
UM “CERTO TIPO DE SENSIBILIDADE PICTÓRICA”: O PINTOR OSWALDO TEIXEIRA NA DIREÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

*Isis Pimentel de Castro*¹

Resumo: O Museu Nacional de Belas Artes foi criado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas. A instituição carregava o legado da Academia Imperial de Belas Artes através de seu acervo. Em um cenário de disputas entre acadêmicos e modernos e de instabilidade política com a ascensão do nazismo, o pintor Oswaldo Teixeira assumiu a direção do museu. Chamado de acadêmico, considerado conservador, simpático ao autoritarismo e às polêmicas, este artigo busca contribuir para a história das instituições de arte através do estudo da gestão de Oswaldo Teixeira do Amaral no MNBA, de 1938 a 1961, com destaque para o período do Estado Novo (1937-1945).

Palavras-chave: Museu Nacional de Belas Artes; Oswaldo Teixeira; Estado Novo.

ONE “CERTAIN TYPE OF PICTORIAL SENSIBILITY”: THE PAINTER OSWALDO TEIXEIRA IN CHARGE OF NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

Abstract: The National Museum of Fine Arts (MNBA) was created in 1937, during the government of Getúlio Vargas. The institution carried the legacy of Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) through its collection. In a scenario of disputes between academics and modernists also the political instability with the rise of nazism, the painter Oswaldo Teixeira assumed the direction of the museum. Teixeira was called an academic, considered conservative and sympathetic to authoritarianism. This article seeks to contribute to the history of art institutions through a management study of Oswaldo Teixeira do Amaral on MNBA, from 1938 to 1961, with emphasis on the Estado Novo (1937-1945).

Keywords: National Museum of Fine Arts; Oswaldo Teixeira; Estado Novo.

¹ Professora do Departamento de História (DHIS) e do Programa de Pós-graduação em Educação Tecnológica (PPGET) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Atua na Educação Profissional Técnica de Nível Médio (EPTNM), na graduação e na pós-graduação. Doutora pela Universidade Federal de Ouro Preto (PPGHIS/UFOP). Interessa-se pelas relações entre as narrativas sobre o passado, seja na arte ou na educação, e, a disciplina História, por meio das instituições, dos intelectuais e de suas produções. Seu principal objeto de pesquisa são as pinturas históricas e os museus que as abrigam. Belo Horizonte. Minas Gerais. Brasil. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0465933977354421> | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4332-7540> | E-mail: isiscastro@cefetmg.br

UN “CIERTO TIPO DE SENSIBILIDAD PICTÓRICA”: EL PINTOR OSWALDO TEIXEIRA EN LA DIRECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Resumen: El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) fue creado en 1937, durante el gobierno de Getúlio Vargas. La institución continuó el legado de la Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA) mediante su colección. En un contexto de disputas entre académicos y modernos y de inestabilidad política con la difusión del nazismo, el pintor Oswaldo Teixeira asumió la dirección del museo. Llamado académico, considerado conservador y simpatizante del autoritarismo, este artículo busca contribuir a la historia de las instituciones de arte a través de un estudio de la gestión de Oswaldo Teixeira do Amaral en el MNBA, de 1938 a 1961, con énfasis en el período del Estado Novo (1937-1945).

Palabras clave: Museo Nacional de Bellas Artes; Oswaldo Teixeira; Estado Novo.

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) está localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1938 como parte de uma legislação que cria e organiza uma política pública patrimonial durante o Estado Novo (1937-1945). Sua vinculação ao legado da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)² colocou o MNBA em uma posição delicada ao longo de boa parte do século XX. Por um lado, a pecha de academicista tornava a instituição objeto de desconfiança e demérito junto a setores ditos modernos ou vanguardistas do circuito das artes. De outro, seu assentamento em uma tradição herdada do período áureo das artes no Império garantia ao recém-fundado museu legitimidade e credibilidade junto ao governo federal e a setores mais conservadores do meio artístico, que mantinham a tradição de culto aos heróis nacionais e aos valores morais e cívicos por meio da arte. Nesse cenário, o então presidente Getúlio Vargas nomeia como primeiro diretor da instituição o pintor Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974). Ele permaneceu mais de duas décadas à frente do Museu Nacional de Belas Artes.

Defensor do ensino acadêmico, Oswaldo Teixeira teve sua atuação como artista e diretor do MNBA marcada pelas suas duras críticas à arte moderna em uma época em que outras estruturas museológicas e de ensino artístico estavam sendo construídas. Essa associação do artista a uma visão mais conservadora da arte terminou por impactar não apenas a sua gestão, mas também a memória construída sobre ele como diretor e sobre esses primeiros anos do próprio museu. Não à toa, seu sucessor – o crítico de arte José Teixeira Leite (1930-) – descreve Oswaldo Teixeira no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil* da seguinte forma:

Oswaldo Teixeira, que praticou todos os gêneros, possui um desenho correto. *Mas, dotado de uma visão convencional e reacionária da arte, prorrogou, até bem adentrado o séc. XX, certo tipo de sensibilidade pictórica que remete diretamente ao séc. XIX e mesmo ao XVIII, praticando uma pintura faisandée e alambicada, que não raro resvalou para o kitsch. Ficaram conhecidas, mais do que suas obras, suas constantes invectivas contra a arte moderna, e contra Portinari e Picasso em especial.* (LEITE, 1988, p. 499, grifos nossos)

“Visão Convencional e reacionária da arte”, “constantes invectivas contra a arte moderna e contra Portinari e Picasso” entre outras assertivas, longe de serem exceções e opiniões isoladas de um diretor desgostoso com seu antecessor, tais afirmações sobre Oswaldo Teixeira repetem-se com bastante frequência, como será possível ver ao longo desse artigo. Lembrado por uma postura conservadora

² O Decreto de 12 de outubro de 1816, promulgado por D. João VI, foi responsável pela criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios. Dez anos depois, foi inaugurada a Academia Imperial de Belas Artes, que terá no Segundo Reinado seu apogeu no ensino, produção e exibição da produção artística do país.

como pintor e homem público, assim como pela defesa do ensino acadêmico, as pesquisas sobre sua atuação como artista, crítico e diretor são escassas. A associação com o chamado academicismo delegou ao diretor do museu o mesmo eclipsamento direcionado à produção artística do oitocentos após os anos 1920. Contudo, se a arte acadêmica conheceu o frescor de uma franca redescoberta como objeto de estudo a partir da década de 1980 (DAZZI, 2013; PEREIRA, 2008), a figura de Oswaldo Teixeira não conheceu o mesmo destino - ele aparece, quase exclusivamente, em referências pontuais a sua gestão no MNBA. Para entender o Museu Nacional de Belas Artes convém olhar detidamente sobre suas primeiras décadas, mapear as diferentes concepções acerca de sua função como museu nacional e a sua relação com o ambiente artístico, para tanto, é impossível não falar de Oswaldo Teixeira, seu diretor da fundação ao ano de 1961. Mas antes, convém conhecer a história e os embates artísticos que estruturaram a instituição que ele dirigiu por vinte e quatro anos, antes mesmo dela ser inaugurada.

