

Universe Barroco Iberoamericano

rrc

CONFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS NA CULTURA IBEROAMERICANA
(1600-1850)

O MUNDO DE ROBERT C. SMITH. (1912-1975)

Sílvia Ferreira, ed.



Robert C. Smith entre o barroco e o modernismo brasileiros

Robert C. Smith entre el barroco y el modernismo del Brasil

Laura S. Ammann

Universidade Humboldt de Berlim

ABSTRACT

This article focuses on the period encompassing the first trip of the American art historian Robert Chester Smith to Brazil, in 1937. In the following years, Robert Smith showed a lively interest in Brazilian culture that went beyond the immediate scope of his research on Brazil's colonial art and architecture. His active engagement in promoting Brazilian contemporary art in cultural institutions in the United States, as well as his tireless work in Brazil, echoing the aspirations of the National Historical and Artistic Heritage Service, attest to Smith's involvement in a project that extrapolated "objective" art-historical research. Supported and welcomed by the Brazilian cultural and political elite, Smith ended up contributing to a national project – one that allied Brazilian modern art to its colonial history – whose roots can be found in the first republic, but which was institutionally endorsed by the first government of Getúlio Vargas between 1937 and 1945.

Palavras-chave: Robert Chester Smith; barroco brasileiro; modernismo brasileiro; SPHAN; Rodrigo Melo Franco; Candido Portinari.

RESUMEN:

Este artículo se centra en el período que rodea el primer viaje a Brasil del historiador de arte estadounidense Robert Chester Smith, que tuvo lugar en 1937. En los años siguientes, Robert Smith demostró un vivo interés por la cultura brasileña que superó el alcance inmediato de su investigación sobre el arte y la arquitectura de la época colonial brasileña. Su compromiso activo en la promoción del arte contemporáneo brasileño en instituciones culturales de los Estados Unidos, así como su trabajo incansable en Brasil, en sintonía con las aspiraciones del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, atestiguan la participación de Smith en un proyecto que fue más allá de su investigación histórico-artística. Apoyado y acogido por la élite cultural y política de Río de Janeiro, Smith terminó contribuyendo a un proyecto de país — que unió el arte moderno brasileño a su historia colonial — cuyas raíces se encuentran en la República Vieja, pero que fue avalado como nunca por el primer gobierno de Getúlio Vargas.

Palabras clave: Robert Chester Smith; barroco brasileño; modernismo brasileño; SPHAN; Rodrigo Melo Franco; Candido Portinari.

INTRODUÇÃO

O historiador americano Robert Chester Smith desembarcou pela primeira no Brasil em 1937, um ano após a conclusão de seu doutorado, dedicado à arquitetura setecentista de Lisboa. Naquela época o tema ainda era interesse de poucos, como aponta o historiador da arte Hellmut Wohl: a tese de Smith “foi somente a vigésima dissertação sobre a história da arquitetura a ser feita numa universidade dos Estados Unidos, e a primeira cujo tema era posterior a 1500.”¹ Contudo, os Estados Unidos testemunharam um crescente interesse na cultura latino-americana e nos temas luso-brasileiros principalmente a partir dos anos 1930. O tal “surto de pan-americanismo,”² como descreveu Russell-Wood, esteve, até certo ponto, relacionado aos estímulos das políticas culturais durante a administração de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945). De outro lado, tanto em Portugal quanto no Brasil o momento era fortuito para pesquisadores como Robert Smith, a quem a política cultural dos concomitantes Estados Novos não passou despercebida:

1 Hellmut Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos / Robert Chester Smith and the History of Art in the United States,” em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, ed. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000), 23.

2 A. J. R. Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador / Robert Chester Smith: research scholar and historian,” em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, ed. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000), 43.

"Afortunadamente, desde 1937 os governos de ambos os países têm ajudado incessantemente o historiador de arte financiando campanhas de pesquisa documental."³ Robert Smith atuou, pois, nessa conjuntura como um prolífico promotor da cultura brasileira nos Estados Unidos, inteirando-se também, no Brasil, dos debates acerca da herança colonial, ecoando, inclusive, os interesses de certos grupos do modernismo brasileiro. Embora muita atenção tenha sido dada aos estudos de Smith sobre a produção do período colonial no Brasil, são mais raras as investigações da atuação do historiador que considerem seu posicionamento também em relação à arte moderna brasileira. É o que busca este artigo: situar Smith nesta dualidade, ilustrada pelos debates brasileiros da época que propunham uma correspondência entre modernismo e barroco. Para compreender-se a amplitude de sua atuação no Brasil e a extensão da sua participação nos debates nacionais, é necessário estabelecer alguns precedentes.

OS PRECEDENTES: O NEOCOLONIAL E O MODERNISMO

Quando Smith chega ao Brasil pela primeira vez o estudo do barroco nacional ainda era incipiente.⁴ Uma reavaliação mais consistente da produção arquitetônica do período colonial foi empreendida a partir, principalmente, do movimento que ficou conhecido como Neocolonial. Tendo ocupado quase todos os países latino-americanos entre o fim do século 19 e o início do século 20, o marco inicial do movimento no Brasil, convencionou-se dizer, foi uma palestra do arquiteto português Ricardo Severo, intitulada "A arte tradicional no Brasil," proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1914. Tido como um tradicionalista, Severo via com incômodo o estado das cidades brasileiras, lamentando a excessiva importação de estilos estrangeiros de corrente cosmopolita. Na sua opinião, o flerte dos artistas brasileiros com modelos internacionais devia-se à necessidade de diferenciação, ou seja, ao desejo de construir uma nova pátria, que nada tivesse dos tempos de domínio português.⁵ O desejo de criar uma nacionalidade nova, avessa ao mesmo tempo à colônia e à metrópole, teria levado à "degenerescência da arquitetura colonial."⁶ Contra a resultante desorientação artística, Severo

3 Robert Chester Smith, 1949, citado em Nestor Goulart Reis Filho, "Os Tempos de Robert Smith," em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, ed. Nestor Goulart Reis Filho (Brasília: Iphan, 2012), 13-14.

4 Smith esteve no Brasil cinco vezes, nos anos de 1937, 1946, 1953, 1960 e 1969.

5 Ricardo Severo, 1917, citado em Joana Mello de Carvalho e Silva, Ana Claudia Veiga de Castro, "Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20," *Pós* 21, n. 36 (Dezembro 2014): 29.

6 Ricardo Severo, 1917, citado em Silva, Castro, "Inventar o passado, construir o futuro," 29.

propunha, portanto, a retomada das tradições nacionais. Nacional e colonial se tornam, aqui, sinônimos pela primeira vez.

Decorreria daí que a arte tradicional do Brasil, de acordo com Severo, remontaria ao período histórico da colonização portuguesa, de modo que conhecer, estudar e recuperar o passado artístico nacional seria imprescindível para a fundação de uma arquitetura moderna nacional. Foi com esse objetivo prático, de fundar uma arquitetura moderna brasileira, que Severo financiou jovens artistas e arquitetos, como o pintor José Wasth Rodrigues, em viagens para as cidades coloniais de Minas Gerais. Tais viagens de formação tinham como finalidade a assimilação dos elementos decorativos e arquitetônicos da arte colonial, que por sua vez deveriam integrar os projetos contemporâneos de arquitetura neocolonial. De modo similar, José Mariano Filho – autor dos chamados “Dez Mandamentos do Estilo Neocolonial,” publicados em 1923, e famoso por sua residência privada em estilo neocolonial, o *Solar Monjope*, no Rio de Janeiro – subsidia a viagem dos arquitetos Georg Przyrembel e Lúcio Costa às cidades mineiras do ciclo do ouro. O primeiro seria responsável pela sessão de arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, enquanto Lúcio Costa, como se sabe, se tornaria um nome incontornável na história da nossa arquitetura moderna. Não só viria ele a ser um dos principais representantes da arquitetura moderna brasileira, juntamente com Oscar Niemeyer, mas tornou-se também um dos mais influentes pesquisadores do barroco nacional. A figura de Lúcio Costa é ilustrativa, portanto, da indissociabilidade do desenvolvimento da arquitetura moderna em relação à arquitetura colonial.⁷ Que o barroco e o modernismo passam a andar de mãos dadas não deixou de ser verdade também para Robert Chester Smith, como se verá adiante.

