente na Feira Mundial de Nova York (1939-1940) e na Exposição do Mundo Português (1940), o Estado brasileiro levou produções cinematográficas próprias e institucionalizadas a partir do INCE, garantindo um tom oficial nas obras. No entanto, os filmes levados para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York parecem não ter agradado o Comissário Geral do Brasil, Armando Vidal, que critica as produções como sendo atrasadas no discurso e nos métodos para serem exibidos, pois “os filmes oficiais têm ainda um caráter muito pessoal, que os torna sem interesse para o exterior. (...)” (VIDAL, Armando. *Relatório Geral 2ª parte*: 490). Defendia a formação de um estoque de filmes de qualidade para atender aos serviços oficiais de propaganda, considerando as imensas dificuldades de preparação do Brasil para esses certames, para conseguir assim atender o ideal de modernidade pretendido<sup>87</sup> (MORETTIN, 2021: 10).

Na Exposição de Bruxelas, o pavilhão brasileiro apresenta produções de variados temas, que seguem uma mesma linha temática do que vinha exposto como representantes nacionais desde a década de 1930. Foram então apresentados no pavilhão: A produção sobre a cidade de Volta Redonda, sede da Companhia Siderurgica Nacional (CSN) – fundada em 1941 no governo Vargas - aparece como representante do desenvolvimento industrial brasileiro e da siderurgia nacional, iniciada no segundo governo Vargas e tendo continuidade como uma das metas do governo Kubitschek. *Barão do Rio Branco* foi um dos diversos filmes produzidos pelo Instituto de reconstituição histórica ou de figuras tidas como importantes no processo de construção de uma nacionalidade. Schvarzman (2003) nomeia essa série de filmes de “Vultos históricos”, presentes desde a primeira fase do INCE<sup>88</sup>. Os filmes sobre *Congonhas do Campo*, *Sabará* e *Pedra Sabão* refletem a valorização da arte e arquitetura barroca presente nos conjuntos arquitetônicos das cidades históricas mineiras, identificadas no discurso hegemônico dos intelectuais modernistas como representantes da nação e elevadas a patrimônio histórico e

---

<sup>87</sup> Até foram produzidos filmes depois pelo Itamaraty, como aqueles que citados na página 54, e distribuídos pelas embaixadas. Mas na Expo 58 somente foram encontradas fontes que comprovam as apresentações dos filmes INCE.

<sup>88</sup> A autora faz uma periodização da história do INCE, a partir da direção do Instituto: o “primeiro Ince”, de 1936 a 1946, dirigido por Roquette-Pinto, e o “segundo Ince”, entre 1947 até 1964, marcado pela saída do seu primeiro diretor.

artístico pelo Sphan. Já *João de Barro*, conhecido popularmente como pássaro construtor, além de representar a natureza exótica brasileira, a excepcionalidade da fauna brasileira e sua morfologia única<sup>89</sup>, que não podem faltar nas exposições universais.

Nesse sentido, mais uma vez, o Brasil aparece como a nação “aposta do futuro” tanto no contexto internacional quanto nacional, reforçado na imagem compartilhada pela imprensa brasileira. O Brasil vivia os seus “anos dourados” com Juscelino Kubitschek e procurou levar esse espírito para o seu pavilhão na Expo 58. O pavilhão buscou fortalecer e consolidar a visão de nação moderna que se delineou desde os anos 1930. As concepções do movimento moderno prevaleceram no modo de pensar tradição e modernidade, mesmo com outros movimentos artísticos em difusão. As origens da nação, identificadas no barroco, estavam presentes em 1958, de modo que assim inseria o país na história da arte universal e no concerto das nações civilizadas. A continuidade estaria na arquitetura modernista, já consagrada no exterior, que foi materializada na imagem da nova capital, Brasília, a atração de destaque do pavilhão brasileiro. Muitos dos estereótipos já presentes no imaginário dos europeus permanecem na exibição brasileira em 1958, porém busca-se mostrar a construção de uma nação com história e tradições autênticas, tentando afastar-se da imagem do puro exotismo e aproximar-se dos referenciais de civilização ocidental. O país contou sua história, numa perspectiva linear, demonstrando o contraste entre passado e presente, e caminhava numa linha imaginária do progresso. O fim, representado por Brasília, demonstrava a superação do atraso e a expectativa no futuro.

## **2.6. Os bastidores da Expo 58: a organização e seus agentes**

A diplomacia cultural do Brasil não era exclusividade do Itamaraty na década de 1950. O Ministério da Educação e Cultura, através de seus órgãos, também teve um protagonismo na produção de uma imagem da nação a ser disseminada e divulgada em contextos internacionais. Juntamente com outras instituições<sup>90</sup>, a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores e o MEC se ocuparam de temáticas relacionadas à história e cultura na Exposição de 1958, entre elas, a História do Brasil, a língua portuguesa, bibliotecas, produções bibliográficas, a nova

---

<sup>89</sup> De acordo com Schvarzman (2003), há uma série de 10 filmes, como *Victória Régia*, *João de Barro*, *Peixes do Rio de Janeiro*, produzidos pelo INCE, que tratam dessa mesma temática de excepcionalidade de espécies da fauna e flora brasileira, demonstrando uma “natureza variada e pródiga”.

<sup>90</sup> Segundo o Diagrama de planejamento de trabalho disponível no Arquivo Central do Iphan, as instituições que cooperaram foram: Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Conselho Nacional de Geografia, Instituto Joaquim Nabuco, Universidade do Brasil, Universidade de São Paulo, Serviço Nacional de Teatro, Instituto Nacional do Cinema Educativo, Instituto Nacional do Livro, Museu Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Goeldi, Casa de Rui Barbosa, Ibicc, Serviço de Rádio-Difusão Educativa, Jardim Botânico, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Cia Urbanizadora da nova Capital do Brasil.

capital do Brasil, cultura jurídica, cultura artística – a música, em especial - e museus.<sup>91</sup> A Divisão Cultural do Itamaraty se ocupou de emitir folhetos básicos em quatro idiomas (inglês, francês, espanhol e alemão) com informações gerais sobre o contexto brasileiro. Outro folheto com as metas propostas pelo presidente Juscelino Kubitschek em seu governo e uma parte final dedicada aos aspectos culturais do país, especialmente a arquitetura modernista e a construção de Brasília. Além disso, participaram da produção musical a ser exibida na Exposição, com a intensificação do plano da DCI de elaboração de uma discografia, como também acréscimo de dez discos de música erudita que haviam sido mandados gravar com a colaboração da Rádio do Ministério da Educação.

A exibição de filmes voltados para aspectos históricos e culturais ficou a cargo do Itamaraty, como foi mostrado no primeiro capítulo, assim como atuou na colaboração no que diz respeito aos painéis fotográficos de vistas gerais, Arquitetura e Brasília. Esse projeto custaria em torno de 50.000 dólares, mas o objetivo era integrar a exposição no programa geral de difusão da DCI, permitindo usar os recursos de forma mais econômica.<sup>92</sup> O Itamaraty ficou responsável ainda pelos custos de viagem e permanência de seus funcionários por dois meses para a organização do pavilhão, são eles: Secretário Wladimir Murtinho, presidente da comissão técnica; Segundo Secretário Mario Dias Costa, responsável pelas publicações; o Cônsul Michael Joseph Corbett, na qualidade de representante do Itamaraty no Comissariado Geral; e a auxiliar Stella Baptista Pereira.

O então chefe da Divisão Cultural, José Osvaldo de Meira Penna ressalta a importância do Brasil participar do evento, assim como prestar o apoio necessário para essa participação, uma vez que seria “um dos maiores empreendimentos realizados”, com a “visita de dezenas de milhões” de pessoas de variadas nacionalidades. A exposição seria usada como o principal veículo de propaganda do Brasil naquele exercício. A fim de adiantar os trabalhos, o Secretário Mario Dias Costa, que vinha colaborando com a organização desde o Brasil, decide se dedicar exclusivamente ao evento e partir para Berna, na Suíça, de onde poderia acompanhar mais de perto e fazer o contato direto com editoras para elaboração de publicações, preparação de textos, ilustrações e traduções. O Secretário estava a cargo de quatro publicações num total de 250.000 exemplares. Também seria intensificado o plano de seleção de uma série de discos de música popular, já em elaboração na DCI, bem como uma reedição do projeto em colaboração com a

---

<sup>91</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. Pasta nº 07/001. Diagrama de planejamento de trabalho da comissão do progresso científico-cultural e artístico.

<sup>92</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 07/02/1958. Memorando do Chefe da Divisão Cultural ao Chefe do Departamento Político e Cultural. Pasta 136/1/1.

rádio do MEC de dez discos de música erudita. A programação era exibir filmes sobre temáticas da Arquitetura Moderna, Barroco Brasileiro, Imigração e desenvolvimento econômico.

Em fevereiro de 1957, o embaixador Hugo Gouthier envia dois telegramas à Secretaria de Estado das Relações Exteriores em que cobra o início dos trabalhos no pavilhão do Brasil, quando nem mesmo o arquiteto e o representante do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio tinham ido a Bruxelas, apesar de pronto o esboço do pavilhão. Gouthier envia fotografias e projetos de pavilhões de outros países ao Ministério do Trabalho, ressaltando que estes já estão bastante adiantados em relação ao Brasil. Destaca ainda os gastos da União Soviética e dos Estados Unidos com seus pavilhões para argumentar a importância do evento, que, segundo o embaixador, ainda não havia sido compreendida pelas autoridades brasileiras competentes. Por essa razão, indica em ordem de urgência, como os créditos necessários haviam sido votados pelo Congresso, a aceitação do esboço do pavilhão pelas autoridades competentes; a ida a Bruxelas do arquiteto e do representante do Ministério para verificar eventualmente o projeto “in loco”; a adoção dos termos da participação brasileira e providências locais pelo funcionário do Ministério do Trabalho “no sentido da apresentação física dos temas brasileiros, pois, na Europa, as facilidades são maiores que no Brasil”. Para o embaixador, se essas providências não fossem tomadas a tempo, “redundaria no conhecido sistema das improvisações brasileiras de última hora, com o consequente e inevitável ‘fiasco’”.<sup>93</sup>

Ainda no mês de fevereiro, não se sabe se a pressão do embaixador foi efetiva, mas é convocada uma reunião da Comissão Planejadora da Exposição de Bruxelas, na qual é feita a coordenação de diferentes setores a serem incluídos na representação brasileira. Entre os presentes estavam Helio Brum, do Instituto Brasileiro do Café; Milcíades Guarani, da Agricultura; Luiz Munich, do BNDE; José Queiróz, da Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC); Pedro Gyrão, do MEC; Paulo Serrado, do Departamento do Turismo; J. Brochado, do IBGE; Anísio de Abreu, da Fazenda; Francisco Lisboa Figueira de Mello, da Confederação Nacional da Indústria; Augusto Finhões da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC), representantes da aeronáutica e do Conselho Nacional de Pesquisa. Ficou decidido que seriam organizadas subcomissões de planejamento para assuntos específicos, que fariam ligações com autoridades governamentais e entidades privadas para a

---

<sup>93</sup> NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 07/02/1957. Telegrama do Embaixador Hugo Gouthier à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. SB0040.2.0030. NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 19/02/1957. Telegrama do Embaixador Hugo Gouthier à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. SB0040.2.0031.

execução dos trabalhos, assim como a inclusão das Forças Armadas e da Associação Brasileira de Imprensa na Comissão organizadora.<sup>94</sup>

Em março de 1957, o MEC enviou uma circular aos seus órgãos solicitando sugestões e contribuições para a participação brasileira em Bruxelas. Sobre o ensino universitário, a Universidade do Paraná sugeriu demonstrar as várias zonas culturais de influência das universidades, o progresso e aparelhamento dessas instituições a partir do número de alunos e verbas empregadas. Ainda no campo educacional, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos sugeriu editar publicações e gráficos sobre suas atividades, fornecer fotografias de prédios escolares e amostras de livros didáticos brasileiros. Além disso, propôs fornecer elementos elucidativos do projeto da “Casa do Brasil”<sup>95</sup> na Cidade Universitária de Paris, concebido por Lucio Costa, em 1952, e elaborado com recursos do MEC.

A Diretoria do Ensino Industrial propôs publicações, fotografias e maquetes sobre as escolas industriais e técnicas do MEC. Já a Diretoria do Ensino Comercial sugeriu demonstrar a metodologia do Sistema de Ensino Funcional, em sua originalidade e diferença dos outros sistemas e métodos. A Diretoria do Ensino Secundário sugeriu apresentar maquetes de prédios escolares modernos (Colégio Pedro II – Internato, Colégio Cataguazes e Colégio Estadual do Paraná), além de elaborar gráficos e diagramas sobre o crescimento do grau médio no Brasil, a formação de professores e atividades supletivas e assistenciais do Governo Federal. O Instituto Nacional de Surdos Mudos também se propôs a organizar um painel com um panorama do ensino emendativo do surdo-mudo, assim como o Instituto Benjamin Constant sobre o ensino para cegos.

O Instituto Nacional do Livro sugeriu promover uma “Mostra da Indústria do Livro no Brasil”, inserindo revistas e publicações oficiais do Brasil, em articulação com o Presidente do Sindicato Nacional das Empresas Editoras de Livros e Publicações Culturais, com os dirigentes

---

<sup>94</sup> NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 26/02/1957. Reunião da Comissão Planejadora da Exposição de Bruxelas. SB140.2.0012

<sup>95</sup> A “Casa do Brasil” pretendia receber os pesquisadores brasileiros na França, além de ser um centro cultural e estreitar relações com aquele país. Essa ideia vinha desde a década de 1920, mas só amadureceu em 1950, quando o deputado Antônio Correia (UDN-PI) apresentou um projeto de lei (PL 590/1950) em nome do Ministério da Educação e Saúde para destinar cinco milhões de cruzeiros para a construção da casa de estudantes brasileiros em Paris. O projeto começou a ser desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBEEC), que por sua vez era presidido pelo Embaixador João Neves Fontoura, vinculado, portanto, ao Ministério das Relações Exteriores e depois transferido para o âmbito da recém-criada Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), quando uma comitiva foi instaurada em Paris para negociação da construção. Mas a Fundação Maisón du Brésil só começa a funcionar em 1959, após ser construída em parceria com o escritório de arquitetura do francês Le Corbusier, quem Costa acreditava ser o único capaz de realizar o prédio em todos os seus detalhes, já que foi onde nasceram as ideias que inspiraram a arquitetura modernista brasileira. (MÜLLER, 2022)

da Câmara Brasileiro do Livro e a Academia Brasileira de Letras. O Instituto Nacional do Cinema Educativo propôs, desde que lhe fossem oferecidos os recursos financeiros, preparar filmes sobre diversos temas. No entanto, foram exibidos no pavilhão filmes já feitos anteriormente pelo Instituto. O Serviço Nacional de Teatro sugeriu o aproveitamento dos cenários executados para a representação brasileira à I Bienal de Artes Plásticas do Teatro para a exibição no pavilhão brasileiro em Bruxelas, entre outras sugestões.

Apesar de terem ações de diplomacia cultural desenvolvidas a parte, os órgãos do MEC e a Divisão Cultural do Itamaraty cooperaram e atuaram juntos em projetos de divulgação da cultura brasileira antes da Expo 58, como nos casos de remessas de filmes do INCE, a formação de uma Comissão para a escolha de filmes em festivais internacionais e as políticas de intercâmbio de pesquisadores. O patrocínio do Itamaraty e das suas repartições diplomáticas era por vezes solicitado para apoio em eventos no exterior nos quais o Brasil se fazia representar por alguns dos órgãos do MEC. Em 1957, por exemplo, por ocasião do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, em Lisboa, a Biblioteca Nacional faria uma Exposição do Livro Brasileiro e solicitou assistência quanto ao desembarque das remessas de livros<sup>96</sup>. De acordo com a fala do ministro do MEC na solicitação, o patrocínio do Itamaraty também parecia conceder legitimidade à ação cultural, além de certo prestígio ao evento que estreitava as relações culturais com Portugal, sendo esse país uma das prioridades de política externa do período.

Nem todas as contribuições foram consideradas pelos organizadores. Entre aquelas que identificamos que foram aceitas, está a sugestão da Biblioteca Nacional da exposição iconográfica da evolução nacional desde a Primeira Missa até a projetada capital de Brasília, com elementos fornecidos pela própria Biblioteca<sup>97</sup>, que compôs o início do pavilhão. Porém, as sugestões ligadas à língua portuguesa no Brasil, como o projeto do “Museu da Fala Nacional”, não conseguimos identificar se foram executadas. As sugestões sobre as obras e o planejamento da Cidade Universitária também foram aplicadas, como exemplo do progresso e da arquitetura moderna, através de fotografias e painéis.

Considerando o enfoque aqui dado ao patrimônio cultural brasileiro, uma vez que esse tem a capacidade de incorporar valores diferentes e pode ser instrumentalizado para funcionar a diversos objetivos econômicos, políticos e sociais dentro de contextos de desenvolvimento

---

<sup>96</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 09/08/1957. Comunicação entre o Ministro da Educação e Cultura e o Ministro das Relações Exteriores. Pasta 94/4/9.

<sup>97</sup> NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 25/03/1957. Sugestões oferecidas pela Biblioteca Nacional para colaborar com o Ministério da Educação e Cultura no Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional e Universal de Bruxelas. SB140.2.0015.

(CHRISTOFOLETTI, 2017: 16), a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) se comprometeu em contribuir com documentação que elucidasse o sistema de proteção e preservação do patrimônio histórico e cultural no país para a participação brasileira na Expo 58<sup>98</sup>. Menezes (2011: 2) reforça essa ideia ao argumentar que o Brasil, na tentativa de ocupar um lugar no cenário internacional, se apoiou em elementos do seu patrimônio cultural, como formas de abrir portas para o diálogo.

Analisando a documentação técnico-administrativa do Arquivo Central do Iphan na década de 1950, foram encontrados vestígios da colaboração da Dphan e da Divisão Cultural do Itamaraty. Em diversos documentos, é possível perceber consultas acerca da legislação de patrimônio, sobre atribuição de valores artísticos e históricos em monumentos e objetos, tanto para a própria DCI quanto para terceiros no exterior. As embaixadas também serviam de ponte de comunicação sobre eventos internacionais nos quais contavam com a participação da Dphan, bem como para remessa de documentação e/ou obras de arte para exposição no exterior.

Em 1952, o então chefe da Divisão Cultural Mario Guimarães solicita ao Rodrigo M. F. de Andrade a legislação brasileira sobre Patrimônio Histórico e Artístico<sup>99</sup>. Outra consulta à Dphan, realizada no ano de 1955, foi feita sobre a compra pela Embaixada do Brasil de uma casa em Madrid, que havia pertencido ao Padre Jose da Anchieta, pedindo um pronunciamento do diretor em relação ao valor histórico e artístico do imóvel<sup>100</sup>. No ano seguinte, a chefe da DCI encaminha um pedido solicitando informações e dados históricos sobre o chafariz dos Contos, construção do século XVIII em Ouro Preto, cuja réplica, oferecida pelo governo brasileiro, seria inaugurada na cidade de Brazil, no estado norte-americano de Indiana<sup>101</sup>. As comunicações são dirigidas ao Rodrigo M. F. de Andrade como diretor da Dphan, mas também como renomado conhecedor da arte.

A DCI também foi intermediadora de questões submetidas sobre temas ligados à arte e à cultura, e por vezes repassava à Dphan. O governo da Áustria questionou ao Itamaraty sobre premiações honoríficas a pessoas relevantes no campo da arte e cultura feitas pelo governo brasileiro, e a DCI repassou tal questionamento à Dphan, como o mais apropriado para

---

<sup>98</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 22/03/1957. Pasta nº 07/001. Ofício nº 383.

<sup>99</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 25/01/1952. Pasta nº 36.02. Ofício nº 100/52.

<sup>100</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 03/03/1955. Pasta nº 36.02. Ofício nº 128.

<sup>101</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 30/04/1956. Pasta nº 36.02. Ofício nº 641/56.

responder<sup>102</sup>. A Universidade de Michigan, nos EUA, ao organizar material didático a estudantes que realizariam um curso de especialização, solicita informações da “legislação brasileira no que se refere a administração de parques nacionais e preservação de monumentos e lugares históricos, fauna ou fenômenos naturais de interesse científico”<sup>103</sup>. A Dphan responde com a documentação relativa à legislação de patrimônio, como o Decreto-lei nº 25 de 1937, mas quanto aos parques nacionais, sugere consulta ao Ministério da Agricultura<sup>104</sup>. O curador do Museu Etnológico da Suécia, Stig Rydén, em 1959, encaminha um manuscrito do naturalista alemão Georg Wilhem Greyeiss sobre viagens ao Brasil entre 1813 e 1815 e solicita informações sobre o artista A. do Carmo, quem ilustrava o manuscrito. O DCI encaminha ao Dphan solicitando informações sobre tal pedido do curador. Nesse caso, recorreu-se a Gilberto Ferrez, membro do Conselho Consultivo da Dphan e especialista em assuntos iconográficos.<sup>105</sup>

Consultas sobre e como se daria a representação do governo brasileiro em exposições de arte no exterior também foram feitas à Dphan. Em 1958, o cônsul do Brasil em Milão leva a questão sobre a participação do país na Quinzena de Milão, com obras de arte sacra e popular, e na Exposição Internacional de Arte Sacra. Rodrigo M. F. de Andrade responde ser de interesse e conveniência do Brasil essa participação e se coloca à disposição para cooperar com a realização. No entanto, o diretor esclarece não dispor de recursos para lidar com despesas de transporte e segura das obras de arte escolhidas. O cônsul relata que estava encontrando dificuldades em obter empréstimos de peças no Brasil e uma exposição desse porte não deveria se limitar a fotografias. Pede, então, ajuda do diretor para obter tal material. Rodrigo esclarece que vai buscar empenhar-se para obter boa vontade de museus e colecionadores para obter empréstimos de obras que mereciam estar nas mostras. Assim, o representante do Itamaraty buscou aproveitar-se do maior trânsito de Rodrigo M. F. Andrade nas instituições culturais públicas e privadas para conseguir tais objetos, demonstrando uma disponibilidade entre as duas instituições para cooperação e colaboração.<sup>106</sup>

Essa cooperação também se deu em assuntos relativos ao patrimônio no âmbito da Unesco. Após a aprovação da Convenção para a Proteção de Bens Culturais em caso de

---

<sup>102</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 29/08/1957. Pasta nº 36.02. Informação nº 204.

<sup>103</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 31/01/1958. Pasta nº 36.02. Ofício nº 82/58.

<sup>104</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 06/2/1958. Pasta nº 36.02.

<sup>105</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 12/11/1959. Pasta nº 36.02. Ofício nº 1408/59.

<sup>106</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 19/11/1958. Pasta nº 36.02.

Conflitos Armados, em 1954, pela Unesco, e a assinatura do Brasil, o Chefe da Divisão Cultural, Meira Penna pede providências ao Rodrigo M. F. de Andrade no sentido de “determinar que fossem tombados os monumentos artísticos e sítios históricos brasileiros que deverão ser preservados em caso de conflito armado”, a partir das instruções enviadas ao Itamaraty pela Unesco relativas ao Registro Internacional de bens culturais sob proteção especial. Rodrigo M. F. de Andrade responde a Meira Penna que vai submeter a questão ao Conselho Consultivo da Dphan, após avaliação de Carlos Drummond, chefe da Seção de História, que esclarece a necessidade de conceder “proteção especial” a todos os bens tombados, uma vez que não há escala de valor que permitam estabelecer distinção entre os tombamentos na legislação brasileiro. Por isso, fica decidido estabelecer um critério e levar a questão ao Conselho Consultivo.<sup>107</sup>

Como vimos, a arquitetura estava presente nas exposições promovidas pelo Itamaraty durante toda a década de 1950. Havia um alinhamento no discurso dos organizadores da Expo 58 e a Dphan, com relação ao patrimônio cultural brasileiro, representado pela arquitetura barroca e modernista. Foi empregado na exposição o discurso hegemônico dos intelectuais modernos, que predominaram durante a institucionalização das políticas de patrimônio desde a década de 1930. A DCI mostrou que reconhecia a autoridade da Dphan em questões relativas ao patrimônio histórico e artísticos, cultura e arte, ao realizar consultas frequentes sobre essas questões àquela Diretoria. Entre os agentes da diplomacia cultural brasileira e o grupo modernista, havia laços de sociabilidade e convergência de interesses que acabaram por delinear a forma como o Brasil era representado no exterior.

A participação da Divisão Cultural na revista de arquitetura *Módulo*, publicação maior do grupo modernista, bem como a atuação desses arquitetos nos projetos daquela instituição, demonstram essa relação de cooperação. Grande parte desses arquitetos modernistas atuavam com a proteção do patrimônio cultural brasileiro, no interior do Dphan, instituição com a qual a DCI manteve colaboração e trocas sobre essa temática para concretizar projetos de diplomacia cultural.