A Proclamação da República levou a uma reformulação das instituições vinculadas ao governo imperial, a Academia Imperial de Belas Artes foi uma delas. Este processo foi encabeçado pela chamada Reforma de 1890, que criou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e levou a discussão sobre a separação da instituição de ensino artístico do espaço museológico até então centralizado em uma mesma entidade. Entre 1890 e 1937, foram apresentados diversos projetos que se ocuparam em pensar as diretrizes de uma instituição museológica independente da Escola de Belas Artes. O primeiro foi criado pelos artistas Aurélio de Figueiredo, Montenegro Cordeiro e Décio Villares. O segundo, escrito pelo pintor Pedro Américo, em 1892, estava marcado pela ideia de criação de uma entidade denominada Galeria Nacional de Belas Artes. Este projeto foi sucedido por outro escrito por Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho³, em 1932, que somava às atribuições da galeria de caráter nacional - sonhada por Pedro Américo – a ambição de não apenas expor, mas também salvaguardar as obras de arte brasileiras. O quarto e último projeto aparece em uma carta de José Marianno Filho⁴ enviada a Rodrigo Mello Franco de Andrade, no ano de 1936, na qual apresentava a ideia de um museu com ateliês de restauração no térreo, seguidos de uma galeria de esculturas no primeiro andar e de pinturas no segundo.

Um ano após a apresentação do último projeto, enfim, o Decreto-Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, criou o Museu Nacional de Belas Artes com a tarefa de “recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal” (BRASIL, 1937). Embora ambas ainda ocupassem o mesmo prédio, a criação de uma entidade museológica separada da ENBA levou a uma divisão do acervo da Pinacoteca⁵. Por força do decreto-lei que estabeleceu a finalidade do MNBA, grande parte das obras ficou para o recém fundado museu, sendo destinada à Escola Nacional de Belas Artes o acervo relacionado ao ensino artístico. Oswaldo Teixeira tornou-se o primeiro diretor do museu, dentre os resultados de sua administração está a ampliação do acervo, a realização de diversas exposições e a criação de uma reserva técnica para acondicionar e restaurar as obras que não se encontravam em exposição.

Este artigo busca contribuir para a história da arte brasileira e suas instituições através de um panorama da atuação de Oswaldo Teixeira como diretor do MNBA, entre 1938 e 1961, tomando como documentação os periódicos da época, documentos institucionais, a obra Getúlio Vargas e a Arte no Brasil: a influência direta dos chefes de Estado na formação artística das pátrias (1940), escrita pelo próprio diretor, e, a biografia Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão (1975), publicada um ano após a morte de Teixeira, escrita por H. Pereira da Silva, amigo do pintor.

³ Filho de Araújo Porto-Alegre, ex-diretor da AIBA, entre os anos de 1854 e 1857, que comandou a chamada Reforma Pedreira no ano de 1855.

⁴ Foi Diretor da Escola Nacional de Belas Artes de 1926 a 1927.

⁵ A Pinacoteca e seu acervo remontam à fundação da AIBA, tendo sido ampliada no período em questão em função da doação de praticamente todas as obras de Rodolfo Bernardelli, por ocasião de sua morte, em 1931.

Oswaldo Teixeira, “o segundo em nosso meio”: a crítica de arte nas primeiras décadas de sua formação

Nascido em 1904, na cidade do Rio de Janeiro. Oswaldo Teixeira do Amaral era filho do português Augusto Rodrigues Teixeira da Silva e de sua esposa Carolina do Amaral⁶. Teixeira estudou no Liceu de Artes e Ofícios, onde aprendeu desenho com o pintor Argemiro Cunha e Eurico Alves, além de escultura com Modestino Kanto. Após duas reprovações nos exames de admissão, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Sobre esses contratemplos, em entrevista concedida ao poeta Marins D’Alvarez em 1946, relembra com certa agitação:

Os dois concursos em que fui reprovado quase me tiraram o apetite de ser pintor. Já pensava em ser tintureiro, pedreiro ou coisa que o valha. A Escola de Belas Artes parecia-me um templo que só os gênios e os grandes iniciados pudessem transpor. Era mais difícil o meu ingresso que num trem de subúrbio. Entretanto, os imbecis de ambos os sexos entravam aos montes para, depois de poucos meses, desistir. E com a mesma facilidade com que entravam! (TEIXEIRA, 1946 apud SILVA, 1975, p. 174)

Enfim, como estudante da ENBA, Teixeira obteve atenção com uma série de premiações por suas telas, como *Velha Beata* – medalha de bronze, em 1921 e *Avó* – medalha de prata, em 1922. Em 1923, foi agraciado com outra medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes. E, um ano depois, o jovem pintor ganhou o cobiçado prêmio de viagem na 31ª Exposição Geral de Belas Artes com a tela *Pescador* (1924).