O início dos anos 1920 no Brasil foi animado pelo centenário da independência, celebrado no Rio de Janeiro com a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Quatorze países participaram da mostra universal, cada qual com um pavilhão próprio, enquanto os pavilhões nacionais, propagandeando temáticas domésticas, foram em grande maioria construídos em estilo neocolonial (Imagem 1). Em São Paulo, o evento que entrou para a história apesar da baixa repercussão na época foi a Semana de Arte Moderna de 1922, uma mostra de artes plásticas, música e poesia, realizada no Teatro Municipal de São Paulo pela pequena elite cultural da cidade.

7 Aracy Amaral, *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos* (São Paulo, México: Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, 1994), 16.



Demolição do Morro do Castelo; ao fundo, ospavilhões da Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro. Fotografia não identificado/Coleção Sebastião Lacerda/Acervo Instituto Moreira Salles.

Assim como para Severo, a criação de uma estética nacional e autêntica ocupava o centro das preocupações dos modernistas paulistas. O que buscavam, de modo simplificado, era uma atualização da linguagem brasileira que articulasse a influência das vanguardas europeias — e que rompesse, assim, com a intelectualidade e o academismo do Brasil do século 19 — com o despertar de uma consciência nacional no campo das artes. De acordo com a historiografia tradicional, os modernistas tiveram que conciliar o desejo internacionalista de participar do mundo com uma necessidade local de afirmar a própria identidade.

A busca pela identidade nacional acabou por levar os modernistas ao passado. Impulsionados, primeiramente, por um desejo de conhecer a própria terra, foram procurá-lo no interior: queriam encontrar, longe das cidades, os regionalismos e folclores, herdeiros das manifestações originais e livres de cosmopolitismos — o passado, deste modo, foi propiciado pelo provinciano. Fazia parte dessa agenda a organização de viagens de exploração do país, que levaram os modernistas ao carnaval do Rio de Janeiro, às florestas amazônicas e também a Minas Gerais. Notavelmente, em 1924, uma auto-denominada “caravana modernista,” composta de membros influentes da sociedade paulistana e do franco-suíço Blaise Cendrars, empreendeu uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais (Imagem 2). A viagem,

auto-batizada de “Viagem de Redescobrimto do Brasil,” impulsionaria a produção artística dos modernistas nos anos seguintes, como atestam o livro de poemas “Pau Brasil,” publicado em 1925 por Oswald de Andrade (e dedicado “a Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”⁸) e os desenhos de Tarsila do Amaral. Sucede que em meio a esse renovado interesse pelo passado colonial, que de forma alguma é livre de contradições e preconceitos, o barroco de Minas Gerais foi eventualmente eleito como epitome da experiência nacional.⁹ Principalmente através dos textos de Mário de Andrade, construiu-se sobre o barroco mineiro uma ficção duradoura acerca não só de uma estética autêntica brasileira, mas de toda uma “brasilidade,” também em termos social e político.



Tarsila do Amaral, *Congonhas / Minas*, 1924, nanquim sobre papel, 18,3 x 22,6 cm. Foto: Romulo Fialdini. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ROBERT SMITH E O CONTEXTO DOS ANOS 1930 NO BRASIL

Eram esses valores que haviam norteado os estudos do barroco antes da chegada de Robert Chester Smith ao Brasil. Sob a ótica modernista, o barroco

⁸ Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 1925, 15.

⁹ Para a predileção de Mário pelo barroco mineiro, ver “O Aleijadinho” em Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1984), 11-42, Mário de Andrade, “Arte Religiosa no Brasil: Conclusão,” *Revista do Brasil* 50 (Fevereiro 1920): 95-103, e Mário de Andrade, “Arte Religiosa no Brasil,” *Revista do Brasil* 54 (Junho 1920): 102-111.

nacional havia sido analisado em textos que manipulavam nostalgicamente um passado remoto e não adotavam uma metodologia específica da história da arte. Até então, pouco havia sido feito para estabelecer as referências formais da arte colonial, uma vez que os objetos eram frequentemente deixados em segundo plano. Além disso, a subjetividade dessas interpretações acerca do barroco colonial, apesar de nos permitir vislumbrar a mentalidade cultural dos primeiros anos do século 20, pouco diz sobre o século 18.

Na década de 1930, contudo, o Brasil passou por um período de estruturação e institucionalização das ideias gestadas na década anterior. O modernismo foi consolidado através da criação de associações artísticas, da realização de conferências e exposições, e especialmente após o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1931, organizado por Lúcio Costa, o qual garantiu a entrada incondicional dos pintores modernos no cenário artístico oficial. O processo de inclusão da arte moderna nos espaços institucionais passou a ocorrer sob notória influência do Ministério da Educação e Saúde, que, favorecendo a centralização de poder, redirecionou as iniciativas culturais em favor das encomendas públicas e em detrimento do clientelismo privado (Imagem 3).¹⁰ As políticas culturais oficiais sinalizavam um favoritismo para a linguagem modernista, de modo que o Ministério da Educação, centrado na figura do ministro Gustavo Capanema, tornou-se um verdadeiro porto-seguro para os adeptos do modernismo.¹¹ Criaram-se, pois, condições para a realização, difusão e normalização de “uma série de aspirações, inovações e pressentimentos gerados no decênio de 1920.”¹²

Tal institucionalização do modernismo foi acompanhada, conseqüentemente, pela intensificação e profissionalização das ações acerca do patrimônio colonial, com cuja importância o projeto modernista seguiu fielmente comprometido nas décadas subseqüentes. A normalização desse duplo interesse — ou seja, pelo modernismo e pelo barroco — foi viabilizada



Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1955. Foto: Marcel Gautherot. Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

¹⁰ Souza, Gilda de Mello e, “Vanguarda e Nacionalismo na década de 1920,” *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, digitalized notes, no date, 2.

¹¹ Rafael Cardoso, “Forging the myth of Brazilian Modernism,” em *Canons and Values: Ancient to Modern*, ed. Larry Silver & Kevin Terraciano (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2019), 272-4.