Como forma de demonstrar que os objetivos da Expo 58 estavam sendo alcançados, fotos do evento e recortes de jornais estrangeiros foram enviados pelo embaixador Hugo Gouthier ao Ministro das Relações Exteriores, na época José Carlos de Macedo Soares.

---

<sup>107</sup> ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 31/10/1956. Pasta nº 36.02. Ofício nº 1586; ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 20/11/1956. Pasta nº 36.02; ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 08/11/1956. Pasta nº 36.02.

Gouthier destaca que “os comentários salientam a originalidade e a beleza da construção que abriga a mostra brasileira, obra do arquiteto Sergio Bernardes, e o jardim tropical interior realizado pelo arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx”<sup>108</sup>. Ademais, Brasília e o desenvolvimento econômico do Brasil foram os que mais atraíram o público, segundo o embaixador. Como salienta Mark (2009), a comunicação é uma parte importante da diplomacia cultural, considerando que esta é um subconjunto da diplomacia pública, já que importa saber o público que alcança e qual mensagem é passada. Tuch (apud Mark, 2009: 14) define diplomacia pública como “um processo governamental de comunicação com o público estrangeiro na tentativa de trazer entendimento para as ideias e ideais de sua nação, suas instituições e cultura, bem como seus objetivos nacionais e políticas atuais”. Mark complementa essa definição, que parece abarcar somente a comunicação de um governo com públicos estrangeiros, destacando que a diplomacia cultural inclui, além disso, funcionários do governo como público-alvo (MARK, 2009: 13-14).

Entre os recortes da imprensa está a propaganda de inauguração do pavilhão, com destaque para o desenho da estátua de Aleijadinho e da arquitetura do pavilhão. Uma delas traz como título “Brasil tropical” e aborda tanto as plantas “exóticas” do jardim quanto a indústria nascente. Outras reportagens davam destaque para o Dia do Brasil na Exposição. O artigo de Hugues Vehenne, publicado, segundo Gouthier, no jornal de “maior circulação de Bruxelas”, aborda o pavilhão do Brasil como “o frescor dos trópicos”, fazendo com que o embaixador envie uma cópia e peça ao ministro para que se dê a mais ampla divulgação. Não é possível saber se essas abordagens foram espontâneas ou se teve alguma interferência direta do governo brasileiro, mas elas destacam exatamente o que ambicionavam propagar, como discurso sobre a nação, os organizadores da Expo 58 e os planos de diplomacia cultural brasileira daquele período.

Faria (2022: 194) defende que para difusão da imagem do Brasil no exterior, em diversos momentos, os materiais de publicação já existiam e o Itamaraty só atuava de maneira indireta, através de subvenção e incentivo, ou por vezes, interferindo naqueles que desviavam de seus interesses. A DCI, no entanto, em outras ocasiões, também atuou como editor de conteúdo para divulgação da arte, arquitetura brasileira. Podemos acrescentar que essas escolhas se traduzem nas figuras dos diplomatas que atuavam na DCI, onde se refletiam suas redes de sociabilidade, formação e interesses.

---

<sup>108</sup> ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 30/05/1958. Comunicação entre o Embaixador de Bruxelas e o Ministro de Estado das Relações Exteriores. Pasta 9/1/4.

A cultura é um fator das relações internacionais na medida em que ela é capaz de modelar as mentalidades e orientar o sentimento do público em relação ao outro, como argumenta Milza (1980). Percebeu-se essa potencialidade do Brasil em obter visibilidade a partir da riqueza cultural e assim esta tornou-se ferramenta para a inserção brasileira no cenário internacional. O papel dos governos na elaboração dos traços identitários é relevante, considerando que “é justamente através da máquina do Estado e em sua determinação de fazer circular uma identidade nacional que fundamenta seu poder que mitos e ritos serão produzidos e disseminados” (MENEZES, 2011: 3), apesar dessa participação estar apoiada em símbolos e imaginários preexistentes. E essa realidade pode ser transposta quando se trata do imaginário da nação a ser exportado, quando tratamos dos traços culturais escolhidos pela diplomacia cultural de um governo para serem alçados a representantes nacionais.

Fléchet (2012), ao tratar especificamente da diplomacia musical brasileira, argumenta que os elementos que eram exportados eram aqueles que já possuíam uma demanda no exterior, além de notar que nem sempre aquilo que era divulgado internamente como política cultural pelo Ministério da Cultura, era adotado na diplomacia cultural do Itamaraty, como é o caso do samba durante o governo de Getúlio Vargas no começo da década de 1950. Ou seja, nem sempre a política cultural do Ministério da Cultura coincidia com a política adotada pela DCI para exportação. Observando o caso da Expo 58, percebemos que muito do que já era demandado sobre o Brasil foi levado para o evento. A própria arquitetura modernista brasileira já era consolidada internacionalmente na ocasião, apesar de não ter sido um sucesso espontâneo, ou seja, foi um sucesso patrocinado e provocado, já que era objeto de propaganda brasileira desde a década de 1930.

Em verdade, a arquitetura modernista já recebia críticas durante a década de 1950 e a pergunta que fica é porque ela ainda era usada para divulgar a cultura brasileira? Novos estilos já concorriam, mas a hegemonia modernista prevalecia no cenário brasileiro. Brasília foi o impulso para continuar a divulgação dessa ideia de nação civilizada e original que estava sendo construída, ao planejar uma nova capital do zero e atualizar a hegemonia da arquitetura modernista, mesmo criticada. Era preciso legitimar esse processo, síntese dessa relação dos intelectuais modernistas e do governo de JK. Essa relação se mostrava presente nas ações de diplomacia da Divisão Cultural do Itamaraty no período. Intelectuais modernistas inseridos dentro do Estado participavam do processo de construção de uma identidade nacional que associava modernidade e tradição. Os diplomatas atuantes dentro da DCI, além de estarem inseridos nas mesmas redes de sociabilidade desses intelectuais, eram também agentes desse Estado que queria se representar como moderno. Assim sendo, esses diplomatas podem ser

considerados como intelectuais vinculados à classe dirigente, a partir do ponto de vista de Gramsci, no sentido em que, além de produzirem e mediar conhecimento, também atuam como agentes políticos e sociais. A nova capital parecia ser, então, o ponto em comum, atuando como símbolo máximo para a divulgação da nação brasileira. A Expo 58 foi um canal privilegiado de disseminação dessa imagem da nação para o mundo, que era consagrada e hegemônica no Brasil – mas que estava sempre em disputa e precisava sempre desses espaços de reafirmação da sua legitimidade e da consagração.

### **CAPÍTULO 3 – Arquitetura modernista, lusotropicalismo e cultura popular: o Brasil na Expo58**

Oh, musa do meu fado  
Oh, minha mãe gentil  
Deixo-te consternado  
No primeiro Abril  
Não seja tão ingrata  
Não esqueças quem te amou  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou  
Ai, esta terra ainda vai cumprir o seu ideal  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal  
Sabes, no fundo eu sou um sentimental  
Todos nós herdamos no sangue lusitano  
Uma boa dose de lirismo, além da sífilis, é claro  
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas  
Em torturar, esganar, trucidar  
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora

(“Fado tropical”, Chico Buarque e Rui Guerra)

Nesse capítulo, buscamos interpretar os principais elementos apresentados pelo pavilhão brasileiro, partindo também da concepção de lusotropicalismo de Gilberto Freyre (1900-1987). O escritor, sociólogo, antropólogo e historiador pernambucano era filho de família aristocrática. Formou-se em Ciências Políticas e Sociais na Universidade de Baylor, Texas, e tornou-se mestre em Ciências Políticas, Jurídicas e Sociais pela Universidade de Columbia, sob a orientação do antropólogo Franz Boas (RAMOS JR, 2011). Fez viagens com o objetivo de realizar novos estudos de antropologia, para Inglaterra, Alemanha, França e Portugal. Sua obra inaugural “Casa Grande & Senzala”, que se destaca por seu modelo interpretativo sobre a sociedade brasileira, ao fazer um elogio à mestiçagem e inaugurar o “mito da democracia racial” no Brasil, concedendo uma nova forma de compreender o passado colonial. O que Freyre denominou de Lusotropicalismo nos anos 1950 tem suas bases lançadas já em “Casa Grande & Senzala” (1936). O livro aborda a condição colonial brasileira, especificamente o nordeste açucareiro, de base escravagista, que se dava em torno da casa grande e família patriarcal (CASTELO, 2011: 161).

Primeiramente, será feito uma genealogia da ideia de “civilização nos trópicos”, termo atribuído como temática do pavilhão, que teria sido cunhado originalmente pelos historiadores do IHGB, e permaneceu na obra de Freyre. A ideia não é fazer uma análise das obras dos historiadores do IHGB e de Freyre, mas identificar pontos dessa historiografia nas narrativas adotadas pelo governo brasileiro para o pavilhão na Expo58. Em seguida, selecionamos pontos que consideramos relevantes para compreender as escolhas dos agentes na construção e

formação do pavilhão, que reafirmam uma imaginação da nação atrelando o passado colonial, o moderno e o popular.

### **3.1 Geneologia da ideia de “civilização nos trópicos”**

#### **3.1.1 O IHGB e a fundação da ideia de “civilização nos trópicos”**

Ao refletirmos sobre a ideia de “civilização nos trópicos”, precisamos pensar também na construção da nação brasileira no pós-independência e retomar o papel importante do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) nessa construção. O Instituto, inspirado no modelo e na tradição iluminista das academias, é pensado no interior da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que se propunha a incentivar o progresso e o desenvolvimento brasileiros (GUIMARÃES, 1988: 8). É instaurado definitivamente em 1838, no contexto em que há estratégias de produção de uma comunidade nacional, junto com outras instâncias, como a fundação do Colégio Pedro II e o Arquivo Público. Porém, o IHGB passa a ser “*locus* privilegiado de emissão de um discurso com um dado efeito de verdade” sobre o Brasil (PAZ, 1996: 226), no mesmo momento em que a história ganha status de disciplina e se relaciona intimamente com os debates sobre o nacional (GUIMARÃES, 1988: 5). A partir daí, junto com o processo de consolidação do Estado Nacional, há o projeto de se pensar a história brasileira de forma sistematizada, materializado nas propostas intelectuais dos membros do IHGB.

Inspirados na concepção iluminista de história, pensada como um processo linear voltada para o progresso, os historiadores do IHGB vão construir uma “história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARTZ, 1993). A finalidade do IHGB estava relacionada com a produção de conhecimento histórico a partir de estímulo à pesquisa, com recolhimento de documentação – revelando uma busca das origens -, produção de trabalhos monográficos, manter relações com instituições congêneres no exterior, na tentativa não só de formular uma história, como também divulgar e ensinar a história da pátria, difundindo o ideal de gênese da nacionalidade (PAZ, 1996: 229). Assim, ao fundar uma historiografia nacional e original, o Brasil seria capaz de reafirmar o sentido da nação tanto internamente, quanto garantir uma identidade própria no concerto das nações civilizadas.

Como mostra Guimarães, a produção historiográfica do IHGB confere unidade à “Nação, Estado e Coroa”, sem se colocar em oposição à antiga metrópole portuguesa. A nação brasileira se reconhece como “continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa” (GUIMARÃES, 1988: 6). Apesar de se definirem como um órgão de

natureza científica, sem vinculação político-partidária, os membros do IHGB formavam a nata da política imperial, ainda nascidos em Portugal e formados em Coimbra, em sua maioria em carreiras de magistratura, militares e burocratas. O Imperador D. Pedro II, a partir dos anos 1840, passa a auxiliar financeiramente o Instituto, bem como frequentar reuniões, demonstrando estreita vinculação com o Império.

Paz (1996) lembra que essa estratégia de preservação do Império funcionava como uma forma de expressar a repulsa pelo modelo político republicano das nações latino-americanas e o apego à colonização portuguesa, traçando, assim, uma nação que surge como desdobramento de uma civilização branca e europeia nos trópicos (GUIMARAES, 1988: 8). A Europa se torna o modelo de civilização a ser seguido nesse período. Dessa forma, definem o *outro* externo, caracterizado pelas nações latino-americanas, e o *outro* interno, representados no negro e no índio (PAZ, 1996: 230). Contudo, para além de mostrar essa aproximação com o padrão europeu, o Brasil precisava se mostrar como uma nação original, com elementos próprios, para garantir um lugar entre as “grandes nações”.

Em 1840, o IHGB lança um concurso para elaborar um plano para escrever a história do Brasil. O vencedor é o cientista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius, com a dissertação “Como se deve escrever a História do Brasil”, lançando os fundamentos do modelo historiográfico brasileiro. O texto foi publicado pela revista do Instituto em 1845. O alemão veio para o Brasil em comitiva como parte do intercâmbio científico- cultural em função do casamento de D. Pedro I com Maria Leopoldina e viajou pelo interior do Brasil durante três anos, resultando em obras e catalogação sobre a fauna e flora brasileira.

Segundo Paz (1996: 233), o texto foi premiado, pois consistia em um projeto baseado no reconhecimento das singularidades brasileiras e na ideia de identidade nacional, enquanto missão específica do Brasil de realizar a ideia da mescla das três raças. Esse mito da fusão das raças indígena, negra e branca é apontado como base da sustentação da história nacional e de sua singularidade. Por essa razão, Paz identifica o texto de Martius como marco zero da historiografia brasileira, pois verifica inspirações posteriores em suas ideias gerais. O trabalho também enxerga as possibilidades futuras da nação, que ainda não cumpriu sua tarefa histórica e seu percurso civilizatório. “Ao mesmo tempo que sugere a busca das origens, reforça a ilusão da reconstrução integral do passado. Passado adormecido, portador das possibilidades do presente. Passado neutro, portador de promessas do futuro”. (1996: 234)

Como nos mostra Guimarães (1988), o reconhecimento da miscigenação não confere o mesmo lugar para o indígena, o negro e o branco na história nacional. O indígena, segundo Martius, merecia atenção da história no sentido em que contribuía para a produção de mitos da

nacionalidade, a exemplo dos cavaleiros medievais. Paz (1996: 235) acrescenta que Martius sugeria investigar a natureza primitiva dos indígenas e enfatiza a necessidade de buscar vestígios de uma grande civilização pré-colombiana, no sentido romântico de recuperar glórias do passado para engrandecer o discurso do presente. Nesse sentido, os indígenas aparecem apenas como atores de um passado glorioso e associados aos mitos de origem, sem continuidade no presente, já que a presença branca era quem garantiria a plena civilização. O negro, ao contrário, seria um impedimento ao processo civilizatório. Martius lança a pergunta se o Brasil teria um desenvolvimento diferente sem a introdução dos escravos negros, pergunta esta que, segundo Reis (2007: 25), vai atormentar os historiadores brasileiros, que entenderão essa presença como negativa. Reis comenta que somente Freyre superará essa negativa, mas ainda terá uma resposta ligada à pergunta de Martius e aos historiadores do IHGB.

Francisco Adolfo Varnhagen é quem vai colocar em prática as ideias gerais de Martius, sendo um precursor no Brasil da pesquisa metódica nos arquivos estrangeiros, onde encontra documentos relativos ao Brasil (REIS, 2007: 24), podendo ser considerado como o modelo do historiador nacional do século XIX (PAZ, 1996: 241). A “História Geral do Brasil” produzida por Varnhagen vai perpetuar o olhar do colonizador português e priorizar as ações dos heróis portugueses e brasileiros brancos, pois foi quem trouxe a civilização europeia e a religião cristã e tornara produtiva a região antes desconhecida. O outro, identificado no indígena e no negro, era um entrave ao progresso brasileiro. Sobre os indígenas, descreve a língua, usos, armas, organização social, guerra, ideias religiosas, mas se coloca em oposição a visão da literatura romântica, ao criticar o estado “selvagem” dos nativos (REIS, 2007: 24-28). Quanto aos negros, fazia votos para que “chegue um dia em que as cores de tal modo se combinem que venham a desaparecer totalmente no nosso povo as características da origem africana(...)” (VARNHAGEN, 1959: 157). Varnhagen dedica poucas páginas aos negros e confere a estes últimos historicidade apenas a partir do contato com o europeu.

Como critica Odália (1979), Varnhagen formulou e defendeu um Brasil das elites brancas e imperial, formulando uma teoria da miscigenação que visava o branqueamento. Considera como sujeitos da história do Brasil apenas o homem branco, para o qual o passado colonial deve ser reconstruído. Reis complementa que a obra de Varnhagen, ao trazer uma linearidade, reflete sobre o futuro da nação a partir do passado ou da melhoria do passado, sem rupturas (2007: 34). Varnhagen opera com um conceito de nação restrito aos brancos, ao definir a nação brasileira enquanto “representante da ideia de civilização no Novo Mundo”, definindo ao mesmo tempo aqueles que ficarão excluídos do projeto por serem entendidos como destituídos da noção de civilização (GUIMARÃES, 1988: 7).

Essa visão sobre a população negra predominava entre os historiadores do IHGB, como “um grupo incivilizável”, vivendo o “estado mais baixo da civilização humana”, segundo artigos publicados pela revista do IHGB em 1891 e 1884, respectivamente, e apresentados por Schwartz (1993: 1796). Já sobre os indígenas, segundo a autora, havia opiniões diversas, seja a partir de uma perspectiva “positiva e evolucionista”, seja a partir de um discurso religioso católico, ou uma visão romântica, na qual o indígena é representado enquanto símbolo da identidade nacional (SCHWARTZ, 1993: 1802). Ou seja, o nativo teria a possibilidade de ser redimido de sua situação “bárbara” e “selvagem” a partir do processo civilizacional branco e europeu. Predominava, como mostra Schwartz, um modelo evolucionista social e monogenista, em coerência com a influência católica.

Conforme argumenta Guimarães, a questão indígena é parte da reflexão mais ampla relativa à questão nacional, sendo um dos temas que mais aparecem na Revista do IHGB nos primeiros números. Para o autor, entre as razões para a abordagem preponderante desse tema, está pensar as origens da nação, bem como envolve a integração física do território (GUIMARÃES, 1988: 20). Discutir sobre o lugar das populações indígenas é definir uma origem para a nação, tornando esse saber em memória a ser fixada e transmitida. Assegurar o controle sobre as populações indígenas fronteiriças significava garantir o poder do Estado sobre esse espaço, por isso o estudo da relação histórica com esses povos e da experiência jesuítica no processo de “integração”. A questão da mão de obra também é central, no sentido em que buscavam atribuir o atraso da nação à escravidão negra, ao mesmo tempo, em que tentavam colocar o indígena como possível solução (GUIMARÃES, 1988: 21-22).

Em outras palavras, a história da nação construída pelo IHGB tratou de atribuir sua singularidade a partir da presença das três raças formadoras, apesar dos potenciais diferentes atribuídos a cada uma delas. Restava ao homem branco aperfeiçoá-las através do branqueamento da população e civilização do indígena. Mas outra especificidade marcou a construção do que era originalmente nacional, a natureza tropical. Conforme mostra Barbato, a natureza era um elemento de efetiva possibilidade de integração nacional, uma vez que todos os brasileiros, independente da região, poderiam partilhar do sentimento de natureza exuberante, colocada como “portadora da indelével marca dos trópicos” (BARBATO, 2016: 6). A natureza deixa de ser um espaço de contemplação para tornar-se “elemento de integração e identidade das matrizes étnicas e culturais”. Era necessário, então, através do discurso histórico, configurar o caráter singular da natureza tropical como valor nacional e “transformar tal tropicalidade no verdadeiro alimento do espírito de nacionalidade” (PAZ, 1996: 236).

A natureza tropical foi objeto de representação em diversos relatos de viajantes europeus no Novo Mundo e cenário para a aventura civilizacional europeia, forjando uma alteridade. O IHGB, segundo Barbato, assumiu essa “imagem idílica” dos trópicos brasileiros, ressaltando tudo que era exótico, tendo natureza como elemento principal. O clima brasileiro tropical ganha destaque como elemento de unidade e marca simbólica da nação, representando aquilo que a Europa não era, demarcando algo originalmente brasileiro.

No entanto, havia certo temor quanto a essa grandiosidade e seus efeitos para a construção de uma civilização de base europeia. O homem precisava, então, se sobrepôr a essas adversidades e fazer com que a natureza cedesse aos seus interesses, revertendo as adversidades em favor do domínio humano, como havia sido feito no território europeu civilizado. Mas isso ainda era uma realidade distante para o Brasil do século XIX, que projetava para o futuro a prosperidade e civilização (CARMO, 2015: 89-90).

Ambicionando esse futuro, a historiografia do século XIX se dedicou a conhecer e desbravar a diversidade natural e a dimensão territorial, destacando “a fertilidade do solo brasileiro, a beleza de suas matas e a abundância de animais, rios e minas” (CARMO, 2015: 89-90). Construir um discurso histórico para a nação significava construir um discurso sobre a natureza, coletar e avaliar suas informações geográficas e fronteiriças, mapear suas potencialidades e possibilidades para guiá-lo rumo a civilização. Segundo Carmo (2015), já no discurso de fundação do IHGB, Januario da Cunha Barbosa destaca a riqueza da natureza por sua abundância e traz os recursos naturais como “força nacional” e elementos de afirmação da nacionalidade. O mundo natural aparece enquanto obstáculo ou fonte de riquezas, enquanto paisagem, arrebatamento e fascínio, mas também enquanto um discurso da história (LOSADA, 2007: 80).

Carmo resume três perspectivas sobre o meio natural desenvolvidas pelo saber histórico no século XIX:

- 1) Numa visão romântica de exaltação da natureza, o otimismo sustentava um encantamento servindo como recurso para a constituição e consolidação da identidade nacional;
- 2) Numa visão pragmática na qual a natureza era o caminho para a prosperidade da nação, para isso o emprego da ciência e do trabalho converteria os recursos naturais em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, dentro dessa perspectiva pragmática e utilitária, a natureza surgia como estratégia de conformação do território para o fortalecimento da unidade nacional e a consolidação de um projeto político a ele articulado;
- 3) Numa visão temerosa que chamava a atenção para a força da natureza e fraqueza do homem, desenhando assim um futuro de incertezas onde o desafio de o homem se impor ao meio tornava-se uma tarefa tão urgente como necessária. (CARMO, 2015: 102)

A identidade nacional brasileira vai tomando forma a partir da alteridade perante a Europa, concomitante com a ideia de construir uma civilização aos moldes europeus, o que relativiza esse afastamento. As paisagens brasileiras são descritas a partir do padrão racionalista e ilustrado europeu, permeado de idealizações, assumindo uma posição inferior na linha do tempo evolutivo em relação à Europa, mas buscando elementos nacionais assentados na natureza tropical para transpor em direção a esse modelo almejado (CARMO, 2015: 96).

O exotismo é utilizado como recurso nessas descrições sobre o mundo natural tropical, o qual possibilita pensar a alteridade para o europeu e a identidade para o americano. Ao se preocuparem em destacar elementos nacionais, os historiadores e literatos catalogando e mapeando os elementos naturais remetem a uma noção da Europa como o “outro”, apesar desse “outro” ser tratado como exemplar, o ideal aonde se quer chegar, por ser civilizada (CARDOSO, 2012: 60).

Esse discurso histórico prevaleceu também na participação brasileira nas exposições universais no século XIX. O Brasil inicia sua participação nas Exposições Universais em 1862, com a mostra de Paris. A partir daí, tem presença cativa nesses eventos, apresentando uma regularidade que não foi comum aos outros países da América Latina. Embora escravista, agrária e exportadora, “a jovem nação brasileira aspirava também participar do espetáculo da modernidade” (PESAVENTO, 1997: 60). O país não podia perder o “trem da história” e queria atingir o ideal civilizatório europeu, afastando-se das marcas de atraso e da visão de império escravista e arcaico. Para isso, investiu na construção da imagem nacional impondo sua face civilizada através das exposições universais, símbolos do progresso e da modernidade.

Segundo Schwarcz (2014), a presença brasileira em diversas exposições foi um investimento das elites e, mais especificamente, do Imperador D. Pedro II. O Imperador investia pessoalmente na elaboração dos estandes brasileiros e na seleção dos produtos que seriam expostos. Antes de serem escolhidos para as feiras mundiais, os produtos passavam por seleções em exposições nas províncias e depois por uma seleção nacional. Apesar de não terem nenhum retorno financeiro imediato, o Império investia nas exposições pela propaganda e visibilidade proporcionada. Ou seja, esses eventos eram estratégicos para a imagem brasileira de nação civilizada nos trópicos, personificada na figura do Imperador, quem também era visto como moderno e cosmopolita. O Decreto de 25 de outubro de 1861, assinado por D. Pedro II nomeando a Comissão Brasileira à Exposição Internacional de 1862 deixa claro os objetivos com a presença no evento: inserir-se no “concerto das nações” veiculando a imagem de “país pragmático, aberto ao imigrante e de natureza pródiga” (BARBUY, 1996: 216).