Aluno exitoso, acompanhou a efervescência intelectual e artística que dominava as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Um dos temas que causavam contenda era a controvérsia entre “modernos” e “conservadores”, semeada no meio artístico e alimentada pelos críticos de arte. Curiosamente, o artista que conquistou a reputação de Papa do Academicismo anos depois, também foi sugado para esse escrutínio quando jovem. Seu biógrafo, H. Pereira da Silva, afirmou que a premiada tela *Pescador* apresentava “tendências consonantes” à Semana de Arte de 1922 (SILVA, 1975, p.56). E, acrescentou, que essa impressão possivelmente não passou despercebida por seus mestres na ENBA, em especial ao pintor Batista da Costa, que poderia ficar desconfortável pelos ares modernos da composição de seu aluno:

Oswaldo Teixeira, sem sair das nossas fronteiras, sem singrar os “mares” – pelo menos para ele – “nunca d’antes navegados”, pintaria o “Pescador” em pinceladas largas, impressionistas, o que era, à época, avançadíssimo, causando espanto aos conservadores. Batista da Costa, seu professor, deveria ter ficado temeroso com a audácia do aluno. Pintar como os recusados do Salão de Paris em 1874 e ganhar o prêmio, qual, o velho Batista da Costa, com seus botões monarquistas, intimamente, é possível, sentir-se-ia confusamente satisfeito. (SILVA, 1975, p. 56-7)

Graças ao prêmio de viagem, o jovem artista viajou para Portugal, França e Itália. Sua trajetória fora do país gerava entusiasmo por parte da crítica de arte, que noticiava suas conquistas através de notinhas em colunas sociais e dava visibilidade a suas exposições. Por ocasião de seu retorno, em 1927, a *Gazeta de Notícias* deu destaque a Oswaldo Teixeira no Salão Nacional de Belas Artes, que contava com a presença de participantes como Cândido Portinari. Ganhador da medalha de ouro daquele ano, o pintor foi alavancado à “atração marcante desse salão” (*GAZETA DE NOTÍCIAS*, 1927, p.9).

⁶ O pai de Teixeira era pintor de paredes e um artista amador, segundo entrevista dada pelo diretor (SILVA, 1975, p. 172). Convém alertar que não é raro existir uma confusão entre o artista plástico Oswaldo Teixeira da Rocha (s.d.), filho do pintor Manuel Teixeira da Rocha (1863-1941), e, Oswaldo Teixeira do Amaral, objeto deste artigo.

Entretanto, nem todas as críticas eram marcadas por um tom eufórico com relação à qualidade de sua produção e das influências artísticas obtidas em sua estadia no exterior. Mesmo que tenha afirmado que por ocasião de sua passagem em Paris “adoeci meu fígado com os modernistas” (TEIXEIRA, 1946 apud SILVA, 1975, p. 176), alguns críticos perceberam a presença de traços mais modernos em suas telas quando retornou de seu período de instrução no exterior. Em janeiro de 1931, Sebastião Fernandes escreveu sobre as obras de Teixeira em exposição no Brasil e deu pistas sobre uma disputa entre acadêmicos e modernos.

Voltado Oswaldo Teixeira de proveitosa viagem, com ansiedade lhe procuramos as telas *para verificar, com certo receio, se o artista, tinha mudado ao influxo dos provessos [sic] modernistas de França*. A onda de evoluções era fortíssima. Em algumas telas (1925) principalmente paisagens encontramos *aquela influência*.

Mas viu o mesmo artista de raça, após estadia deliciosa na Itália, talvez por influência do ameno céu mediterrâneo, e daqueles lindos caminhos, encanto de São Francisco de Assis (FERNANDES, 1931, p. 06, grifos nossos).

Sebastião Fernandes sublinhou o “receio” de encontrar nas obras de Oswaldo Teixeira a inspiração dos “modernistas da França”, que, aliás, afirmou ter percebido nas paisagens expostas pelo artista tal “influência”. Se a influência francesa era vista como motivo de cautela, já a italiana era bem-vinda para um “artista de raça”, o que se aproxima da própria narrativa construída por Teixeira sobre esse período: “fiquei irritado [com os modernistas em Paris] e fui para a Itália” (TEIXEIRA, 1946 apud SILVA, 1975, p. 176).

No impulso de defender o “artista de raça” e a tradição acadêmica apreendida em terras brasileiras, Fernandes o compara a Pedro Américo.

Depois do caso de *Pedro Américo*, é *Oswaldo Teixeira o segundo em nosso meio*. São verdades, produtos de época em época, como grandes evoluções, os cataclismos e o aparecimento de um *gênio*. *Graças a minha geração por ter visto um gigante de perto*. (FERNANDES, 1931, p. 06, grifos nossos)

Laureado com medalhas, agraciado com o prêmio de viagem e já professor de desenho na Escola de Belas Artes e docente no Instituto Nacional de Educação, Teixeira não estava alheio às disputas presentes no cenário artístico brasileiro do início do século XX. Neste contexto, a confirmação de seu lugar no campo artístico era garantida por sua filiação ao legado deixado pela AIBA, que se mantinha relevante para vertentes artísticas responsáveis por atualizar o gênero de pintura histórica, como Georgina de Albuquerque ou José Wasth Rodrigues, assim como por manter o diálogo com a produção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Portanto, a comparação com Pedro Américo, pintor histórico com uma produção laureada no Segundo Reinado, sublinha uma herança e ratifica a sua permanente relevância.

Antes de se tornar diretor do MNBA, sua presença nos periódicos era discreta e, em grande medida, positiva, sendo considerado uma promessa das artes. Após a deposição de Getúlio Vargas, o volume e o tom das críticas a Oswaldo Teixeira mudaram, chegando a receber a alcunha de “ditador” e de “narciso do museu”⁷ (NÓBREGA, 1946; MACHADO, 1947; VARELA, 1947). Nesse sentido, convém analisar sua atuação como gestor de museus a partir da relação estabelecida entre ele e o Estado Novo.

⁷ Convém apontar que é possível encontrar críticas à atuação de Teixeira como diretor do MNBA antes de 1945, especialmente na organização dos salões e no espaço destinado aos modernos na entidade, o que sublinhamos é que com o fim do Estado Novo houve uma acentuação significativa desse tipo de publicação.

A “nacionalidade sadia e gloriosa”: o Estado Novo, a arte brasileira e um museu por seu diretor

A obra Getúlio Vargas e a Arte no Brasil foi lançada em 1940 – três anos após Oswaldo Teixeira assumir o Museu Nacional de Belas Artes. Publicada pelo recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cuja tarefa era a de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares, a obra estampava na contracapa um trecho do discurso de Getúlio Vargas, proferido no Dia do Trabalho de maio de 1938, onde se lê: “Em primeiro lugar a ordem, porque na desordem nada se constrói”.