¹² Antonio Cândido, “A Revolução de 1930 e a Cultura,” *Revista Novos Estudos Cebrap* v. 4 (Abril 1984): 27.

pela oficialização dessas agendas, ao passo em que os debates em torno da “criação da nação” foram sendo incorporados à malha do Estado após 1930 e difundidos em escala nacional.¹³ Tornou-se, assim, a política cultural oficial durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) promover, no plano da cultura, um pensamento de unidade nacional, em busca do público e do unificador via uma ancestralidade comum, que, por sua vez, se via representada na herança colonial.¹⁴

O mais ilustrativo órgão deste cenário é o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — o SPHAN — criado a partir da sugestão direta de Gustavo Capanema em 1937, ano da chegada de Robert Chester Smith no Brasil (Imagem 4). Smith manteria uma relação bastante próxima ao órgão durante todo o período que abrange suas cinco viagens ao Brasil. Além de ser responsável pelo estudo e preservação do patrimônio colonial, o SPHAN contribuiu para a cristalização da narrativa de continuidade entre a arte barroca e a arte moderna e da ideia de que Minas Gerais constituiria a experiência modelar de criação da nação. A predominância de bens arquitetônicos religiosos, a importância conferida à produção do século 18 e a centralidade de Minas Gerais entre os temas contemplados pelo SPHAN revelam a aliança do órgão ao modernismo da década anterior no norteamento de suas políticas culturais.¹⁵



Candido Portinari, *Estrelas-do-Mar e Peixes*, 1942, Painel de azulejos / técnica e suporte combinados, 990 x 1510 cm (painel)(irregular), 15x 15 cm (azulejos). Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Candido Portinari.

O SPHAN funcionou também como um eficaz aglutinador de pesquisadores e intelectuais, brasileiros e estrangeiros, entre os quais Smith. Entre o Gabinete do SPHAN e o próprio Ministério da Educação, ambos na então capital carioca, gravitava um grupo de pessoas influentes que encontraram nas políticas de Estado um meio de concretização de seus projetos para o país (Imagem 5). Entre eles estava o próprio Mário de Andrade, que tendo delineado o projeto inicial do órgão a convite de Capanema, aproximou-se do seu Ministério após mudar-se para o Rio de

13 Márcia Chuva, “Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado,” *TOPOI* 4, n. 7(2003): 314.

14 Chuva, “Fundando a nação,” 313.

15 Heloisa pontes, *Destinos Mistos Os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), 26.

Janeiro em 1938. Além dele, o já citado arquiteto modernista Lúcio Costa juntou-se ao SPHAN logo no início da sua criação e dirigia a Diretoria de Estudos e Tombamento. Fazia também parte do time, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério de Capanema, amigo pessoal de Mário e correspondente de Smith. Cabia a Drummond a inscrição nos Livros de Tombo dos bens selecionados para tombamento pelo SPHAN, bem como a constituição de um acervo para a biblioteca e a formulação de uma lógica para o arquivamento de toda a documentação produzida no órgão. Ademais, Drummond tornou-se um dos mais significativos promulgadores das ideias que sustentavam a existência do SPHAN.¹⁶



Da esquerda para a direita, Candido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco. Exposição Portinari no Palace Hotel, julho de 1936, Rio De Janeiro, RJ. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Candido Portinari.

Rodrigo Melo Franco, diretor do SPHAN entre 1937 e 1967, foi um elo fundamental entre indivíduos e instituições. Não só possibilitou a execução de pesquisas e construção de arquivos, como reuniu as contribuições de diversos pesquisadores na *Revista do Patrimônio*, publicação oficial do órgão, na qual Robert Smith publicou quatro artigos entre 1940 e 1969. A comunicação entre Rodrigo Melo Franco e Robert Smith iniciou-se antes mesmo da primeira viagem do americano ao Brasil, dando origem a uma longa e mútua colaboração. Conforme apontado por Sabrina Fernandes Melo, as correspondências e relatórios de Smith, abrigados na Fundação Calouste

16 Ver Chuva, "Fundando a nação," e Cardoso, "Forging the Myth of Brazilian Modernism."

Gulbenkian em Lisboa, permitem-nos ter uma ideia do intercâmbio de Smith com Melo Franco e outros pesquisadores vinculados ao SPHAN.¹⁷ Melo Franco teve papel fundamental na viabilização das pesquisas de Smith, colocando-o em contato com pessoas estratégicas, coordenando sua recepção por agentes do SPHAN em outros estados, abrindo-lhe o acesso onde este era difícil, arranjando-lhe hospedagem, apoiando suas iniciativas em torno da construção de um arquivo de imagens, e garantindo que a ele nada faltasse qualquer que fosse o custo.¹⁸ Nas palavras de Smith, Melo Franco “facilitou no Brasil as minhas viagens e pesquisas. Enviou-me no estrangeiro cópias de fotografias, livros, apontamentos. Publicou os meus estudos. Mandou circular as minhas exposições fotográficas, promoveu as minhas conferências. E sempre manteve a sua correspondência com uma regularidade encantadora, fornecendo informações, fazendo comentários, elogiando pequenas coisas minhas, prodigando sempre aquelas suas palavras de conforto e compreensão: ‘O Senhor não desanime... precisamos muito do senhor’”.¹⁹

Durante sua estadia inicial no Rio de Janeiro Smith pôde também contar com uma benéfica rede de contatos, mediada pelo então Ministro das Relações Exteriores, Hélio Lobo, que concedeu ao americano cartas de recomendação necessárias para a visita de museus, arquivos e bibliotecas da cidade. Smith esteve presente também no encontro semanal do Instituto Brasil-Estados Unidos e nas celebrações do centenário de fundação do Real Gabinete Português de Leitura, além de, como era de se esperar, ter conhecido os funcionários da sede do SPHAN, incluindo Melo Franco. Foi recebido, por fim, pelo próprio Capanema, que coordenou que o historiador e educador Guy de Holanda acompanhasse Smith na sua viagem a Minas Gerais.²⁰

Lá chegando, Smith foi recebido pelo representante local do SPHAN, Augusto de Lima Júnior, que por sua vez, apresentou-lhe os profissionais da região. Em Minas, Smith conheceu o historiador e arquivista Theophilo Feu de Carvalho e o engenheiro Epaminondas de Macedo, responsável pela restauração da arquitetura colonial de Minas Gerais, iniciada pela Inspetoria de Monumentos Nacionais, instituição predecessora do SPHAN, criada em 1934.²¹

17 Sabrina Fernandes Melo, “Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 1947”, *Estudos de Cultura Material - Anais do Museu Paulista*, vol. 29 (2021): 1-35.

18 Em carta enviada a Pedro Guimarães Pinto, na qual solicitou assistência a Smith em São Luís do Maranhão, Rodrigo escreveu que “qualquer despesa feita com a finalidade de atender à minha solicitação, providenciarei para indenizá-la”, em Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 9.

19 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 7.

20 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13.

21 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13-15.

Embora o barroco mineiro ocupasse uma posição bastante proeminente nas pesquisas de Robert Smith no Brasil, alinhando-se até certo ponto com a atenção que a região ganhou a partir principalmente dos modernistas, os interesses de Smith extrapolavam o eixo fixo da arquitetura mineira e da obra de Aleijadinho. Além disso, a sua metodologia era guiada por parâmetros que tinham até então sido negligenciados no Brasil. A afinidade metodológica de Smith, que unia trabalho de campo com pesquisa arquivística, preenchia justamente as lacunas da pesquisa brasileira, que naquele momento ainda carecia de um consequente mapeamento do patrimônio artístico colonial e de sua documentação primária. Precisamente, a opinião de Smith de que as pesquisas até então apresentavam, nas suas palavras, “pouco rigor científico,”²² ia ao encontro do diagnóstico e dos objetivos do SPHAN, uma vez que Melo Franco abria a primeira edição da *Revista do Patrimônio* com o seguinte apelo: “(...) ninguém contestará que há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história do nosso país. A tendência entre nós, quando se trata desses assuntos, é descambar para um gênero de literatura impróprio para o estudo objetivo das questões que há a esclarecer.”²³

Smith atua, pois, precisamente em direção aos propósitos estipulados pelo SPHAN, contribuindo, de um lado, com uma análise formal da arte colonial brasileira, focada no estabelecimento de referências morfológicas e categorização de tipologias, e, de outro, com a construção de arquivos documentais e o traçado de plantas arquitetônicas das mais importantes construções. Ao fim da sua primeira viagem ao Brasil, que rendeu-lhe a publicação de sete artigos, Robert Smith retornou aos Estados Unidos com uma coleção de aproximadamente 1.500 fotografias — ao final de suas cinco viagens ao Brasil viriam a ser de 3.400 a 4.250 registros, hoje no acervo da Fundação Calouste Gulbenkian — e declarou-se bem sucedido naquilo que tinha se proposto a fazer, precisamente, “uma investigação científica inédita sobre a arquitetura colonial [...] no Brasil.”²⁴

No relatório de prestação de contas à American Council of Learned Societies, que havia financiado sua primeira viagem ao Brasil, Smith declara que “nenhum estudioso americano com essa formação e experiência em português jamais havia visitado o Brasil antes.”²⁵ De fato, pode-se dizer que Smith é o primeiro de uma série de pesquisadores estrangeiros que viriam

22 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 16.

