

## **Esculpindo o ideal de “homem novo”: discursos sobre raça, gênero e nação no Estado Novo<sup>1</sup>**

Marina Mazze Cerchiaro. IEB, USP/São Paulo

Ao longo da história, diversos regimes políticos se propuseram (e ainda se propõem) a regenerar o homem. Em períodos de crise ou de forte nacionalismo, “o homem ideal” reaparece como símbolo de esperança e de mudança social. Mas é nos anos 1930 e 1940 que o ideal do “homem novo” surge com maior intensidade, impactando diversos países do globo. Embora esse mito seja fortemente associado aos regimes fascistas de Hitler e Mussolini, ele já era evocado por revolucionários, cientistas e poetas na década de 1920. Manifestou-se de diversas formas em regimes europeus, como o de Salazar, em Portugal; de Franco, na Espanha; e de Vichy, na França (CF. MATARD-BONUCCI e MILZA, 2004; MUEL-DREYFUS, 1966), e na União Soviética (CF. CLAIR, 2008). Marcou presença no nacionalismo anticomunista estadunidense e em vários governos de países latino-americanos, entre eles o Brasil, principalmente por meio da imagem do trabalhador (GOMES, 1982). Mais tardiamente (década de 1950) ressurgiu nos programas de reeducação do povo implantados pelos regimes comunistas da Ásia (CF. BOSSI, 2008, p. 36).

Como projeto político, o ideal do “homem novo” fracassou, conduzindo a imensas tragédias (deportação, campos de concentração, esterilização forçada e extermínio de populações). Como afirma Laura Bossi (2008, p. 36), é principalmente a partir dos anos 2000 que os historiadores passam a refletir sobre o tema, tentando compreender como surge a obsessão pela criação do “homem novo”, por que seu apogeu se dá na década de 1930 e como algo que hoje nos parece uma ilusão foi motivo de tanta esperança, entusiasmo e fanatismo.

O ideal do “homem novo” integrava um conjunto de discursos nacionalistas que buscavam conciliar o progresso e a modernização com os mitos de origem do país. Era parte de um esforço de forjar identidades nacionais. A ambição de representar o “homem novo” estava diretamente ligada à necessidade política de desenhar o futuro. Era apenas com base em um “amanhã” idealizado que os grupos dirigentes poderiam desqualificar o “hoje” e atribuir a si próprios a tarefa de inventar e construir novas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

nações (MATARD-BONUCCI e MILZA, 2004, p. 11). O ideal do “homem novo” ideal era uma forma de biopoder, conforme a definição de Michel Foucault, ou seja, se inseria em um conjunto de tecnologias de poder que tinha como objetivo obter a sujeição dos corpos e controlar as populações (FOUCAULT, 1980). É construído com base tanto na figura do homem quanto na da mulher. Assenta-se sobre os discursos de natureza, de eternidade e de destino. Tendo o corpo como enfoque, constrói e reifica discursos de raça, gênero e sexualidade. Mas tal ideal só é eficaz quando figurado, e essa não é uma tarefa simples. Ele pode ser representado de diversas formas, de acordo com o contexto e os agentes envolvidos. Suas imagens só podem ter seus significados plenamente compreendidos se olharmos para o contexto específico de suas produções.

No caso brasileiro, os principais órgãos do Estado Novo varguista responsáveis pela construção do “homem novo” foram o Ministério do Trabalho, o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Ministério da Educação e Saúde (MES). A proposta deste artigo é refletir sobre os modos pelos quais as elites políticas e artísticas buscaram figurar o ideal do “homem novo” no primeiro governo Vargas. Nosso objeto específico de investigação é o conjunto de esculturas encomendadas entre 1938 e 1947 para o edifício do MES durante a gestão de Gustavo Capanema.<sup>2</sup>

O Ministério da Educação e Saúde foi responsável por um projeto de renovação cultural que tinha como base a regeneração do homem brasileiro e a construção da identidade nacional, como fica explícito em sua política educacional, que buscava veicular, por meio das escolas, ideias moralizadoras e nacionalistas, padronizar o sistema de ensino e dissolver valores culturais relacionados a grupos étnicos, tidos como minoritários (BOMENY, H.; COSTA, V.; SCHWARTZMAN, S., 2002). Em seus quatro primeiros anos de existência, o ministério passou por duas gestões breves: a de Francisco Campos, que foi de abril de 1931 a setembro de 1932, e a de Washington Pires, que terminou em julho de 1934. Em 25 de julho desse ano, assumiu Gustavo Capanema, que chefiou o ministério por mais de dez anos (1934-1945).

A missão principal do MES era regenerar o homem brasileiro, conforme demonstra carta de Gustavo Capanema enviada ao chefe da nação em 1935:

---

<sup>2</sup> Neste artigo busco sintetizar as reflexões desenvolvidas de modo mais aprofundado em minha dissertação de mestrado defendida pelo Instituto de Estudos Brasileiros, em 2016, com apoio da FAPESP. Ver: CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o Ministério: Arte e Política no Estado Novo**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Universidade de São Paulo. Orientador: Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2016.

[...] Ronald de Carvalho e eu mais de uma vez conversamos sobre a conveniência de se dar nova denominação ao Ministério. Certo dia, aventei a palavra cultura, pois o objetivo desta é justamente a valorização do homem, de maneira integral. Ela concerne, como se exprime um grande filósofo moderno, Jacques Maritain, ao “*développement rationnel de l’être humain considéré dans toute sa généralité*”. Ronald achou feliz a ideia e propôs que se dissesse cultura nacional. A sugestão de nosso malogrado amigo me pareceu de grande alcance. Observa-se, hoje em dia, certa tendência para se dar ao aparelho de direção das atividades relativas ao preparo do homem este qualificativo nacional, como para significar que é para serviço da nação que o homem deve ser preparado. Em setembro de 1929, o governo italiano mudou a denominação do Ministero della Pubblica Istruzione para Ministero dell’Educazione Nazionale. Em junho de 1932, a França transformou o seu Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts em Ministère de L’Education Nationale. [...]³

Ao pensar seu ministério como “[...] um poderoso instrumento destinado ao aperfeiçoamento do homem brasileiro...”⁴, Capanema atribuía a si próprio a função de construir o “homem novo” por meio da educação, da saúde e da cultura. Para pôr em prática esse projeto, era necessário tornar o ideal palpável, transformando-o em imagem. O MES construiu e promoveu a figura do “homem novo” de diversas formas: por meio do cinema educativo, da propaganda política, da fotografia, dos desfiles da juventude, do canto orfeônico e das obras de arte executadas para seu edifício-sede.

A construção do edifício do MES era parte do projeto do primeiro regime Vargas de imprimir sua marca na capital federal, o Rio de Janeiro. Entre 1936 e 1943, foram erguidos os ministérios do Trabalho, da Educação e Saúde e da Fazenda em estilos arquitetônicos diversos. A grande expansão do aparelho burocrático estatal, com a criação de novos órgãos, ministérios e cargos públicos, efetuada no regime Vargas, havia propiciado disputas internas entre diversos atores políticos por projetos, cargos e visibilidade (CF. MICELI, 2001). Ao mesmo tempo, aumentava o mercado de encomendas públicas e incentivava as disputas entre artistas e arquitetos de diferentes correntes estéticas. Nesse contexto, o edifício do MES é construído buscando atender a duas diretrizes principais: por um lado, deveria propagar significados políticos e ideológicos precisos, relacionados com a construção da identidade nacional e o ideal do “homem novo”; por outro, deveria ser uma obra de arquitetura moderna, capaz de legitimar essa corrente no cenário artístico brasileiro.