O livro se divide em oito partes, cujos títulos articulam nomes de chefes de Estado/famílias influentes e países/períodos históricos em ordem cronológica⁸. Apenas em Getúlio Vargas e a arte no Brasil – nome da obra e da introdução - a palavra “arte” e o nome de um estadista brasileiro aparecem nos títulos dos capítulos. É facilmente perceptível o interesse do autor em sublinhar a importância do Estado, ou melhor, dos seus “dirigentes cultos” no florescimento das artes. A narrativa histórica se organizou em uma ordem cronológica, que se inicia com os faraós no Egito Antigo, passando por Roma de Augusto até chegar no Brasil de Getúlio Vargas. Em suas palavras,

E, como pode a arte chegar até nós, numa ascensão formidável, como modelo de cultura dos povos civilizados? Foi devido, tão somente, ao esforço dos artistas?

Sim, em grande parte; mas se eles não contassem com o apoio moral e material de dirigentes cultos e, por vezes, geniais; não poderiam, por certo, contar com um panorama tão grandioso de atividades artísticas, como temos tido até os nossos dias.

Poderia, por acaso, a produção artística, em geral, ter chegado ao volume e ao valor, que possui, *sem amparo oficial, sem o apoio de nobres protetores?*

Creio que não.

As grandes figuras das artes, os artistas padrões da humanidade, receberam quase sempre o auxílio de seus governos e a proteção unânime do Estado. (TEIXEIRA, 1940, p. 7-8, grifos nossos)

Ao discorrer sobre o início do desenvolvimento artístico brasileiro, o autor criou uma narrativa na qual se destacam as figuras de Maurício de Nassau, de D. João VI e de D. Pedro II. D. Pedro I, por exemplo, foi apenas citado pelo seu gosto pela música. Nesta parte, Teixeira se ocupou da vinculação da história do ensino e da produção de artes no país à vinda da Missão Artística Francesa (1816) e à Academia Imperial. Com o advento da República, apenas dois personagens ganham destaque: Rodolfo Bernardelli e Getúlio Vargas.

O nome de Bernardelli sobressaiu pelo vínculo de sua biografia à da Escola Nacional de Belas Artes, da qual foi o primeiro diretor até 1915. O tom laudatório da biografia de Rodolfo Bernardelli serve como louvor e lembrança à história da tão vilipendiada instituição através de seu primeiro diretor, que, nesta narrativa, fora afastado do cargo pela perseguição de alunos e professores. Convenientemente, a ingratidão do passado teima em aparecer no presente. Adicionalmente, a história de Bernardelli na ENBA serve como ode à manutenção de uma estrutura de ensino acadêmico. Novamente se emula do passado os ataques vividos pelo autor por seus contemporâneos. No jogo político, esse discurso garantiu a Teixeira a direção do museu e manteve-se útil mesmo após a sua posse, como elemento de legitimação das origens e das diretrizes da instituição.

⁸ O livro se divide em Getúlio Vargas e a arte no Brasil (introdução), A influência direta dos homens de Estado na formação artística das pátrias, A Grécia de Péricles, A Roma de Augusto, A Renascença – Os Médicis e outros nomes ilustres, A França de Francisco I, A Espanha de Felipe II e IV, e, A República e o Estado Novo.

No caso de Getúlio Vargas, a obra se ocupou em construir uma leitura do então presidente como um redentor, não apenas do desenvolvimento do país, mas de um projeto político, econômico e, podemos entender, também artístico de Brasil, que se encontrava, em vias de se perder.

Depois de tantas lutas, depois de tantos anos de nacionalidade sadia e gloriosa, era triste, era amargo e profundamente dramático e desonroso, termos que ceder ao pensamento alheio, com orientação completamente diversa da nossa, a verdadeira autonomia do Brasil, que se vem mantendo à custa de ingentes sacrifícios e se consolidando cada vez mais depois de 1822! (TEIXEIRA, 1940, p. 49, grifos nossos).

Nessa perspectiva, a história da consolidação das artes no Brasil era permeada de mártires, que ontem como hoje não se abatiam frente aos críticos injustos. Getúlio Vargas seria o redentor contemporâneo, a barreira que impedia a perda da “nacionalidade sadia e gloriosa”.

Contudo, essa análise acabava também se apresentando como um anúncio daquilo que o autor vai entender como a grande dívida que o país teria com seu presidente no campo das artes. Do fim dos anos 1930 aos anos 1940, foram incorporadas ao acervo da instituição 247 obras de arte através de compras realizadas pela União. Portanto, Oswaldo Teixeira dedicou um livro àquele que foi o responsável por dar fôlego ao recém-criado museu. Além disso, o momento em que o governo federal adquiriu o maior volume de peças destinadas ao MNBA coincide com a publicação da obra do diretor (SILVA, 2013). Cabe salientar que o investimento em uma relação estreita com o presidente não foi uma iniciativa isolada de Teixeira, outro diretor de museu também cultivou o estreitamento dos laços entre seu museu e o governo federal. O então diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), Gustavo Barroso, também gozou das benesses do presidente. Além de adquirir peças em leilões e doar aos museus sob sua tutela, “Vargas destacou-se como grande patrono do MHN e ajudou a diversificar seu acervo, chegou a doar mais de 700 itens, que iam de canetas cravejadas de pedras preciosas a um diploma de sócio benemérito do Fluminense Football Club”, o que levou Barroso a batizar uma das salas da instituição com seu nome (CASTRO, 2018, p. 29). Com essa política de consolidação das instituições museológicas federais através da ampliação de seus acervos, Vargas alimentava sua imagem como mecenas das artes e benfeitor da nação.

A expansão do acervo foi um ponto de destaque nos primeiros anos da instituição, presente nos planos de Teixeira ao assumir o cargo de direção. Outros tantos projetos se somaram a este, mas nem todos foram concluídos. Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 30 de junho de 1937, Teixeira afirmava, por exemplo, seu desejo de reestruturar a expografia herdada pela ENBA, trocar as molduras já muito danificadas pelo tempo, aproximar o museu das escolas públicas e criar salas de exposição, incluindo uma destinada à arte moderna. E segue:

Serão as mesmas [as cópias] colocadas numa sala especial, que, para tal fim, se adaptará, à semelhança do que já existe em Museus da Europa. [...] *Criarei para eles [pintores modernos] uma sala especial* [...], assim como criarei uma sala especial para os autorretratos de artistas nacionais e estrangeiros (JORNAL DO BRASIL, 1937, p. 11, grifos nossos).

Na prática, embora tenha esboçado o interesse em abrir espaços para a arte moderna na instituição, nos anos que se seguiram terminou por impor um perfil mais conservador a sua gestão e um tom polêmico a suas declarações à imprensa sobre os chamados modernistas.