Tornar o Império conhecido, e devidamente apreciado, apresentando alguns espécimes de seus multiplicados e valiosos productos, com o fim de permutá-los, e de excitar capitães, braços e intelligencia da Europa para sua extração e preparo; dar uma ideia posto que fraca de nossa actividade e civilização, fazendo assim desvanecer preconceitos, que se hajão formado contra nós, tal é o alvo principal a que visamos remetendo diversos produtos à Exposição Internacional de Londres.<sup>109</sup>

Nas Exposições Universais de Paris, em 1867, e de Viena, em 1873, a presença brasileira foi menor em função dos gastos financeiros com a Guerra do Paraguai (1864-1870). Em 1876, acontece na Filadelfia, a primeira exposição universal realizada nos Estados Unidos. Segundo Schuster, nesse evento, o Brasil investe em seu pavilhão e representa um país rural, onde convivem pacificamente brancos e indígenas, diferente da anarquia supostamente existente nas outras nações latino-americanas. Os indígenas eram representados como “nobres selvagens” na tentativa de criar um passado brasileiro, equivalente à narrativa europeia que inventa um passado greco-romano como mito de origem (SCHUSTER, 2015: 2). A população afro-brasileira se manteve invisibilizada nas participações em exposições universais, tanto para afastar-se da ideia de país escravocrata, quanto para afirmar um projeto de civilização brasileira que se encontrava em curso, baseado na atração de mão de obra livre europeia e no embranquecimento gradual da população. O conflito contra o Paraguai passou a ser retratado nas pinturas e estátuas de artistas nacionais levadas para as mostras, com encenações heroico-patrióticas sobre a nação, representando a vitória da “civilização” contra o “bárbaro” governo paraguaio (SCHUSTER, 2017: 156). Também houve investimento em livros sobre a geografia e economia do país em diversos idiomas, fazendo com que “o Império seja melhor conhecido e apreciado como região de solo fertilíssimo e nacionalidade pacífica, inteligência e laboriosa”, como dizia a advertência que abria as explicações brasileiras sobre a exposição de 1876 (SCHWARTZ, 2014: 584).

Na Exposição de 1889, comemorativa do centenário da Revolução Francesa, o Brasil fez seu maior estande até então, meses antes do início da República. Novamente, a natureza tropical era a atração divulgada como o grande símbolo do pavilhão brasileiro e a “arte dos selvagens” era descrita pelos jornais franceses, referindo-se à coleção de objetos indígenas organizada pelo então diretor do Museu Nacional, Landislau Netto. Houve um esforço na divulgação das pesquisas realizadas no Museu Nacional e outras instituições brasileiras, tentando alinhá-las com outras instituições científicas da época, como a exibição de uma réplica

---

<sup>109</sup> Decreto de 25 de outubro de 1861; IN: Colleção de Leis, Decretos e Decisões do Império do Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1862. Citado por NEVES, 1986, p. 34.

do meteorito de Bendegó na Exposição de 1889 que motivou a menção numa das principais revistas científicas do momento, *La Nature* (BARBUY, 1996: 230). O Brasil, longe de receber tratamento pejorativo como recebiam as colônias, era interpretado, assim como outros países da América Latina, como um país que teria um futuro promissor, mas que estava ainda adormecido. A reunião dos pavilhões latino-americanos na Exposição de 1889 revelava essa visão, representando quase que um despertar de uma América promissora que teria “acordado” do sono para o movimento industrial graças a Europa e, principalmente, à presença dos imigrantes europeus na região (BARBUY, 1996: 217).

O Brasil coloca-se, então, como “espelho do colonizador” (QUIJANO, 2005: 129), ao articular-se ao padrão de poder da modernidade, reproduzindo uma perspectiva de conhecimento eurocêntrico e baseado em classificações raciais. Buscou inserir-se na marcha civilizatória através de uma narrativa oficial que desse conta das suas conexões europeias.

### 3.1.2 Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo: posituação da miscigenação e a continuidade dos “trópicos” na interpretação sobre a identidade brasileira

A ideia de civilização nos trópicos foi gestada entre os historiadores do IHGB, que estavam construindo uma noção de identidade brasileira. Tais ideias tornaram-se dominantes no Império, e foram reproduzidas nas exposições do século XIX. Muitos historiadores argumentam o fim da hegemonia do modo de fazer história pelo IHGB na década de 1930<sup>110</sup>. Novos concorrentes surgem na produção de história no Brasil. O período contou com a busca de outros instrumentos e reflexões na historiografia brasileira para explicar o Brasil. Linhares destaca três obras desse novo momento: *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (1933), *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e *Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Júnior (1942). Essa tríade constituiu-se como cânone para a História Social no Brasil estabelecendo longa influência para pensar a formação da sociedade brasileira, apesar de já contestada. Nesse momento, há ainda a criação dos primeiros cursos de ciências humanas na Universidade de São Paulo (USP), concedendo a outros espaços legitimidade para produzir História Social. É importante destacar que Gilberto Freyre não se entendia em nenhum desses campos formalmente como intelectual e preferia se denominar como “escritor” (SORÁ, 1998: 15).

Porém, isso não significa que a História Política tenha deixado de ser produzida. Segundo Gomes (2000), o IHGB entendeu que precisava se adaptar intelectualmente e

---

<sup>110</sup> Ver MOTA, 1985; ORTIZ, 1985; PESAVENTO, 2006.

organizacionalmente aos novos tempos. Os historiadores do IHGB lançam para o debate no interior do Instituto novas questões da conjuntura política e sobre a própria natureza do texto histórico (GOMES, 2000: 51). Silva Neto (2018) afirma ainda que os intelectuais integrantes do IHGB também vão ocupar cadeiras nas Universidades, como no caso de Helio Vianna, o que revela uma disputa na escrita e na concepção de História para a compreensão do Brasil, permeando a construção dessa moderna historiografia de múltiplas facetas.

Nas décadas de 1920 e 1930, novas demandas e expectativas surgem na busca de uma reconstrução ou invenção de uma identidade nacional. Essas mudanças incluíam “enfrentar a tarefa de conciliar a diversidade regional com a unidade nacional; reformulação da imagem do país em frente do contexto internacional; legitimação das novas alianças de poder que se processavam” (PESAVENTO, 2006: 41). O novo olhar sobre a formação nacional brasileira de Gilberto Freyre vai ganhar espaço ao se propor a responder as questões cruciais colocadas pelas mudanças da época. Freyre vai desenhar uma visão social harmônica para as relações sociais brasileiras e um elogio à mestiçagem presente, redimindo um futuro que parecia comprometido pelo estigma racial e positivando um certo passado nacional, ligado à colonização portuguesa.

Certamente, essas disputas transformaram a interpretação e a concepção sobre a nação brasileira e a formação social na década de 1950. Contudo, por que a ideia de “civilização nos trópicos” ainda é levada para um evento internacional da proporção da Expo 58? Qual era, então, a noção de “civilização nos trópicos” levada pelo governo brasileiro? Ainda se aproxima daquelas ideias produzidas pelos historiadores do IHGB?

Analisando as falas do embaixador Hugo Gouthier sobre a temática da participação brasileira na exposição de Bruxelas em 1958, percebemos a aproximação do seu discurso com as narrativas do IHGB sobre a identidade brasileira. Ou seja, há um entrelaçamento com as concepções de história dos “grandes acontecimentos”. O meio físico ainda se encontra como um dos elementos presentes para destacar a especificidade brasileira. Gouthier destaca as dificuldades enfrentadas pelo Brasil por ser uma nação tropical e jovem, porém a caminho da civilização e da modernidade nos moldes ocidentais, segundo matéria no jornal O Globo, em 1958:

“(…) e, como acentua o embaixador Hugo Gouthier, os visitantes que acorrerão a Bruxelas verão como uma Nação jovem está vencendo as dificuldades do meio e criando a primeira grande civilização, do tipo ocidental, nos trópicos.”<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> O Brasil alcançará êxito na Exposição de Bruxelas. **O Globo**. 23 jan.1958, Matutina, Geral, p. 6

O embaixador, quando na inauguração do pavilhão brasileiro, que coincidia com a data do “descobrimento” do Brasil, diz:

(...) por toda a extensão dos 8,5 milhões de km<sup>2</sup> do território nacional, 60 milhões de brasileiros, cujas origens remontavam as mais diferentes raças e formas de civilização, comemoravam naquele dia o evento que tornara possível a fundação da primeira sociedade moderna nos trópicos. (...) esforço para plasmar uma nação nova, mas profundamente impregnada dos sentimentos e tradições que animam os demais povos do Ocidente.<sup>112</sup>

Adota a ideia de “primeira civilização nos trópicos”, além da ideia da integração híbrida de povos e raças na formação da sociedade brasileira, em um elogio à mestiçagem, ao considerar a contribuição do branco, negro e indígena. A participação do Brasil no evento, assim como a civilização que se formava no Brasil, era original pela articulação e interpenetração cultural. O fato do Brasil ser essa mistura de tudo constituía-se em fator de autenticidade e originalidade. Não se afasta, contudo, dos marcos ocidentais, da história que narra os “grandes acontecimentos” e da presença da civilização lusa na colonização, relembrando esse passado colonial a partir da herança portuguesa ao inaugurar o pavilhão em 22 de abril, na data de chegada destes nas terras que se tornariam a colônia portuguesa. Dessa maneira, situava o Brasil no concerto de nações, com inserção na civilização ocidental, ao mesmo tempo, em que apresentava uma experiência civilizacional singular, que pensava o país conectado com a Europa, África e Ásia, a partir de uma unidade na diversidade (PESAVENTO, 2004: 191).

Na ocasião falou o embaixador Hugo Gouthier, dizendo que a participação do Brasil seria modesta, mas original e era baseada na integração das três raças – o branco, o negro e o indígena, para salientar que seu país não poderia estar ausente daquela exposição tão cara aos brasileiros.<sup>113</sup>

Como foi visto, no interior do pavilhão, o indígena e o negro estavam representados na porta do pavilhão, vistos pelos visitantes assim que chegavam. Tal presença incomodou ainda muitos brasileiros que estiveram no pavilhão, como dito anteriormente, ao mostrar depoimentos em reportagens de periódicos sobre a participação brasileira. Essa representação pode ser aludida a essa historiografia sobre a formação da sociedade brasileira, chamada por Reis de “descobridores do Brasil”, que entende esses grupos como parte do passado brasileiro, entendidos em um processo evolutivo de desenvolvimento da nação. Na concepção dos historiadores do IHGB, a partir do imaginário evolucionista, os indígenas e negros estavam

---

<sup>112</sup> MAURICIO, Jaime. Inaugurado o pavilhão do Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 10 de maio de 1958, p. 3

<sup>113</sup> Pavilhão do Brasil na Feira de Bruxelas. **O Estado de S. Paulo**, 28 ago. 1957, p.27

fadados a desaparecer com o embranquecimento da sociedade brasileira, quando superariam a “barbárie” e caminhariam rumo à civilização.

No entanto, a presença das fotografias de representantes do branco, do negro e do indígena, lado a lado, na seção de dados geográficos sobre o Brasil, demonstra a positividade da ideia de miscigenação, se aproximando da narrativa de Gilberto Freyre, a partir da noção de “equilíbrio de antagonismos” intrínseca à identidade brasileira, conceito usado pelo próprio autor para defender a ideia de que a sociedade brasileira conseguiu equilibrar harmoniosamente antagonismos difíceis de superar envolvendo europeus, africanos e indígenas. Ao reconhecer a contribuição das três raças, o Brasil mostrado para o restante do mundo é aquele que se assume também como miscigenado no seu presente, adotando o discurso de conciliação e de sociedade harmônica de Freyre, quando essa ideia já possuía destaque intelectual no plano nacional e internacional para explicar a formação social brasileira.

Freyre valoriza o processo de mestiçagem, reconhecido como a especificidade da formação social brasileira, e enaltece a contribuição do negro e do índio para essa sociedade, constituída harmonicamente no que tange às relações raciais, em um processo de interpenetração cultural. A miscigenação corrigira a distância social de uma sociedade bipolarizada entre senhores e escravos, substituindo em suas ideias “a violência da dominação pelas relações pessoais entre dominadores e dominados, suavizadas pelo intercuro sexual” (PESAVENTO, 2004: 183).

Inaugurando uma posição, que rompia com o caráter negativo dessa herança, como assinala Araújo, Freyre distingue raça de cultura e se distancia da produção intelectual predominante sobre a identidade brasileira, ao considerar igualmente as contribuições do elemento negro, indígena e português. Concebe uma interpretação sobre a “integração do país na marcha da civilização” a partir da “híbrida e singular articulação de tradições” que se verificou no Brasil (ARAÚJO, 1994: 28).

Segundo Pesavento (2004), Freyre, em sua formação norte-americana, teve contato com as ideias do antropólogo Franz Boas, obtendo uma orientação ligada ao historicismo de Dilthey, Simmel e Weber. Boas enfatiza a centralidade do conceito de cultura para compreensão da diversidade humana, removendo a pretensa cientificidade contida na noção biológica de raça. “Não haveria, pois, processos degenerativos, métodos de seleção eugênica, hierarquias entre raças e condenações inexoráveis aos povos, mas sim uma compreensão dos modos de ser e dos valores e significados pertinentes a cada cultura” (PESAVENTO, 2004: 182).

Reis coloca Freyre em uma posição de continuidade com relação à Vanhargen, na corrente denominada como “descobrimento do Brasil (1850-1930)”, já que ambos priorizam,

segundo o autor, “a continuidade em relação à mudança, o passado brasileiro ao futuro, preferem o Brasil português ao Brasil brasileiro, o Brasil tradicional ao Brasil moderno” (REIS, 2007: 20). Para Reis, apesar de usar outra metodologia e uma nova estratégia política, em um ambiente histórico e intelectual diferente, “Casa-grande & Senzala” é uma obra neovarnhageniana ao fazer um “reelogio” da colonização portuguesa, uma justificação da conquista e ocupação portuguesa do Brasil, renovando a visão das elites tradicionais sobre o Brasil.

Freyre faz uma exaltação e idealização do passado, segundo Reis, na qual é injusto acusar os portugueses de terem manchado com a escravidão a sua obra grandiosa de colonização tropical, uma vez que o meio e as circunstâncias exigiram o escravo. Varnhagen, contudo, mesmo sendo um dos primeiros grandes defensores da colonização portuguesa, lamentava que ela tivesse tido de ser latifundiária e escravista. Mas este não aceitava a escravidão, sobretudo porque ela implicava a presença negra no Brasil, e a consequente miscigenação, que desprestigiava a raça brasileira, a qual Varnhagen desejava que fosse “branca pura”. Varnhagen lamenta o que a escravidão representou em termos raciais ao trazer a presença africana para o Brasil.

Diferente de Varnhagen, Freyre pensava o Brasil em termos culturais e nessa perspectiva, não há que censurar a presença africana. Pelo contrário, como apresenta Reis, essa presença na visão de Freyre enriqueceu a obra portuguesa ao proporcionar a mestiçagem, o que tornou possível a colonização europeia nos trópicos. Para Freyre, o latifúndio e a escravidão não foram erros ou problemas, já que o negro só trouxe vantagens pela sua cultura, sendo a opção correta para o sucesso do português nos trópicos (REIS, 2007: 37).

Mas, segundo Reis, o que distancia Freyre e Varnhagen é que este defendia a colonização promovida pela família real e sua fidelidade era ao rei. Freyre vê como sujeito da história colonial brasileira não a família real, mas a família rural portuguesa, que “enfrentou com os seus parques capitais e vigor físico as dificuldades da terra tropical, virgem e distante” (REIS, 2007: 42). Outra semelhança representada por Freyre, lembrada por Ortiz (1985), é que aquele autor não rompe com os moldes dos Institutos Históricos e Geográficos, ao ser continuidade e permanência do espaço social da produção intelectual, produzindo seus escritos ainda fora do ambiente acadêmico.

Araujo (1994) concorda com aproximações da obra de Freyre ao determinismo racial do século XIX ao apresentar certas imprecisões em suas ideias e noções contraditórias de raça e cultura, assim como a introdução da categoria de clima e meio físico, conforme demonstrada nesse trecho apresentado por Araujo, no qual Freyre faz certo louvor à biologia:

Pode-se juntar à [...] superioridade técnica e de cultura dos negros, sua predisposição como que biológica e psíquica para a vida nos trópicos. Sua maior fertilidade nas regiões quentes. Seu gosto de sol. Sua energia sempre fresca e nova quando em contato com a floresta tropical (FREYRE apud ARAÚJO, p. 30)

Mas Araujo (1994) destaca que Freyre usa o conceito de raça de forma peculiar, ao trabalhar com o conceito neolamarkiano de raça, que “se baseia na aptidão dos seres humanos para se adaptarem às mais diferentes condições ambientais e para incorporarem e transmitirem as características adquiridas na interação com o meio” (REIS, 2007: 44). Freyre mistura raça, meio e cultura, segundo Reis, que concorda com Costa Lima (1989) ao diminuir o alcance da renovação e originalidade da interpretação do Brasil de Freyre, que se acreditava inteiramente culturalista e sem nenhuma referência à raça (REIS, 2007: 44). Pesavento (2004: 189) argumenta que Freyre não abole a raça da sua análise, mas redireciona o seu enfoque para a cultura no sentido antropológico, como “conjunto de significados construídos socialmente e partilhados”.

A hipótese do lusotropicalismo põe em evidência o caráter singular da colonização portuguesa, ao buscar traços comuns na experiência colonizadora desse povo na América, Ásia e África. Claudia Castelo é referência incontornável para se compreender o lusotropicalismo na obra de Gilberto Freyre e sua penetração no pensamento social português e brasileiro. Em “O modo português de estar no mundo” (1999), analisa como o lusotropicalismo serviu a interesses político-ideológicos conjunturais durante o Estado Novo português ao se basear numa imagem essencialista do povo português e como ajudou a perpetuar uma imagem mítica da identidade cultural portuguesa.

Como explica Castelo, a leitura de Freyre sobre o passado brasileiro vai se basear na ideia de que o conquistador português trazia consigo características recorrentes como plasticidade social, versatilidade, apetência pela miscigenação, ausência de orgulho racial e, com isso, uma singular predisposição para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, tendo um ajustamento ao mundo tropical em função da mentalidade e cultura portuguesas. O português colonizador teria dado início a um processo de simbiose com os trópicos ao estabelecer métodos de integração das relações sociais, e não de subjugação ou assimilação como outras colonizações europeias, fundindo elementos geográficos, culturais e biológicos diversos em uma nova civilização, a civilização luso-tropical (CASTELO, 1999). Essa característica atribuída ao português estaria ligada ao passado étnico de povo indefinido entre a África e a Europa da Península Ibérica, de relações próximas com povos vizinhos ou invasores, como o maometano, convertendo o português em “personagem híbrido, fruto de um

amálgama que envolveu, entre outros, árabes, romanos e judeus, e que se iniciou muito antes do seu desembarque no continente americano” (ARAÚJO, 2009: 201).

Leme (2011: 36-37), então, resume os aspectos que podem caracterizar uma “civilização lusotropical”: a miscigenação; a experiência mais cristocêntrica que etnocêntrica do colonizador; manejo ecologicamente correto das possessões portuguesas, pois o colonizador luso é sempre propenso à adaptação ao meio; papel importante desempenhado pela mulher nas colônias; e o caráter missionário e civilizador da obra portuguesa. Entre as obras que tratam dos fundamentos do lusotropicalismo até a década de 1950 estão: a já citada “Casa Grande & Senzala”, “O mundo que o português criou” (1940), “Aventura e Rotina” (1953), “Um brasileiro em Terras Portuguesas” (1953). Segundo Castelo, o lusotropicalismo é formulado pela primeira vez nas conferências “Uma cultura moderna: a luso-tropical” (Instituto Vasco da Gama, novembro de 1951) e “Em torno de um novo conceito de tropicalismo” (Universidade de Coimbra, janeiro de 1952).

O conceito foi maturado no final da década de 1930 e na década de 1940 em conferências, como as proferidas por Gilberto Freyre no King’s College (Universidade de Londres) e nas Universidades de Lisboa, Porto e Coimbra. Essas conferências foram reunidas e publicadas na obra “O mundo que o português criou”, quando o campo de pesquisa do autor alarga-se para outras regiões de colonização portuguesa além do Brasil. Na década de 1940, Freyre faz uma síntese para o público norte-americano da sua interpretação do Brasil em conferências na Universidade de Indiana (EUA), colocando o Brasil como exemplo de tolerância étnica, religiosa e social, tendo a colonização lusa como o grande fator responsável por essa característica, em meio a um contexto internacional de escalada de intolerância racial. A coletânea com os textos dessas conferências foi publicada nos Estados Unidos (“Brazil: an interpretation”, em 1945), no México (“Interpretación del Brasil”, em 1945) e no Brasil (1947) (CASTELO, 2011: 265).

Buscando entender o lugar que o meio físico ocupa na obra de Freyre, Tavoralo (2013) assinala o lugar de protagonismo do trópico dado pelo autor para ressaltar a singular experiência da modernidade do Brasil. O país para Freyre seria a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos. No projeto intelectual do autor, o trópico foi uma peça-chave, que catalisou uma “experiência social tida por inovadora e irreprodutível pelas sociedades europeias hegemônicas” (TAVOLARO, 2013: 286). A peculiaridade física então ajudaria a explicar a originalidade brasileira em relação à modernidade europeia, tendo um papel ativo, capaz de “conformar e moldar a experiência social brasileira”. Essa visão sobre o lugar que o meio físico ocupa na obra de Freyre é reforçada por autores como Araújo (1994), Larreta e Giucci (2007)

e Santos (2008). Mesmo trazendo a cultura para o primeiro plano na formação social brasileira, fatores ambientais/naturais não ocuparam um espaço menor ou desapareceram de sua hipótese.

O meio físico tropical se expressa em três dimensões nas obras de Freyre, conforme Tavolaro argumenta. Em primeiro lugar, em uma dimensão objetiva, na qual Freyre enxerga a natureza tropical como algo distinto e peculiar, que teria ajudado a moldar a formação da sociedade brasileira. Segundo, destaca que o português estaria já acostumado ao clima mais ameno do continente africano, diferente daquele europeu do norte, que encontraria condições menos favoráveis nos trópicos para se manifestar e prosperar, como teria feito o português. Outra faceta está ligada à influência do meio tropical sobre os “hábitos e a cultura daquela sociedade em formação, potencializada pela mistura do colonizador com as gentes e culturas indígenas, tidas como mais próximas da natureza” (TAVOLARO, 2013: 304). Assim, “(...) medos, pavores e superstições primitivas, forjados e alimentados à sombra de uma cultura da floresta tropical, indicam estarmos próximos da floresta tropical como, talvez, nenhum povo moderno civilizado” (Freyre, 2000: 209) Por fim, a natureza tropical teria impactado sobre a dimensão estético-expressiva da “singular experiência brasileira”, na qual Freyre observa um cenário de relações mais livres e íntimas do homem com a natureza tropical ao destacar a prevalência de cores quentes e fortes, a relação com a luz, o sol, a paisagem nos trabalhos de pintores, arquitetos, urbanistas, escultores, decoradores e jardineiros ao retratarem o meio tropical.

Tavolaro (2013) explica que o discurso sociológico hegemônico da modernidade entende os processos de modernização como condutores da separação entre a sociedade e o mundo natural, aprofundando a distância entre as esferas cultural e natural. A sociedade moderna seria aquela que mais se afasta da dinâmica e dos imperativos do mundo natural. Porém, na tese de Freyre prevalece o inverso, já que há uma porosidade e influência mútua entre a sociedade brasileira e a natureza tropical (TAVOLARO, 2013: 297). Para compreender a modernidade brasileira, teria que considerar a particularidade de sua natureza e seus impactos sobre os homens, as relações, valores e expressões (TAVOLARO, 2013: 294). Além disso, Freyre sugere em suas análises que a sociedade brasileira e o ambiente tropical estão interligados em meio a “um universo simbólico marcadamente encantado e dotado de referências valorativas substantivas”, sem uma marca de racionalidade presente nas análises hegemônicas sobre a modernidade (TAVOLARO, 2013: 297).

Tavolaro argumenta que, apesar de Freyre desenvolver uma ideia de “primeira civilização nos trópicos”, modernidade produto daquele passado colonial, como um modelo exemplar a ser seguido, desmontando um “complexo de inferioridade” brasileiro, “escora-se

em referências epistêmicas que, inadvertidamente, reforçam o diagnóstico da ‘incompletude’ da experiência da modernidade no Brasil em relação aos chamados ‘centros hegemônicos’” (TAVOLARO, 2013: 295). Ao atribuir ao meio físico a singularidade da civilização brasileira, esse mesmo fator converte-se em um dos responsáveis pela reafirmação da imagem de um “desvio” dessa experiência com relação à modernidade central.