23 Rodrigo Melo Franco de Andrade, “Programa,” *Revista do SPHAN*, 1(1937): 3-4.

24 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19.

25 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19-20.

a ser incorporados pelo SPHAN — como Hannah Levy, Germain Bazin e John Bury — ou pelo circuito acadêmico, como é o caso de Roger Bastide. A natureza iconográfica das pesquisas de Smith ofereceu à história da arte brasileira um primeiro precedente sólido para o mapeamento formal do patrimônio colonial religioso e civil. Desse modo, o caráter subjetivo e as generalizações descuidadas da década anterior foram aos poucos sendo substituídos por investigações mais rigorosas de fundamento histórico-artístico, muitas delas publicadas na própria *Revista do Patrimônio*, onde Smith publicou em diálogo interdisciplinar com intelectuais brasileiros como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre.²⁶ Em âmbito nacional, Smith fez parte de um movimento de profissionalização das pesquisas, que acabou por formar profissionais em um campo incipiente, conforme notou no *Handbook of Latin American Studies*: “Ao SPHAN vai o crédito não só pela preservação e investigação de inúmeros monumentos públicos em todo o país, mas também pela criação de uma escola de historiadores da arte.”²⁷ Além disso, a presença de Smith no Brasil marca o início de uma fase de cooperação entre instituições brasileiras e técnicos estrangeiros, que trazia visibilidade internacional ao país.

ROBERT SMITH E O MODERNISMO BRASILEIRO

Manifestando-se sobre sua primeira viagem ao Brasil, Robert Smith relembrou o momento de aproximação entre Estados Unidos e Brasil, simbolizado pela visita do presidente Roosevelt ao Rio de Janeiro, em 1936: “Foi particularmente feliz a circunstância de esta viagem ter sido realizada logo depois da visita do nosso presidente ao Brasil. (...) naquele momento havia um grande interesse pela vida cultural e instituições brasileiras [além da] presença de vários investigadores e bolsistas.”²⁸ Em vista desse quadro de cooperação, Smith tinha como finalidade, além do levantamento objetivo necessário às suas pesquisas, o estabelecimento de uma rede de intercâmbio com intelectuais brasileiros, conforme determinado pela própria *American Council of Learned Societies*, instituição financiadora de sua viagem ao Brasil em 1937.²⁹ De fato, o intenso fluxo de correspondências entre Smith e intelectuais brasileiros, incluindo Melo Franco, documenta seu empenho em pensar possibilidades de projetos que estabelecessem um diálogo entre os dois

26 Sobre as influências dos autores brasileiros em Smith ver Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, “Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do Discurso Visual,” em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, ed. Nestor Goulart Reis Filho (Brasília: Iphan, 2012), 25-42.

27 Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940): 83. Tradução minha.

28 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 12.

29 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19.

países.³⁰ Como parte dessa iniciativa, a fotógrafa Florence Arquin visitou o Brasil por intermédio de Smith, enquanto o artista Milton da Costa viajou aos Estados Unidos recomendado por Melo Franco. Atestando, ainda, para o ativo engajamento de Smith num empreendimento de aproximação entre Brasil e Estados Unidos, o regresso do historiador a terras brasileiras em 1946 foi definido pela revista *Ilustração Brasileira* como um esforço empregado no sentido de avizinhar “os povos do norte e do sul do continente.” Segundo a revista, Robert C. Smith, “Entusiasta das nossas coisas, (...) há longos anos, não obstante sua mocidade, se dedica a um interessante mas exaustivo trabalho de aproximação cultural entre o seu país e o Brasil.”³¹ De modo análogo, em uma das cartas que solicitavam assistência a Robert Smith, Rodrigo Melo Franco apresentou-o como “um dos mais doutos estudiosos da história de nossas artes plásticas, além do propagandista mais caloroso que esta repartição [referindo-se ao SPHAN] tem tido no estrangeiro de suas atividades.”³²

Do ponto de vista norte-americano, a aproximação cultural com o Brasil se deu principalmente nos campos acadêmico e político, via a articulação entre embaixadas e órgãos oficiais, o financiamento de intercambistas, a organização de conferências³³ e a criação de infra-estrutura acadêmica que estimulasse a pesquisa de temas latino-americanos nas universidades, impulsionando o surgimento de centros de pesquisa especializados, a criação de bibliotecas, arquivos e fundações.³⁴ Smith integrava, então, nessa tendência de valorização internacional da América-Latina, um pioneiro time de profissionais que davam visibilidade aos temas brasileiros nos Estados Unidos. Para além, contudo, de pesquisas acerca do patrimônio colonial, o Brasil ganhou espaço principalmente em relação à sua arte moderna, visto que são realizadas nos Estados Unidos diversas exposições sobre arte moderna latino-americana e brasileira ao longo da década de 1930.

A primeira exposição coletiva de arte brasileira no exterior foi inaugurada em 1930, no Museu Roerich em Nova Iorque, com artistas paulistas e cariocas.³⁵ Mediante uma associação com filiais em Nova Iorque, São Paulo e Rio de Janeiro, que tinha por objetivo estabelecer uma “fraternidade atra-

30 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 8.

31 “Notícias Literárias,” *Revista Ilustração Brasileira*, n. 137 (1946): 29.

32 Carta de Rodrigo Melo Franco a Pedro Guimarães Pinto solicitando assistência à Smith em São Luís do Maranhão. Ver Cecília Ribeiro, “Robert Smith, Diálogos e Pesquisas no Brasil,” *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, n. 28 (2014): 92.

33 Por exemplo, Smith organizou em 1950 o I Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em Washington.

34 Destaca-se o surgimento de centros de pesquisa nas universidades de Michigan em 1939, Texas em 1940 e Wyoming em 1940. Ver Ribeiro, “Robert Smith, Diálogos e Pesquisas,” 92.