Assim, sua direção foi marcada pelo esforço em dar visibilidade ao acervo de obras do século XIX. Nessas primeiras décadas, o museu esteve ocupado com sua adequação a sua nova função de museu independente, valorizando suas raízes históricas como peça-chave do ensino artístico do país desde a fundação da AIBA (CASTRO, 2018). A arte nacional valorizada durante a gestão de Oswaldo Teixeira possui raízes arraigadas em uma concepção clara e homogênea de arte, reflexo do tempo áureo da Academia Imperial de Belas Artes.

Tanto no seu livro quanto na sua gestão no Museu de Belas Artes, Oswaldo Teixeira ocupou-se em colocar em destaque a produção artística do século XIX. Elevou a pintura histórica sobre as pinturas de gênero, mesmo que as últimas se ocupassem de um ideal de brasilidade, porém em outros termos. Na obra Getúlio Vargas e a Arte no Brasil são citados artistas como Victor Meirelles, Pedro Américo, Taunay, Aurélio de Figueiredo, Debret, Rodolfo Bernardelli, contudo alguns dos pintores mais conhecidos no cenário artístico naquele momento são ignorados, como é o caso de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Anita Malfatti. A única exceção foi Cândido Portinari.

“Sr. mata-borrão”: Cândido Portinari por Oswaldo Teixeira

“AINDA QUE PAREÇA INCRÍVEL, Oswaldo Teixeira tem especial cuidado na conservação deste quadro de Candido Portinari” (LEAL, 1948, p.12). Assim, em caixa alta, a manchete abria uma reportagem sobre a restauração de uma obra de Portinari no MNBA. Esse tom irônico e beligerante não era uma exceção ao falar dos dois artistas em uma mesma matéria ou entrevista. É verdade que essa atmosfera de rivalidade era alimentada pelas inúmeras críticas, veladas ou não, feitas por Oswaldo Teixeira ao pintor, e, vale sublinhar, de Portinari ao diretor do museu. Na verdade, os periódicos até estimulavam o embate. Em 1957, por exemplo, a Revista da Semana publicou entrevistas com os dois pintores sob o nome de Duas opiniões (opostas) sobre Arte. Nesta entrevista, o diretor do MNBA foi incitado a falar livremente sobre a arte moderna. Em um desses momentos, convocado a falar sobre Portinari, ele diz:

Eu não acho que no fundo Portinari seja moderno; mesmo forçando a deformação é sempre um artista à procura de anatomia, do desenho e da forma. Infelizmente, às vezes, ele se perde e busca, ora Sr. mata-borrão da Escola de Paris e de Picasso, ora papel-carbono dos italianos dos séculos XIII e XIV. Portinari é assim: umas vezes caminha em seu próprio trilho, outras vezes prefere a estrada mais fácil de outros. Mas creio que um dia se encontrará. Como Diógenes, sai de lâmpada à mão, à procura de seu caminho estético. Eu se fosse o Candinho, ao sair de casa punha uma taboleta na porta: <<SAÍ À BUSCA DE MIM MESMO>>. (PALMARY, 1957, p. 35)

Contudo, não apenas de críticas e ironias foi construída essa relação midiática. Em Getúlio Vargas e a Arte no Brasil, Oswaldo Teixeira fez menção a diversas exposições internacionais em que artistas brasileiros ganharam destaque, entretanto o único a merecer identificação foi Portinari. E seguiu falando das pinturas murais do colega artista em outros espaços, como no Ministério da Educação e Saúde.

A primeira década de Oswaldo Teixeira como diretor do museu também foi o momento em que Portinari despontava como um artista renomado no exterior. Tempos nefastos dentro e fora do país, com o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. Ambos os artistas, à sua maneira, tentavam se equilibrar em uma atmosfera turbulenta. Teixeira empenhava-se em estreitar relações com Getúlio Vargas, em um momento em que o governo federal se apresentava pouco crítico ao Eixo. Esse balé político imprimiu à figura de Oswaldo Teixeira um perfil bastante ingrato - até pelo seu passado de simpatia à Associação Integralista Brasileira (AIB)⁹, senão de imediato, certamente no futuro. Na Revista Veja, de 8 de agosto de 1973, assim foi descrita sua postura durante a guerra:

Durante a guerra, Oswaldo Teixeira parece ter sido um admirador distante, mas fiel do Eixo. Segundo seus inimigos, reunia um grupo de simpatizantes nos porões do

⁹ Mesmo não sendo filiado à AIB, Teixeira demonstrou sua simpatia ao integralismo através da colaboração com a produção da capa da segunda edição do periódico do movimento - a Revista Anauê. Segundo Fiorucci (2014), o artista muito provavelmente foi o responsável pela capa da primeira edição da revista também.

Museu para comemorar as vitórias de Hitler com largas sessões de cerveja. O grupo ficou conhecido como “Cervejaria de Munique”. (SILVA, 1975, p. 128)

A ironia transbordou até para o referido livro de Teixeira e seus elogios ao Estado Novo:

A par das atividades artísticas, Teixeira aproveitou o Estado Novo para exercitar seus talentos literários. O DPI – Departamento de Imprensa e Propaganda – publicou seu estudo “Getúlio Vargas e a Arte no Brasil”, com um significativo subtítulo: “A influência dos chefes de Estado na Formação Artística das Pátrias”. No livro, entre outras coisas, pode-se ler que o egípcio “era um povo místico e superior e, por isso, foi forte em sua obediência ao Faraó”, este “a apoteose da força e da vontade”. (SILVA, 1975, p. 128)

Logo, embora contasse com as benesses do então presidente, a tarefa de Teixeira em obter credibilidade à frente do MNBA não parecia fácil junto ao meio artístico. Daí também o esforço em poupar a referência nacional da arte brasileira no exterior. Ao se referir à Feira Mundial de Nova York em sua obra, Oswaldo Teixeira destacou a importância e consagração de Cândido Portinari no cenário artístico internacional¹⁰. Em 1939, ou seja, um ano antes da publicação do livro, Portinari ganhou uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes, que foi celebrada e laureada pela imprensa da época, cuja inauguração contou com a presença do presidente Getúlio Vargas. Cinco anos depois, o artista voltaria novamente a ter uma exposição individual de grande prestígio no museu.