---

³ Trecho de carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, 1935. Arquivo Getúlio Vargas, CPDOC/FGV. Disponível online:

<http://docvirt.com/docreaderFGV/docreader.aspx?bib=CorrespGV2&pasta=GV%20c%201935.11.14>.

Acesso em: 13/1/2016.

⁴ Idem.

O concurso para os anteprojetos arquitetônicos para o MES iniciou-se em 1935. Para avaliá-los, montou-se uma comissão formada pelos engenheiros Eduardo de Souza Aguiar (superintendente de obras e transportes do MES) e Natal Palladini (professor da Escola Politécnica); pelo professor Adolfo Morales de los Rios Filho, da Escola Nacional de Belas Artes; pelo arquiteto Salvador Duque Estrada Batalha, do Instituto Central dos Arquitetos; e pelo ministro Gustavo Capanema, que possuía poder de veto. Devido às condições impostas pelo edital, de respeito às normas municipais<sup>5</sup>, 33 anteprojetos apresentados foram desclassificados, restando para avaliação apenas três: *Pax*, de Archimedes Memória; *Minerva*, de Rafael Galvão; e *Alpha*, de Gérson Pinheiro. O vencedor foi Archimedes Memória<sup>6</sup>, cujo anteprojeto mesclava o estilo neoclássico a elementos decorativos marajoaras (CF. CAVALCANTI, 2006; FABRIS, 2000).

No entanto, não houve consenso entre os jurados e nem mesmo o ministro ficou satisfeito. Segundo Annateresa Fabris (2000, p. 155), Capanema “não visualiza na proposta de linhas acadêmicas e decoração marajoara de Memória consonância com as motivações que estavam na base da criação do Ministério da Educação: o desenvolvimento de uma ação voltada para o futuro da nacionalidade”. O ministro recorreu, então, à opinião do arquiteto italiano Marcello Piacentini<sup>7</sup>, do ministro Maurício Nabuco e do engenheiro Saturnino de Brito Filho, que recomendaram a não execução do projeto. Com o respaldo dos pareceres, o ministro rejeitou a proposta de Memória e convidou Lúcio Costa<sup>8</sup>, arquiteto indicado pelo Sindicato dos Engenheiros e pelo Instituto Central dos Arquitetos, para elaborar um novo projeto. Procurando atenuar a ideia de arbitrariedade do convite, Lúcio Costa sugeriu a formação de uma equipe de arquitetos modernos, que incluiria, além dele, Carlos Leão, Affonso Eduardo

---

<sup>5</sup> Segundo essas normas, a altura do edifício não podia exceder sete pavimentos alinhados com a quadra interna. (CF. FABRIS, 2000).

<sup>6</sup> Archimedes Memória era professor e diretor da Enba, tinha um escritório de arquitetura e realizou vários prédios públicos no Rio de Janeiro, como o *Palácio Tiradentes* (1921), o *Palácio das Grandes Indústrias* (1922) e o *Jockey Club Brasileiro* (1924/1926). Era também membro do Partido Integralista.

<sup>7</sup> Piacentini era um dos arquitetos italianos de maior destaque nesse período. Havia executado em 1935 sua primeira grande obra, a Cidade Universitária de Roma, que simbolizava os ideais fascistas. Tendo em vista o bem-sucedido projeto do arquiteto na Itália, Gustavo Capanema pede a vinda de Piacentini ao Brasil para que propusesse um projeto semelhante para a Cidade Universitária do Distrito Federal. O arquiteto chega ao país em 13 de agosto de 1935, permanecendo 11 dias ministrando conferências. A consulta de Capanema ao arquiteto italiano sobre o projeto de Memória é feita quando este se encontra no Rio de Janeiro (CF. BOEMY, H.; COSTA, V.; SCHWARTZMAN, 1984).

<sup>8</sup> Lúcio Costa realizou durante a década de 1920 obras em estilo predominantemente neocolonial, sendo o edifício do MES sua primeira obra moderna de relevância. Foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, permanecendo no cargo apenas um ano. Durante sua gestão, procurou inserir a arte moderna na Escola, contratando professores e aceitando obras dessa vertente na XXXVII Exposição Nacional de Belas Artes, promovida pela instituição.

Reidy, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos<sup>9</sup>. O grupo realizou um primeiro esboço, mas, para conferir maior legitimidade ao projeto, Lúcio Costa solicitou a Capanema a vinda do arquiteto franco-suíço Le Corbusier para avaliar o trabalho e dar palestras ao grupo, que foram realizadas em 1936.

Segundo Cecília Santos (1987), para Gustavo Capanema a estética de Le Corbusier era uma entre várias que poderiam ser incorporadas a seus projetos de reformas institucionais (Marcello Piacentini e Auguste Perret já haviam dado aulas no Brasil e foram consultados sobre o projeto para o edifício do MES). Para Lúcio Costa, associar Le Corbusier às iniciativas que vinha realizando era uma forma de legitimar seus projetos. Le Corbusier, por sua vez, acreditava que trabalhar como consultor para o MES lhe traria a oportunidade de executar o edifício do ministério e o campus da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, o que não se concretizou.

Le Corbusier permaneceu no Brasil entre 13 de julho a 15 de agosto de 1936. Nesse curto período, rejeitou o projeto da equipe brasileira e sugeriu outra proposta, a ser realizada em outro local: a praia de Santa Luzia. Tendo em vista as dificuldades políticas de uma mudança de terreno, o arquiteto deixou também um croqui para a Esplanada do Castelo, local previsto para a construção do ministério. Com base nesses projetos, a equipe brasileira apresentou uma variante, que resultou na proposta final. Ela incluía formas simples e geométricas, o térreo com pilotis, os terraços-jardins, a fachada envidraçada, as aberturas horizontais, a integração dos espaços interno e externo e o aproveitamento da ventilação e luz naturais por meio do uso de lâminas móveis<sup>10</sup>.

Uma das particularidades do projeto era a inclusão de obras de arte no edifício. Elas deveriam conferir ao prédio moderno um caráter “nacional”. Se a linguagem modernista caracterizava-se justamente por sua racionalidade, objetividade e propensão a internacionalizar-se, atribuir um caráter “nacional” à construção consistia, praticamente, num desvio em relação às teorias modernas propagadas por Le Corbusier, mas era também a forma encontrada por Lúcio Costa de legitimar tal arquitetura no contexto brasileiro (CF. DURAND, 1991, p. 14).

Foram realizadas diversas obras de arte para o ministério: 19 painéis de Candido Portinari – entre eles, 12 representando ciclos econômicos<sup>11</sup> –, oito painéis de azulejos

---

<sup>9</sup> Lúcio Costa havia convidado arquitetos que pertenciam ao seu círculo de convívio e que possuíam um perfil comum: provinham de famílias de elite e tinham realizado o estudo básico na Europa. (CF. CAVALCANTI, 2006, p. 42).