35 *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*, Museu Roerich, Nova Iorque, 1930.

vés da arte,” a exposição itinerante pretendia apresentar “uma expressão real da arte brasileira,” com enfoque no típico e regional.³⁶ Já em 1939, o antigo Riverside Museum, também em Nova Iorque, realizou uma mostra de arte latino-americana³⁷ em que o Brasil viu-se representado principalmente por artistas do Rio de Janeiro, muitos dos quais da Escola Nacional de Belas Artes. A exposição ocorria concomitantemente à Feira Mundial de Nova Iorque, que incluía um pavilhão brasileiro especialmente projetado pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e dedicado majoritariamente à obra de Cândido Portinari. O catálogo da exposição no Riverside Museum traz um prefácio assinado pelo diretor-geral da *Pan American Union*, que destaca a importância do “intercâmbio de exposições de arte” como meio de “cooperação intelectual” entre países.³⁸ O autor ressalta ainda a importância dos países participantes da mostra em exibir temas nacionais que contribuíssem para promover internacionalmente suas especificidades culturais. Cada país é apresentado no catálogo com uma pequena introdução histórica que, no caso brasileiro, contém menções ao barroco colonial e à obra de Antonio Francisco Lisboa, tratados como episódios fundamentais da história do Brasil. Comum a ambos os catálogos — da exposição de 1930 no Roerich Museum e da de 1939 no Riverside Museum — é a distinção que é feita entre os modernismos do Rio de Janeiro e de São Paulo, julgando o primeiro ligado a tendências mais acadêmicas, enquanto o segundo, supostamente de caráter mais progressista, era tido como ponto focal da arte moderna brasileira.³⁹

Robert Smith não se isentou do Brasil contemporâneo. Escreveu ao *Bulletin of Pan American Union* uma resenha crítica da exposição no Riverside Museum que revela sua preocupação em identificar, nas obras expostas, tanto referências internacionais quanto peculiaridades brasileiras. O texto não apresenta grande originalidade, uma vez que retoma uma série de ideias já presentes nos catálogos das exposições de 1930 e 1939, mas constitui uma

36 Christian Brinton, “Brazilian Art comes to America,” em *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* (Nova Iorque: The Archive of Nicholas Roerich Museum, 1930), 4.

37 *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, Riverside Museum, 1939.

38 L. S. Rowe, “Foreword,” em *Latin American Exhibition of Fine Arts* (Nova Iorque: Riverside Museum, 1940), 11.

39 Brinton, “Brazilian Art comes to America,” 4; e L. S. Rowe, “Brazil,” em *Latin American Exhibition of Fine Arts* (Nova Iorque: Riverside Museum, 1940), 13. Ver também Frances R. Grant, “Brazilian Art,” *Bulletin of The Pan American Union* LXV (1931): 47. Para maior compreensão da ideia, corrente na época e atualmente devidamente revista, de que o modernismo paulistano fosse mais progressista que o carioca, este estando supostamente associado a linguagens mais conservadoras, ver Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White. Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021).

primeira porta de entrada ao pensamento de Smith sobre a arte moderna do Brasil.

De início, Smith reforça a ideia normalizada na época de distinguir entre o impulso progressista dos artistas de São Paulo e o aparente conservadorismo daqueles do Rio, baseados no impressionismo e refletindo influências parisienses:

Na Exposição de Arte Latino-Americana, que ocorre no novo Museu Riverside e que foi organizada sob os auspícios do Secretário da Agricultura, o Brasil está representado por cerca de trinta e cinco telas. Estas foram submetidas pelos ilustres membros da Associação Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, homens e mulheres cujo trabalho reflete uma visão mais conservadora do que aquela dos pintores modernos de São Paulo e Pernambuco. [Os trabalhos apresentados] se vinculam ainda à tradição do início do século de 1920, baseada no impressionismo e refletindo influências parisienses (...). Apesar do tema dessas pinturas ser amplamente brasileiro, tão forte é a qualidade internacional de seu estilo que é frequentemente difícil distinguir um determinado trabalho de um resultado similar no Chile, Argentina e Uruguai.⁴⁰

Visão corrente na época, e adotada também, até certo ponto, pela historiografia brasileira, tal avaliação do modernismo carioca é errônea. O uso da linguagem impressionista no início do século 20 por pintores dos círculos artísticos oficiais mostra, ao contrário, a domesticação — e, portanto, a normalização — das vanguardas na pintura acadêmica do Brasil. Tampouco existe, com se buscou argumentar, uma diferenciação de método entre o modernismo paulista e o carioca, apesar da visível diferença de estilo: também os paulistas, como se sabe, beberam do modernismo francês, de modo que enfraquece-se a ideia de que o modernismo paulista seria mais puro de influências estrangeiras. O “conservadorismo” do qual fala Smith só funciona, por conseguinte, em desconsideração do aspecto inovador do impressionismo e em vista da constante atualização e substituição de linguagens que testemunhou o começo do século 20, tornando estilos anteriores obsoletos frente às novas tendências.

Smith observa, ainda, que, apesar do tema das pinturas ser “amplamente brasileiro,” era difícil, do ponto de vista formal, diferenciar os trabalhos do Brasil daqueles de outros países. Fica claro que interessa a Smith identificar nas obras expostas aspectos que fossem, do ponto de vista formal, autênticos e regionais. A tarefa, porém, lhe é difícil e não está claro se o próprio pesquisador sabia o que estava procurando. Curiosamente, apesar

40 Robert C. Smith, “Brazilian Painting in New York,” *Bulletin of Pan American Union*, LXXIII, (1939): 500. Tradução minha. Ver também Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1940, n. 6(1940): 73.

da oposição que buscou fazer entre conteúdo e forma, Smith destacou entre as “mais extraordinárias da exposição”⁴¹ uma pintura de Dimitri Ismailovitch, mas o fez com base, justamente, em seu tema: uma igreja barroca do Recife.

Ainda no mesmo texto, Robert Smith escreveu também a respeito da Feira Mundial de Nova Iorque, exaltando a arte de Cândido Portinari, que o historiador caracteriza como o “Diego Rivera brasileiro.”⁴² Era crescente a fama de Portinari, que naquela ocasião integrava também a exposição *Art in Our Time* no MoMA com a pintura “Morro” (Imagem 6). Traçando paralelos entre Rivera e Portinari, Smith afirma que ambos os artistas pintam o “povo simples de seus países, dignificando suas ocupações humildes em retratos monumentais.”⁴³ Diagnostica que enquanto o “povo comum” mexicano é formado por “índigenas e mestizos,” o do Brasil constitui-se de “negros e mulatos”⁴⁴ e acrescenta que nas pinturas de Portinari essas “heroicas figuras (...) destacam-se como deveriam as pessoas simples, de modo vigoroso e



Da esquerda para a direita, Cândido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco. Exposição Portinari no Palace Hotel, julho de 1936, Rio De Janeiro, RJ. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari.

direto.”⁴⁵ Smith argumenta, ademais, que as obras de Portinari excedem o valor artístico, podendo também ser lidas como uma “documentação social”⁴⁶ da vida nas metrópoles brasileiras, que Smith compara, por sua vez, àquela nos estados do sul dos Estados Unidos: “A vida da metrópole brasileira é, como a de nossas cidades do sul, intrinsecamente ligada à vida das comunidades negras.”⁴⁷

Percebe-se uma sintonia entre as formulações de Smith e o pensamento contemporâneo brasileiro. O idealismo a respeito da autenticidade e pureza do povo hu-

milde e o otimismo em relação à harmonia social eram familiares ao modernismo paulista que formou os intelectuais dos anos 1930. No entanto, unindo

41 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 502.

42 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 503.

43 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504. Tradução minha.

44 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504.

45 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504-5. Tradução minha.