Cristiana Bastos (1998), ao comparar o livro “Aventura e Rotina” (1953) de Freyre com “Tristes Trópicos” (1955), de Lévi-Strauss, defende que aquele autor tenta anular distâncias e oposições ao “tropicalizar” o mundo, mesmo que esse mundo seja parcial e restrito ao universo lusófono. Freyre traria implícito um “manifesto de similitude como fundamentador de especificidade do mundo de colonização portuguesa ou luso-tropical” (BASTOS, 1998: 417). Para a autora, Gilberto Freyre, em uma língua não hegemônica e partindo do hemisfério dominado, propôs uma visão dos trópicos que contradiz uma ideia corrente. Para Levi-Strauss, o “tropical” aparecia como sinônimo de exotismo e alteridade, com estigmas de “febres, palustres, degredo, decadência”, “da negação da saúde, da economia, da indústria, (...) da civilização”, como “antro do primitivismo e da não civilização, portanto” (BASTOS, 1998: 419). Enquanto para Freyre, “os trópicos seriam por excelência o lugar onde desabrocha uma civilização não apenas diferente e original, mas em muitos aspectos mais humana e universalista” (BASTOS, 1998: 420). O autor enaltece tanto os espaços tropicais, quanto a civilização lusa, sintetizando a ideia de lusotropicalismo.

Assim, esse discurso em que civilização e tropicalidade são mesclados para falar de Brasil é transferido para o pavilhão brasileiro e nas linguagens em que ele se apresenta. Desde o título do pavilhão até o discurso do embaixador, nas imagens que atrelam a origem colonial portuguesa, passando pela cultura popular até a arquitetura modernista. O pavilhão traz a narrativa em que o meio tropical é palco para exaltar os feitos portugueses na colonização do Brasil, que teria conseguido a difícil tarefa de integrar pacificamente indígenas e negros, domar a “selva tropical”, para finalmente chegar ao desenvolvimento da década de 1950. O lusotropicalismo, então, foi uma ferramenta para ajudar a contar essa história do progresso brasileiro forjada pelo governo JK.

### **3.2 A arquitetura modernista, a agência de patrimônio e Gilberto Freyre**

Conforme foi visto, a arquitetura modernista foi um dos principais elementos exibidos no pavilhão brasileiro como representativa da nação que se queria moderna e desenvolvida, próxima de suas origens ocidentais, porém buscando suas particularidades. O grupo modernista, que se institucionaliza no Estado Novo, se consolida como protagonista para pensar um projeto

de nação. No interior da agência de patrimônio não foi diferente, e se consagrou uma ideia de patrimônio baseada na valorização do barroco como o autêntico nacional, expresso nos monumentos arquitetônicos, constituído principalmente no subgrupo dos modernistas. Mas como se dava a rede de relações desse grupo de intelectuais com Gilberto Freyre? É possível considerar sua participação no grupo modernista? Qual o seu papel na construção da genealogia da nação (CHUVA, 2017), com base na continuidade entre o barroco e o moderno?

Almeida (2003) coloca o regionalismo e o modernismo como duas faces da renovação cultural dos anos 1920. Segundo o autor, os dois processos são, ao mesmo tempo, similares e antagônicos. O primeiro, movimento de renovação cultural liderado por Gilberto Freyre, em Recife, que passou grande parte da formação intelectual fora do país, quando visitou a Europa e conheceu os movimentos artísticos e literários que inspiraram as vanguardas brasileiras. Os valores desse movimento cultural serão diversos do modernismo, que se desenvolve em São Paulo, com liderança de dois poetas, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O contraste da decadência econômica do açúcar na região que depois foi denominada de Nordeste com a explosão da urbanização e desenvolvimento de São Paulo será relevante para os processos de renovação cultural e artística nessas duas regiões (ALMEIDA, 2003: 318).

Diferente de São Paulo, dominada pelo presente, as cidades do Nordeste mantinham seu passado artístico e cultural por uma realidade estagnada, “impondo sua presença orgulhosa na consciência de artistas e intelectuais” (ALMEIDA, 2003: 318). Esse passado passou a ser interpretado no plano cultural como uma “vantagem”, em relação a São Paulo, que via a modernização como uma ameaça à tradição e à autenticidade das práticas culturais. Já o contexto de desenvolvimento e dinamismo paulista fez com que a nova geração se voltasse para as vanguardas europeias em busca de linguagens para explicar a renovação.

Para o intelectual nordestino, em busca de afirmação no plano nacional, não se tratava de encontrar linguagens artísticas revolucionárias para exprimir um mundo em acelerada transformação, mas de procurar apoiar-se na riqueza das tradições culturais e artísticas locais, para fazer de sua revalorização bandeira de luta. (ALMEIDA, 2003: 321)

No entanto, Almeida reconhece ser ingênuo querer explicar esse processo somente pelas circunstâncias socioeconômicas das regiões, apesar de pensar ser inegável a estreita sintonia entre o perfil dos intelectuais e o meio e momento histórico. Considerando então seus contextos específicos, o autor entende a manifestação regionalista do Nordeste como um movimento de renovação cultural equivalente ao modernismo no Sul, mas apenas o sentido e o conteúdo eram outros, sendo ambos “faces diferentes de um mesmo processo de luta pelo aprofundamento da consciência nacional, na arte como na cultura” (ALMEIDA, 2003: 325).

Veloso (2000) explica que, apesar das peculiaridades de Freyre, é possível identificar afinidades entre suas propostas de interpretação da cultura brasileira e proposições fundantes do modernismo. Mesmo com os variados subgrupos e múltiplas expressões que caracterizaram o modernismo, Veloso identifica alguns eixos temáticos presentes renovação interpretativa da cultura brasileira, como “a substituição (pelo menos tentativa) do conceito de raça pelo de cultura e a introdução mais avançada da ideia de meio geográfico” e a introdução dos conceitos de história, tradição, memória e tempo (VELOSO, 2000: 362).

Os modernistas pensam a história como um processo sociocultural, que desenvolve “mecanismos de adaptação dentro de um contexto étnico-ambiental” (VELOSO, 2000: 367). Um dos traços que singularizam o movimento modernista é voltarem ao passado, sem serem passadistas, mas como um mergulho para vislumbrar outros presentes e novos futuros. Freyre, juntamente com Sergio Buarque e Prado Junior, conhecidos como “explicadores do Brasil”, volta-se ao período colonial para analisar o processo histórico através do qual se constituiu a sociedade brasileira. O passado colonial brasileiro, para os modernistas, confere um sentido de “revelação”. Veloso reconhece esse sentimento em escritos e depoimentos de Mário de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Carlos Drummond de Andrade, quando falam da arte barroca e das cidades históricas; e em Freyre, quando entende a Casa Grande como iluminação do passado e também do presente, pois é onde as memórias e a tradição aparecem (VELOSO, 2000; 2018).

Segundo Veloso, os modernistas tinham em comum uma concepção messiânica do passado, que ligado ao fio da tradição, encontrariam os vetores do futuro, ambos de tempos de promessa para os modernistas. Assim, buscavam compreender a tradição em sua contemporaneidade, uma tradição viva que se manifesta renovada no presente. Freyre também entende que há uma “permanente e intrínseca relação entre o tempo do passado e do presente”, conforme Veloso, ao abordar o diálogo entre o “tempo morto” e o “tempo vivo”, sem, contudo, ter uma postura nostálgica. Nesse sentido, para Veloso, Freyre alinha-se ao subgrupo modernista vinculado à agência de patrimônio, que “pretende a valorização do passado, mas não se considera passadista, nem tampouco neocolonial, mas sim moderno” (VELOSO, 2000: 370).

Outro traço modernista, de acordo com Veloso, é “a presença de uma nova postura racional, subjetivamente instrumentalizável diante da realidade brasileira” (VELOSO, 2000: 381), adotando a análise sobre o cotidiano com capacidade de transferir o “particular significativo para o universal expressivo”. Segundo a autora, Freyre conseguiu trazer a superfície a expressão da experiência brasileira e um sentido próprio da cultura brasileira.

Destaca, ainda, que a “discussão sobre uma língua brasileira, a mescla entre a cultura culta e a popular, a incorporação da história oral e das trajetórias de vida são procedimentos especialmente modernistas e que aparecem em Gilberto Freyre” (VELOSO, 2000: 381-382).

Albuquerque Jr. argumenta que não é possível interpretar os movimentos regionalista e modernista como antitéticos, já que adotar essa postura seria assumir a imagem que cada um quis construir para si em oposição ao outro. Ambos são movimentos que ocorrem no mesmo campo discursivo e giram em torno dos mesmos temas, conceitos, estratégias e problemáticas, apesar de defenderem espaços regionais diferentes

Longe de ficar procurando que movimento foi precursor da nacionalidade no campo cultural, ou qual deles influenciou o outro, discussão bizantina, deve-se atentar para o fato de serem movimentos integrados a um mesmo campo de visibilidade e de dizibilidade, aos mesmos códigos de sensibilidade quanto ao espaço nacional e quanto à função da cultura e da arte. Eles tentam responder às mesmas problemáticas que emergem no campo cultural (ALBUQUERQUE JR, 2021: 105)

Ao contrário de Almeida, Albuquerque Jr. (2021) não entende o regionalismo como “mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado”. Segundo o autor, o regionalismo foi uma reorganização dos saberes, tendo sido uma nova forma de enxergar a realidade, só possível com a emergência da questão de construção da nação e da formação discursiva nacional-popular. O regionalismo teve início oficial com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, juntando intelectuais ligados tanto as artes e a cultura, quanto a questões políticas locais e nacionais. Somente com o Congresso Regionalista do Recife (1926), que se afirma como movimento de caráter cultural e artístico, com a função de “resgatar e preservar tradições nordestinas”, com a inspiração direta de Freyre. A questão da região passa a ter um caráter sociológico na década de 1920 e o intelectual regionalista busca integrar as imagens do seu espaço em um discurso unitário. Com relação à ideia de tradição, segundo Albuquerque, os modernistas estiveram preocupados em esclarecê-la, mas percebendo-a de forma diversa, como uma tradição primitivista, ainda a ser sistematizada e reelaborada como um dado moderno, enquanto o regionalismo freyreano entendia como apenas um dado museológico e folclórico que deveria ser preservado.

Albuquerque Jr. acredita que os dois movimentos ganharam caráter de confronto regional, pois, embora o regionalismo fosse assumido pelos intelectuais nordestinos, havia muito de regionalismo nas críticas dos modernistas, só que paulista. Os regionalistas tentavam afirmar sua autenticidade e autonomia do movimento em relação ao modernismo paulista. Assim, Freyre, por exemplo, faz críticas ao modernismo ao considerá-lo desnacionalizador, pois não se radicaria na “tradição nacional”, já que o autor pernambucano enxerga a

nacionalidade a partir da tradição. Mas a oposição entre forma moderna e conteúdos tradicionais e a crítica à ética e sociabilidade burguesa estavam presentes tanto no regionalismo quanto no modernismo.

Freyre se considerava moderno, porém não se entendia como modernista. O pernambucano entendia como modernistas aqueles que pretendiam transformar o Brasil numa área sub-europeia de cultura e ocidentalizar seus costumes. O moderno era aquele que apresentava mudança de forma, preservando os mesmos conteúdos. A cultura brasileira, para Freyre, “devia integrar não só o elemento europeu, mas o extraeuropeu, como fizera Portugal, um povo não apenas mestiço na raça, mas na cultura” (ALBUQUERQUE JR, 2021: 104). No entanto, já na década de 1940, quando o modernismo já havia se consolidado após o Estado-Novo soterrar as questões regionais, Albuquerque Jr. afirma que houve uma “luta pelo espólio modernista no Nordeste” e um “festival de personalismos, de vaidades em torno da construção da memória do modernismo, tendo como centro o espaço regional” (ALBUQUERQUE JR, 2021: 106).

Araujo defende interpretar a produção intelectual de Freyre como um “outro modernismo, eventualmente distinto daquela postura a um só tempo nacionalista e modernizadora” (ARAÚJO, 1994: 19). Segundo o autor, parcela da crítica atual costuma classificar a obra de Freyre oposta ao modernismo, justamente pelo regionalismo e pelo perfil tradicional, aristocrático e conservador que se colocavam em oposição às demandas renovadoras do modernismo paulista. Araujo ressalta os laços de Freyre com os modernistas, como Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Rodrigo M. F. de Andrade.

Veloso (2000) confirma essa proximidade com um subgrupo radicado no Rio de Janeiro. Em sua pesquisa sobre o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), constatou a relação que Freyre mantinha com Rodrigo M. F. de Andrade, como relata Graciema M. F. de Andrade, mulher de Rodrigo,

Rodrigo passou noites intermináveis lendo e fazendo anotações nos originais de Casa-Grande e Senzala, que Gilberto havia lhe enviado para entregar ao editor Augusto Frederico Schmidt. (VELOSO, 2000: 363)

Em troca de cartas entre Gilberto Freyre e Rodrigo M. F. de Andrade, o pernambucano conta como anda a escrita e manda partes do que escreve para Rodrigo, pedindo uma revisão. Aparentemente, Rodrigo tinha acesso aos escritos de Freyre como uma espécie de revisor e era o intermediário que Freyre tinha no Rio de Janeiro com periódicos para publicar seus textos e artigos. Freyre também trata de assuntos políticos e do seu cotidiano. Em uma das cartas, ressalta a “mineiridade” de Rodrigo, ao destacar elementos da cidade do Recife e dizer que não

quer sair de lá, demonstrando que há uma marca de identidade regional na relação entre os dois, pelo menos do lado de Freyre.<sup>114</sup>

Na ocasião de criação do Sphan, Freyre fora convidado por Rodrigo para ser o representante daquela Secretaria em Pernambuco, mas a indicação foi vetada pelo interventor de Pernambuco por não concordar com sua postura política, segundo Veloso. Já Mesquita comprova que Freyre tornou-se representante do Serviço na 4ª Região e ficou encarregado de mapear o patrimônio histórico em Pernambuco até 1955 (2012: 132).<sup>115</sup> Tornou-se funcionário público federal, prestando serviços em regime parcial, atuando na conservação e na restauração de bens culturais e nos estados adjacentes que integravam a região administrativa. Segundo Mesquita, em nota, o interventor Agamenon Magalhães se opôs à continuidade de Freyre no cargo, enviando carta a Capanema em que expressava sua inconformidade com a permanência, mas não conseguiu a demissão imediata e Freyre ficou no cargo até 1955. Freyre já era autor de “Casa Grande & Senzala”, com reconhecimento da autoridade necessária em assuntos culturais, mas não é possível negar o “vício clientelístico” que conduziu sua indicação (MESQUITA, 2012).

Após a nomeação expressa por Rodrigo M. F. de Andrade, G. Freyre ficou autorizado a recrutar sua equipe de auxiliares para atuarem como colaboradores das atividades do SPHAN na Região e escolheu Aníbal Fernandes e Ulysses Freyre, seu irmão, para integrarem a equipe que lhe auxiliava. Em carta, sobre o início da intervenção do Sphan, com a obra de restauro e proteção da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes/PE, Rodrigo M. F. Andrade justifica sua escolha por Freyre na orientação e direção dos trabalhos: “pois a seus conhecimentos, à sua competência especializada, à sua familiaridade com o que desejo realizar é que recorri”<sup>116</sup>.

Por intermédio dos próprios escritos de Freyre, em “Gilberto Freyre na UnB” (1981) e “Como e Porque sou sociólogo” (1968), sabe-se de sua relação próxima com Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda e Lúcio Costa, entre outros intelectuais modernistas do SPHAN. Outra evidência está na produção de artigos de Freyre para a Revista do Patrimônio,

---

<sup>114</sup> Arquivo Casa de Rui Barbosa. Correspondências entre Gilberto Freyre e Rodrigo M. F. de Andrade. Década de 1930.

<sup>115</sup> Em conversa com autor via correio eletrônico, Gustavo Mesquita esclarece que obteve pistas sobre a presença de Gilberto Freyre a partir do verbete do Dicionário Histórico-Biográfico Pós-1930, o qual diz que o pernambucano atuou até 1957 na função de perito em Belas Artes. Já as cartas entre Freyre e Rodrigo M. F. de Andrade, encontradas na Fundação Gilberto Freyre, mostram, segundo Mesquita, que Freyre exerceu o cargo de chefia numa zona do Nordeste. Mas, depois do fim do Estado Novo, as cartas vão diminuindo em quantidade até não haver mais correspondências.

<sup>116</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. de. [Carta] 03 jul. 1937, Rio de Janeiro [para] FREYRE, Gilberto. Recife. 1f. Carta informando sobre providências e passando instruções do SPHAN ao assistente. CEDOC/FGF Apud MESQUITA, 2012: 139.

como “Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias”, já no número de estreia, em 1937, e “Casas de Residência no Brasil”, na Revista número 7, em 1943 (VELOSO, 2000: 364-365). A publicação do livro “Mocambos do Nordeste” também recebeu aporte direto nos custos, inclusive de editoração, do Ministério de Educação e Saúde Pública. O livro foi o primeiro de uma coleção denominada Publicações do SPHAN de orientação científica do Sphan, sobre a formação e o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, com temas de arqueologia, etnografia, arte popular e monumentos relacionados à história nacional (CHUVA, 2017: 262). Foi escolhido para a estreia por Rodrigo M. F. Andrade, quem apreciava todos os livros de formação do catálogo, exigindo como critério a orientação científica.

Como explicita Chuva, a observação do primeiro livro da série, e do último, revela a configuração das redes de relações tecidas entre esses intelectuais e como contribuíram para a organização e direção do Estado, disseminando e universalizando seu próprio conjunto de códigos culturais e sistemas classificatórios a partir de mecanismos da ação estatizada. No Prefácio, Rodrigo M. Franco de Andrade reafirmou a necessidade de apropriação brasileira da produção lusa, inclusive no aspecto “popular”, tema trazido pelo livro ao abordar habitações que se distinguiam daquelas casas tombadas nas cidades mineiras (CHUVA, 2017: 262-263).

Além do contato direto de Freyre com o diretor do Sphan, podemos ressaltar a convergência de interpretações de Lucio Costa, arquiteto modernista referência nas diretrizes preservacionistas da instituição, com as teses de “Casa Grande & Senzala”. Na primeira Revista do Sphan, no texto “Documentação Necessária”, Lucio Costa lança sua tese de aproximação entre o colonial e o moderno na arquitetura, ao afirmar que a casa tradicional brasileira traz pureza das formas, o que encanta o arquiteto moderno. Costa encontra na terminologia de Freyre a explicação da influência de índios e negros na arquitetura portuguesa, levando a um “amolecimento”. Esse conceito em Freyre é usado para transmitir a ideia de que a cultura brasileira é resultante da civilização europeia tropicalizada e suavizada pela sua natureza em conjunto com os elementos indígenas e africanos. Costa argumenta que a arquitetura já chega pronta de Portugal ao Brasil, mas teve que ser adaptada “como roupa feita (...) ao corpo da nova terra” (COSTA, 1995: 451) e no traslado da Europa para os trópicos, a arquitetura portuguesa teria passado por um processo de simplificação, assumindo um estilo próprio “despretensioso e puro”, ao mesmo tempo luso e brasileiro (TAVARES, 2022: 58). Para ambos, a casa colonial era “quase um fenômeno social total”, enquanto a casa moderna seria superar o neocolonial e alcançar a civilização como nas nações cultas (RUBINO, 2003: 272).

Chuva (2003) ressalta que, entre as diversas correntes modernistas que buscavam explicar a identidade nacional brasileira, a questão da valorização das diferenças regionais era interpretada de modo diferente. Para alguns, as características regionais eram sinal de atraso e obstáculo, enquanto para outros representava a verdadeira identidade. No Sphan, prevaleceu a crença na universalidade, ou seja, na ideia de uma origem comum da cultura e da arte, compartilhada por Rodrigo M. F. Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Lucio Costa. Já Mario de Andrade, por exemplo, enquadrava a cultura brasileira como múltipla e plural, sustentando a ideia da diversidade cultural brasileira, que reunida, faria uma nova síntese.

Rodrigo M. F. Andrade considerava importante reafirmar uma herança europeia, através da portuguesa, e ao mesmo tempo negar uma possível herança indígena, já que as construções destes últimos, em madeira, primitivas, foram logo substituídas pelas edificações europeias, vistas por ele como mais evoluídas. O posicionamento de Rodrigo M. F. Andrade fez prevalecer no Sphan a construção de uma fisionomia de Brasil que não considerou os regionalismos, de forma a garantir um pertencimento ao mundo das nações modernas (CHUVA, 2003: 316). A diretriz preservacionista adotada, então, privilegiava os vestígios materiais do barroco, “salvando” os exemplares arquitetônicos dotados de valor estético, considerados exemplares de um imaginário nacional e de uma classe dirigente (MICELI, 2001). Mesquita relembra, assim, o desinteresse na preservação de exemplares representativos da cultura popular pela instituição, atuação que permaneceu apenas a nível teórico, não sendo incluídos na ordem de prioridade prática do Sphan (MICELI, 2001: 136).

A casa-grande permanece como a grande referência simbólica que liga a transição do colonial para o moderno, expressando tanto a tradição quanto a modernidade. Assim, permanece no topo o colonizador europeu branco, representante da razão e da racionalidade e na parte inferior o trabalho rudimentar dos indígenas e africanos, que pertenceriam a uma cultura menos civilizada e, por isso, concederam um aspecto mais simples e rude à arquitetura colonial. Lucio Costa considerava, então, a Europa branca como o cerne da cultura brasileira, ao eleger a arquitetura colonial como representante da identidade nacional. Coloca as contribuições negra e indígena como marginais na formação das tradições artísticas e arquitetônicas nacionais, como um elemento residual (TAVARES, 2022).

Com efeito, a aproximação de Costa e Freyre cultivada pela valorização da arquitetura colonial, com marcas da miscigenação e do abasileiramento, ajuda a explicar a diretriz preservacionista do Sphan que privilegiou o patrimônio referente ao século XVIII e a pouca atenção dada aqueles produzidos no século XIX. Segundo Mesquita, essa postura pode ser decorrente de uma interpretação feita por Lucio Costa sobre “Casa Grande & Senzala”,

tornando-se referência teórica para os tombamentos realizados pelo Sphan durante o primeiro momento da instituição (MESQUITA, 2012: 135). O arquiteto adota os princípios de Freyre e define a “arquitetura tradicional brasileira” como resultado das associações harmoniosas entre as “três raças”, de maneira original, que formaram a identidade nacional. A síntese colonial-moderno produzida por Costa consolidou-se na principal referência sobre a formação da arquitetura brasileira e passou a representar uma narrativa instrumentalizada pelo programa nacional-desenvolvimentista desde Vargas, incluindo outros governos democráticos, até JK.

Freyre tornou-se o “o sociólogo dos arquitetos”, principalmente daquele grupo específico que gravitava ao redor de Lucio Costa, como conta Henrique Mindlin em seu livro “Modern Architecture in Brasil”, em 1962. Freyre escreveu considerações sobre a arquitetura que o grupo de Costa desenvolvia, incluindo-a entre as melhores do mundo moderno por realizar uma original combinação do elemento mouro com o romano. O primeiro conferia um caráter humano e personalístico ao edifício moderno, enquanto o segundo fazia a arquitetura moderna ser voltada para o mundo exterior. Freyre considerava a “arquitetura moderna brasileira como uma arte e uma ciência, que mantinha a arquitetura da casa-grande como inspiração, refletindo formas tradicionais, regionais e funcionais dessa arquitetura” (FREYRE, 1971: 213). Assim, o grupo de Costa passava a ser sinônimo de arquitetura moderna brasileira pela sua originalidade, como havia sido a casa-grande no passado colonial (RUBINO, 2003: 278).

Quanto à Brasília, Freyre apresentou ressalvas com relação ao seu abstracionismo e universalismo. Para ele, a cidade apresentou problemas de “ecologia tropical”. As qualidades que Freyre notava na arquitetura colonial estariam ausentes em Brasília, que deveria ser ao mesmo tempo tropical e moderna na sua civilização de origem ibérica e projetar valores brasileiros passíveis de universalização. Brasília, para o escritor pernambucano, não deveria ser apenas uma obra de arquitetos e urbanistas, mas devia contar com a contribuição da sociologia e ecologia, para representar não só o “Brasil”, mas os “Brasis”. Assim, Freyre considera que Brasília foi um projeto de maior cunho urbanístico, que cumpriu uma agenda europeia, e não traduzia mais sua sociologia (RUBINO, 2003: 280-282).

Nesse sentido, os grupos modernistas mantinham profunda interação entre si e as redes de relações não se estreitavam só entre mineiros, paulistas e cariocas, mas se estendiam até o Nordeste, a intelectuais de distintas regiões igualmente engajados no projeto de construção da modernidade do país (VELOSO, 2018: 113). Apesar do prestígio forte junto ao grupo dominante da instituição, Freyre não era unanimidade, como as divergências com Mário de Andrade, quem conduzia a instituição em São Paulo (RUBINO, 2003: 271). Na relação de

Rodrigo M. F. Andrade e Lucio Costa, com o grupo regionalista representado por Gilberto Freyre percebemos, para além das divergências e disputas, uma coalizão entre os movimentos (RUBINO, 2003: 176).