<sup>10</sup> O edifício pode ser visualizado neste link: <http://scielo.sld.cu/img/revistas/au/v34n2/f0202213.jpg>.

<sup>11</sup> Sobre os murais dos ciclos econômicos, conferir a análise de Annateresa Fabris (1996).

feitos pelo pintor e por Paulo Rossi-Ossir e um conjunto de esculturas, produzidas entre 1937 e 1947: *Prometeu Liberto*, de Jacques Lipchitz; *Mãe, Moça Reclinada* e *Moça Ajoelhada*, de Celso Antônio de Menezes; *Mulher*, de Adriana Janacópulos; *Juventude Brasileira* e *Moça em Pé*, de Bruno Giorgi.

Em carta ao presidente Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937, Capanema justifica a construção do edifício-sede do seu ministério e a inclusão de obras de artes:

Sr. Presidente:

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

Fizeram-na e refizeram-na longamente para afinal darem um trabalho seguro e belo. Tiveram em mira a construção de um edifício que fique como modelo de técnica. Tudo foi ordenado de forma que nele possam funcionar, de maneira racional, as atividades ministeriais relativas à educação e à saúde. Mas quiseram ainda fazer uma obra de arte.

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

(...) Desta sorte, foram previstos, no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados, de escultura e de pintura. Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artifícios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias.

A principal delas será a estátua do homem, do homem brasileiro. Por que este símbolo? Justamente porque o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o “ministério do homem”.<sup>12</sup>

O fim da citação demonstra o interesse de Capanema em representar o ideal do “homem novo” por meio da escultura *Homem Brasileiro*. No entanto, propomos que todo o conjunto escultórico executado para o MES pode ser pensado como tentativas de figurar esse ideal. As obras evocam diferentes concepções de raça, gênero e nação, que foram negociadas ou refutadas ao longo do processo de encomendas. Nesse processo emergem dois projetos divergentes de construção do “homem novo”. O primeiro, como veremos a seguir, resulta dos debates em torno da obra *Homem Brasileiro* e almejava forjar a imagem do “homem novo” por meio da figura masculina e da categoria de raça.

### **O Homem Brasileiro: um projeto que ruiu**

Para Gustavo Capanema, *Homem Brasileiro* era a escultura principal do ministério, porque simbolizava as funções do MES de “preparar, compor e afeiçoar o

---

<sup>12</sup> Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, reproduzida em LISSOVSKY e SÁ (1996, pp. 224-225).

homem do Brasil”. Para executá-la, o ministro contatou três artistas com certa notoriedade no campo artístico nacional: Celso Antônio, Ernesto de Fiori e Victor Brecheret. Esses artistas produziram cinco maquetes, sendo todas elas recusadas pelo ministro e pela equipe de arquitetos. Buscando obter respaldo científico para a concepção das obras, Capanema solicitou a vários intelectuais – Oliveira Vianna, Froes Fonseca, Roquette-Pinto e Rocha Vaz – que emitissem pareceres sobre o que consideravam ser o tipo ideal de homem brasileiro. Apenas os dois últimos responderam aos apelos do ministro.

Para Roquette-Pinto, o “tipo exemplar” era o mestiço. Não o mestiço que mantinha as características negras, mas o branco “moreno”, “próximo ao mediterrâneo”, “mais facilmente aclimatado ao país”, pois seus estudos apontavam que a evolução das raças levaria a ele. Isso significava pensar a mestiçagem como embranquecimento, o que excluía da identidade nacional tanto negros e índios quanto os europeus imigrantes e seus descendentes. Roquette-Pinto era ainda favorável à representação do homem brasileiro em posição de marcha. Essa postura remete ao corpo disciplinado, o que assinala a importância da educação moral e física na concepção de “homem novo” formulada por esse intelectual.<sup>13</sup>

Já Rocha Vaz definia o brasileiro ideal como branco, de “cabelos lisos e cor escura da íris”, de “tendência à branquicefalia e à normotipia de rosto”, pertencente à região central do país. E acrescentava que ele não poderia ser definido apenas em termos étnicos; deveria ser o melhor exemplar de seu grupo racial. A raça, então, não era suficiente para caracterizar o homem brasileiro. Ele precisava ser também saudável, forte e belo.<sup>14</sup>

Ao longo do processo de encomenda, o ministro também foi formulando e precisando o que, para ele, deveria ser o tipo ideal de “homem brasileiro”. Acatou os conselhos de Roquette-Pinto e Rocha Vaz de figurar um homem moreno e exemplar em termos eugênicos. À questão racial, Capanema conjugou valores morais, como “força”, “coragem”, “inteligência”, “energia”, “capacidade de criar e realizar”. No entanto, o

---

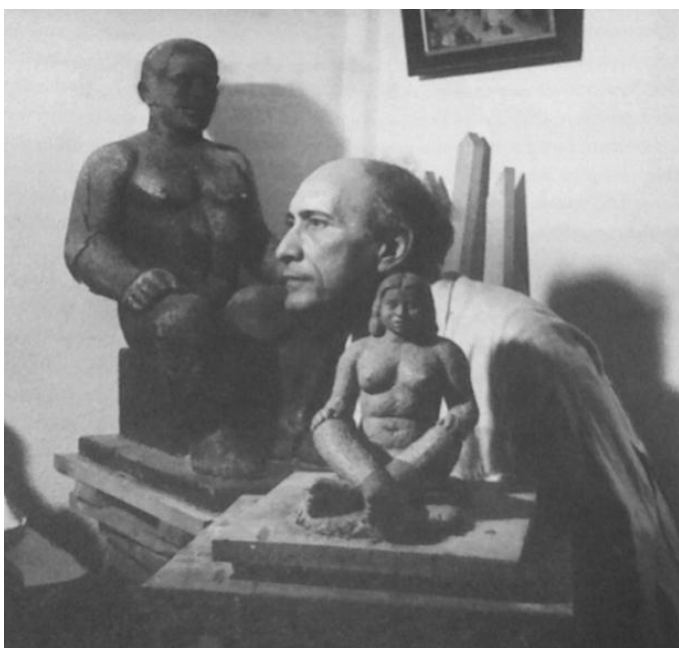
<sup>13</sup> Análise baseada na carta de Roquette Pinto a Gustavo Capanema de 30 de agosto de 1937, do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas e reproduzida por Lissovski e Sá (1996).

<sup>14</sup> Análise baseada na carta de Rocha Vaz a Gustavo Capanema de 14 de setembro de 1937, pertencente ao Arquivo Gustavo Capanema, do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas e reproduzida por Lissovski e Sá (1996).

ministro desejava um homem sentado, sem ver contradição entre essa postura e os valores solicitados.<sup>15</sup>

Essas propostas tinham em comum a pretensão de construir uma nação que pudesse ser a um só tempo brasileira e civilizada, valendo-se da retórica racial. A ideia consistia em simbolizar um homem mestiço, mas embranquecido cultural, moral e fisicamente. No entanto, esse discurso acabou sendo contestado pelos próprios escultores, que resistiram ao projeto e subverteram a encomenda.