Na perspectiva de Teixeira, Portinari se configurou como único pintor modernista digno de integração à uma história da arte nacional, em um momento em que ele gozava de estabilidade e credibilidade junto ao governo federal como diretor. Um artista consagrado internacionalmente e celebrado pelo estrondoso sucesso de público da exposição no Museu Nacional de Belas Artes em 1939, a trégua velada valia a legitimidade que o nome de Portinari emprestaria à instituição.

“Já conheço essa gente”: as exposições no Museu Nacional de Belas Artes entre acadêmicos e modernos

Na concepção de Oswaldo Teixeira, os artistas seriam “verdadeiros eternizadores dos fatos históricos”, uma vez que estes “melhor personificam a verdadeira alma da nação”.

Se não fosse Getúlio Vargas, a arte brasileira estaria, a passos largos, caminhando para a decadência completa e desastrosa, o que seria verdadeiramente lamentável para a nacionalidade que tem em seus artistas, *os verdadeiros eternizadores de seus fatos históricos, com suas fases mais características e que melhor personificam a verdadeira alma da nação* (TEIXEIRA, 1940, p. 51).

Tal concepção de arte tem raízes na produção artística do oitocentos, em especial no gênero artístico mais nobre e completo da Academia Imperial - a pintura histórica, cujo esforço de seus artistas estava em representar o passado como uma janela para o passado, usando, para tanto, métodos e procedimentos bem específicos.

Nos oitocentos, a pintura de História buscava fundar uma identidade nacional através da representação dos momentos históricos eleitos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, como símbolos de nossa história. O sucesso da função didática destas telas somente seria possível se fossem apreendidas como um relato fiel do fato histórico, pois assim o observador a tomaria como real e estabeleceria uma relação de confiança com a mesma. Esses quadros

¹⁰ Em um concurso entre obras de 39 países, a tela Maternidade, de Oswaldo Teixeira, obteve a terceira colocação. E, embora, Portinari fosse o representante oficial do governo na Feira – a despeito da crítica fervorosa, Teixeira foi eleito o preferido do júri internacional (SILVA, 1975, p. 114; 217).

estavam cercados de mecanismos de legitimação, seja no catálogo da exposição – onde havia roteiros de apreciação dos quadros que adequava o olhar do observador ao do artista –, na crítica de arte – que elegia quais telas eram mais fidedignas ou não – e, é claro, na própria pintura – que trazia consigo códigos que a conformavam como real. (CASTRO, 2008, p. 32)

Não é, portanto, de se causar espanto que nas duas décadas em que esteve à frente do museu, a maioria das exposições da instituição se ocuparam de peças dos dezenove presentes no acervo. Exposições como Missão Artística Francesa de 1816 (1940), Quadros trazidos por Le Breton (1948), Aspectos do Rio (1948) e Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816 (1960) e Pedro Américo e Victor Meirelles – Retrospectiva (1941)¹¹. Esta última foi anunciada pela Gazeta de Notícias (1941, p.13) como a mostra do “maior patrimônio de glória da pintura nacional, havendo muitas dignas de figurarem com honra nos maiores museus do mundo”. A exposição de curta duração sobre os expoentes da pintura histórica no Segundo Reinado foi apresentada no catálogo como “o maior acontecimento artístico da época” (MNBA, 1941). A mostra pode ser descrita como um evento emblemático não apenas pelo destaque dado à produção da AIBA, mas por fazê-lo em um contexto de disputas no meio artístico.

Até os anos de 1940, era possível perceber como o debate sobre o lugar da arte acadêmica frente às chamadas vanguardas artísticas foi se amalgamando aos campos de disputa política do período entreguerras. A apropriação dos ideais nazistas, que deu à arte moderna a alcunha de “arte degenerada”, acabou por encontrar eco no Brasil de Vargas (CAIRES & COSTA, 2018). A recepção do artista Lasar Segall e de suas obras no país foi um exemplo disso (CAIRES, 2019).

Lasar Segall (1889-1957) teve sua biografia marcada pela condição de exílio. Saiu da Rússia em função da perseguição antissemita, indo viver parte de sua vida na Alemanha, mas com a disseminação do nacional-socialismo, Segall se muda mais uma vez. Fugindo da hostilidade política, Segall veio para o Brasil no início dos anos 1920 e, já em 1924, realizou uma exposição com suas obras. Nesta ocasião, o artista encontrou uma recepção crítica agressiva bem familiar¹², mas, desta vez, nos trópicos. Em Alucinação visual, Alfredo Mário Guastini afirmava sobre as telas de Segall:

[...] sente estar na presença de um mórbido... Na pintura de Segall nada há de humano. A proporção não existe, a anatomia nunca existiu, a cor, nas suas variegadas combinações, está ainda por ser criada. A arte para ele está na aproximação berrante do amarelo com o vermelho e do preto com o violeta... Apenas o contraste violento. O resto consiste numa cabeça de um metro de circunferência, bueiros à guisa de olhos, taturanas feitas cabelo, tronco de dez centímetros, pernas de cinco, pés de cinquenta, braços de metro e meio... Estes: um, estrepado no ombro ou coisa que o valha; outro, na cintura de fantoches. (GUASTINI, 2006)

Entre os anos de 1930 e 1940, o Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) organizou uma vigilância sobre alguns indivíduos associados ao modernismo – aqueles entendidos como reflexo de uma “subversão política”, seja por sua postura antifascista, sua filiação política etc. Um dossiê foi produzido sobre Lasar Segall, nele se encontrava um documento chamado Propaganda comunista pela arte. A recepção das obras do artista é um bom exemplo das mudanças e disputas em torno do termo “moderno” até a década de 1940, além de sua trajetória se entrecruzar com a de Oswaldo Teixeira durante sua gestão no MNBA.

Em maio de 1943, Segall realizou uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes com mais de duzentas peças. No conjunto de publicações em periódicos sobre a exposição foi encontrada apenas uma menção à direção da instituição – no Diário da Noite, de abril de 1943. Nesta coluna, criticava-

¹¹ Nos anos em que foi diretor do MNBA, Oswaldo Teixeira incluiu suas obras em algumas exposições, como a Exposição de Pintura Religiosa (1943), Um Século de Pintura Brasileira (1952) e Trabalho na Arte (1958).