46 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

47 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

sua simpatia ao pensamento brasileiro a aspirações norte-americanas, Smith insere o “pintor das classes pobres do Brasil”⁴⁸ numa tendência continental, de inspiração mexicana, opondo, principalmente, as Américas à Europa: “As pinturas no Riverside Museum e as de Portinari [na Feira Mundial] representam duas tendências distintas da arte moderna brasileira. Ambas são de inspiração internacional; uma deriva das academias europeias, a outra dos murais mexicanos. Mas de ambas, a última parece ser mais representativa do Brasil, e mais americana em razão de seu sabor regional.”⁴⁹

Um ano depois, em 1940, Portinari figuraria em mais duas exposições em Nova Iorque; uma no Riverside Museum com a escultora Maria Martins⁵⁰ e uma exibição solo no MoMA, intitulada *Portinari of Brazil* (Imagem 7). O catálogo desta última, organizado com o apoio do consulado brasileiro em Chicago, contém um texto de Smith, onde ele retoma alguns dos pontos levantados na resenha do ano anterior, mas introduz significativas novas ideias. Nele, Smith preocupa-se em inserir Portinari em uma tradição artística brasileira, cujos episódios seriam unidos pela inspiração primordial no “negro e no mulato.”⁵¹ Estabelece, assim, que o modernismo de Cândido Portinari e as origens da pintura do país estão em perfeita continuidade, endossando a ideia — ideia essa promovida pelo modernismo paulista e pela política cultural do regime Vargas principalmente após o decreto do Estado Novo (1937-1945) — de que o modernismo no Brasil teria brotado de um substrato histórico e geográfico especificamente brasileiro.⁵²

Na sequência do texto de catálogo Robert Smith defende que: “A dívida que a cultura moderna brasileira tem com o folclore, as danças, a música e a arte idólatra do negro foi reconhecida pelos intelectuais de São Paulo naquela Semana de Arte Moderna de 1922, que foi o primeiro reconhecimento público da arte indígena e regional do Brasil.”⁵³ A frase curta contém quatro grandes teses. A primeira é a de que a arte moderna brasileira surge, não da influência das vanguardas estrangeiras, mas da herança nacional, em consideração, inclusive, da cultura do negro e do índio. A segunda é a de que tal herança nunca havia sido reconhecida antes do surgimento do modernismo.

48 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

49 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 506. Tradução minha.

50 *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Riverside Museum, 1940.

51 Robert C. Smith, “The Art of Candido Portinari,” em *Portinari of Brazil* (Nova Iorque: MoMA, 1940), 10.

52 “In this predilection he [Portinari] not only follows the general direction of the modern Brazilian school but returns to some extent to the origins of painting in his country. For it was the negroes who first fascinated the artists who accompanied the 17th century Dutch governor of Pernambuco, Maurice of Nassau-Siegen. Albert Eckhout and Frans Post painted exotic portraits of Brazilian slaves and filled their landscapes with colorful African figures.” Ver Smith, “The Art of Candido Portinari,” 10.

53 Smith, “The Art of Candido Portinari,” 10. Tradução minha.



Exposição Portinari no MoMA, Nova Iorque, NY, outubro de 1940. Arquivos Fotográficos De Referências Históricas, direito de reprodução gentilmente cedido por João Candido Portinari.

A terceira defende que é o modernismo paulista, especificamente, o responsável por essa recuperação. E a quarta dedica à Semana de Arte Moderna de 1922 um papel fundamental nesse panorama.

Todas essas formulações, que viriam a se concretizar de modo quase indiscutível na historiografia da arte brasileira, não eram ainda tidas como consenso na década de 1930. De acordo com o historiador da arte brasileiro Rafael Cardoso “o texto de Smith para o catálogo de Portinari é um dos primeiros a afirmar uma derivação entre a Semana de 1922 e a suposta redescoberta da negritude.”⁵⁴ Cardoso supõe, dado o envolvimento de Smith com os profissionais do SPHAN e, indiretamente, com Gustavo Capanema e o Ministério da Educação, que as ideias do historiador americano a respeito do modernismo brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922 tenham formado-se nesse âmbito, em direta influência de seus interesses políticos.

Finalmente, Smith volta a subordinar a excepcionalidade de Portinari a uma tendência do continente americano como um todo, expandindo a lógica pan-americana já presente no texto anterior: “[Portinari] provou que a pintura brasileira, a despeito de seu passado exótico e constante empréstimo de fontes estrangeiras, pode ser monumental e original. Ele é o maior intérprete daquela grande força que torna-se cada vez mais articulada: o negro das

54 Rafael Cardoso, “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil,” *Estudos Avançados* 36, n. 104 (2022): 19.

Américas. (...) As observações de Portinari são retratadas com simpatia e dignidade, intocadas pela propaganda. Sobre fundamento tão firme, a pintura brasileira continuará a crescer em importância e terá um papel significativo no futuro da arte da Pan-America.”⁵⁵ Para Smith, portanto, a originalidade específica de cada país integra um contexto internacional, de modo que o Brasil se torna relevante internacionalmente a partir das suas especificidades. Tal lógica apresenta-se em sintonia com as aspirações que haviam formado o campo político e artístico no Brasil desde, no mínimo, 1922. Já a eleição de Cândido Portinari como representante máximo da pintura brasileira condiz também com os esforços nacionais de lançar o artista internacionalmente. Portinari é praticamente o artista oficial do Estado Novo: é protegido por Capanema, endossado por Mário de Andrade, e legitimado pelas instituições como pintor do homem brasileiro trabalhador, simples e virtuoso, que passou a integrar o imaginário nacional. Smith argumenta ainda que, embora outros artistas, escritores, músicos e pesquisadores brasileiros tivessem se dedicado em retratar o negro, fizeram-no sem extrapolar as instâncias regionais, enquanto somente Portinari teria sabido pintar “o negro de todo o Brasil.”⁵⁶ Extrapolar as instâncias regionais e unificar o Brasil: música para os ouvidos do Estado Novo.

Mas o sucesso de Portinari como “artista exportação” está também ligado à forma como a sua linguagem correspondeu à percepção norte-americana de arte moderna. Ao mesmo tempo que sua obra ofereceu ao público estrangeiro elementos específicos da cultura brasileira — retratados através dos tipos raciais, das particularidades naturais, das festas típicas, e dos trabalhadores da indústria cafeeira — ainda assim ela era reconhecível o bastante para permitir a identificação de referências familiares, como as traçadas por Smith nas comparações com Diego Rivera e com a vida nos estados do sul dos Estados Unidos.

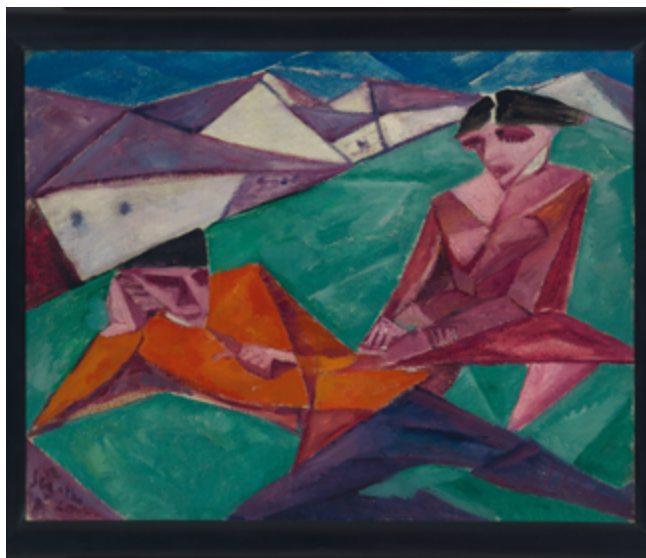
Ainda em 1940, Robert Smith escreveu um texto intitulado “*Lasar Segall of São Paulo*” para a *Bulletin of Pan American Union*, em que defende ideias similares às contidas no texto sobre Portinari (Imagem 8). De início, Smith identifica que “Nos últimos vinte anos (...) uma gradual revolução tem ocorrido. Artistas latino-americanos redescobriram seu direito, proclamaram sua individualidade e a justificaram com sólido trabalho. Especialmente isso é verdade no Brasil, onde apesar da tradição uma importante escola surgiu em São Paulo.”⁵⁷ Smith reforça, assim, a importância de São Paulo para o