Celso Antônio propôs o homem negro como protótipo do homem brasileiro (**Imagem 1**). Tratava-se de um antigo projeto do artista, a escultura *Homem Sentado*, que havia sido exposta na no Salão de 1931 da Escola Nacional de Belas Artes, obtendo sucesso de crítica. Le Corbusier em sua vinda ao Brasil havia escolhido essa obra de Celso Antônio para ser ampliada e colocada na entrada do MES. A escultura trazia um evidente questionamento da ideia de branqueamento defendida por setores da *intelligenza* varguista e também a convicção de que o Brasil não poderia ser simbolizado racialmente pela imagem do homem branco. Embora o ministro estivesse em desacordo com a proposta, o artista recusou-se a modificar sua obra.



**Imagem 1** - Celso Antônio com sua maquete para a escultura *Homem Brasileiro* (ao fundo). Foto: Arquivo Celso Antônio, reproduzida em *Celso Antônio. A Condenação da Arte* (DUARTE-PLON, L. 2011, p. 104)

---

<sup>15</sup> Capanema expõe essas ideias em carta de 1º de fevereiro de 1938 enviada a Mário de Andrade, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e reproduzida por Lisovski e Sá (1996).



Diante da relutância do artista, Capanema contactou outros dois escultores: Victor Brecheret, que não chegou a apresentar maquete para a obra *Homem Brasileiro*, e Ernesto de Fiori, que executou quatro maquetes, duas de homem em pé e duas de homem sentado, mas nenhuma delas contentou o ministro e os arquitetos.

Observando as obras apresentadas por Ernesto de Fiori, percebemos que em três delas o artista não seguiu as diretrizes da encomenda: em duas representou homens em pé<sup>16</sup>, sendo que o ministro havia solicitado homens sentados, e na terceira, *Jovem Sentado*<sup>17</sup>, um homem pensativo e alheio, o oposto do que desejava Capanema. Apenas em *O Brasileiro*<sup>18</sup> ele parece de fato acatar as solicitações, uma vez que a escultura traz um homem sentado sereno e “nobre”. No entanto, a resolução proposta por De Fiori é ambígua, dando margem a diferentes interpretações. O artista busca enfatizar mais as características de serenidade, nobreza e solidez do que a capacidade de realizar. Acaba produzindo uma figura estática e rígida, o que atenua e esvazia a ideia de ação, representada timidamente pelo punho esquerdo cerrado. Isso faz com que a escultura possa ser compreendida tanto como compatível com os desejos do ministro quanto como subversiva aos interesses dele, como comenta Mayra Laudanna (1997, p. 51):

Destituídas da dimensão monumental que Capanema desejava, essas obras foram mostradas em São Paulo nas dimensões originais. *O Brasileiro* e *Homem Sentado* são exemplos disso. Este último, que deveria coroar o jardim da sede do ministério, talvez como o guardião, inclina a cabeça num gesto alheado. *O Brasileiro*, de implantação austera, formas sólidas, angulosas, que percorrem o corpo, formando-o, efetua-se indiferente.

Dado o caráter ambíguo da imagem e a ausência de documentos, é difícil afirmar se *O Brasileiro* teria ou não agradado ao ministro. No entanto, ela claramente desagradou aos arquitetos. Segundo Walter Zanini (1975, p. 15),

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

---

<sup>16</sup> São elas *O Brasileiro*, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo, e *O Brasileiro*, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da USP. Suas imagens podem ser respectivamente visualizadas pelos links: [http://www.masp.art.br/masp2010/acervo\\_detalheobra.php?id=506](http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=506) e <http://www.scielo.br/img/revistas/ea/v9n25/25a23f1.gif>

<sup>17</sup> Obra pertencente ao Museu de Arte de São Paulo. Ela pode ser visualizada no link: [http://www.masp.art.br/masp2010/acervo\\_detalheobra.php?id=508](http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=508).

<sup>18</sup> Esta obra pertence ao Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Sua imagem está disponível no link: <http://www.faap.br/english/hotsites/modernismo/images/06.jpg>.

Além das questões de estilo, talvez o descontentamento dos arquitetos com *O Brasileiro*, de De Fiori, se devesse à incompatibilidade da obra com o discurso de brasilidade acalentado por eles. Ainda que se possa notar na figura algumas características antropológicas, como afirma Walter Zanini (1975, p. 15), o mestiço embranquecido dificilmente seria interpretado por Lúcio Costa como símbolo de brasilidade. E eram exatamente essas imagens de nacionalidade que os arquitetos buscavam nas obras de arte do edifício. Por essa razão, haviam escolhido a escultura de Celso Antônio representando um homem negro. O desejo do ministro se mostrava, portanto, incompatível não só com a obra de Celso Antônio mas também com as intenções dos arquitetos.

Ainda que a contragosto, o ministro decidiu então retomar os contatos com Celso Antônio para que ele concluísse *Homem Brasileiro*. No entanto, não se sabe de fato o motivo, o projeto foi novamente abandonado e, segundo Lúcio Costa, a obra acabou desabando:

Então aconteceu aquele episódio trágico. Havia aquela figura enorme de barro e todos os dias o auxiliar dele (Celso Antônio) tinha que cobri-la com panos úmidos. Havia uma estrutura de madeira por dentro. Essa de barro era a estátua para ser passada depois para o gesso, para servir de base para a definitiva de pedra. Era já em tamanho natural. E tinha que ser coberta porque era uma massa de barro enorme, apesar da estrutura. Esse barro tinha que ser coberto com panos úmidos para não ressecar. [...]

Capanema levou-nos todos para mostrar a figura no atelier do Celso. Mas ele já tinha mandado cobrir a figura. Mandou que a descobrissem. Era um trabalho mais ou menos lento, já estava escurecendo. Havia uma lâmpada forte no teto que iluminava bem a escultura. Então, o empregado foi tirando aqueles panos todos e nós todos olhando, à medida que a estátua ia aparecendo, primeiro a cabeça, depois o torso e aquela luz bem concentrada, que iluminava bem. O Aníbal e todos nós admirando a figura. De repente, a figura começou a cair para trás, começou a cair. Foi caindo, caindo. Foi inclinando, inclinando, perdendo a armação de anos de trabalho. A armação não estava mais aguentando o peso daquele barro todo. Desmoronou completamente. Aquela figura serena, impressionante, parada, estática. Lúcio Costa em depoimento a Leneide Duarte-Plon (2011, p. 115)

Tópico obrigatório do pensamento social brasileiro do século XIX, os debates em torno da questão racial passam por diversas modificações na primeira metade do século XX (SCHWARCZ, 1993). Na década de 1930, as teorias raciais e de embranquecimento já vinham sofrendo fortes críticas. Intelectuais e cientistas não buscavam mais na raça a explicação para os problemas do país, mas em elementos sociais ou culturais, como a falta de educação e de saúde. No entanto, vários intelectuais brasileiros tiveram imensa dificuldade em abandonar totalmente essa categoria e acabaram tentando conciliá-la com outros conceitos de modo nem sempre eficaz

(CUNHA, 1999). A insistência em continuar operando com a categoria raça e os problemas decorrentes dessas tentativas pautam as discussões a respeito da encomenda da escultura *Homem Brasileiro*, levando ao fracasso do projeto. Já não era mais possível representar o “homem novo” por meio de diretrizes forjadas no século XIX. Fato ou lenda, o desmoronamento da obra se apresenta como a metáfora perfeita de uma narrativa que ruiu.