¹² Em 1937, na Alemanha, com a ascensão do nazismo, cerca de 50 obras do artista foram confiscadas, algumas destas integram exposições oficiais do Terceiro Reich como “Arte Degenerada”, realizada em Munique, no mesmo ano.

se que as instalações do museu seriam reformadas tardiamente e só aconteceriam a pedido do Ministério da Educação e Saúde (MES) para receber as exposições de Segall e de Portinari – a última já mencionada no tópico anterior. Por outro lado, as críticas positivas da exposição associavam a realização da mostra ao interesse e à iniciativa de Gustavo Capanema – então ministro do MES do governo Vargas -, nenhuma citação ao interesse ou empenho de Oswaldo Teixeira foi feita. Cabe sublinhar que, no caso de Segall, a referida exposição foi proposta pelo artista ao Ministério – dois anos antes – e não o contrário (CAIRES, 2019). Mas, de qualquer forma, a ausência de menção à direção do MNBA neste contexto corrobora o pensamento de que as exposições foram planejadas pelo Ministério da Educação e Saúde, à revelia da direção da instituição que as abrigou.

Com a proatividade ou não de Oswaldo Teixeira, houve uma mudança na postura oficial com relação à arte moderna. A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra junto aos aliados e ataques do Eixo à frota brasileira culminaram na declaração de guerra do Brasil à Alemanha, em 1942. Se antes o campo artístico era mobilizado pelas disputas políticas em um cenário de guerra, nesse momento, tampouco, seria diferente. De acordo com Daniel Caires (2019, p. 184-5):

Ainda que os indícios apresentados não permitam articular de modo indiscutível o acolhimento da exposição de Segall a essa nova situação geopolítica, a aproximação entre o artista e o governo era bastante significativa em meio a esses acontecimentos. A exposição de Segall seria seguida por uma de Cândido Portinari, no mesmo Museu Nacional de Belas Artes, também patrocinada pelo Ministério de Gustavo Capanema. Tais eventos, que sinalizavam uma aproximação oficial do Governo com a estética modernista, tinham um significado político muito claro nesse momento; diversas outras exposições viriam a ocorrer nesse contexto de mobilização antifascista, até 1945. A arte moderna tinha neles um papel de destaque, simbolizando as correntes democráticas, progressistas e antifascistas.

Entretanto, esta sinalização positiva do Estado à estética modernista, não implicou no apaziguamento do embate entre acadêmicos e modernos. Um ano depois da mostra de Segall no MNBA, foi realizada a Exposição Moderna de 1944, em Belo Horizonte, cuja memória do evento gira em torno dos ataques violentos às peças em exposição. No dia 11 de junho, um indivíduo não identificado teria retalhado com uma gilete oito obras expostas na mostra¹³. Este acontecimento levou à publicação no Estado de Minas de um compilado chamado Quando ouço falar em cultura, puxo meu revólver (1944), que reunia as reações de artistas e intelectuais ao ataque às obras de arte moderna em Belo Horizonte, dentre eles, Lasar Segall, que afirmou:

Já conheço essa gente. Quando fiz minha exposição no Museu Nacional de Belas Artes fui vítima de uma campanha em que as expressões “arte degenerada” e “russo” (como se fosse uma ofensa...) caracterizavam os seus autores. Essas são as mesmas pessoas, certamente, que depredaram nossos quadros na exposição belorizontina. (apud VIVAS, 2016, p. 103, grifos nossos)

Em artigo intitulado Acadêmicos vs Modernos, publicado na Revista da Semana, no dia 14 de outubro de 1944, o episódio violento de Belo Horizonte foi citado para aludir à atmosfera de rivalidades que ditava o clima do 50º Salão de Artes, realizado sob a responsabilidade de Oswaldo Teixeira:

Nunca, entre nós, esteve tão acesa a luta entre as duas escolas: modernistas e clássicos.

Aliás, é de se notar o interesse crescente que, entre nós, vem despertando as artes em geral, interesse este claramente demonstrado pelas celeumas que, em toda as partes do Brasil, algumas violentamente concretizadas, se tem verificado.

¹³ “A listagem completa dos quadros atingidos comporta: Mendigos, de Santa Rosa, oferecido ao prefeito da cidade, Cacho de Bananas, de Marta Lonoch, No Estúdio, de Da Costa, Flores, de Mário Levy, Natureza-morta, de Waldemar da Costa, Natureza-morta de Oswaldo de Andrade Filho, Lenhadores, de Hilda Campofiorito, Natureza-morta e Cabeça de mulher, de José Morais” (VIVAS, 2016, p.103).

Aquele caso do anavalhamento de quadros na exposição de arte moderna de Belo Horizonte, foi o sinal de alarma.

Partidários de um e de outro lado arregimentaram-se como torcedores de futebol.

[...] Do terreno puramente artístico e intelectual, a contenda passou para o campo das ‘giletadas’.

O ‘salon’ deste ano, pelo fato de ser esta a 50ª vez que se apresenta, recebeu o nome de ‘Salão Cinquentenário’.

Nele, modernista e clássicos se confrontam como um prélio decisivo.

Proséritos de uma e outra modalidade de arte, antigos e modernos, clássicos e futuristas procuram fazer valer os seus pontos de vista. (REVISTA DA SEMANA, 1944, p. 19-20)

A "resistência acadêmica": considerações finais sobre o museu e o seu diretor

Em 1945, o Estado Novo chegou ao fim e Getúlio Vargas foi destituído do poder. No mesmo momento, as críticas à direção do Museu Nacional de Belas Artes se avolumaram. Motivos pareciam não faltar: o novo regulamento do Salão foi revogado, portanto a mostra daquele ano não seria realizada e, em meio a essa crise, o diretor do museu seguia emitindo declarações polêmicas sobre a arte moderna. Se antes, a aproximação e os elogios públicos de Oswaldo Teixeira a Getúlio Vargas reforçaram a gratidão e, logo, a manutenção dos favores do Estado, após a destituição do presidente, até mesmo o livro de Teixeira foi utilizado para legitimar as críticas à sua direção no museu.

Em 1947, o artista Eugênio de Proença Sigaud cita a obra *Getúlio Vargas e Artes no Brasil* para sublinhar o caráter autoritário da direção de Oswaldo Teixeira no MNBA:

— O senhor Oswaldo Teixeira é o Joaquim Silvério da nossa arte. Em seu decênio de direção no Museu destruiu mais de oitenta por cento do patrimônio daquela casa. Não digo isso aereamente. Faça um exame rápido na pinacoteca e encontrará inúmeras telas furadas, “chasis” podres, cupim comendo obras primas! (...)