55 Smith, “The Art of Candido Portinari,” 12. Tradução minha.

56 Smith, “The Art of Candido Portinari,” 11.

57 Robert C. Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” *Bulletin of The Pan American Union* LXXIV (1940): 382. Grifo meu.

modernismo brasileiro, o qual, por sua vez, defende como uma escola isolada, sem vínculos com a tradição acadêmica brasileira (“apesar da tradição”) e que romperia com o estado atual das coisas, sendo, por isso, revolucionária (“gradual revolução”). De acordo com Smith, Lasar Segall chega ao Rio e se encanta com “o brilho e exotismo” da cidade.⁵⁸ Entretanto, é em São Paulo que o pintor lituano teria descoberto um “mundo novo e desafiador,” marcado pela “vasta atividade industrial imposta sobre os remanescentes de uma cultura colonial plácida.”⁵⁹ Vê-se aqui como Smith participa da construção de uma imagem, cada vez mais presente no imaginário brasileiro, que traça paralelos entre a modernização (e o modernismo) e a herança colonial, a despeito de certos enganos, uma vez que nem a indústria em São Paulo era vasta e tampouco a cultura colonial plácida. Em todo caso, o casamento desses dois mundos só seria possível, argumenta Smith em perceptível recuperação das palavras de Mário de Andrade, pelo “fator imutável do negro brasileiro.”⁶⁰



Lasar Segall (Vilnius, Lituânia, 1889-São Paulo, Brasil, 1957), *Aldeia russa*, 1912, óleo sobre tela, 62,5 cm x 80,5 cm. Acervo do Museu Lasar Segall-Ibram/Ministério da Cultura-MinC.

Há um segundo fator de interesse neste texto. Smith define a arte de Segall como “um grande evento da história da arte brasileira.”⁶¹ Mais significativamente, Smith chega a responsabilizar Segall pela introdução da arte moderna em São Paulo: “ele [Segall] foi o primeiro pintor a anunciar a nova escola que estava substituindo a velha ordem da pintura francesa.”⁶² Enquanto a tal da velha ordem francesa seria um academicismo ou mesmo impressionismo herdeiro do século 19, Smith ignora a parte igualmente francesa da renovação das escolas artísticas

58 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 383. Curiosamente, Smith compara o entusiasmo de Segall no Rio de Janeiro com o suposto de Édouard Manet, setenta anos antes. Como se sabe, isso não é bem verdade, pois é conhecida a insatisfação que Manet sentiu em relação ao Rio, contrariando as expectativas. P. 383.

59 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

60 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

61 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

62 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

que defende. Além disso, Smith confere a Segall uma posição de proeminência no desenvolvimento do modernismo em São Paulo: “Aquela exposição [de Lasar Segall em 1913 em São Paulo] teve para São Paulo a importância que o Armory Show teve em Nova Iorque no mesmo período. Os pintores brasileiros, perdidos na inércia de um impressionismo mal-compreendido, tiveram uma visão súbita de pintura nova, de contornos simples e ousados, de distorções para o bem da forma, e acima de tudo, de uma nova doutrina de padrões essenciais, ritmo e cor pura.”⁶³ O papel central creditado a Segall e à exposição itinerante que realizou em 1913 em São Paulo, a “cidade dos Bandeirantes,”⁶⁴ reverbera de forma incômoda no conhecedor da historiografia brasileira. Como aponta Rafael Cardoso, a historiografia posterior relegou ao segundo plano as exposições de Segall em 1913, preferindo exaltar Anita Malfatti como grande precursora da Semana de 1922 e “proto-mártir da nossa renovação plástica,” principalmente após a sintetização do crítico de arte e entusiasta do barroco mineiro Lourival Gomes Machado.⁶⁵ Assim, por mais que a historiografia brasileira tenha aprendido a incluir Segall no panteão dos artistas modernos, consagrou-o como uma aquisição posterior.⁶⁶

Robert Smith finaliza louvando novamente a Semana de Arte Moderna de 1922. Entende que os paulistas estavam, em 1913, quando da estréia de Segall no Brasil, “em meio à criação de uma nova cidade e um novo modo de vida” e, portanto, “prontos para uma nova arte.”⁶⁷ A tal nova arte, continua Smith, fora apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922, da qual emergiram os grandes nomes do modernismo paulista.⁶⁸ No momento em que Smith escreve, havia poucos precedentes de críticos no Brasil que atribuíam tamanha proeminência à Semana ou a Segall, e, quando muito, se defendia a importância de um ou de outro, mas não dos dois concomitantemente.⁶⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de Robert Smith sobre a arte moderna brasileira teve vida curta. Ela se resume a alguns poucos escritos: a resenha da exposição no Riverside Museum, em 1939, os dois textos de 1940 — para o catálogo da exposição de Portinari no MoMA e sobre Lasar Segall — além de seus apontamentos nos verbetes introdutórios das diferentes edições anuais do *Handbook of*

63 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

64 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 385.

65 Cardoso, “A reinvenção da semana,” 23.

66 Cardoso, “A reinvenção da semana,” 24.

67 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 385.

68 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 386.

69 A respeito das discussões críticas que ocorriam no Brasil sobre as origens do modernismo e da importância da Semana de 1922, ver Cardoso, “A reinvenção da semana.”

American Studies, que incluem sucintas análises do estado contemporâneo da arte brasileira, principalmente entre 1938 e 1963. Mesmo não sendo possível demarcar exatamente o início ou o motivo de seu interesse pela produção contemporânea brasileira, sabe-se que já na sua primeira viagem ao Brasil, Smith incluiu na catalogação fotográfica da arquitetura colonial do Rio de Janeiro o registro de algumas construções modernistas.⁷⁰ Em 1946, quando da sua segunda viagem ao Brasil, subsidiada pela Embaixada Brasileira em Washington e pela Fundação Guggenheim, Smith aumentou o escopo de seus registros, fotografando prédios modernistas no Rio, São Paulo e Belo Horizonte, bem como jardins de Burle-Marx e pinturas de Lasar Segall, na casa de quem, inclusive, hospedou-se.⁷¹

Além disso, Smith preocupou-se com a estruturação e o desenvolvimento da história da arte como disciplina estruturada e independente, através de sua atuação junto ao SPHAN, órgão que repetidamente elogiou nas diversas edições do *Handbook of American Studies* principalmente entre 1938 e 1944 e definiu como “uma organização única nas Américas.”⁷² Em 1940 escreveu para o “Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros-MBEB,” onde reuniu 968 títulos que considerou referenciais para o estudo da história da arte no Brasil, abarcando do período colonial ao moderno, incluindo arte indígena e popular. Tal empreendimento, que não seria possível sem um convívio sólido com o pensamento brasileiro da época, demonstra a extensão do interesse de Robert Smith no Brasil e de sua disposição em conhecer e dialogar com intelectuais nacionais. Estão incluídos, como era de se esperar, Ricardo Severo e Mário de Andrade — este último descrito por Smith como autor da vanguarda brasileira.⁷³ No Manual, Smith entende o modernismo como “dependente da compreensão das realizações coloniais”⁷⁴ e profetiza que o “grande tema da arquitetura moderna no Brasil está ainda à espera do seu historiador, enquanto que a arte popular, cuja natureza é desprezada por uns e exagerada por outros, requer uma análise cuidadosa sob o ponto de vista triplo das contribuições do índio, do negro e do português.”⁷⁵ Smith parecia entender, pode-se inferir, não só que a história da arte brasileira fosse um campo ainda a ser explorado, mas também que o tema da miscigenação

70 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13.