### **Da nação feita na cama à nação feita no lar<sup>19</sup>**

O fracasso em representar o “homem novo” pela figura masculina dá origem a um segundo projeto – este, sim, executado –, que pode ser depreendido da análise das esculturas femininas e do *Monumento à Juventude Brasileira*. Nele, a figura central passa a ser a mulher e a categoria de raça se articula com a ideia de gestão da sexualidade.

O conjunto de esculturas femininas composto de *Moça Ajoelhada*, *Moça Reclinada* e *Mãe*, de Celso Antônio, e *Mulher*, de Adriana Janacópulos, evoca diferentes estereótipos de mulheres e imagens da nação.

*Moça Ajoelhada*<sup>20</sup> é uma escultura pequena, de granito rosa. Prevista em um dos desenhos realizados por Niemeyer, ela seria colocada no pátio do ministério, próxima a *Juventude Brasileira*, possivelmente em uma versão maior. No entanto, acabou por ser instalada no oitavo andar do edifício, no gabinete do chefe do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), onde ainda hoje se encontra.

Essa obra parece remontar a um projeto anterior de Celso Antônio: uma escultura de “índia banhando-se” que seria inserida no centro do lago do jardim da Praça de Casa Forte, no Recife, idealizado por Roberto Burle Marx, em 1935. O projeto do paisagista buscava tipificar uma das imagens do nacional, a Amazônia, representada pela vitória-régia, por palmeiras amazônicas e pela escultura de Celso Antônio. No entanto, a versão final do jardim acabou não acolhendo a obra do escultor (CF. FERREIRA, ONO e SILVA, 2013).

Os desenhos do jardim com a escultura evocam dois estereótipos femininos frequentes na arte moderna das décadas de 1920 e 1930: o de índia, que pode ser

---

<sup>19</sup> O título faz referência à reflexão desenvolvida por Laura Moutinho (2004) sobre as ideias de “nação feita na cama” e “nação feita no lar”.

<sup>20</sup> A obra pode ser visualizada neste link: <http://causthicaplasticas.blogspot.com.br/2009/05/celso-antonio-genio-esquecido.html>

entendido como uma variação do arquétipo da Eva<sup>21</sup>, e o da banhista, empregado largamente pela vanguarda artística francesa<sup>22</sup>. A aproximação entre o primitivo e a natureza é reforçada pelo fato de a figura estar sentada de cócoras, posição associada aos costumes orientais, ao modo “natural” de sentar e a práticas femininas. Tal postura foi empregada por artistas como Paul Gauguin, Henri Matisse e Aristide Maillol para representar mulheres não europeias<sup>23</sup>.

Assim, apesar de *Moça Ajoelhada* ter perdido sua relação inicial com a paisagem por ter sido colocada em um dos gabinetes do MES, e não em uma praça, a gestualidade da figura conserva seu significado original: o da mulher “primitiva”<sup>24</sup> e passiva, pertencente ao domínio da natureza. Alude à associação entre o nu, a paisagem e a construção da imagem nacional.

A ideia da mulher como um *continuum* do domínio da natureza<sup>25</sup> também está presente na escultura *Moça Reclinada* (1938)<sup>26</sup>, de Celso Antônio. Mas, diferentemente de *Moça Ajoelhada*, não representa a índia-Eva, pura, livre, metáfora do paraíso terrestre. Evoca outra raça e outro discurso acerca da mulher: o da sensualidade e do erotismo. Dela emerge outra concepção de nação, a de país mestiço, que é complementar ao da nação tropical paradisíaca, revelada por *Moça Ajoelhada*.

O termo “sensualidade tropical”, utilizado por Fernando de Azevedo<sup>27</sup> para descrever *Moça Reclinada*, remete à sobreposição de duas tradições discursivas: uma ligada à representação da sensualidade na arte europeia e a outra proveniente do debate brasileiro sobre mestiçagem, que destaca o desejo sexual inter-racial. Nesse sentido, *Moça Reclinada* articula exotismo e erotismo, combinando estereótipos nacionais e internacionais do que vem a ser uma nação dos trópicos. A obra é fruto tanto de

---

<sup>21</sup> Serrano (2014) discute o uso do arquétipo da Eva na arte moderna francesa. Ela mostra como o estereótipo da mulher pura e do paraíso terrestre ajudam a compor imagens de exotismo.

<sup>22</sup> Sobre a imagem da banhista em obras de artistas da vanguarda francesa, ver: NOCHILIN, L. **Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye**. Canadá: Library of Congress, 2006.

<sup>23</sup> Alguns exemplos são as obras *Et l'or de leur corps*, de Paul Gauguin, *Zorah en terrasse*, de Matisse e *Jeune fille agenouillée*, de Aristide Maillol. As obras podem ser visualizadas respectivamente nos seguintes links:

[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=000311&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno\\_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000311&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9); [http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/zorah-on-the-terrace-1912?utm\\_source=returned&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=referral](http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/zorah-on-the-terrace-1912?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral) e <http://www.photo.rmn.fr/archive/97-013534-2C6NU0SZIC2N.html>.

<sup>24</sup> Por “mulher primitiva” queremos designar o arquétipo da “Eva tropical”, mulher exótica e pura.

<sup>25</sup> Aqui nos baseamos nas ideias propostas por Sherry Ortner (2008), de que, no *continuum* entre natureza e cultura, a mulher é pensada como mais próxima ao polo da natureza e o homem ao da cultura.

<sup>26</sup> A obra pode ser visualizada neste link:

[http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO500\\_10.jpg](http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO500_10.jpg).

<sup>27</sup> Termo utilizado por Azevedo em artigo publicado no jornal *A Noite*, em 3 de janeiro de 1943.

pesquisas do artista em direção à composição da brasileira mestiça quanto de reflexões sobre posições sensuais clássicas. A escultura agradou não só ao artista mas também ao ministro e aos arquitetos, sendo reproduzida em jornais e revistas<sup>28</sup> e tendo figurado no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. O sucesso da obra parece estar relacionado ao fato de ela encarnar um ideal singular de nação.

Laura Moutinho (2011) mostra que os autores clássicos da historiografia brasileira, como Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, produziram discursos de nação pautados na mestiçagem e na imagem da mulher sexualizada. Segundo eles, o mito de origem fundador do Brasil é personificado na figura do casal formado pelo homem branco, elemento ativo do casal, e a mulher mulata, construída como sensual, irresistível e inferior ao homem branco. O elemento masculino é o portador da civilização: como desbravador e conquistador toma a frente e estabelece a relação com o outro. Como afirma Moutinho (2004, p. 99):

Em todos os autores, a mestiçagem aparece como um epicentro que articula, sobretudo, dois elementos: o sexual e o nacional. Alguns aspectos invariantes aparecem nos escritos analisados quando o foco se ajusta para o eixo sexual: o elemento civilizador “branco” revestido de grande ambiguidade; a ausência do elemento masculino “negro”, “mestiço” e nativo; a sensualidade da “mestiça”, da “negra” e da nativa e o lugar ora explícito, ora sugerido, valorado de forma positiva ou negativa, da pureza da mulher “branca”.