### **3.3 A política externa de aproximação com Portugal e o prestígio internacional de Gilberto Freyre**

“visitar Portugal é para o brasileiro rever o próprio lar. A minha visita é a visita de um filho ao pai.(...). Em nome do Brasil, saúdo a raça heróica que descobriu a minha pátria, abrindo para o mundo uma imensa forja de trabalho e civilização” (Kubitschek, 1956: 1-5). Esse trecho de JK quando convidado a visitar Lisboa, ainda na condição de presidente eleito, demonstra o caráter atribuído às relações entre Brasil e Portugal. Em seu governo, o presidente visitou Portugal em mais uma ocasião, em 1960, quando convidado como coanfitrião das celebrações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique. Como vimos no pavilhão brasileiro, os laços com Portugal estavam presentes no discurso sobre a nação, que fazia questão de remontar as origens da colonização portuguesa e a contribuição para a formação social do Brasil. A política internacional do governo JK também foi de apoio ao império colonial português, que tinha um regime autoritário, bem como de aproximação histórica, cultural e afetiva, apesar de adotar um discurso de soberania, nacionalismo e democracia para o seu governo.

Foi no governo de JK que se regulamentou o Tratado de Amizade e Consulta, que dá forma jurídica à comunidade luso-brasileira. O Tratado foi assinado em 1953, após um esforço de décadas, concretizado com as negociações feitas por João Neves da Fontoura, um conhecido lusófilo, quem ocupou os cargos de embaixador em Lisboa e ministro das Relações Exteriores. Esse instrumento funcionou como uma alavanca de apoio aos interesses portugueses e um respaldo para os lusófilos do Itamaraty formularem uma política externa em favor da antiga metrópole (RAMPINELLI, 2004: 85).

Rampinelli (2004) destaca quatro razões para a aproximação entre Portugal e Brasil. A primeira é de ordem ideológica, já que ambos apresentavam um posicionamento anticomunista. A segunda razão é afetivo-histórica, aproximando os dois países em suas histórias, em um discurso que cria laços entre os dois povos e coloca Portugal como a origem da nação brasileira, conforme demonstra o discurso do ministro das Relações Exteriores do Brasil, Horácio Lafer:

A visita a Portugal do presidente Kubitschek, no momento em que o grande povo lusitano comemora o V centenário da morte do infante D. Henrique, é mais uma demonstração dos fortes e indissolúveis laços de amizade que unem os povos brasileiro e português. É, por assim dizer, não o encontro de duas pátrias, pois Brasil e Portugal estarão sempre unidos, mas a junção das homenagens e do entusiasmo de dois grandes povos a um dos seus mais gloriosos antepassados. O povo brasileiro

sente-se orgulhoso em poder mandar o seu presidente da República (sic) a Lisboa, como seu máximo representante, ao berço da sua civilização, para, com os portugueses, reviver os brilhantes dias da nossa história, da nossa cultura, da nossa glória. (Lafer, 1960: 1-3)

A terceira razão colocada por Rampinelli é de ordem eleitoral. Nos anos 1950, o número de imigrantes portugueses no Brasil cresceu bastante, o que fez com que essa comunidade organizasse seus interesses. Muitas delas dispunham de “veículos de comunicação, hospitais beneficentes, clubes recreativos e de futebol, sistema de lobbies, concessão de títulos honoríficos” (RAMPINELLI, 2004: 90), além de atuar na difusão da cultura lusitana. Essas comunidades também votavam, em sua maioria, nos candidatos que se posicionassem favoráveis à defesa dos interesses salazaristas em Portugal. Juscelino tinha intenções de candidatar-se novamente à Presidência em 1965, e ambicionava esse eleitorado mantendo boas relações com o governo Salazar.

O quarto motivo é religioso, segundo o autor. Juscelino adotou uma postura nacionalista conservadora e se aproximou da Igreja Católica. Esta, por sua vez, tinha uma colaboração mútua com o governo salazarista e de interdependência, para a manutenção das bases sociais, políticas e ideológicas do Estado Novo português. JK convida o mais alto representante da hierarquia da Igreja conservadora portuguesa, o cardeal Cerejeira para celebrar a missa inaugural de Brasília. Em discurso, na sua visita a Portugal, o presidente demonstra o seu tom religioso conservador e avaliava que “a grande crise do Ocidente consiste na descrença, que dia a dia vai aumentando, da fé nos valores que nós próprios defendemos. Não há causa que subsista sem que haja fé nos seus postulados, nas suas finalidades, nos seus fundamentos” (RAMPINELLI, 2004: 95) A relação estreita também foi mostrada através da esposa de JK, Dona Sara, que fez visitas a Portugal para pagamento de promessas religiosas e aproveitou para chamar Salazar de “grande estadista”, o que foi amplamente divulgado em jornais. Essa postura religiosa conservadora justificar é condizente com a ausência de elementos relativos às religiões afro-brasileiras no pavilhão brasileiro e a liberdade do Bispo em elogiar essa não presença como representativa da identidade brasileira que se queria mostrar ao mundo.

Vizentini (1996) acrescenta que o que realmente importava para o Brasil era proteger os interesses econômicos do café brasileiro no mercado mundial, considerado estratégico para o desenvolvimento, enquanto para Portugal era interessante ter o apoio de uma ex-colônia que tinha liderança em seu continente para a manutenção de suas colônias africanas. Ademais, segundo o autor, havia convergência de interesses estratégicos no Atlântico Sul, além dos

desejos brasileiros de ter acesso às estratégias da OTAN por meio de Portugal (VIZENTINI, 1996: 327).

A política externa do governo JK se dividiu em duas fases, segundo Vizentini (1996). A primeira, que se deu até meados de 1958, manteve linearidade com os dois governos anteriores, de cunho conservador, que conciliou o alinhamento automático aos Estados Unidos com um acelerado crescimento industrial associado ao capital estrangeiro, após uma crise político-institucional com o suicídio de Vargas. Com relação ao bloco socialista, as relações comerciais do Brasil com esses países sobre um recuo e não há reatamento diplomático. O Brasil alinha-se ao bloco ocidental, ampliando acordos bilaterais e multilaterais com a Europa.

A segunda fase, a partir de maio de 1958, foi de um adensamento das relações com os países da América Latina, quando o Brasil buscou adotar uma política externa de maior autonomia, com cunho nacionalista. Macedo Soares foi substituído por Francisco Negrão de Lima no Ministério das Relações Exteriores, que tinha como missão “impulsionar a retomada da política de barganha face aos EUA e a ampliação dos horizontes diplomáticos brasileiros” (VIZENTINI, 1996: 332). O contexto brasileiro era de crise, com aumento da inflação, do custo de vida, greves e recessão, após a rápida expansão econômica dos primeiros anos de governo. O café, principal produto de exportação brasileiro, também enfrentava queda de preços e a concorrência africana. Assim, o Brasil buscou expandir o comércio exterior, primeiramente para o continente latino-americano e depois os países afro-asiáticos, os socialistas e outros centros capitalistas passaram a merecer maior atenção da política exterior brasileira. Dessa política originou a Operação Pan-Americana (OPA), quando o Brasil adota uma postura mais ativa em busca de recursos para realização das metas desenvolvimentistas.

Oliveira (2015) ressalta, ainda, o fortalecimento das relações com a antiga metrópole não impediu que o Brasil tivesse uma postura ativa, se aproximando das razões de Vizentini sobre a relação Brasil-Portugal. O tema da concorrência do café brasileiro e angolano, que desfavorecia o equilíbrio da balança comercial brasileira, serviu para o governo JK capitalizar como moeda de barganha para conceder seu apoio ao projeto colonialista do Estado Novo português. A partir dessa negociação, foi criado o Acordo Internacional do Café, que buscava regulamentar as questões de produção, da venda e do consumo de café como forma de garantir o crescimento da compra do produto de origem brasileira no âmbito do mercado nacional e internacional, o que parecia possível mediante o nivelamento da concorrência com o café angolano. O acordo enfrentou certa resistência de Portugal, mas o apoio brasileiro à política colonial implicou esse sacrifício. Na prática, contudo, o acordo não obteve sucesso em estabelecer preços equitativos para a venda de café (OLIVEIRA, 2015: 109).

Gonçalves (1994) lembra que o governo Kubstschek equilibrava-se entre o apoio do “grupo ocidentalista”, partidários do fortalecimento das relações do Brasil com parceiros tradicionais, como os Estados Unidos e Portugal, e do “grupo nacionalista”, que defendia uma política externa mais independente em relação a Washington e fora da lógica da Guerra Fria, o que resultou em uma política externa “sinuosa”, mas sempre buscando promover o desenvolvimento industrial brasileiro. O autor defende que prevaleceu no Itamaraty um grupo lusófono defensor da manutenção da política externa pró-Portugal e de apoio ao colonialismo português, em detrimento do grupo nacionalista. Como vimos, o próprio presidente JK assume uma postura lusófila, que acabou prevalecendo.

O autor destaca entre os membros do grupo lusófono o papel da Embaixadora Odette de Carvalho e Sousa e afirma que “foi no período em que Odete de Carvalho e Sousa ocupou a chefia do Departamento Político e Cultural do Itamaraty (junho de 1956 a julho de 1958) que o conservadorismo do ministério mais se pronunciou e que as relações com o Brasil foram mais favoráveis a Portugal”. Odette havia sido consulesa geral do Brasil em Lisboa entre abril de 1951 e janeiro de 1956 e era considerada pela diplomacia portuguesa como um bastião de seus interesses no Itamaraty (GONÇALVES, 1994: 267).

Segundo conclui Rampinelli, havia contradições nessa relação de aproximação do governo JK com o regime salazarista. A política externa que prometia priorizar relações com os latino-americanos e adotar um caráter progressista para o país e para a região, apoia e defende publicamente a política colonialista portuguesa, mesmo com os prejuízos econômicos diante desse posicionamento. Portugal nada oferecia em troca do amplo apoio político que o Brasil oferecia. Sofria também com a concorrência na produção do café angolano, que com a criação do Mercado Comum Europeu e permanência das colônias africanas, estas seriam as principais fornecedoras de matérias-primas e gêneros que o Brasil fornecia para a região. O Tratado de Amizade e Consulta também se mostrava desvantajoso para os planos progressistas da política externa brasileira e oneroso aos interesses brasileiros, já que as partes concordavam em fazer consultas sobre os problemas internacionais de seu manifesto interesse comum.

Leme sustenta que os argumentos econômicos não foram suficientes para apoiar a descolonização no continente africano e esclarece que a “necessidade de preservação da unidade do bloco ocidental, a identificação dos movimentos libertadores nas colônias com o comunismo e a tradição de relações afetivas com a ex-metrópole predominaram” sobre as contradições que significava apoiar o colonialismo português (LEME, 2011: 117).

Gonçalves adiciona aos motivos do governo brasileiro atuar em benefício da ex-metrópole o lusismo de intelectuais de grande projeção nacional (GONÇALVES, 1994).

Podemos citar Gilberto Freyre como um desses intelectuais que, como já foi mostrado, deu grande relevância à colonização portuguesa e seus traços na identidade brasileira em suas obras. As ideias de Freyre ganharam projeção tanto nacionalmente, entre a elite cultural atuante no Estado, quanto internacionalmente, como em organismos multilaterais, por exemplo, a Unesco e pela política externa portuguesa.

A aproximação entre o governo Salazar e os ideais de Freyre do Lusotropicalismo para manutenção das colônias portuguesas no continente africano é bastante conhecido. No período de consolidação do Estado Novo Salazarista, entre as décadas de 1930 e 1940, a realidade brasileira ainda era vista de forma paradoxal por aqueles que faziam parte deste governo, ora como uma realidade presente que traduz os desejos de Portugal e o destino de outras nações, como uma “revelação”, ora como uma experiência do passado que nada tinha a ver com a experiência do presente. Até o início dos anos 1950, a miscigenação nas colônias africanas sofria oposição por intelectuais e pelo regime colonial. Havia, inclusive, um rigoroso código legal que restringia os direitos políticos e civis dos indígenas.

No entanto, diante do contexto internacional desfavorável ao colonialismo, o “saber e poder português” estabelece o diálogo com o lusotropicalismo do sociólogo pernambucano, reconhecendo uma unidade no “mundo português” em diferentes territórios. Como explica Castelo (1999), “o modo português de estar no mundo” foi um conceito introduzido nos anos 1950 por Adriano Moreira e operacionalizado pelo discurso do Estado Novo, pressupondo que o povo português tem uma maneira particular de se relacionar com outros povos. Mas é com o universo de representações do lusotropicalismo de Freyre, deitado em raízes anteriores da produção intelectual portuguesa (THOMAZ, 2002), que o Estado Novo operacionaliza seus interesses políticos e ideológicos para perpetuar uma imagem mítica da identidade cultural lusitana. Freyre destaca a capacidade de simbiose do povo português com os povos tropicais, em práticas de assimilação cultural e não etnocêntrica, o que confere uma “vocação universalista” lusa. Esse modo português de colonizar seria uma constante em qualquer época e lugar, que definiria os rumos dos territórios colonizados. O Brasil seria o grande modelo exemplar dessa colonização, onde prevalecia a miscigenação, a convivência multirracial pacífica e caminhava rumo a se tornar uma nação moderna.

Nesse momento, Freyre já desfrutava de prestígio internacional por suas teses. A interpretação da experiência brasileira de um país multirracial e integrador ganha destaque no contexto internacional do pós-Segunda Guerra Mundial, em que o racismo estava em pauta após as teorias eugênicas nazifascistas. Freyre foi um autor de circulação internacional desde a sua formação nos Estados Unidos e estabeleceu uma rede de sociabilidade com intelectuais e

políticos de diversas nacionalidades, o que nos ajuda a compreender como sua interpretação sobre o Brasil ganhou espaços privilegiados e tornou-se um dos autores brasileiros mais traduzidos e discutidos no exterior (BARBOSA, 2019).

Na França, a metodologia inovadora de Freyre fascina intelectuais como Roger Bastide, Lucien Febvre e Fernand Braudel, bem como a temática aparece no momento de guerra na Argélia e a tensão com o movimento nacionalista argelino que colocava em xeque o “*génie français*” (THOMAZ, 2007: 41). Nos EUA, Lewis Hanke, em 1939, insere Freyre no horizonte de expectativas dos leitores norte-americanos ao diferenciá-lo dos demais intelectuais que privilegiavam teorias de superioridade racial (BARBOSA, 2019: 3). Para os estadunidenses, a tese de Freyre pressupunha a ideia de um Brasil, que apesar do passado escravocrata semelhante ao dos EUA, não apresentava extremismos de ordem racial. Freyre realiza uma série de conferências na Universidade de Indiana, em 1944, e toda essa circulação de suas ideias nos Estados Unidos permite que o pernambucano participe de fóruns da Unesco, bem como suas ideias sejam recebidas na Europa. Um desses eventos, chamado “*Tensions that cause wars*”, ocorreu em 1948 e reuniu oito experts das ciências sociais e humanas, de diferentes nacionalidades, incluindo Freyre.

Freyre também foi convidado para elaborar um estudo sobre a situação racial na África do Sul, cujo relatório foi apresentado na Assembleia da ONU e publicado em 1954, apresentado com o título “*Elimination des conflits et tensions entre les races*”. O argumento do autor foi mais uma vez centrado na tese lusotropical que diferenciava a colonização ibérica das demais nações europeias, pautado na discriminação racial (BARBOSA, 2019: 7).

Com o Brasil não foi diferente e a tese freyreana teve ressonância na política externa brasileira. Ao mesmo tempo em que esse lusismo favorecia o colonialismo português, fortalecia uma imagem da nação brasileira conciliadora e moderna, rumo ao rápido desenvolvimento. A tese de Freyre e a atuação política de JK, embora pertencessem a partidos diferentes, se encontram nessa preponderância dada às relações com Portugal e no imaginário da nação construído para o exterior. Como explica Cervo (1995), essa representação sobre o Brasil funcionou para diversificar as relações do Brasil com o restante do mundo, concretizado na década seguinte:

Esse substrato étnico-cultural pluralista serviu-lhe, por um lado, para a escolha ou para a defesa de princípios de conduta e de valores inerentes à política exterior que lhe deram um caráter de permanência e, por outro, para implementar um universalismo crescentemente pragmático, voltado para o aproveitamento de oportunidades conjunturais (CERVO, 1995: 139-140).

Segundo demonstra Canellas, a produção de textos de diplomatas concilia com a visão freyreana, que cita, inclusive o autor e o lusotropicalismo. Schneider (2012) confirma que a visão de Brasil de Freyre influenciou uma geração de diplomatas brasileiros, até entre aqueles que eram abertamente favoráveis à descolonização. Canellas cita o livro do diplomata Adolpho Justo Bezerra de Menezes, observador na Conferência de Bandung, intitulado “O Brasil e o mundo ázio-africano”, de 1956. No livro, o diplomata reflete sobre a ascensão da África e Ásia no cenário internacional e afirma a incapacidade do mundo ocidental, EUA e Europa, em lidar com esses novos atores por sua atitude racista e imperialista. O Brasil, então, teria posição privilegiada e deveria assumir o papel de mediador entre o Primeiro e Terceiro Mundo, devido a ser o “país da miscigenação” e deveria executar a tarefa de “difundir, pelo mundo, um estado social já existente e a de basearmos e canalizarmos nossa política internacional sobre tal estado étnico e em função dele” (MENEZES, 1956: 283) Fazendo uma comparação entre o Homo portugalensis e o lusotropicalista de Gilberto Freyre (1952), Menezes cunha o termo Homo brasiliensis, que teria maior capacidade de aproximar-se e de estabelecer duradouras pontes de entendimento pelo “corpo e pelo espírito” (MENEZES, 1956: 285)

Hugo Gouthier, o embaixador do Brasil em Bruxelas durante a Expo 58, relata em sua biografia a amizade com Freyre, após conhecê-lo em Nova Iorque, declara sua admiração, assim como fez Freyre com o próprio Gouthier. “Estava eu no consulado de Nova York quando o precursor da sociologia do Brasil foi receber o seu título de Doutor Honoris Causa da Universidade de Colúmbia. Tive o prazer de acompanhá-lo, a honra de tornar-me seu amigo.” (GOUTHIER, 1982: 134)

Oliveira (2015) nos lembra que o protagonismo do elemento português dedicado por Freyre na formação histórica do Brasil representou-se no campo da política externa brasileira através da componente ideológica ocidentalista, preservando a aliança com o mundo europeu, civilizado e cristão. A predominância dessa visão favoreceu o relacionamento com a ex-metrópole, mas posicionou o Brasil no lado oposto das lutas de independência das demais colônias portuguesas (OLIVEIRA, 2015: 107).

Nesse sentido, mesmo que esse posicionamento aparentemente representasse contradições no plano econômico e político das metas desenvolvimentistas de JK, o triunfo da corrente lusotropical e a apresentação no panorama internacional ao lado da antiga metrópole, colocava o Brasil como a grande prova viva das potencialidades da obra civilizadora dos portugueses, alterando o patamar do país no contexto internacional. Predomina, assim, a corrente cosmopolita presente no Itamaraty, que favorecia uma concepção voltada para a manutenção das relações com o mundo ocidental. O Brasil escolhe priorizar “velhas relações”

diplomáticas, mas a partir de uma outra concepção sobre a formação étnico-cultural, transformando aquilo que era visto como pessimismo e razão para o “atraso” da nação, em orgulho e principal elemento da identidade nacional. A teoria lusotropical concede originalidade à nação brasileira, ao mesmo tempo em que mantém seus laços com o ocidente, o que reforça a ambição de ser entendida no panorama internacional como uma nação harmônica e moderna: uma civilização nos trópicos.

Entretanto, essa política externa de aproximação com a metrópole paulatinamente foi recebendo mais críticas por representar prejuízo ao desenvolvimento da economia brasileira, tendo o café ainda como principal produto exportador naquele período. O movimento em favor de aproximação com a África se fortalece, principalmente após a eclosão da guerra colonial em 1960 (OLIVEIRA, 2015: 110). O lusotropicalismo de Freyre ajudou a propagar uma certa visão de país, identificada na diversidade cultural pacificada, tendo essa faceta cultural como principal elemento, o que teria contribuído para a modernização. Essa ideia que naturaliza a miscigenação acaba por mascarar o racismo e as desigualdades presentes e constrói um certo imaginário de nação que neutraliza as diferenças.

Assim, a rede de sociabilidade entre Freyre, modernistas e diplomatas do Itamaraty, bem como a circularidade das obras do autor pernambucano em círculos políticos e acadêmicos tanto nacionais quanto transnacionais, nos faz acreditar na ressonância de suas teses para construção da política externa pró-Portugal e da diplomacia cultural do Itamaraty nos anos JK. Essa diplomacia foi operacionalizada nas narrativas do pavilhão brasileiro na Expo 58 através da invocação do passado colonial, atribuindo a esse período a originalidade da nação brasileira. O passado colonial foi identificado no barroco, representado pelas esculturas e pelas imagens de arquitetura barroca, assim como na valorização de uma narrativa histórica brasileira ocidentalizada, ao levar marcos da história brasileira que atribuem um papel destacado ao colonizador português.

### **3.4 A cultura popular no pavilhão e o lugar do Nordeste**

#### **3.4.1 Por que a cultura popular e o folclore estavam presentes no pavilhão brasileiro?**

A cultura popular e o folclore foram expressões presentes no pensamento de uma certa intelectualidade que buscou pensar a identidade nacional. No Brasil, desde o final do século XIX, foram temas relevantes para se construir um certo imaginário da nação a partir de suas especificidades, mas ainda eram visões pouco positivadas da miscigenação presente socialmente, demonstrando a esperança no branqueamento futuro. Somente na década de 1930,

segundo Abreu, o folclore ganha expressão nacional, quando se consagra a união entre identidade nacional, miscigenação e a rica cultura popular, principalmente a partir de visões como a de Gilberto Freyre. O regime de Getúlio Vargas também contribuiu ao atrair para a esfera do Estado as manifestações culturais populares (ABREU, 2003: 87).

Durante os anos 40 e 50, o folclore foi um tema em pauta para se pensar a identidade cultural brasileira. A cultura popular assume uma perspectiva política, associada aos governos latino-americanos no período, segundo Abreu, ao procurar associar imagens reconhecidamente populares às identidades nacionais e à legitimidade de governos (ABREU, 2003: 85). O movimento folclórico se tornou organizado, produtivo e influente no cenário cultural brasileiro (ROCHA, 2009). Os folcloristas investiram-se de um sentido de missão para construir o caráter da sociedade e cultura nacionais, que viria através da integração cultural sincrética das três raças (VILHENA, 1995).

Em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), tendo sido uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizado no Ministério das Relações Exteriores. Pelo estatuto dessa organização, a função de subsecretário geral seria exercida pelo chefe do Serviço de Informações do Ministério das Relações Exteriores, motivo pelo qual Renato Almeida esteve presente na diretoria do IBECC desde sua fundação (VILHENA, 1995: 2).

Escritor e musicólogo, Renato Almeida também tinha sido, desde 1926, diretor do Lycée Français do Rio de Janeiro. Após convite do governo francês para estadia na Europa, manteve trânsito no circuito internacional de estudos de folclore. Almeida participou da fundação em Londres do International Folk Music Council (IFMC) — de que se tornou membro do conselho —, e da reorganização do Centre International des Arts et Traditions Populaires (CIAP), em Paris. Ambas instituições internacionais dedicadas ao folclore apoiadas pela UNESCO e que procuravam articular a associação internacional dos folcloristas aos esforços, que caracterizaram os primeiros anos da UNESCO, em favor da compreensão mútua entre as culturas (VILHENA, 1995: 110).

Almeida também participou intensamente da rede de folcloristas cariocas, tendo participado das reuniões da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (SBAE) — fundada em 1941, por Artur Ramos—, e de atividades de coleta de Mariza Lira. Além disso, mantinha uma amizade com Mário de Andrade, que conheceu na leitura de *Pauliceia Desvairada*, em 1921, na casa do amigo Ronald de Carvalho, quem lançou o modernismo no Rio de Janeiro. Com Mário de Andrade, Almeida trocou cartas nas quais consulta sobre assuntos de música folclórica (VILHENA, 1995: 108). Segundo Mota (Apud VILHENA,

1995), Renato Almeida estava associado à ala mais conservadora do movimento modernista e representaria uma espécie de último estertor da visão das elites agrárias decadentes que teriam em Gilberto Freyre seu principal ideólogo.

O IBECC, que tinha sua sede no Itamaraty, era composto por intelectuais brasileiros de renome e pelas instituições educacionais, científicas e culturais. A instituição tinha como função intermediar os contatos com a UNESCO e ter Comissões Estaduais em cada unidade da federação. A organização se deu a partir de comissões que se dividiam por temas e áreas do conhecimento, nas quais eram promovidos debates e relatórios com diagnósticos. A comissão de folclore foi a primeira a constituir-se e, segundo Vilhena, foi a mais ativa.

A partir daí, realizou-se uma série de congressos nacionais em diversos estados do Brasil, nas quais eram feitos debates intelectuais em torno do tema de estudo comum a seus participantes bem como foram dirigidos apelos em favor da defesa das manifestações folclóricas e da instituição de uma agência governamental que coordenasse esse esforço de pesquisa e preservação. Em 1958, foi finalmente criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Com isso, o folclore conseguiu tornar-se um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal.