— Quando nós dizemos que este diretor possui mentalidade fascista, não estamos inventando. Leia o que disse esse homem no livreto “Getúlio Vargas e a arte no Brasil”, editado pelo DIP em 1940.

Pedimos licença para transcrevê-lo.

Diz ele: — “Se Getúlio Vargas não fosse, por certo, este admirável ‘condottiere’ esse magnífico Chefe de Estado, o Brasil não seria tão digno dos brasileiros. Foi ele que tudo unificou, acabando com todos os litígios com bandeiras com discussões e conflitos de toda a ordem e de resultados negativos, com obras efêmeras, com a politicagem absurda e destruidora da vontade da Nação com um ‘PARLAMENTO SEM EXPRESSÃO QUE NADA SERVE PARA O PAÍS’, etc, etc...

Aí está o retrato da mentalidade do responsável pelo nosso Museu de Belas Artes... (MACHADO, 1947, grifos nossos).

A imagem de antimodernista, inimigo das vanguardas e da mudança, simpático ao autoritarismo, terminou por deixar Teixeira em um lugar de personagem incômodo da história da arte brasileira e suas instituições. Um homem dotado de um “certo tipo de sensibilidade pictórica” sobre a qual não convém rememorar. Ainda assim, o primeiro diretor da entidade teve a difícil função de consolidar o Museu Nacional de Belas Artes, tarefa, durante um tempo, exitosa, graças às benesses do Estado Novo.

Ainda nos primeiros anos de direção, Oswaldo Teixeira buscou consolidar uma narrativa sobre a produção artística brasileira, na qual o legado da Academia Imperial deveria ser ressaltado como reflexo da “verdadeira alma da nação” em detrimento da produção de arte moderna. A visão de Teixeira consolidou a valorização do acervo do próprio museu, que certamente imprimiu à instituição uma imagem de “resistência acadêmica” frente à produção artística contemporânea, para usar outra expressão de seu sucessor – José Teixeira Leite. O período de grandes aquisições patrocinadas pelo governo terminou com a queda do Estado Novo e o cenário cultural foi cada vez mais sendo alterado com o crescimento descentralizado de entidades promotoras de arte e cultura pelo país. Teixeira manteve-se como diretor do Museu Nacional de Belas Artes até o início dos anos de 1960, quando foi substituído pelo já mencionado jovem crítico de arte, José Teixeira Leite, convidado pelo então presidente Jânio Quadros a assumir o cargo com a tarefa de dinamizar e renovar a instituição. Contudo, a despeito das críticas a sua gestão, salvaguardando as grandes pinturas históricas do dezenove e o legado da Academia Imperial.

Referência bibliográfica

BRASIL. *Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937*. Dispõe sobre a nova organização do Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: Acesso em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/10378.htm 20 out 2022

CAIRES, Daniel Rincon. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo na Alemanha e Brasil*, 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAIRES, Daniel Rincon & COSTA, Helouise (org.). *Arte degenerada: 80 anos. Repercussões no Brasil*. São Paulo: USP/MAC, 2018.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Entre Batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica*, 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

_____. Entre a oipsis e a akôe: as marcas de enunciação na pintura histórica e na crítica de arte do oitocentos. *História da Historiografia*, n. 1, agosto, 2008.

COMAS, Carlos Eduardo. A Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro. *Arqtexto*, Porto Alegre, v. 16, p. 56-97, 2010.

DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. *Visualidades*. Goiânia, v.11, n.1, p. 109-131, jan-jun. 2013.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, ano 15, n. 3747, 13 abril 1943.

FERNANDES, Sebastião. Oswaldo Teixeira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 11069, 18 jan. 1931.

FIORUCCI, Rodolfo. *A trajetória da Revista Anauê! (1935-1937): o jornalismo partidário e ilustrado da Ação Integralista Brasileira - a “netinha” que não cresceu*, 2014. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ano 67, n. 272, p. 13, 23 nov. 1941.

_____. Rio de Janeiro, ano 52, n. 193, p.09, 14 ago. 1927.

GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, 2006.

- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, ano 47, n. 151, 30 jun. 1937.
- LEAL, Péricles. O que há no porão. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 44, p.11-4, 30 out. 1948.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes: Nova Fase*, vol.01. Rio de Janeiro: MNBA, 2009.
- _____. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MACHADO, Ney. Será preciso outro 29 de outubro para as artes plásticas? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 7-11; 58, 5 abr. 1947.
- _____. Democracia no Salão de Belas Artes. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n.46, 15 nov. 1947.
- MALTA, Marize. *Entre perdas e danos: separação do acervo da Escola Nacional de Belas Artes e a constituição do Museu Nacional de Belas Artes. Anais do VI Seminário do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Museu D. João VI/UFRJ, 2015.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Catálogo Pedro Américo e Victor Meirelles em perspectiva*. Rio de Janeiro: MNBA, 1941.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Relatório anual*, 1941. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico, Museu Histórico Nacional, 1941.
- NOBREGA, Adhemar. O Salão e o ditador. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 9-14, 13 jul.1946.
- PALMARY, Luiz. Duas opiniões (opostas) sobre arte [Entrevista com Cândido Portinari e Oswaldo Teixeira]. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 43, 10 out. 1957.
- PEREIRA, Sonia Gomes. A questão do moderno na passagem do século XIX para o século XX. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila & VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008
- REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, n. 42, p.19-22, 14 out 1944.
- _____, Rio de Janeiro, n. 15, p. 10, 03 abr. 1926.
- SALA. As origens históricas In: LUSTOSA, Heloísa (coord.). *Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Collection Museum of Fine Arts*. São Paulo: Banco Santos, 2002.
- SILVA, Carlos Henrique Gomes da. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*, 2013. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, H. Pereira da. *Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão: vida, obra e época*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.
- TEIXEIRA, Oswaldo. *Getúlio Vargas e a arte no Brasil: a influência direta dos chefes de Estado na formação artística das Pátrias*. Rio de Janeiro: DIP, 1940.
- VARELA, Demóstenes. Uma Tristeza, o Salão Nacional de Belas Artes de 1947! *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n.50, p.07-11; 53, 13 dez 1947.
- VIVAS, Rodrigo. 1944. Do pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson D. de; COUTO, Maria de F. M; MALTA, Marize (org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Books/Fapesp, 2016.