Em todos, mesmo possuindo um caráter civilizatório em uns e como marca indelével da primitividade em outros, parece inexequível interditar o desejo latente entre os homens “brancos” (sejam brasileiros ou estrangeiros) com a “mestiça”, em especial a “mulata”. Todos compreenderam que no momento em que escreviam suas obras, a sociedade brasileira se caracterizava como uma sociedade miscigenada. Para pensar a miscigenação como solução ou um problema que requer uma alternativa vai depender do valor que cada um atribui à “mistura” entre as “raças”. Além disso, a maneira como cada um desses autores conceitualiza e maneja a atividade sexual (assim como qualifica os ingredientes de erotismo e desejo que a presidem) vai ser preponderante para a ideia e o tipo de identidade (nacional) construída.

A mestiça subjugada e erótica encarnaria, portanto, a singularidade da nação brasileira: uma nação “feita na cama” e no sexo inter-racial. Proposição que, longe de se contrapor ao ideal de trópico luxuriante, é complementar a ele. Seguindo arquétipos e gestualidades amplamente difundidos na arte das vanguardas europeias da virada do século XX, Celso Antônio figura mulheres passivas, associadas a um discurso primitivista e ambientadas na natureza. Delas surgem dois discursos de nação que se reforçam mutuamente: um associado à ideia de paraíso tropical e o outro à da nação

---

<sup>28</sup> A obra foi reproduzida na primeira página do jornal *Correio da Manhã* de 4 de agosto de 1946 e no artigo “O que é o palácio da educação?”, *Almanaque do Correio da Manhã*, 1944, HDB/Bndigital.

mestiça, fruto do cruzamento inter-racial do homem branco com a mulher não branca. Se com essas duas obras o ministério buscou promover uma imagem de nação ligada à natureza, com as esculturas *Mãe* e *Mulher* desenvolve outro discurso: o de civilização.

*Mulher*, de Adriana Janacópulos, foi concebida para ser colocada no jardim do gabinete do ministro, junto com *Moça Reclinada*. Os estereótipos de mulher evocados por elas são antagônicos. Enquanto esta última remete à sensualidade da mestiça, a primeira trata da “mulher-padrão”. Esse era um novo modo de figurar a feminilidade, que se contrapunha às imagens da mulher moderna que emergiram no fim do século XIX e início da década de 1920. É a mulher de proporções harmoniosas, saudável de acordo com padrões antropométricos, robusta, forte e feminina. Aquela que, por meio da higiene, dos esportes e da disciplina, se civiliza (CF. GOELLNER, 2008; OSTOS, 2012). O oposto, portanto, da “mulher brasileira” figurada em *Moça Reclinada*: não é mais a mestiça, mas a branca; não é mais produto da natureza, mas da cultura.

*Mulher*<sup>29</sup>, de Adriana Janacópulos, se aproxima dessas representações da “mulher-padrão”, uma vez que, nos dizeres de Celso Kelly, a escultora compõe uma “figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia”<sup>30</sup>. No entanto, a escultura traz uma forte ambiguidade. Ainda que “serena”, o olhar da mulher não é evasivo. O tronco levemente inclinado para a frente, as escápulas saltadas e as mãos apoiadas nas arestas da parte traseira do bloco não demonstram repouso; sugerem esforço, dando a sensação de ação, como se a figura estivesse prestes a se levantar. O ato de levantar significa sair da posição de ócio para a de ação. A mulher é, portanto, apresentada como sujeito ativo, divergindo do modo recorrente de representação de mulheres sentadas na escultura francesa, frequentemente retratadas como objeto passivo de um olhar masculino<sup>31</sup>. A opção por compor uma mulher se levantando pode ser compreendida como uma resposta ousada da artista diante de um problema conservador.

O discurso da “mulher-padrão” foi representado no MES tanto pela escultura *Mulher* quanto pela obra *Mãe*, de Celso Antônio. Os anos de 1920 a 1940 foram marcados por acalorados debates sobre a maternidade, vista como uma vocação biológica, único caminho para a autorrealização da mulher. Múltiplos foram os agentes que se debruçaram sobre essa questão: médicos, educadores, organizações sociais,

---

<sup>29</sup> A escultura pode ser visualizada neste link:

[http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO498\\_4.jpg](http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO498_4.jpg).

<sup>30</sup> KELLY, C. Adriana Janacópulos. **A Noite**. Rio de Janeiro, 21 maio 1942. Reproduzido em: Lissovsky e Sá (1996, pp. 315-316).

<sup>31</sup> Estamos usando o conceito de olhar masculino conforme a definição de Tamar Garb (1998).

sindicatos e o Estado, em particular o MES. Inspirados pelo eugenismo, esses atores exigiam das mães a criação dos filhos com base nos princípios racionais, científicos e de higiene. Era dever delas auxiliar o aperfeiçoamento da raça e deter sua degeneração. Responsáveis pela conservação da família, cabia às mães a árdua tarefa de formar e regenerar os homens. Numa sociedade em que a pátria era o prolongamento do lar, a maternidade assumia papel central no projeto político de construção de nação (CF. BOEMY, COSTA e SCHWARTZMAN, 1984; GOELLNER, 2008; MOTT, 2001; OSTOS, 2012).

Foram esses os motivos que levaram Gustavo Capanema a solicitar a Ernesto de Fiori que desenvolvesse uma escultura sobre essa temática. Todavia a maquete produzida pelo artista se aproximava da iconografia da Madona, que não era a imagem de mãe desejada pelo ministro. Insatisfeito, ele delegou a tarefa a Celso Antônio. Contente com o resultado de *Moça Reclinada*, Capanema pediu-lhe que a segunda obra fosse executada na mesma posição. Também forneceu ao escultor uma série de obras de referência reproduzidas nos Albums d'Art Druet, dedicados aos escultores Auguste Guénot, Albert Marque, Charles Despiau e Pierre Poisson.

Entre as várias soluções possíveis, *Mãe*<sup>32</sup> evoca o arquétipo da maternidade afetuosa e cuidadosa, demonstrada pela proximidade entre a mãe e o filho e na ternura expressa pelo rosto da mulher. Embora a figura feminina seja retratada na mesma pose de *Moça Reclinada*, não há mais sensualidade. O corpo dela está coberto por um tecido e por seu rebento. Diferentemente da visão desmaterializada de maternidade trazida pelo estereótipo da Madona, a mãe erigida como símbolo pelo MES é saudável, afetuosa e educadora, figura consonante com o ambicioso projeto varguista de construção de uma nação civilizada, pacífica, fundada na experiência do lar.

O conjunto de esculturas femininas evoca, portanto, duas narrativas divergentes, mas complementares de nação: uma fundada em uma identidade nacional singular, baseada na natureza, na miscigenação e no erotismo; e outra assentada na ideia de civilização, que tem como pilar a raça branca e a família patriarcal. Esses dois discursos foram fundidos em uma só obra: *Monumento à Juventude Brasileira*, que passou a ser a principal escultura do ministério e foi a última a ser executada.

Diferentemente das demais, a ideia dessa obra não partiu do ministro ou dos arquitetos, mas do Sindicato de Educadores. O dinheiro para sua construção foi

---

<sup>32</sup> A obra pode ser visualizada neste link:  
[http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO500\\_8.jpg](http://www.novocpdoc.fgv.br/accessus/fotos/GC/GCFOTO500_8.jpg).

financiado em parte por doações e em parte pelos cofres públicos. Para realizá-la, Capanema convidou entre 1942 e 1943 três artistas: Adriana Janacópulos, Celso Antônio e Bruno Giorgi, que apresentaram diferentes esboços e maquetes.