De acordo com Vilhena (1995: 73), a construção de instituições que estruturam o campo intelectual relativamente autônomo no Brasil não foi um processo automático, mas sim uma reivindicação de uma parte significativa de nossa intelligentsia, que induziu uma institucionalização e promoveu mudanças na produção intelectual. Assim, diferentes concepções disputaram nesse processo e a implementação do resultado se deu dos conflitos políticos resultantes dessas divergências.

Ainda segundo Vilhena, Silvio Romero foi o primeiro autor significativo dos Estudos de Folclore, que se integram a um movimento de renovação intelectual marcante na história do Brasil. Romero foi um escritor sergipano pioneiro e um dos mais típicos representantes da geração que emerge na vida cultural brasileira a partir de 1870, responsável pelo despertar de um sentimento de identidade (VILHENA, 1995: 83). Após Romero, Vilhena destaca os projetos de Amadeu Amaral e Mário de Andrade, que participam das transformações modernizantes que se deram no plano cultural, num esforço de desenvolver pesquisa sobre a cultura popular sertaneja e de um padrão de identidade autenticamente brasileiro. Ao fundar a Comissão Nacional de Folclore, Renato Almeida irá apresentar-se como o continuador dos projetos de Amadeu Amaral e Mário de Andrade, segundo Vilhena, conseguindo, por fim, constituir uma instituição com o sentido nacional buscado pelos dois escritores, projeto até então fracassado (VILHENA, 1995: 109).

As reivindicações dos folcloristas em criar um órgão federal, que se inicia durante o governo Vargas, só vão se concretizar com o governo JK, a partir da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Antes disso, havia dificuldades em coordenar as pesquisas folclóricas a nível nacional, além das instituições até então criadas se mostravam frágeis e dependentes de figuras individuais (VILHENA, 1995: 103). Em seu primeiro ano, a Campanha inaugurou a Biblioteca Amadeu Amaral, celebrou convênios com as Universidades do Ceará e da Bahia para a realização de levantamentos do folclore dos estados, realizou diversos festivais folclóricos, criou a Revista Brasileira de Folclore e iniciou a composição de documentários fonográficos e fotográficos.

Entre as principais temáticas dos estudos de Folclore se encontravam os folguedos populares. Folcloristas ligados ao movimento folclórico, como Rossini Tavares de Lima, proporião o termo como uma denominação mais inclusiva que a de Mário de Andrade para música popular, sugestão de Mário de Andrade para tornar a música popular a marca principal da nacionalidade brasileira. Folguedos permitiria também compreender representações tradicionais que não apresentam música, como é o caso das cavalhadas. Segundo Vilhena, no momento de fundação da CNFL ainda prevaleciam os estudos musicológicos no interior do campo do folclore, mas com o desenvolvimento desse campo, a ênfase foi se deslocando para os folguedos, mudança consolidada no segundo congresso. Vilhena explica que essa transformação está ligada ao lugar de destaque que ocupa a “fábula das três raças” no discurso folclórico, que com esse novo termo, poderia englobar a contribuição europeia, africana e ameríndia na mesma proporção (VILHENA, 1995: 182).

#### 3.4.2 O entrelaçamento do popular e da tradição com a invenção do Nordeste

A produção artística ajuda a construir uma narrativa, paisagem e temas regionais que seriam tipicamente ligados ao Nordeste e a essência da região, fixando uma dada visibilidade, cores, luz, tipos e ícones. A sonoridade do pavilhão do Brasil foi quase totalmente ligada a essa música popular tradicional, presente no som ambiente através de canções folclóricas, e na grande atração musical que, como vimos, foi “Os Brasileiros”, grupo liderado por Humberto Teixeira. A paisagem nordestina é remetida como a tropicalidade síntese em fotografias de Marcel Gautherot. Esse discurso imagético foi adotado como representativo da “civilização nos trópicos” mostrada no pavilhão de Bruxelas e em demais ações de diplomacia cultural realizadas pelo Itamaraty, como a escolha do filme “O Cangaceiro” para ser representante brasileiro no III Festival Internacional do Filme de Berlim e no IV Festival Internacional do

Filme de Cannes. No entanto, estava ainda ligada a um passado e tradição brasileiro, distintos da ideia de modernidade.

Considerando esse contexto de consagração da cultura popular na década de 1950 para pensar a nação, é possível entender a presença do tema como representante nacional no pavilhão do Brasil em Bruxelas. No entanto, permanece o questionamento da razão da cultura popular ser representada por elementos da região nordestina e a escolha de Pernambuco como a síntese representante dessa região. O trabalho sobre a construção de um discurso imagético sobre o Nordeste, de Durval Albuquerque, pode ser relevante para nos ajudar a responder essa questão.

Como vimos, os movimentos regionalistas emergem em um momento em que o Nordeste enfrenta uma crise econômica-social, de decadência de uma elite agrária, que perde força para uma modernização industrial crescente no sul do país. A região vai buscar em seu passado tradicional uma identidade para integrar-se no nacional. Albuquerque Jr esclarece que a busca por uma identidade regional vai ser uma reação aos fluxos culturais globais provenientes da modernidade e nacionalização das relações de poder, centralizadas em um Estado cada vez mais burocratizado (ALBUQUERQUE JR, 2021: 90).

Analisando a literatura regionalista, Albuquerque Jr. observa a adoção de um discurso nacional-popular, que resgata a memória de um passado ameaçado pela modernidade cosmopolita e o Nordeste se torna um espaço para o qual se quer voltar, que permaneceria o mesmo e parecia ainda estar no passado. Pode ser feito, inclusive, um paralelo com o passado medieval ibérico, em que o Nordeste aparece como barroco, anti-renascentista, anti-moderno. Esse discurso adota argumentos históricos para legitimar o recorte regional e o que define a identidade são fatores culturais, levando a necessidade de inventar uma tradição, buscada em um passado glorioso. O próprio Freyre atribui à invasão holandesa no século XVII como um dos fatores de diferenciação do Nordeste, já que Recife se constituiu como centro administrativo, financeiro e cultural de uma área equivalente ao atual Nordeste. “Faz assim, de uma maneira ou de outra, recuar ao período colonial a consciência regional, a própria existência do Nordeste e, ao mesmo tempo, coloca-a como um dos fatores de formação da própria consciência nacional” (ALBUQUERQUE JR, 2021: 89).

A crise da estrutura econômica, social e política faz o Nordeste se descobrir e se constituir como região identificando como tradições nordestinas em um passado rural e pré-capitalista, de padrões de sociabilidade patriarcas e escravistas, numa idealização do popular e do folclore, estes identificados como autênticos quando ligados ao mundo rural. O folclore vai funcionar, então, como elemento integrador, atrelado a um discurso tradicionalista, no qual representaria a autenticidade regional e revelaria a essência da região. Os folcloristas vão

defender uma visão estática e museológica do folclore e “construir o novo, negando a novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente.” (ALBUQUERQUE JR, 2021: 92). Vai se construir uma generalização da sociabilidade rural como a sociabilidade regional, encobrindo rupturas no interior dessas sociabilidades, fazendo do rural ou das manifestações folclóricas sinônimo de regional, e este identificado no Nordeste.

Entre os intelectuais e artistas que propagam essa visão de Nordeste, Albuquerque Jr destaca Gilberto Freyre, entre outros; a música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira; pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres; obras teatrais, como a de Ariano Suassuna. A arte, a literatura e a música contribuíram para a construção desse discurso imagético regional.

Albuquerque Jr explica que, para Freyre, a região ao lado da tradição vai ser ponto de partida para interpretação da sociedade. Assim, Freyre faz uma sociologia que busca a singularidade nos dados “autenticamente regionais, tradicionais e tropicais”. O sociólogo pernambucano faz da história da Zona da Mata nordestina, ou mais precisamente de Pernambuco, e ali encontra a célula original da civilização brasileira, e generaliza sua análise para todo passado colonial do país. Albuquerque Jr explica que o trabalho sociológico de Freyre visa denunciar a perda de harmonia entre as regiões do país e reestabelecer esse equilíbrio perdido, já que a decadência daquela sociedade teria potencializado as diferenciações regionais, buscando assim uma estratégia política de conciliação e dissolução das contradições sociais.

(...) Freyre tece uma unidade imagético-discursiva que toma como base o Nordeste açucareiro, já que a região de terras duras e secas seria mais propícia para servir de base a um discurso cuja estratégia fosse a denúncia das condições sociais da região. O Nordeste do açúcar serve mais prontamente para seu projeto de resgate de um passado de poder e riqueza que viesse compensar exatamente os problemas sociais e a decadência crescente dessa área do país. Terra que se deixava marcar mais facilmente pelos rastros da tradição. (ALBUQUERQUE JR, 2021: 116)

A música regional também ganha força, em um momento em que a industrial cultural e artística estava se redefinindo a partir da preocupação com o nacional e o popular. A música nacional passa a ser identificada como a música regional, rural, sem os ruídos e dissonâncias do meio urbano (ALBUQUERQUE JR, 2021: 173). Luiz Gonzaga surge na década de 1940, como o criador da “música nordestina”, a partir do baião, que canta em nome da região e evoca toda uma identidade regional já afirmada pela produção freyreana e uma literatura. Assume uma identidade artística regional, adotando inclusive uma indumentária típica rural, que passa a representar a figura do nordestino tradicional. Com Humberto Teixeira, vai compor a maioria

dos seus sucessos, voltado para a “recriação de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país” (ALBUQUERQUE JR, 2021: 175).

A paisagem da civilização tropical era vista na parte externa do pavilhão, a partir de um grande painel, com foto de Marcel Gautherot, de coqueiros, que segundo Freyre em suas críticas de arte, conferia “contrates de verticalidade” na paisagem regional, junto com os cajueiros e mamoeiros (ALBUQUERQUE JR, 2021: 166). Essa paisagem natural da região daria o tom tropical, mas não se poderia esquecer das raízes lusas, pois segundo Freyre, foi quem primeiro teve a sensibilidade para descrever nossas formas autênticas (ALBUQUERQUE JR, 2021: 166). Freyre se preocupou em fixar essas formas regionais, seja através de textos ou defendendo normas para uma produção pictórica regionalista e tradicional, segundo argumenta Albuquerque Jr. Além da natureza exuberante, defendeu “uma paisagem que parece ter alguma coisa de histórico, eclesiástico e cívico”. No pavilhão não faltaram igrejas coloniais dessa área do país, que remetiam a esse passado e a uma produção artística barroca. Também no interior, na seção de cultura popular, representações de cenas regionais com cores e formas também foram apresentadas, a partir de fotografias da carranca de proa, de jangadas e jangadeiros, trajes e representações de bumba-meu boi.

*Figura 33 Vista externa do pavilhão brasileiro com painéis de coqueiros, 1958*



Fonte: Acervo Sérgio Bernardes. NPD-FAU/UFRJ

*Figura 34 Vista externa do pavilhão brasileiro com painel de coqueiros, escultura de Maria Martins e tronco de imbuia gigante, 1958*



Fonte: Acervo Sérgio Bernardes. NPD-FAU/UFRJ

*Figura 35 Paisagem de coqueiros, de Marcel Gautherot, representada no exterior do pavilhão do Brasil, em 1958.*



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Figura 36 Detalhe do pavilhão brasileiro com as fotografias de cultura popular, de Marcel Gautherot.



Fonte: GALWEY, Reginald Hugo de Burgh. Brazilian Pavilion, 1958 World's Fair, Brussels: view looking down on the ramp descending round the tropical garden with the circular aperture open. Bruxelas: Architectural Press Archive / RIBA Collections, 1958. 1 foto, p&b. Disponível em: <https://www.ribapix.com/Brazilian-Pavilion-1958-Worlds-Fair-Brussels-view-looking-down-on-the-ramp-descending-round-the-tropical-garden-with>. Acesso em 22 abr. 2024.

Figura 37 Detalhe do pavilhão brasileiro com as fotografias de cultura popular, de Marcel Gautherot.



Fonte: MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. ARQUITEXTOS, ano 01, dez. 2000. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>. Acesso em 22 abr. 2024

Figura 38 Carrancas, de Marcel Gatheurot, expostas no pavilhão do Brasil, em 1958.



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

*Figura 39 Jangadas, de Marcel Gautherot, representadas no pavilhão do Brasil, em 1958.*



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

O estado de Pernambuco parece ter sido o grande eleito para trazer essa regionalidade e a síntese do Nordeste o qual queria se mostrar. Segundo Albuquerque Jr, essa escolha estaria ligada à formação da intelectualidade regionalista na cidade de Recife, em Pernambuco. A cidade era o centro comercial e exportador, centro médico, cultural e educacional daquela área do país, tendo instituições como a Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda, para onde filhos dos grupos dominantes se destinavam para formação superior e bacharelado. Com isso, completa o autor, essas instituições se “constituíram como lugares privilegiados para a produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum”, quando se forja a ideia do “intelectual regional”. Eram locais onde figuras influentes, futuros dirigentes políticos e intelectuais criavam suas redes de sociabilidade e trocavam ideias sobre temas ligados à política, economia, cultura e artes.

Além disso, Recife era um centro jornalístico. O Diário de Pernambuco foi o principal veículo de disseminação e reivindicação dos Estados do Norte, bem como foi divulgador das

ideias sobre o “recorte regional” que fundou o Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 2021: 85). Foi através do jornal que, segundo Albuquerque Jr, Freyre delineou o pensamento regionalista e tradicionalista em uma série de artigos publicados e tentou unificar o discurso regional em torno de Pernambuco (ALBUQUERQUE JR, 2021: 86 e 104).

Essa intelectualidade que se formou com pensamento regionalista não vai ficar restrita a essa área do Brasil e, como vimos, vai se conectar às redes de intelectuais modernistas do sul do país, além de instituir esse pensamento e essa visão em instâncias do Estado, sendo o pavilhão brasileiro na Expo 58 um exemplo. Essas redes reverberaram um discurso nacional ligado ao popular, tanto na formação de uma identidade nacional para os brasileiros quanto para exportar uma certa identidade cultural e política de Brasil. É perceptível a presença da intelectualidade pernambucana na organização do pavilhão, seja no nível das ideias, reverberando o pensamento regionalista e tradicionalista de figuras como Gilberto Freyre, seja diretamente, através dos órgãos como o Dphan e a Divisão Cultural do Itamaraty, que contou com a participação de pernambucanos como, por exemplo, Artur Licio Pontual, arquiteto modernista parte da rede de intelectuais do Gráfico Amador em Recife, e Abelardo Rodrigues, colecionador de arte popular. Mostra-se evidente que se está falando de uma mesma rede de intelectuais tecida em torno da exposição, que tem no Dphan e no Itamaraty espaços de atuação.

### **3.4.3 Quem foi Abelardo Rodrigues e a iniciativa de institucionalização da arte popular**

Abelardo Rodrigues, de família urbana interessada em arte, nasceu no Recife e se mudou para o Rio de Janeiro, onde viveu dos 20 aos 38 anos e participou do movimento de renovação estética dos anos 1930. Foi escritor, artista plástico, paisagista e colecionador. Santiago afirma que, ao voltar para o Recife, em meados da década de 1940, Abelardo manteve uma vida social movimentada e participou de todo tipo de evento ligado às instituições culturais e artísticas da cidade (SANTIAGO, 2023: 53). Com isso, o colecionador cria uma “atmosfera de consumo das artes populares”, na qual o Diário de Pernambuco também teria tido papel importante, como uma plataforma de divulgação dessa interação das pessoas com a territorialidade pernambucana (SANTIAGO, 2023: 79). Diante desse protagonismo no campo das artes populares, esta seção é dedicada a explicitar o papel de Abelardo e de sua coleção na institucionalização do popular, também como exemplar da identidade brasileira a ser representada em eventos internacionais.

O acervo de Abelardo era composto por objetos da “religiosidade católica (através da coleção de arte sacra), a cultura erudita (através da coleção de artes plásticas e documentos) e da ancestralidade nacional (através da coleção de arte popular, da coleção de arte indígena e de

artefatos arqueológicos)”, segundo Viana (2008: 385). Sua coleção de arte popular teria se iniciado com peças de Mestre Vitalino, da cidade de Caruaru, e crescendo com peças de outros artistas, como Severino e Zé Caboclo. A demanda nacional por esses objetos, nos anos 1950, fez com que o colecionador se tornasse figura importante no comércio de obras de arte e em exposições, complementa o autor (VIANA, 2008: 379). Viana (2002: 92) argumenta que essa demanda se deveu, em parte, às exposições realizadas por colecionadores particulares nos principais centros urbanos do país, como a realizada por Augusto Rodrigues, irmão de Abelardo, na Biblioteca Demonstrativa Castro Alves, no Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, em 1947. O colecionismo nessa nova modalidade passou a ser crescente entre as décadas de 1940 e 1950.

Oliveira (2017: 93) explica que sob o nome questionável de “arte popular”, ou seja, obras que não se encaixavam nos âmbitos classificados como “cultos”, passaram a ser assimiladas por colecionadores privados, por críticos de arte e por museus no Brasil, após o nascimento do “interesse por temas regionais, do nascimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional, bem como do nascimento do turismo profissional em ampla escala”. O interesse pelas artes populares estaria, assim, ligado ao “processo histórico cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923” (FROTA, 1986: 11). A coleção de Rodrigues transitava na interseção entre esses dois hemisférios: “o modernismo consolidado e reconhecido como nacional – em verdade aquele representado pela produção “paulista” e “carioca” – e o modernismo regional” (OLIVEIRA, 2018: 96).

A consolidação do “popular” se deu juntamente com o fortalecimento de uma ideia de “barroco”, enquanto “estética gênese, generalizada e aplicada a quase toda produção artística dos séculos XVII e XVIII”, aliando o “barroco tropical” e a “arte popular” construída naquele presente. Essa aproximação no discurso intelectual, literário e político na primeira metade do século XX surge como “enaltecimento de uma visão modernista da história da cultura, que vinculava cada segmento da produção artística a um vetor identitário na construção de uma dada brasilidade”, adaptando inclusive os termos (OLIVEIRA, 2018: 91).

A partir dessa discussão, Oliveira afirma que a coleção Rodrigues foi construída a partir de um sentido amplo de “popular”, ao haver “unidade entre peças coloniais de fatura desconhecida e obras de artistas renomados” (OLIVEIRA, 2018: 95). O sentido de popular em sua coleção foi adaptado para a “recepção visual da produção colonial luso-brasileira”, alinhando “as obras do período colonial luso-brasileiro e suas reverberações dos oitocentos com a produção modernista e ‘popular’ do século XX” (OLIVEIRA, 2018: 88). Em Bruxelas,

podemos constatar essa atribuição, ao serem levadas peças dos períodos e características citadas da coleção de Abelardo, como representativas de uma certa identidade pernambucana, nordestina e brasileira atrelada a uma imaginação nacional colonial, modernista e popular.

Viana atribui ao colecionismo de Abelardo a “elaboração de uma identidade pessoal a partir de grandes arquétipos da nacionalidade”, o que permitia que ele se identificasse como brasileiro ao ter na coleção “um microcosmo da nacionalidade”, determinando a escolha dos objetos no acervo (VIANA, 2002: 100). A coleção funcionou também como prestígio social para Abelardo, que tinha a casa visitada por políticos, intelectuais, autoridades e empresários, quem atribuía ao colecionador a expressão do bom gosto e da produção artística. Era o próprio Abelardo quem classificava os objetos, categorizava e fazia outras diferenciações, definidas pela visão de mundo e interesses do próprio colecionador (VIANA, 2002: 113). O autor não considera a importância de Abelardo Rodrigues ligada ao valor dos objetos da coleção, mas as relações sociais tecidas em torno de sua prática de colecionar e da adoção do ato de colecionar como modo de vida e parte da sua identidade (VIANA, 2008: 377).

Houve diversas iniciativas de musealização e institucionalização da arte popular. As exposições foram estratégias importantes para que Abelardo Rodrigues divulgasse seus acervos. Segundo Santiago, as exposições foram uma forma de Rodrigues ganhar legitimidade e apoio para a desejada institucionalização do Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAPPE) (SANTIAGO, 2023: 69). O colecionador esteve envolvido na criação do Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAPPE), ao lado do artista e ativista Aloísio Magalhães, na metade da década de 1950. Viana aponta que “a prática do colecionismo de Abelardo Rodrigues se fez a partir de dois espaços distintos, o privado, lugar da coleção particular e o público, espaços dos museus e das exposições” (VIANA, 2008: 380).

Entre as exposições estão: Exposição de Arte Sacra (1950); Exposição Mês de Arte Brasileira (Paris, França, 1955); Exposição de Arte Moderna e Primitiva Brasileira (Neuchâtel, Suíça, 1956); Exposição no Museu dos Trópicos (Amsterdã, Holanda, 1957); Exposição Universal de Bruxelas (Bélgica, 1958); entre outras (SANTIAGO, 2023: 69). Aquelas internacionais foram realizadas em parceria com o Itamaraty e Abelardo Rodrigues participa com objetos das artes populares, ou representando o Estado de Pernambuco, enquanto diretor do MAPPE, ou com parte de sua coleção particular.

Santiago, ao estudar as lutas para a constituição do MAPPE, afirma que o museu foi inaugurado ainda de modo informal, mas estratégico, em janeiro de 1955, em meio a mudança de governo. Traz ainda outros fatores que contribuíram para a inauguração do museu:

[1] a disponibilidades de Abelardo Rodrigues em se dedicar à causa, inclusive com seu acervo próprio; [2] o prédio pertencente à Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio (SAIC) estaria abandonado no mesmo local onde [3] Abelardo Rodrigues trabalhava para recuperação paisagística o Horto de Dois Irmãos; [4] apoio do então secretário da SAIC; [5] desejos e espantos de intelectuais estrangeiros que visitavam o Recife<sup>110</sup>, fato que exercia [6] certa pressão nos intelectuais pernambucanos; [7] renovação estética no campo das artes no Recife e [8] desenvolvimento de um importante mercado de arte popular (SANTIAGO, 2018: 85-86)

O autor constata em sua pesquisa que Abelardo tinha grande habilidade política para negociar seus interesses com os poderes públicos e assim construir um campo de forças favorável às artes populares, bem como na criação do museu, ao divulgar seu acervo, desenvolver um mercado de artes a seu favor e estreitar relações com personalidades nacionais e internacionais (SANTIAGO, 2018:114). Abelardo teve então seu papel na representação da arte popular como formadora da identidade brasileira, divulgada inclusive em contextos internacionais, como a Expo 58.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Exposição Universal de Bruxelas de 1958 é uma ótima metáfora do que foi o pós-guerra. Através do evento, podemos entender o contexto internacional em que ocorria. Após 1945, ocorreu uma reconfiguração da ordem internacional, buscando uma maior compreensão entre os países a respeito do papel das Organizações Internacionais. A Expo 58 tornou-se um grande espaço para a difusão de valores universalistas e arena para projeção internacional dos países. O evento, então, traz pavilhões de organizações internacionais e expõe a Guerra Fria entre EUA e URSS. Expõe ainda a permanência de práticas imperialistas com a seção congolosa no pavilhão da anfitriã Bélgica, em meio à difusão de ideais do humanismo e compreensão mútua entre os países. Nesse sentido, a ideia de universalidade pode ser contestada por não ser estendida a toda a humanidade e ter sido produzida indissociavelmente à colonialidade, o que hierarquizou a humanidade e inferiorizou o “outro”.

O Brasil vivia os seus “anos dourados” com Juscelino Kubitschek e procurou levar esse espírito para o seu pavilhão na Expo 58. Nota-se nos jornais acessados nesta pesquisa, que ao tratarem da participação brasileira Expo 58, disseminavam a crença de que o Brasil estava caminhando em direção ao progresso, prestes a adentrar como nação moderna no mundo ocidental capitalista. Percebe-se a noção de que esse evento internacional seria a oportunidade do Brasil demonstrar o seu avanço em direção ao desenvolvimento.

O imaginário da época de otimismo e esperança é transmitido através dos destaques dos periódicos que apresentaram o Brasil nesse evento internacional. Houve certa unanimidade ao tratar do evento, mesmo entre os jornais mais críticos. A inauguração do pavilhão no evento foi bastante comemorada na imprensa, pois não se acreditava que ficaria pronto a tempo. O pavilhão brasileiro foi narrado na maior parte dos artigos a partir do seu êxito, com destaque para visitas de chefes de Estado, o sucesso no número de visitantes e com as premiações, tanto nos formatos informativos quanto nos de opinião. As oportunidades de o Brasil incrementar seu comércio com outras nações a partir de seu sucesso na exposição também empolgavam. Havia grande preocupação com a imagem que o Brasil transmitiria em um grande evento internacional e a possível perda de prestígio do país se o pavilhão fosse um fracasso.

Mas que nação moderna era essa? Botelho (2008:15) denomina a sociedade brasileira da década de 1950 como “sociedade em movimento” que busca redimir-se do seu passado, vivo ainda em vários sentidos naquele presente e nas perspectivas de futuro. Aquela sociedade vivia da busca de um ideal de modernidade marcado pelo progresso. Os processos acelerados de industrialização e urbanização alimentavam esse ideal e uma reorientação de valores e de inovações culturais. Mas apesar de estar em “movimento”, parecia deixar intactos problemas

seculares sobre os quais “protagonistas do passado” (intelectuais) já haviam se debruçado (BOTELHO, 2008: 20) ou mascará-los de forma que a harmonia prevalecesse diante da oportunidade de mostrar seu progresso econômico.