71 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 21.

72 Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940): 73.

73 Sabrina Fernandes Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio” (PhD diss., Universidade Federal de Santa Catarina, 2018), 262.

74 Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial,” 262.

75 Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial,” 262.

havia sido tratado até então com a superficialidade comum das motivações políticas.

A figura do mestiço brasileiro fascinou Smith no contexto da arte moderna brasileira, mas não permeou seus estudos da arquitetura colonial brasileira. Em texto escrito em 1939, momento em que se debruçava também sobre a arte moderna brasileira, Smith demonstra resistência em ver no barroco a autoria do mestiço que alicerça a tese de Mário de Andrade: “De todas as ex-colônias europeias no Novo Mundo, foi o Brasil que mais fiel e consistentemente refletiu e preservou a arquitetura da metrópole. No Brasil nunca se manifestaram aquelas estranhas influências indígenas que no México e no Peru produziram construções mais ricas e mais complexas do que seus próprios modelos do barroco ibérico. O Brasil nunca conheceu as exigências (...) que fizessem necessárias modificações nas antigas formas arquitetônicas nacionais, como nas colônias francesas e inglesas da América do Norte, onde também a mistura precoce de nacionalidades produziu uma maior variedade de tipos de construção.”⁷⁶

Nas décadas subsequentes ao período que interessa a esse artigo, Smith abandonou os temas modernos e seguiu dedicando-se majoritariamente à arte do período colonial. Seguiu defendendo a continuidade da tradição portuguesa na arquitetura colonial do Brasil e manteve esses estudos relativamente intocados pelas teses modernistas, que, no Brasil, atribuíam ao barroco colonial todos aqueles significados simbólicos. Fato é que Robert Smith aliou, mesmo que por curto tempo, o seu interesse primário na arte colonial brasileira a um vívido apetite pela cultura contemporânea do país. Através do contato com o SPHAN Smith fez parte de um contexto que extrapolava os objetivos imediatos de suas pesquisas e conectava-se ativamente com um projeto de nação. Smith desafiou o consenso da época de que a Semana de 1922 não havia tido grande importância; advogou pelo modernismo paulista em oposição ao carioca; promoveu as raízes coloniais da arte moderna brasileira; e exaltou o mestiço. Apesar da validade bastante questionável destas teses, é possível afirmar que Smith acabou por contribuir com a consolidação de uma historiografia que influenciou futuras gerações de brasileiros e estrangeiros no Brasil, tornando-se por muitas décadas a narrativa tradicional do modernismo brasileiro.

76 Robert C. Smith, “The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil,” *The Art Bulletin* XXI, n. 2 (1939): 110. Tradução minha.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Mário de. "A arte religiosa no Brasil." *Revista do Brasil* 54 (Junho 1920): 102-111.
- Andrade, Mário de. "Arte Religiosa no Brasil: Conclusão." *Revista do Brasil* 50 (Fevereiro 1920): 95-103.
- Andrade, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- Andrade, Rodrigo Melo Franco de. "Programa." *Revista do SPHAN*, 1(1937): 3-4.
- Amaral, Aracy. *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, México: Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Amaral, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Brinton, Christian. "Brazilian Art comes to America." *Em Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* Nova Iorque: The Archive of Nicholas Roerich Museum, 1930. Publicado em ocasião da exposição *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* no International Art Center of Roerich Museum, Nova Iorque.
- Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. "Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do Discurso Visual." Em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, editado por Nestor Goulart Reis Filho, 25-42. Brasília: Iphan, 2012.
- Cândido, Antonio. "A Revolução de 1930 e a Cultura." *Revista Novos Estudos Cebrap* v. 4 (Abril 1984): 27-36.
- Cardoso, Rafael. "A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil." *Estudos Avançados* 36, n. 104, 2022, 17-34.
- Cardoso, Rafael. "Forging the myth of Brazilian Modernism." Em *Canons and Values: Ancient to Modern*, editado por Larry Silver & Kevin Terraciano, 269-287. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2019.
- Cardoso, Rafael. *Modernity in Black and White. Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Cardoso, Renata Gomes. "A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930." *Territórios da História da Arte*, Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, vol. 2, Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica Uberlândia, 2014.

- Cardoso, Renata Gomes. "Arte Brasileira nas Exposições de Arte Latino Americana do Riverside Museum de Nova York, 1939 e 1940." *ANPUH-Brasil*, 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019, 1-11.
- Chuva, Márcia. "Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado," *TOPOI* 4, n. 7 (2003): 313-333.
- Filho, Nestor Goulart Reis. "Os Tempos de Robert Smith." Em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, editado por Nestor Goulart Reis Filho, 9-24. Brasília: Iphan, 2012.
- Grant, Frances R.. "Brazilian Art." *Bulletin of The Pan American Union* LXV (1931): 40-53.
- Melo, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio." PhD diss., Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.
- Melo, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 19471." *Estudos de Cultura Material - Anais do Museu Paulista*, vol. 29 (2021): 1-35.
- "Notícias Literárias." *Revista Ilustração Brasileira*, n. 137 (1946): 28-29.
- Pinheiro, Maria Lucia Bressan, "Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil," *Intellèctus* 10, n. 1 (2011): 1-27.
- Pontes, Heloisa. *Destinos Mistos Os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Ribeiro, Cecilia. "Robert Smith, Diálogos e Pesquisas no Brasil," *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, n. 28 (2014), 87-99.
- Rowe, L. S.. "Brazil." Em *Latin American Exhibition of Fine Arts* Nova Iorque: Riverside Museum, 1940, 13-20. Publicado em ocasião da exposição *Latin American Exhibition of Fine Arts* no Riverside Museum, Nova Iorque.
- Rowe, L. S.. "Foreword." Em *Latin American Exhibition of Fine Arts* Nova Iorque: Riverside Museum, 1940, 11. Publicado em ocasião da exposição *Latin American Exhibition of Fine Arts* no Riverside Museum, Nova Iorque.
- Russell-Wood, A. J. R.. "Robert Chester Smith: investigador e historiador / Robert Chester Smith: research scholar and historian." Em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, editado por Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 30-65. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000.

- Severo, Ricardo, "A Arte Tradicional no Brasil," *Sociedade de Cultura Artística. Conferencias 1914-1915, 1916.*
- Silva, Joana Mello de Carvalho e Ana Claudia Veiga de Castro. "Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20." *Pós 21*, n. 36 (Dezembro 2014): 24-53.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1938. Ed. Louis Hanke, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940). Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1940, n. 6. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1941, n. 7. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1943, n. 9. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1946.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1944, n. 10. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Painting in New York." *Bulletin of Pan American Union*, LXXIII (1939): 500-506.
- Smith, Robert C.. "Lasar Segall of São Paulo." *Bulletin of The Pan American Union* LXXIV (1940): 382-388.
- Smith, Robert C.. "The Art of Candido Portinari." Em *Portinari of Brazil* Nova Iorque: MoMA, 1940, 10-12. Publicado em ocasião da exposição *Portinari of Brazil* no MoMA, Nova Iorque.
- Smith, Robert C.. "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil." *The Art Bulletin* XXI, n. 2 (1939): 110.
- Souza, Gilda de Mello e. "Vanguarda e Nacionalismo na década de 1920," *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts*, Houston, digitalized notes, no date, 1-29.

Wohl, Hellmut. "Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos / Robert Chester Smith and the History of Art in the United States." Em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, edited by Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 16-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000.