A maquete de Janacópulos<sup>33</sup> traz um grupo escultórico composto de dois homens e uma mulher vestidos, que marcham para a frente. Os jovens são brancos, fortes e saudáveis. Essa representação estava em consonância com o modo como o Estado Novo, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), buscava apresentar a Organização da Juventude Brasileira em panfletos, fotografias e noticiários<sup>34</sup>. A ideia evocada é a de juventude como mobilização coletiva.

Esse discurso aparece também na maquete realizada por Celso Antônio e no esboço de Bruno Giorgi<sup>35</sup>. Neles, é representado um casal, nu, que marcha para a frente, lado a lado, de mãos dadas. A principal referência dessas obras é *Operário e Camponesa*, de Vera Mukhina, realizada para o Pavilhão da União Soviética, na Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, em Paris, em 1937. Amplamente divulgada pela imprensa e em cartões-postais, foi a imagem mais emblemática do “homem novo” soviético<sup>36</sup>.

No entanto, nenhum desses projetos foi aceito por Gustavo Capanema. A obra final de *Monumento a Juventude Brasileira*<sup>37</sup>, feita por Giorgi, apresenta como no esboço, um casal de adolescentes em marcha, mas a ideia de igualdade é subtraída: a mulher é deslocada, ficando atrás do homem e não há mais contato físico entre os dois. As concepções de juventude e nação evocada é pautada pelos ideais civilizadores do casamento e da hierarquia entre os gêneros. Vale lembrar que esses ideais haviam sido transformados em projetos políticos em 1939, quando o Ministério da Educação e Saúde propôs um estatuto da família, implementado parcialmente em 1940, que incentivava o casamento, a prole numerosa e o confinamento da mulher ao lar; reforçava a chefia paterna e estabelecia a censura moral (CF. BOEMY, COSTA e SCHWARTZMAN, 1984, p. 4). Assim como as esculturas *Mulher*, de Adriana Janacópulos, e *Mãe*, de Celso

---

<sup>33</sup> A obra de Adriana Janacópulos pode ser visualizada neste link:

[http://www.novocpdoc.fgv.br/aceessus/fotos/GC/GCFOTO498\\_1.jpg](http://www.novocpdoc.fgv.br/aceessus/fotos/GC/GCFOTO498_1.jpg).

<sup>34</sup> Organização da Juventude Brasileira foi um projeto político, defendido pelo MES, que vigorou de 8 de março de 1940 a agosto de 1945. Consistia em um movimento cívico voltado para o culto dos símbolos nacionais e mobilização da juventude. Sobre o tema ver a dissertação de Stein (2008).

<sup>35</sup> A escultura de Celso Antônio pode ser visualizada neste link:

[http://mnba.gov.br/portal/media/k2/items/cache/47e29f9fe96a1771642fb05ac8a8fd00\\_XL.jpg](http://mnba.gov.br/portal/media/k2/items/cache/47e29f9fe96a1771642fb05ac8a8fd00_XL.jpg) e o desenho de Bruno Giorgi, neste: [http://www.novocpdoc.fgv.br/aceessus/fotos/GC/GCFOTO499\\_3.jpg](http://www.novocpdoc.fgv.br/aceessus/fotos/GC/GCFOTO499_3.jpg).

<sup>36</sup> Sobre o ideal de “homem novo” soviético e a obra *Operário e Camponesa*, ver Pat Simpson (2004).

<sup>37</sup> A obra final, ainda hoje no Palácio Capanema, pode ser visualizada neste link: <http://static.panoramio.com/photos/large/102824789.jpg>.



Antônio, *Monumento à Juventude Brasileira* materializa uma concepção disseminada no período de que a nação civilizada seria a “feita no lar”, por meio do casamento.

As maquetes de Bruno Giorgi remetem ainda a outro discurso sobre nação, complementar à ideia do casamento e da hierarquia de gêneros: o do casal inter-racial. Segundo Sônia Prieto (181, p.102), os modelos de *Monumento à Juventude Brasileira* eram José Mauro Vasconcellos<sup>38</sup>, homem “branco” nordestino, e uma moça mulata. Embora na escultura feita por Giorgi para o MES a sensualidade esteja mais atenuada do que em outras obras realizadas com base na mesma modelo, ela é sugerida pelas coxas grossas da figura feminina e pelo movimento do braço, que leva a mão ao ombro, recorrente na iconografia de banhistas.

Se essa forma de representar brasilidade já estava presente em *Mulher Reclinada*, de Celso Antônio, conforme discutimos no capítulo anterior, ela reaparece em *Juventude Brasileira* de modo mais completo, ou seja, acompanhada do homem branco, construindo assim uma ideia particular de nação. Laura Moutinho (2004), ao analisar os conceitos de mestiçagem e erotismo nos clássicos da historiografia brasileira, percebe que nesses discursos emerge a imagem de um par civilizador, formado pelo homem branco e pela mulher mestiça, que é fundador da nação.

Assim, o *Monumento à Juventude Brasileira*, ao figurar um casal composto de um homem branco marchando à frente e de uma mulher mestiça seguindo-o mais atrás, produz uma imagem que concilia o discurso da nação “feita na cama”, no sexo inter-racial, com o da nação “feita no lar”, ou seja, no casamento monogâmico, hierárquico e heterossexual. O mito de origem do Brasil encontra-se com o ideal de futuro. À hierarquia do homem branco sobre a mestiça, agrega-se a do marido sobre a esposa, confeccionando a imagem da nação brasileira que almejava o Ministério da Educação e Saúde: um país mestiço e civilizado, fundado no sexo inter-racial, moralizado pelo casamento e pelo lar.

### **Resistências, subversões e contraimagens**

A análise das esculturas encomendadas para o ministério revelou a existência de dois projetos divergentes de construção do “homem novo”. O primeiro emergia dos debates em torno da obra *Homem Brasileiro* e almejava forjar a imagem do “homem novo” por meio da figura masculina e da categoria de raça. No entanto, não era mais

---

<sup>38</sup> José Mauro Vasconcellos (1920, Bangu – 1984, São Paulo), escritor brasileiro que ficou conhecido pelo livro infantil *Meu Pé de Laranja Lima*, publicado em 1968. Na década de 1940, era famoso por seu porte atlético e atuou em algumas peças de teatro e posteriormente em filmes.

possível, representar o “homem novo” por meio de diretrizes forjadas no século XIX. Tornava-se premente atualizar o discurso.

Essa atualização pautaria o segundo projeto de figuração do ideal do “homem novo” – este, sim, consumado. Nele, a categoria de raça se articulava com a gestão da sexualidade. A função do Estado Novo consistiria, então, em transformar uma nação “feita na cama”, ou seja, no sexo inter-racial, em uma nação “feita no lar”, fundada no casamento e na maternidade. A meta era conciliar o mito de origem do Brasil com o ideal de futuro da nação. Nesse discurso, a mulher adquiria papel central, pois era a metáfora adequada tanto para figurar a brasilidade, encarnando a imagem da índia ou da mestiça erotizada, quanto a regeneração do homem brasileiro, uma vez que, como mãe e esposa, iria gerar e educar os cidadãos futuros.