O pavilhão procurou fortalecer e consolidar a visão de nação moderna que já vinha sendo forjada desde os anos 1930. Vimos que a dimensão cultural da diplomacia brasileira se fortaleceu no pós-guerra e as reformas no interior do Ministério das Relações Exteriores, que cria a Divisão Cultural do Itamaraty, demonstram a maior abrangência dada ao setor cultural, no sentido de fortalecer uma identidade nacional relacionada a ideia de “moderno”. As ações de diplomacia cultural do Itamaraty seguem linhas de interesse das demais políticas do órgão, voltadas principalmente para as regiões da América Latina e Europa. Foi possível analisar essa tendência observando onde foram implantadas as cátedras em universidades, dedicadas a investir em estudos sobre temas ligados a formação social e cultural brasileira, bem como as bolsas de estudantes estrangeiros concedidas e na biografia dos professores escolhidos para representar as cátedras, ligada a literatura e cultura brasileira, que estavam pensando a construção e a formação do Brasil moderno e autêntico. As exposições realizadas no exterior também estão interligadas com essas temáticas, mas foram voltadas principalmente para a representação da arquitetura como vitrine desse ideal de Brasil.

A DCI, então, se mostrou ativa em participar e decidir sobre qual imagem representativa da nação seria divulgada no exterior. Por essa razão, financiou e atuou em diversas frentes para essa divulgação, algumas em parceria com o Ministério da Educação. As exposições de arquitetura se mostraram bastante efetivas em concretizar o projeto de identidade nacional buscado, tendo sido um dos principais meios para representar o Brasil “moderno”, sobretudo a partir da nova capital Brasília, síntese desse projeto. A grandiosidade e o alcance de público se mostravam o diferencial da Expo 58 para divulgar essa narrativa. Apesar da confirmação tardia, esses fatores ajudam a explicar os esforços pessoais da comissão organizadora para o pavilhão sair do papel, principalmente por parte do embaixador Hugo Gouthier e do arquiteto Sergio Bernardes, que insistiam na relevância do evento para os interesses brasileiros. O país, na realidade, vivia já um contexto de crise, com aumento da inflação, do custo de vida, greves e recessão, após a rápida expansão econômica dos primeiros anos de governo, o que restringiu verbas aos órgãos, conforme demonstra fontes documentais do Itamaraty.

O governo JK também foi marcado pelo fortalecimento das relações com Portugal, por diversas razões. Em primeiro lugar, havia uma afinidade ideológica no contexto de polarização da Guerra Fria. Além disso, existia uma conexão afetiva e histórica, com o Brasil reconhecendo Portugal como sua origem e honrando os laços culturais compartilhados. Outro fator foi a

consideração dos interesses eleitorais, especialmente devido ao aumento do número de imigrantes portugueses no Brasil. Essa comunidade organizou-se e influenciou a política brasileira, apoiando candidatos que defendiam os interesses de Portugal. Um motivo adicional foi o aspecto religioso, de ênfase na conexão do Brasil com a Igreja Católica, que tinha laços estreitos com o governo salazarista de Portugal. Essa proximidade religiosa foi simbolizada pela presença do cardeal Cerejeira na inauguração de Brasília. Além disso, questões econômicas desempenharam um papel importante, com o Brasil apoiando os interesses portugueses. O resultado foi a criação do Tratado de Amizade e Consulta, que formalizou a comunidade luso-brasileira e beneficiou os interesses portugueses.

No entanto, essa política de aproximação com Portugal também gerou críticas, especialmente por representar prejuízos ao desenvolvimento econômico do Brasil. A influência das ideias de Gilberto Freyre também desempenhou um papel significativo na construção da política externa pró-Portugal durante o governo de JK. O lusotropicalismo de Freyre foi instrumentalizado para promover uma visão do Brasil como uma nação harmoniosa e moderna, enquanto também fortalecia os laços com Portugal.

Em resumo, durante o governo de JK, as relações entre Brasil e Portugal foram marcadas por uma combinação de afinidade ideológica, laços afetivos e históricos, interesses eleitorais e econômicos, amalgamadas pelas ideias de Gilberto Freyre. Essa política externa favoreceu uma concepção do Brasil como uma nação que valoriza suas raízes portuguesas e busca uma posição de destaque no cenário internacional.

O projeto de Sergio Bernardes para o pavilhão comprovou a hegemonia do modernismo como referência de estilo apresentado em contextos internacionais como autenticamente brasileiro. A escolha por Bernardes para projetar o pavilhão brasileiro demonstra que, embora já houvesse novos estilos artísticos e arquitetônicos em voga no país, como o concretismo, influenciando alguns de seus projetos (NOBRE, 2008), o modernismo tem sua consagração e legitimação atualizados em espaços como a Expo 58.

No interior do pavilhão, as concepções do movimento modernista também prevaleceram no modo de pensar tradição e modernidade. O estilo moderno já havia sido consagrado na Exposição Universal de 1939 e propiciava ao país inserir-se no rol de nações civilizadas ao apresentar uma produção nacional e autêntica. Com isso, o país contou sua história, numa perspectiva linear, demonstrando o contraste entre passado e presente, e caminhava numa linha imaginária rumo ao progresso. O estágio do desenvolvimento foi representado pela construção de Brasília, buscando demonstrar a superação do atraso e a expectativa no futuro. As origens da nação, identificadas no barroco, estavam presentes em 1958, de modo que assim inseria o

país na história da arte universal e no concerto das nações civilizadas. Do mesmo modo, restaura os laços com a antiga metrópole, com quem o Brasil investia a sua diplomacia cultural.

Essas ações demonstram que o Brasil trazia uma marca nacional a partir de uma visão tradicionalista, com pouca ou nenhuma incorporação das manifestações que renovavam a década, dando um sentido de continuidade. Ou seja, concepção de nação moderna que se buscava tinha raízes na colonização portuguesa e dava destaque ao europeu na construção de uma civilização no meio tropical, o que teria possibilitado a harmonia social no Brasil dos anos 1950 e assim, o progresso econômico. Nesse sentido, neutraliza questões fundamentais, como a racial, quando confere ausências no seu pavilhão em 1958 e reorganiza as presenças de modo que mantém certas hierarquias sociais. Os corpos negros e indígenas, quando não apagados, são relacionados ao passado do Brasil, ligados a temáticas únicas como a escravidão, ou referenciados como uma arte dita “primitiva” e “inferior”, ligadas ao popular, contrastando com uma arte europeia, vista por um prisma de superioridade.

A fotografia ampliada foi o principal recurso visual utilizado pelo pavilhão brasileiro. Os grandes painéis fotográficos de bens arquitetônicos foi um recurso bastante explorado pelo Itamaraty para divulgação do Brasil em exposições no exterior. Foi possível identificar a autoria de algumas fotografias de Marcel Gautherot, fotógrafo que colaborou com regularidade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Comissão Nacional do Folclore e para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. O fotógrafo registrou a arquitetura colonial e modernista, bem como produziu séries fotográficas de manifestações populares, além da construção e os primeiros anos de Brasília. Ou seja, o fotógrafo também estava inserido nessa rede de relações, já institucionalizada, para representar o Brasil moderno através da arquitetura colonial e modernista.

A partir dessa pesquisa, foi possível verificar que a DCI reconhecia a autoridade da Dphan em questões relativas ao patrimônio histórico e artístico, cultura e arte, ao realizar consultas frequentes sobre essas questões àquela Diretoria, bem como atuaram juntos na organização da Expo 58. Entre os agentes da diplomacia cultural brasileira e o grupo modernista, havia laços de sociabilidade e convergência de interesses que acabaram por delinear a forma como o Brasil era representado no exterior. A participação da Divisão Cultural na revista de arquitetura *Módulo*, publicação do grupo modernista dominante, bem como a atuação desses arquitetos nos projetos daquela instituição, demonstram essa relação de cooperação. Grande parte desses arquitetos modernistas atuavam na proteção do patrimônio cultural brasileiro, no interior da Dphan, instituição com a qual a DCI manteve colaboração e trocas sobre essa temática para concretizar projetos de diplomacia cultural.

Não podemos desvincular a construção e institucionalização das práticas de patrimônio pela Dphan e a escrita da história da nação, tanto para expressar em contexto nacional quanto para divulgar uma imagem de Brasil internacionalmente. O IHGB inaugura uma imagem de “civilização nos trópicos”, que é adotada oficialmente e posteriormente atualizada por uma historiografia nos anos 1930, que pela primeira vez se propôs a positivar o passado brasileiro. Freyre, juntamente com Sergio Buarque e Prado Junior, conhecidos como “explicadores do Brasil”, volta-se ao período colonial para analisar o processo histórico através do qual se constituiu a sociedade brasileira. Freyre alinha-se aos modernistas (VELOSO, 2000), que integraram também a agência de patrimônio, e participa de uma rede de relações com os demais órgãos, como o Itamaraty, unificando narrativas sobre uma identidade brasileira, que permanece na experiência democrática já nos anos 1950. Essas narrativas vão estar presentes na expografia do pavilhão brasileiro de 1958, quando podemos identificá-las na temática principal do pavilhão, nos elementos presentes e no modo de organizá-los.

As redes de relações identificadas também reverberaram um discurso nacional ligado ao popular para exportar uma certa identidade cultural e política de Brasil. Pode ser notada a presença da intelectualidade pernambucana na organização do pavilhão, seja no nível das ideias, reverberando o pensamento regionalista e tradicionalista de figuras como Gilberto Freyre, seja diretamente, através dos órgãos como o Dphan e a Divisão Cultural do Itamaraty, que contou com a participação de pernambucanos como, por exemplo, Artur Licio Pontual, arquiteto modernista parte da rede de intelectuais do Gráfico Amador em Recife, e Abelardo Rodrigues, colecionador de arte popular.

Nesse sentido, em torno da organização da Exposição de Bruxelas, foi tecida uma mesma rede de intelectuais, que tinha o Dphan e o Itamaraty como espaços de atuação, e se sobressaem na disputa para construir uma identidade de Brasil moderno ligada à arquitetura modernista, à cultura popular e ao lusotropicalismo.

## REFERÊNCIAS

- AL ASSAL, Marianna Ramos Baghosian. **Arenas nem tão pacíficas** – arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.
- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 83, 2003.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Cortez editora, 2021.
- ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. Regionalismo e Modernismo: as duas faces da renovação cultural dos anos 20. In KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (Org.) **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, v. 8, 2008.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. Editora 34, 1994.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, p.89-117, 2013.
- BANCI, Selda. **Turkish pavilion in the Brussels Expo'58: A Study on Architectural Modernization in Turkey during the 1950s**. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura) - The Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, 2009.
- BARBATO, LUIS FERNANDO TOSTA. Entre o desejo europeu e o sonho tropical: A identidade nacional brasileira no século XIX. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011.
- \_\_\_\_\_. O IHGB e a noção tropical do Brasil: a busca pelos Alegres Trópicos. **Cerrados**, v. 14, n. 1, p. 30-57, 2016.
- BARBOSA, Cibele. **Gilberto Freyre e a geopolítica da raça**: a circulação transatlântica de Casa-Grande & Senzala, 2019.
- BARBUY Heloísa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N.Sér.v. 4, p.211-261, jan./dez.1996.
- \_\_\_\_\_. Brigitte Schroeder-Gudehus e Anne Rasmussen: les fastes du progres: le guide des Expositions universelles 1851-1992. Paris, Flammarion, 1992 . **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 1(1), 297-304, 1993.
- BASTOS, Cristiana. Tristes Trópicos e alegres luso-tropicalismos: das notas de viagens de Lévi-Strauss e Gilberto Freyre. **Análise Social**, v. XXXIII, 1998, p. 415-432.

BENJAMIN, Walter. **Paris, a capital do século XIX**: E outros escritos sobre cidades. L&PM Editores, 2022.

BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In GOMES, Angela de Castro (Org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

BORGES, José António Brás. Eduardo Anahory, percurso de um designer de arquitectura. **Mestrado Integrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa**, 2010.

BOTELHO, Gustavo Schlindwein; AMORIM, Patricia. REVISTA MÓDULO (1955–1965): PROJETO GRÁFICO E O ESTILO TIPOGRÁFICO INTERNACIONAL. Anais do 4º Seminário de Iniciação Científica da ESPM. São Paulo, 29 de outubro de 2015.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Editora FGV, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **A Globalização Imaginada**. Editora Iluminuras Ltda, 2003.

CANELLAS, Ana Carolina de Lucena. **As representações sobre o Brasil e a Política Externa na década de 50**: o impacto das interpretações sociológicas de 1930-1950 nas visões dos diplomatas do Itamaraty. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CARDOSO, Eduardo Wright. **A cor local e a escrita da história no século XIX**: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional. 2012.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento, Brasil**: JK-JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARMO, Vânia. "**Ante o futuro, ante a história**": o problema da civilização na historiografia capixaba em José Marcelino Pereira de Vasconcellos e Braz da Costa Rubim. 2015. Dissertação de Mestrado.

CARVALHO, Keila Auxiliadora. **Meu caminho para Brasília ou para a presidência?** JK e a criação de sua imagem autobiográfica. Anais do XIX Encontro Regional de História. Juiz de Fora, 2014.

CASTELO, Cláudia. "**O modo português de estar no mundo**": o luso-tropicalismo ea ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Afrontamento, 1999.

CASTELO, Cláudia. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. **Blogue de História Lusófona**, v. 6, n. 1, p. 261-280, 2011.

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, Arquitetura e Patrimônio. In PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

\_\_\_\_\_. Brasília: a construção de um exemplo. In MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Anos JK**: margens da modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

\_\_\_\_\_.; DO LAGO, André Corrêa. **Ainda moderno?:** arquitetura brasileira contemporânea. Editora Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quando o Brasil era moderno:** guia da arquitetura: 1928-1960. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CERQUEIRA, Telma Soares; FONSECA, Brenda Coelho. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: GRIECO, Bettina Zellner (Org.). **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013.

CHRISTOFOLETI, Rodrigo (Org.). **Bens Culturais e relações internacionais:** o patrimônio como espelho do soft power. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2017.

CHUVA, Márcia. A pesquisa no IPHAN: conhecimento, legitimidade e ação política. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os arquitetos da memória:** sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**, v. 4, n. 7, 2004.

COSTA, Lucio. “Ingredientes” da concepção urbanística de Brasília. In MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Anos JK:** margens da modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

COSTA, Lucio. Documentação Necessária. **Revista do SPHAN**, n. 1, p. 34.

COSTA, Lucio. Tradição Local. In **Registros de uma vivência**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, pp. 30-31.

CRESPO, Flávia Ribeiro. **O Itamaraty e a cultura brasileira:** 1945-1964. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**, São Paulo, PUC, nº 35, pp. 253-270.

DEVOS, Rika. A Cold War Sketch. The Visual Antagonism of the USA vs. the USSR at Expo 58. **Revue belge de philologie et d'histoire**, v. 87, n. 3, p. 723-742, 2009.

DIAS, Caio Gonçalves. O Gigante do Século XX: Imagens do Brasil na Unesco. **Sociologia & Antropologia**, v. 11, p. 497-526, 2021.

DOMINGUES, Petronio. OS DESCENDENTES DE AFRICANOS VÃO À LUTA EM TERRA BRASILIS. FRENTE NEGRA BRASILEIRA (1931-37) E TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (1944-68). **Projeto História**, São Paulo, n.33, p. 131-18, dez. 2006.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Feliz 1958**: o ano que não devia terminar. Editora Record, 1997.

DOURADO, Guilherme Mazza. Prelúdio do Paisagismo Moderno no Brasil. In: **Revista Paisagem e Ambiente**, n. 14, São Paulo, Editora FAUUSP, 2001.

DRAGO, Niuxa Dias. Arquitetura e Cenografia na Representação do Brasil: Pavilhões Brasileiros de Londres a Milão. **O Percevejo Online**, v. 8, n. 1, p. 31-53, 2016.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Revista Brasileira de História**, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. **Serv. Soc.**, São Paulo, n. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014.

ELIAS, Norbert. **Escritos e ensaios; I**: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ESPADA, Heloisa. Fotografias de Marcel Gautherot sobre a construção de Brasília na Revista Módulo. **Encontro de História da Arte**, n. 5, p. 184-188, 2009.

\_\_\_\_\_. O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956–1957). In: **ANNUAL CONFERENCE OF THE PROJECT**. 2007. p. 4-9.

\_\_\_\_\_. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 22, n. 1, p. 81-105, 2014.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. **O Itamaraty e o moderno**: o Ministério das Relações Exteriores e as artes visuais e arquitetura em meados do século XX. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2022.

FERREIRA, Claudino Cristovão. **A Expo'98 e os imaginários do Portugal contemporâneo**: cultura, celebração e políticas de representação. Tese (Doutorado em Sociologia do Desenvolvimento e da Transformação Social) – Universidade de Coimbra. Coimbra, 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de pesquisa**, p. 197-223, 2001.

FLÉCHET, Anaís. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. **Escritos**, v. 5, p. 227-256, 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**, v. 2, 2005.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

FRAJNDLICH, Rafael; REGIANI, Luana. A Ideologia de Diamantina por Lucio Costa e Juscelino Kubitschek. **Anais do V ENANPARQ**, Salvador 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

\_\_\_\_\_. **Aventura e rotina**. Sugestões de uma Viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção, Livros do Brasil, Lisboa, 1952.

\_\_\_\_\_. **Brasis, Brasil e Brasília**: sugestões em torno de problemas brasileiros de unidade e diversidade e das relações de alguns deles com problemas gerais de pluralismo étnico e cultural. Gráfica Record Editora, 1968.

\_\_\_\_\_. **Interpretação do Brasil**: aspetos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

\_\_\_\_\_. **O mundo que o português criou**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

\_\_\_\_\_. **Um brasileiro em terras portuguesas**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

GALOPIN, Marcel. Expositions Internationales du 20ème Siècle et le BIE. **Parque Expo**, Lisboa, 1997.

GEERTZ, Clifford. Negara: o Estado teatro no século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GOLDMAN, Flavio. **Exposições universais e diplomacia pública**. Fundação Alexandre de Gusmão, 2016.

GOMES, Angela de Castro. Introdução. In \_\_\_\_\_. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

\_\_\_\_\_. Gilberto Freyre: alguns comentários sobre o contexto historiográfico de produção de Casa grande e senzala. **Remate de Males**, v. 20, n. 1, p. 47-57, 2000.

\_\_\_\_\_.; FERREIRA, Jorge. **Brasil, 1945-1964**: uma democracia representativa em consolidação. Estudos del ISHIR, v. 8, n. 20, p. 53-74, 2018.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônio. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONCALVES, Williams da Silva. **Realismo e fraternidade**: as relações Brasil e Portugal no governo Kubitschek. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

GONZAGA, Mário Guidoux. A revista como curadoria: Brasil e Argentina através das revistas Summa e Módulo. Dissertação de Mestrado - PROPAR, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (UFRGS), 2016.

GORDON, Lewis R. Decadência disciplinar e a de (s) colonização do Conhecimento. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, p. 110-126, 2017.

GOUTHIER, Hugo. **Presença**. Editora Record, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968

\_\_\_\_\_. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 5.

GRENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991. p. 244-261.

GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. A imprensa como ator político-ideológico: o caso do jornal O Estado de S. Paulo. **Dimensões**, n. 40, p. 199-223, 2018.

GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. Editora Companhia das Letras, 1995.

JUDT, Tony. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. Objetiva, 2008.

KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Ed.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Unesp, 2003.

LAFER, Celso. O Itamaraty na cultura brasileira. In: COSTA E SILVA, Alberto da (org.). **O Itamaraty na cultura brasileira**. Brasília: Funag, 2002.

LAVAREDA, Antonio. **A democracia nas urnas**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

LEME, Rafael Souza Campos de Moraes. **Absurdos e Milagres: um estudo sobre a política externa do lusotropicalismo (1930-1960)**. Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

LESLIE, Stuart M.; MERCELIS, Joris. **Expo' 58: Nucleus for a new Europe**. University of Pittsburgh, 2019.

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira. Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1998.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro**: Narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial. Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado em

Preservação do Patrimônio Cultural–Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos e a música popular: uma suíte “à brasileira”. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-22.

\_\_\_\_\_. **“Suíte Popular Brasileira” na trajetória de Villa-Lobos: “arte”, “povo” e uma “suíte” à brasileira**. Curitiba: UFPR (Dissertação de Mestrado), 2017.

LOBO, Paula Ribeiro; ALVES, Margarida Brito. Espaço, fotografia e ‘factografia’ na propaganda do SPN. **Comunicação Pública**, v. 12, n. 23, 2017.

LOSADA, Janaina Zito. **A paixão, a natureza e as ideias da História**: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no século XIX. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

LUCA, Tânia Regina de. A história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. **Museologia & interdisciplinaridade**, v. 4, n. 7, p. 112-129, 2015.

MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal. **Arte & Ensaios, Rio de Janeiro**, n. 35, p. 114-125, 2018.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 29, p. 9-28, 2016.

MARK, Simon. **A greater role for cultural diplomacy**. Clingendael: Netherlands Institute of International Relations, 2009.

MARTINI, RENATO RAMOS. Os Intelectuais do Iseb, Cultura e Educação nos anos cinquenta e sessenta. **Revista Aurora**, v. 3, n. 1, 2009.

MARTINS, Nuno Gomes. Da Representação do Mundo: as Exposições Internacionais e a Expo’98. **Cadernos do Arquivo Municipal**. 2ª Série Nº 5, janeiro - junho 2016, p. 357 – 382.

MENDES, José Amado. As exposições como "festas da civilização": Portugal nas exposições internacionais (sécs. XIX-XX). **Gestão e Desenvolvimento**, n. 7, p. 249-273, 1998.

MENEZES, Adolpho Justo Bezerra de. **O Brasil e o mundo ázio-africano**. Brasília: FUNAG, 1956.

MENEZES, Clarice. Identidade Nacional e Poder nas Relações Internacionais: Uma breve trajetória da construção da política de diplomacia cultural brasileira. **XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH**, 2011.

MESQUITA, Gustavo Rodrigues. **O projeto regionalista de Gilberto Freyre e o Estado Novo**: da crise do pacto oligárquico à modernização contemporizadora das disparidades regionais do Brasil. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2012.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, 2017.

MILDER, Camila; CASALI, Caroline. JK: a construção do mito antes da minissérie global. **Anagrama**, v. 4, n. 2, p. 1-10, 2010.

MITCHELL, Timothy. *Colonizing Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

MILZA, Pierre. Culture et relations internationales. **Relations Internationales**, n. 24, p. 361-379, 1980.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema educativo: uma abordagem histórica. **Comunicação & Educação**, n. 4, p. 13-19, 1995.

\_\_\_\_\_. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**, v. 31, p. 231-249, 2011.

\_\_\_\_\_. Humberto Mauro. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 48-59, 2007.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940). **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 54, p. 1-20, 2021.

MOTTA, Lia. Cidades mineiras e o Iphan. In OLIVEIRA, Lucia Lippi (Org.). **Cidade: histórias e desafios**. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 2002.

MOURÃO, Rafael Pacheco. Desenvolvimento, industrialização e ordenamento político: uma discussão sobre os Estados em Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek- Dois Estados, Uma Ordem. **Revista História em Curso**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, 2012.

MÜLLER, Angélica. The Maison du Brésil at the Cité Internationale Universitária de Paris: a project towards national development and internationalism. **Espacio, Tiempo y Educación**, v. 10, n. 1, p. 95-114, 2023.

NICODEMO, Thiago Lima. Intelectuais brasileiros e a política de divulgação cultural do Brasil entre 1930-1950: primeiros apontamentos para o estudo do problema. **Dimensões**, n. 30, p. 110-132, 2013.

NICOLAZZI, Fernando. Uma teoria da história: Paul Ricoeur e a hermenêutica do discurso historiográfico. **História em revista**, v. 9, n. 9, 2003.

NOBRE, Ana Luisa. A Feira Mundial de Bruxelas, 1958. O Pavilhão Brasileiro. **Arquitexto**, 16, p. 98-107, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fios cortantes**: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). 2008. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 45-67, 2014.

NYE, Joseph Samuel. **Soft Power**: The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004.

ODÁLIA, N. (org.). **Varnhagen**. São Paulo, Ática, 1979. (Coleção Grandes Cientistas Sociais.)

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, p. 80-100, 2017.

\_\_\_\_\_. Fabricações para um passado colecionado: o popular colonial na coleção de Abelardo Rodrigues. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018, p. 88 - 97.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, p. 18-28, 2001.

OLIVEIRA, Sarah Luna de. Contribuições de Gilberto Freyre para a construção de uma política externa brasileira em defesa do colonialismo português (1950-1960). **REB. REVISTA DE ESTUDIOS BRASILEÑOS**, V. 2, N. 2, 2015, p. 101-112.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORY, Pascal. Les expositions universelles, de 1851 à 2010: des huit fonctions de la modernité. In: Mei, Duanmu; Tertrais, Hugues (Dir.). **Temps croisés I**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. p.225-233. 2010.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira. Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza: a contribuição do Paisagista Roberto Burle Marx. **8º Seminário docomomo Brasil**, 2009.

PARADA, Maurício. **A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. PUC. Rio de Janeiro, 1993.

PAZ, Francisco Moraes. **Na poética da história**: a realização da utopia nacional oitocentista. Editora UFPR, 1996.

PEREIRA, Alexsandro Eugenio; COHN, Gabriel. **O ISEB na perspectiva de seu tempo:** intelectuais, política e cultura no Brasil-1952-1964. 2003.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 88 - 114, abr/jun. 2018.

PEREIRA, Verena Carla. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista-Valise**, v. 4, n. 8, p. 43-56, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Do Recife para o mundo. In Dimas, Antonio; Leenhardt, Jacques; Pesavento, Sandra Jatahy. **Reinventar o Brasil:** Gilberto Freyre entre história e ficção. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Editora da USP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Exposições Universais:** espetáculos da modernidade do século XIX/ São Paulo: Hucitec, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Negritude, Mestiçagem e Lusitanismo: O Brasil Positivo de Gilberto Freyre. In AXT, Gunter; SCHULER, Fernando Luis.(Org.) **Interpretes do Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951–1974). **Revista UFG**, v. 11, n. 6, 2009.

PLUVINAGE, Gonzague. Expo 58: Between Utopia and Reality. Lannoo Uitgeverij, 2008.  
QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS JUNIOR, José de Paula. O jovem Gilberto Freyre. **Revista USP**, n. 88, p. 156-171, 2011.

RAMPINELLI, Waldir José. A política internacional de JK e suas relações perigosas com o colonialismo português. **Lutas sociais**, n. 17/18, p. 83-98, 2007.

\_\_\_\_\_. **As duas faces da moeda: as contribuições de JK e Gilberto Freyre ao colonialismo português.** Editora da UFSC, 2004.

REID, Susan E. Cold War Cultural Transactions: Designing the USSR for the West at Brussels Expo'58. **Design and Culture**, v. 9, n. 2, p. 123-145, 2017.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil:** de Varnhagen a FHC. FGV editora, 2007.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia cultural:** seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas (SP): Papirus Editora, 1994, tomo I.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

RODRIGUES, Pedro Henrique Belchior. **O maestro do mundo: Heitor Villa Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira.** 2019.

RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o SPHAN: diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre. In KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (Org.) **Gilberto Freyre em quatro tempos.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

RYDELL, Robert W. **World of fairs: the century-of-progress expositions.** Chicago: University of Chicago Press. 1993.

SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 24, núm. 3, jul-sept, 2017, pp. 785-826.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do concretismo carioca. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 38, p. 33-48, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pretérito do futuro: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade.** 2010.

SANTIAGO, Daniel Vicente. **Entre eclipses e pelejas: um acervo de Abelardo Rodrigues e uma possível historicidade do Museu de Arte Popular de Pernambuco, de 1949 a 1979.** Dissertação (Mestrado em História Social) Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2023.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Iberismo e luso-tropicalismo na obra de Gilberto Freyre. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 5, n. 10, p. 75-93, 2012.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. **Les fastes du progres: le guide des Expositions universelles 1851-1992.** Paris: Flammarion, 1992.

SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: O Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX / Vision of the Victors: Brazil and the Glorification of the War Against Paraguay at the Nineteenth Century World's Fairs. **Iberoamericana** (2001-). Ano 17, No. 64 (Março de 2017), pp. 147-174.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil** [livro eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX.** Editora Companhia das Letras, 1993. Ebook.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 13, p. 73-134, 2005.

SILVA, Alex Gomes da. **Gilberto Freyre no pós-guerra: por um modelo alternativo de civilização.** Editora Unifesp, 2021.

SIRINELLI, Jean François. As Elites Culturais. In. RIOX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean François (Org.). **Para Uma História Cultural**. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

SOARES, Maria Susana Arrosa. A diplomacia cultural no Mercosul. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 51, n. 1, 2008, p. 53-69.

SOMBRA JUNIOR, Fausto Barreira. Os pavilhões de Sergio Bernardes: Volta Redonda, Bruxelas e São Cristóvão. Contribuição à vanguarda arquitetônica moderna brasileira em meados do séc. 20. **Cadernos PROARQ**, n. 32, p. 78-98, 2019.

SORÁ, Gustavo. A construção sociológica de uma posição regionalista: Reflexões sobre a edição e recepção de Casa-grande & senzala de Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, p. 121-140, 1998.

STANARD, Matthew. 'Bilan du monde pour un monde plus déshumanisé': The 1958 Brussels World's Fair and Belgian Perceptions of the Congo. **European History Quarterly**, v. 35, n. 2, p. 267-298, 2005.

TAVARES, Denis Pereira. O SPHAN e as cidades mineiras: a arquitetura vernacular em questão. **Revista Memória em Rede**, v. 12, n. 22, p. 198-221, 2020.

TAVARES, Paulo. **Lucio Costa era racista?:** notas sobre raça, colonialismo, ea arquitetura moderna brasileira. n-1 edições, 2022.

TAVOLARO, Sergio. Gilberto Freyre e nossa "modernidade tropical": entre a originalidade e o desvio. **Sociologias**, v. 15, p. 282-317, 2013.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do Atlântico Sul:** representações sobre o terceiro império português. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

\_\_\_\_\_. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela (Coords.). **Trânsitos coloniais:** diálogos críticos luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p. 39-64, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro. O significado e a presença do ISEB no Brasil dos anos 1950 e 1960. In TOTTI, Marcelo Augusto (org.). **100 anos de Florestan Fernandes:** legado de ciência e militância. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022

TURAZZI, Maria Inez. Uma Cultura Fotográfica. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25, p. 7-15, 1998.

VALDERRAMA, Fernando. **A history of UNESCO**. Unesco, 1995.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In GOMES, Angela de Castro (Org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

VELOSO, Mariza Mota Santos. **O Tecido do Tempo: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan**. SciELO-Editora UnB, 2018.

VELOSO, Mariza. Gilberto Freyre e o horizonte do modernismo. **Sociedade e estado**, v. 15, p. 361-386, 2000.

VIANA, Helder do Nascimento. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In MONTENEGRO, Antonio Torres et al. (org). **História, cultura e sentimento**: outras histórias do Brasil. Recife: Editora Universitária UFPE; Cuiabá: Editora da UFMT, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os usos do popular**: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. (Tese) Programa de Pós-graduação de História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo FFLCH/USP. 2002.

VILHENA, Luis Rodolfo da Paixao. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. 1995.

VILLAS BOAS, Glaucia. Estética da ruptura: o concretismo brasileiro. **VIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v. 13, n. 1, 2014.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. A Política Externa do governo JK (1956-61). In: ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon; SEITENFUS, Ricardo; CASTRO, Sergio Henrique Nabuco de. **Sessenta anos de política externa brasileira (1930-1990)**. 1996.

## Fontes

ARQUIVO CASA DE RUI BARBOSA. Correspondências entre Gilberto Freyre e Rodrigo M. F. de Andrade. Década de 1930.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 25/01/1952. Pasta nº 36.02. Ofício nº 100/52.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 03/03/1955. Pasta nº 36.02. Ofício nº 128. ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 30/04/1956. Pasta nº 36.02. Ofício nº 641/56.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 31/10/1956. Pasta nº 36.02. Ofício nº 1586.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 20/11/1956. Pasta nº 36.02; ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 08/11/1956. Pasta nº 36.02.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 03/09/1957. Pasta nº 36.02. IBECC/136. Cópia

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. Pasta nº 07/001. Diagrama de planejamento de trabalho da comissão do progresso científico-cultural e artístico.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 22/03/1957. Pasta nº 07/001. Ofício nº 383.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 29/08/1957. Pasta nº 36.02. Informação nº 204.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 31/01/1958. Pasta nº 36.02. Ofício nº 82/58.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 06/2/1958. Pasta nº 36.02.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 19/11/1958. Pasta nº 36.02.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – Seção Rio de Janeiro. Série Técnico Administrativo. 12/11/1959. Pasta nº 36.02. Ofício nº 1408/59.

ARQUIVO HISTORICO DO ITAMARATY (AHI). 22/11/1954. Memorando para o Sr. Chefe da Divisão Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1954 – 1955.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). Outubro de 1955. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1954 – 1955.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 16/02/1956. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1956 – 1957.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 18/10/1956. Memorando do diplomata Itajuba de Almeida Rodrigues ao Chefe da Divisão Cultural. Pasta 136/1/1.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY(AHI). 28/05/1957. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1956 – 1957.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 09/08/1957. Comunicação entre o Ministro da Educação e Cultura e o Ministro das Relações Exteriores. Pasta 94/4/9.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 13/08/1957. Memorando para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural. 1956 – 1957.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 07/02/1958. Memorando do Chefe da Divisão Cultural ao Chefe do Departamento Político e Cultural. Pasta 136/1/1.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 30/05/1958. Comunicação entre o Embaixador de Bruxelas e o Ministro de Estado das Relações Exteriores. Pasta 9/1/4.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 15/01/1959. Memorando do Chefe da Divisão Cultural ao Chefe do Departamento Político e Cultural. Pasta 136/1/1.

ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY (AHI). 26/02/1959. Memorando para o Senhor Chefe do Departamento Político e Cultural. Documentação Administrativa. Informações e Relatórios. Divisão Cultural 1959.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE PERNAMBUCO (MISPE). Coleção Abelardo Rodrigues. Pasta Abelardo Rodrigues Exposições. O pavilhão do Brasil – Exposição Universal e Internacional de Bruxelas 1958 – Esquema Geral de painéis e situação de diversos setores.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE PERNAMBUCO (MISPE). Telegrama de Abelardo Rodrigues para Palácio do Catete. Recife, 2 de abril de 1959; Telegrama de Abelardo Rodrigues à Vladimir Murtinho Itamaraty. Recife, 2 de abril de 1959; Telegrama de Abelardo Rodrigues à Vladimir Murtinho Itamaraty. Recife, 8 de abril de 1959; Pasta Abelardo Rodrigues Telegramas enviados.

NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 07/02/1957. Telegrama do Embaixador Hugo Gouthier à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. SB0040.2.0030.

NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 19/02/1957. Telegrama do Embaixador Hugo Gouthier à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. SB0040.2.0031.

NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 25/03/1957. Sugestões oferecidas pela Biblioteca Nacional para colaborar com o Ministério da Educação e Cultura no Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional e Universal de Bruxelas. SB140.2.0015.

NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO FAU/UFRJ. 26/02/1957. Reunião da Comissão Planejadora da Exposição de Bruxelas. SB140.2.0012

Relatório Anual do Ministério das Relações Exteriores, 1955-1959.

#### Legislação

DECRETO Nº 42.320, DE 23 DE SETEMBRO DE 1957.

DECRETO Nº 42.648, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1957.

#### Entrevistas

MURTINHO, Waldimir do Amaral. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

#### Periódicos

#### O Globo

A PARTICIPAÇÃO DO BRASIL NA FEIRA DE BRUXELAS. **O Globo**, 28 jun.1957.

CASTELO BRANCO, José R. M. Êxito ou fracasso do Brasil na Exposição de Bruxelas? **O Globo**, Geral, Matutina, 22 jul. 1958, p. 2.

Chegamos à Bruxelas para ficar com o que restava. **O Globo**, Geral, Matutina, 13 set. 1958, p. 3.

Desmoralizaria o Brasil no estrangeiro o fechamento do nosso pavilhão em Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 21 ago.1958, p. 3.

Em Bruxelas O Brasil apareceu sem a Macumba que nos Humilha. **O Globo**, Geral, Matutina, 23 Ago.1958, p. 6.

MARTINS, Justino. O Brasil operou milagres na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 1 out.1958, p.7.

Seis Mil Xícaras de Café são servidas diariamente na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 3 jun.1958, p. 14.

Verba para manter aberto o Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas. **O Globo**, Geral, Matutina, 25 ago.1958, p. 11.

### Correio da Manhã

Arquitetura e jardins, sucesso absoluto. **Correio da Manhã**, 9 mai. 1958, p. 7.

BRASIL...**Correio da Manhã**, 1º Caderno, 9 mai. 1958, p. 14.

Bruxelas 58: O mundo marca encontro na Bélgica. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 9 mar. 1958, p. 3.

Comissariado permanente de exposições e feiras. **Correio da Manhã**, 7 set. 1956, p. 4.

Consagração do pavilhão do Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 17 out. 1958, p. 6.

Inaugurado... **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 10 mai. 1958, p. 8.

JORDÃO, Vera Pacheco. Um arquiteto apresenta Brasil ao mundo. **Correio da Manhã**, 5 Caderno, 28 set. 1958, p. 7.

MAURICIO, Jaime. Inaugurado o pavilhão do Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, 1º Caderno, 10 mai. 1958, p. 3.

PORTO, Terêncio M. Intercâmbio de relações públicas. **Correio da Manhã**, 11 abr.1958, p. 14.

### Manchete

MARTINS, Justino. TALENTO ARMADO BRASIL EM BRUXELAS. **Manchete**, 16 out. 1958, p. 103.

Sem título. **Manchete**, 21 jun.1958, p. 13.

### Última Hora

“Os Brasileiros”: grandes “vedettes” do Pavilhão do Brasil na Bélgica. **Última Hora**, 21 mai. 1958, p. 5.

Pavilhão brasileiro em Bruxelas não tem dinheiro para saldar dívidas. **Última Hora**, 9 set 1958, p. 2.

Retrato falso do Brasil no “stand” em Bruxelas. **Última Hora**, 24 jun. 1958, p. 2.

### O Estado de São Paulo

Fitas nacionais serão exibidas na Bélgica. **O Estado de S. Paulo**, 28 mar. 1958, p. 9.

Participação do Brasil em Exposições Internacionais. **O Estado de S. Paulo**, 8 ago. 1956, p.5.

TEIXEIRA, Novais. O Pavilhão do Brasil. **O Estado de S. Paulo**, Geral, 28 jun. 1958, p. 7.

### Diário de Pernambuco

JK: três viagens ao exterior. **Diário de Pernambuco**, 14 ago. 1958, p. 1

Pernambuco será bem representado na Feira Internacional de Bruxelas. **Diário de Pernambuco**, 2 mar. 1958, p. 13.

### Módulo

MEIRA PENNA, J. O. de. O Brasil constrói uma nova capital. **Módulo**, 1957, n. 7, p. 18.

MEIRA PENNA, J. O. de. Brasilien baut seine Neue Hauptstadt. **Módulo**, 1958, n. 8, p. 89.

MEIRA PENNA, J. O. de. Exposição de Arquitetura Brasileira. **Módulo**, 1959, n.12, p. 38.

MEIRA PENNA, J. O. de. O Congresso Extraordinário da Associação de Críticos de Arte. **Módulo**, 1959, n. 15, p. 26.

MURTINHO, Wladimir. Apartamento em Copacabana, **Módulo**, 1957, n.7.

MURTINHO, Wladimir. Tuni. **Módulo**, n. 10, em Agosto de 1958.

SODRÉ, Niomar Moniz. O Brasil em Neuchatel. **Módulo**, 1956, n. 5, p. 17.

### The Unesco Courier

LAMBILLIOTTE, Maurice. Humanism for a modern world. **The Unesco Courier**, jul. 1957, p.13.

**ANEXO A - DISTRIBUIÇÃO DE LIVROS PELO ITAMARATY PARA MISSÕES E  
EMBAIXADAS (1957-1959)**

| <b>Fonte: Relatório Anual do MRE 1957, 1958 e 1959</b> |                              |
|--------------------------------------------------------|------------------------------|
| <b>1957</b>                                            |                              |
| <b>Título</b>                                          | <b>Autor</b>                 |
| Apresentação da Poesia Brasileira                      | Manuel Bandeira              |
| Casa Grande e Senzala                                  | Gilberto Freyre              |
| Discursos (Vol III)                                    | F. Correia de Aquino         |
| Ensaio Europeus                                        | Paulo da Silveira            |
| Infância                                               | Graciliano Ramos             |
| A Literatura no Brasil                                 | Afranio Coutinho             |
| Direitos autorais das invenções modernas               | Hermano Duval                |
| Formação territorial do Brasil                         | Demosthenes de Oliveira Dias |
| Arruar                                                 | Mario Sette                  |
| Diplomacia do Império no Rio da Prata                  | Teixeira Soares              |
| Fronteira em Marcha                                    | Renato Mendonça              |
| Antologia Nacional                                     | Carlos de Laet               |
| Drama da Tríplice Aliança                              | A. Teixeira Soares           |
| Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa     | G. Barroso                   |
| Introdução à Música                                    | Luis Cosme                   |
| O Brasil e suas riquezas                               | W. Potsch                    |
| Bandeirantes e Pioneiros                               | Vianna Moog                  |
| Dicionário do Folclore Brasileiro                      | Luis da Camara Cascudo       |
| O Negro na Civilização Brasileira                      | Artur Ramos                  |
| Viagem ao Araguaia                                     | Couto de Magalhães           |
| Primeiros Povoadores do Brasil (1500-1530)             | Almeida prado                |
| Rondônia                                               | Roquette Pinto               |
| Viagens às Nascentes do São Francisco e Goiás          | A. Sainte-Hilaire            |
| A Conquista do Brasil                                  | Roy Nash                     |
| A vida do Visconde do Uruguai                          | José Souza                   |
| Regiões e Paisagens do Brasil                          | Aroldo de Azevedo            |
| O Brasil Literário                                     | Ferdinando Wolf              |
| O sincretismo Religioso Afro-Brasileiro                | Waldemar Valente             |
| O Brasil e o Colonialismo Europeu                      | Almeida Prado                |
| Uma Comunidade Amazônica                               | Charles Wagley               |
| O Positivismo na República                             | Cruz Costa                   |
| A Bahia e as capitânias do Centro do Brasil            | Almeida Prado                |
| A etnologia brasileira                                 | Estevão Pinto                |
| Thomas Ender                                           | Almeida Prado                |
| Diário de uma Viagem do Brasil Antigo                  | Maria Graham                 |
| Uma comunidade rural do Brasil antigo                  | Licurgo Santos Filho         |
| História Econômica do Brasil                           | Roberto Simonsen             |
| Deodoro - A espada contra o Império                    | R. Magalhaes Jr.             |
| História do Brasil (Vols. I, IV, V)                    | Pedro Calmon                 |

|                                                           |                                  |
|-----------------------------------------------------------|----------------------------------|
| Outro Brasil                                              | Luis Amaral                      |
| O negro no Rio de Janeiro                                 | L. da Costa Pinto                |
| Três Panfletários do Segundo Reinado                      | R. Magalhães Jr.                 |
| O Mutirão                                                 | Clóvis Caldeira                  |
| Planalto Central do Brasil                                | Luis Cruls                       |
| Minha Formação                                            | Joaquim Nabuco                   |
| Memórias da Cidade do Rio de Janeiro                      | Vivaldo Coaracy                  |
| 150 anos da Música no Brasil                              | Luiz Heitor                      |
| Contribuição À História das ideias no Brasil              | João Cruz Costa                  |
| Ensaio sobre a História Política e Administrativa         | Rodolfo Garcia                   |
| Machado de Assis                                          | Lucia Miguel Pereira             |
| Igrejas de São Paulo                                      | Leonardo Arroyo                  |
| Geografia do Brasil Holandês                              | Luiz da Camara Cascudo           |
| Paraná Vivo                                               | Temístocles Linhares             |
| Folclore Brasileiro (3 Vols.)                             | Silvio Romero                    |
| Rio Branco e o Arbitramento com a Argentina               | Helio Lobo                       |
| Prosa de Ficção                                           | Lucia Miguel Pereira             |
| Aparência do Rio de Janeiro (2Vols)                       | Gastão Crils                     |
| Gaúchos e Bedínos                                         | Manoelito Ornelas                |
| Romance Brasileiro                                        | Olivio Monteiro                  |
| Raízes do Brasil                                          | Sergio Buarque de Holanda        |
| Roteiro Literário do Brasil e de Portugal (2 Vols)        | Alvaro Lins e Buarque de Holanda |
| Brazil                                                    | UPA                              |
| Visit Brazil                                              | UPA                              |
| Brazil, People and Institutions                           | Lynn Smith                       |
| Nuclear Power in Brazil                                   | Robock                           |
| The arts in Brazil                                        | Piero Bardi                      |
| Brasile, la nuova terra promessa                          | Fracisca Rutigliano Guidi        |
| Le più belle pagine della letteratura brasiliana          | P. A. Jannini                    |
| L'art baroque au Brésil                                   | Géo Charles                      |
| Raices del Brasil                                         | S. Buarque de Holanda            |
| Marcha hacia al Oeste                                     | Cassiano Ricardo                 |
| Angústia                                                  | Graciliano Ramos                 |
| Fondo de Cultura Economica                                |                                  |
| Bresilien                                                 | Tellus-Verlag                    |
| A arquitetura moderna no brasil (edição inglesa e alemã)  | Henrique Mindlin                 |
| Brasil, la grand potencia del siglo XXI                   | A. Mejide Pardo                  |
| Memorias Póstumas de Braz Cubas (edição alemã e francesa) | Machado de Assis                 |
| Dom casmurro (edição alemã, francesa e inglesa)           | Machado de Assis                 |
| Quincas Borba (edição inglesa)                            | Machado de Assis                 |
| <b>1958</b>                                               |                                  |
| História Geral do Brasil (5 volumes)                      | Varnhagen                        |

|                                                                            |                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| História diplomática do Brasil                                             | Helio Viana                                       |
| A cultura Brasileira                                                       | Fernando de Azevedo                               |
| Introdução à Literatura Brasileira                                         | Alceu Amoroso Lima                                |
| Quadro Sinótico da Literatura Brasileira                                   | Alceu Amoroso Lima                                |
| O Brasil no Pensamento Brasileiro                                          | Djacir Menezes                                    |
| Coleção "Nossos Clássicos"                                                 | Tavares Bastos, Cruz e Sousa, Gonçalves Dias etc. |
| Contos e Novelas                                                           | Graciliano Ramos                                  |
| Presença na Política                                                       | Gilberto Amado                                    |
| Brasil Capital Brasília                                                    | Oswaldo Orico                                     |
| Quando mudam as Capitais                                                   | J. O. de Meira Penna                              |
| The 12 Prophets                                                            | Hans Mann                                         |
| Igrejas do Brasil                                                          | Oscar Campiglia                                   |
| Arte Plumária dos Índios Kaapor                                            | Darcy Ribeiro e Berta G. Ribeiro                  |
| Dicionário Michaelis - Inglês-Português                                    |                                                   |
| O futuro das estradas de ferro no Brasil                                   | Cristiano Benedito Ottoni                         |
| Autoridades Brasileiras                                                    | -                                                 |
| Directory of Hotels - Brazil                                               | -                                                 |
| Relações de Jornais existentes no país                                     | -                                                 |
| Relação de editoras existentes no país                                     | -                                                 |
| Relação de livrarias existentes no País                                    | -                                                 |
| Sinopse estatística do ensino médio -1957                                  | -                                                 |
| Sinopse estatística do ensino superior -1957                               | -                                                 |
| Estatística das despesas com o ensino e cultur - 1956-1957                 | -                                                 |
| Estatística do Ensino Médio - 1956                                         | -                                                 |
| Estatística do culto católico romano das províncias eclesiástica do Brasil | -                                                 |
| Brésil Terre des Contrates                                                 | Roger Bastide                                     |
| Um peu du Brésil                                                           | Maurice Sandoz                                    |
| Coleção "Le Monde em Coleurs" - Brésil                                     | -                                                 |
| A arquitetura Moderna no Brasil (edições francesa, inglesa e alemã)        | Henrique Mindlin                                  |
| Poesia di Manuel Bandeira                                                  | tradução de Anton Angelo Chiocchio                |
| Poesia di Mario de Andrade                                                 | tradução de Anton Angelo Chiocchio                |
| Strolling Through Rio                                                      | Hans Mann                                         |
| Il Brasili e la sua politica estera                                        | Henrique de Souza Gomes                           |
| Aspetti della cultura brasiliana                                           | Murilo Mendes                                     |
| Every Inch a King                                                          | Sergio Correia da Costa                           |
| Brasil (UPA)                                                               | -                                                 |
| The diary of Helen Morley                                                  | -                                                 |
| <b>1959</b>                                                                |                                                   |
| Dicionário português-inglês                                                | James L. Taylor                                   |

|                                      |                       |
|--------------------------------------|-----------------------|
| Poesia de Manuel Bandeira, em inglês | -                     |
| A study of Dom Casmurro              | -                     |
| Bibliografia Brasiliana              | Rubem Borba de Moraes |
| Gruner Pupur                         | Olga Obry             |
| Doorway to Brasília                  | E. Feldman            |
| Brésil, pages d'histoire             | Renato de Mendonça    |