No entanto, nenhum dos projetos de construção do “homem novo” foi consensual. O processo de encomendas revela formas de resistência e subversão por parte dos escultores. A tentativa de representar o “homem novo” pela figura masculina e pela raça fracassa devido às objeções de Celso Antônio e do grupo de arquitetos liderado por Lúcio Costa, que pretendiam, com as obras de arte, atribuir ao edifício um caráter moderno e nacional. Para eles, o que importava era construir imagens de brasilidade, e não necessariamente de civilização. Logo, o mestiço embranquecido se contrapunha às convicções políticas e artísticas deles, mais orientadas pela busca da “singularidade brasileira”. Assim, a recusa da equipe de arquitetos ao projeto de *Brasileiro*, de De Fiori, e a negativa de Celso Antônio em alterar sua obra podem ser entendidas como resistências ao projeto do ministro, que, ao final, levam à não execução de *Homem Brasileiro*.

A ideia de subversão aparece também na “discreta ousadia”<sup>39</sup> de Adriana Janacópulos ao figurar uma mulher-padrão se levantando. Argumentamos que, por meio desse gesto, a escultora parece atribuir à figura feminina um elemento de atividade, de transformação, que pode ser interpretado como indício de empoderamento. Assim, a escultora subverte com discrição o discurso conservador, disciplinador e eugênico sobre a mulher que marca os anos de 1930, possibilitando um vislumbre das ideias de emancipação feminina que haviam sido veiculadas nas décadas de 1910 e 1920.

Desse modo, o homem brasileiro negro, proposto por Celso Antônio, a mulher se levantando, de Adriana Janacópulos, e os projetos de *Monumento à Juventude*

---

<sup>39</sup> Termo utilizado por Ana Paula Simioni (2008) ao analisar a obra de Georgina de Albuquerque.

*Brasileira*, que representam homem e mulher dispostos numa mesma linha, de Adriana Janacópulos, Celso Antônio e Bruno Giorgi, podem ser pensados como contraimagens, ou seja, como obras que confrontam a narrativa do ministro.

As resistências, subversões e contranarrativas decorrentes do processo de encomenda das esculturas acabam por levar à produção de imagens ambíguas, de atenuada eficácia simbólica, o que abre caminho para críticas negativas, empreendidas por agentes que disputavam o poder quer com o ministro, quer com os artistas modernistas. Essa persistente incompreensão das obras parece derivar do fracasso do MES em transformar suas esculturas-símbolos em “metáforas do poder”.

É necessário lembrar, porém, que a articulação entre mestiçagem, casamento e família que emerge das esculturas do ministério não configurou um discurso perdedor. Pelo contrário. Ele moldou as políticas públicas do período, esteve de diferentes formas presente em produções culturais da época e foi constantemente reatualizado ao longo de nossa história. Reaparece, ainda hoje, em nossas imagens e em nossos discursos sobre raça, gênero e nação.

### Referências bibliográficas

- BESSE, S. K. **Modernizando a desigualdade**: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940. São Paulo: Unesp, 1999.
- BOMENY, H.; COSTA, V.; SCHWARTZMAN, S. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984.
- BOSSI, L. “L’homme nouveau”. Dégénérescence et régénération. In : CLAIR, J (org.). **Les années 30 « La fabrique de l’homme nouveau »** (catálogo de exposição). Gallimard/Musée des Beaux Arts du Canada, 2008.
- CARVALHO, V. C. Representações e ações corporais: a ubiquidade do gênero. In: \_\_\_\_\_. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e Brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura. 1ª edição, São Paulo: Zahar, 2006.
- CLAIR, J (org.). **Les années 30 « La fabrique de l’homme nouveau »** (catálogo de exposição). Gallimard/Musée des Beaux Arts du Canada, 2008.
- CUNHA, O. M. G. Sua alma em sua palma: identificando a “raça” e inventando a nação. In: Pandolfi, D. (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV. 1999.
- DUARTE-PLON, L. **Celso Antônio e a condenação da arte**. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 2011.
- DUCAN, C. Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. **Artforum**, dez. 1973, pp. 30-39.
- DURAND, J. C. Negociação política e renovação arquitetônica: Le Corbusier no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 16, ano 6, julho 1991.
- FABRIS, A. O Ministério da Educação e Saúde. In: \_\_\_\_\_. **Cândido Portinari**. 1ª edição, São Paulo: Edusp, 1996.

- \_\_\_\_\_. Um símbolo moderno. In: **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FERREIRA, A. A.; ONO, F. C.; SILVA, J. M. O Recife da década de 1930, Roberto Burle Marx e a gênese dos jardins públicos modernos (transcrição de documento). **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 5, nº 9, julho de 2013.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GOELLNER, S. V. **Bela, maternal e feminina**: imagens da mulher na Revista Educação Physica. Ijuí: Unijuí, 2003.
- GOMES, A. C. \_\_\_\_\_. A Construção do Homem Novo: O Trabalhador Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, L., VELLOSO, M. (org.), **Estado Novo. Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- LAUDANNA, M. De Fiori. In: ARAÚJO, E. (org.). **Escultura Brasileira**: perfil de uma identidade. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.
- LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**: a construção do ministério da Educação e Saúde (1935-1945). 1ª edição. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- MATARD-BONUCCI M.; MILZA P. **L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945)**. Entre dictature et totalitarisme. Paris: Fayard, 2004.
- MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (Publicado originalmente pela Editora Difel, Coleção Corpo e Alma do Brasil, São Paulo, 1979).
- MOTT, M. L. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). **Cadernos Pagu**, nº.16, 2001, pp.199-234.
- MOUTINHO, L. A lubricidade do casal miscigenador: "raça", mestiçagem, gênero e erotismo em autores clássicos da historiografia brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Razão, "cor" e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- MUEL-DREYFUS, F. **Vichy et l'éternel féminin**. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps. Paris: Le Seuil, 1966.
- ORTNER, S. B. Is Female to Male as Nature Is to Culture? In: **Anthropological Theory**. Vol. 4. New York City: McGraw Hill, 2008.
- OSTOS, N. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para a regulação da população brasileira (1930-1945). **Cadernos Pagu**, Campinas, nº. 39, dez. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000200011>. Acesso em: 2/7/2013.
- TAMAR, G. Gênero e Representação. **Modernidade e Modernismo**. A Pintura Francesa no Século XIX. SP: Cosac&Naif, 1998.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SERRANO, V. (org.) **Le nu de Gauguin à Bonnard**. Ève, icône de la modernité? (catálogo de exposição). Côte d'Azur: Musée Bonnard e Silvana Editoriale, 2013.
- SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.
- SIMPSON, P. Parading Myths: Imaging New Soviet Woman on Fizkul'turnik's Day, July 1944. **The Russian Review**, vol. 63, nº. 2 (Apr., 2004), pp. 187-211. Disponível online, base Jstor: [http://www.jstor.org/stable/3664081?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3664081?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 22/11/2015.
- STEIN, C. A. **"Por Deus e pelo Brasil"**: a Juventude Brasileira em Curitiba (1938-1945). Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- ZANINI, W (org.). **Ernesto de Fiori (1884-1945)** (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975.