

À margem do circuito artístico latino-americano: uma reflexão sobre o nacionalismo no campo intelectual¹

MARIA DE FÁTIMA FONTES PIAZZA*

Xul Solar, Emilio Pettoruti, Joaquín Torres-Garcia, Juan Manuel Blanes, Pedro Fígari, entre outros artistas plásticos do continente americano são conhecidos no Brasil e estudados por acadêmicos e especialistas em artes visuais. Entretanto, ao folhear periódicos culturais publicados no Brasil das décadas de 1920 a 1940, encontram-se nas suas páginas artistas que estão completamente ausentes do circuito artístico brasileiro, como museus, galerias, bienais e exposições no século XXI ou desconhecidos pelo público, como por exemplo, os argentinos Cesáreo Bernaldo de Quirós, Guillermo Faccio Hebecquer, Maria Catalina Otero Lamas e Valentin Thibon de Libian.

Uma questão levantada no livro *Corpo-Paisagem: premeditações para uma história da pintura na América Latina* chamou à atenção: Em que medida pode a obra de artistas pouco conhecidos e de reduzida fortuna crítica tornar-se objeto de reflexão e leitura? (CHEREM; MAKOWIECKY, 2010:17). A segunda questão diz respeito ao campo intelectual, no qual os estudos tendem a negligenciar os intelectuais que são considerados “menores”, aí incluídos artistas plásticos e gráficos, poetas, ensaístas, romancistas, contistas e cronistas.

A resposta para estas questões merece uma reflexão sobre o campo intelectual, com suas polêmicas, seus grupos de intelectuais e suas revistas, suas *côtéries*, o papel da crítica, a posição do escritor/artista no campo, as injunções políticas, os movimentos artísticos e as correntes de intelectuais. Para entender porque esses intelectuais que ficaram à margem do campo artístico sulamericano passadas décadas do seu prestígio e da circulação das suas obras por vários países da região, o ponto de partida está em *A ilusão biográfica*, na qual Bourdieu (1998:190) apontou que as trajetórias de vida não

¹ Esta comunicação faz parte de um projeto de pesquisa sob o título *A ilustração em periódicos nacionalistas: uma política da escrita e da imagem*, no qual contei com a participação dos bolsistas Lívia Lopes Neves (PIBIC/CNPq) e Claudionor Pirola (PIBIC/CNPq) e Tiago Alexandre Viktor (Bolsa Permanência). A eles meus agradecimentos.

* Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina e Doutora pelo PPGH/UFSC.

são lineares, porque “Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”.

Daí a importância de mostrar porque o pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) foi objeto da matéria publicada por Renato Almeida sob o título *O pintor argentino Quirós procura uma nova forma que corresponda à expressão nacional* no suplemento *Pensamento da América*, do jornal *A Manhã*, na edição de 25 de fevereiro de 1945, periódico que integrava o projeto político e editorial estadonovista e estava envolvido com uma proposta nacionalista. Neste artigo, o editor Renato Almeida chamou à atenção para a entrevista concedida por este pintor no Escritório de Cooperação Intelectual Argentina, em Buenos Aires sob a direção de Antônio Aita, compondo a matéria uma fotografia de Quirós e a Capa da Monografia sobre Quirós para a Exposição em sua homenagem, realizada na capital portenha, entre novembro e dezembro de 1944, publicada pela Peuser. Também, apontou que o pintor tinha realizado uma exposição “anos atrás” no Rio de Janeiro,² “sem ter ainda o renome que hoje o faz artista consagrado” porque “ainda agora, recebeu a incumbência de decorar o novo Ministério da Guerra [em Buenos Aires] e que será obra de monta e envergadura”. Face a esta encomenda estatal, Quirós declarou que “Tenho lido e estudado com alegria a história argentina, da primeira invasão inglesa a Caseros, do primeiro grito de liberdade até a emancipação. De tudo isso tenho que tirar, para minha obra, não um relatório, mas a essência espiritual” (ALMEIDA, 1945:23;32).

Convém ressaltar que, a exposição de Quirós em São Paulo, em 1921, recebeu uma elogiosa crítica de Monteiro Lobato na prestigiada *Revista do Brasil*, que o identificou com o pintor espanhol Zuloaga [Ignácio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945)] e no *métier* do pintor como um “colorista”, que pela descrição: “Quirós possui este dom. Seus quadros são estados d’alma luz, são “momentos de luz”. Lobato fez a crítica a

² As pesquisas indicam que, em 1921, Cesáreo Bernaldo de Quirós expôs suas obras em São Paulo e mereceu uma crítica de Monteiro Lobato na *Revista do Brasil* e o pintor argentino fez o seu retrato (ARTUNDO, 2004:29-30). O Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, possui a obra *Refeição ao ar livre*, medindo 199 cm x 209 cm., está sob o registro nº 2064, consta no catálogo de 1923 da Exposição da Galeria da Escola Nacional de Belas Artes, antecessora do Museu Nacional de Belas Artes. (Dados fornecidos pela Divisão Técnica, da Coleção de Pintura Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes).

partir de parâmetros impressionistas, entretanto, vislumbra-se que o pintor argentino seguia o caminho entre o realismo e o naturalismo, com telas que cobriam vários gêneros de pintura dentro da classificação acadêmica, como natureza-morta, paisagem, pintura de gênero e uma obra que simbolizava a representação rural argentina: *O Curral* (MONTEIRO LOBATO, 2008: 200-208).

Para o autor de Urupês (2008: 207):

O Curral prima entre as expostas; os últimos raios dum sol moribundo lutam com a treva que se aproxima diluída em luar; as sombras se alongam, o rebanho se aglomera; e envolve tudo a poeira de ouro mortiço da luz em agonia. Que maravilhosa tela! Como ensina coisas! Que lição nos sugere da função da pintura como reveladora do terroir!

Uma primeira questão merece destaque, o pintor Quirós tem sua obra identificada com as representações nacionais, que exaltam a paisagem rural do pampa e os seus tipos sociais, como por exemplo, as obras que integram a *Série Los Gauchos* que pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, como *Nocturno* (1932), *El carnicero* (1926), *Don Juan Sandoval (El patrón)* (c.1926), *El pialador* (1927), *Don Anacleto* (1926), *Las Lloronas*. Essas representações são fruto do nacionalismo egresso das comemorações do centenário da Independência da Argentina que aponta para a construção da *argentinidad*, estimuladas pela posição nacionalista da crítica, do Salão Nacional de Belas Artes, de determinados artistas plásticos, como Carlos Ripamonte, Fernando Fader, Cesáreo Quirós, entre outros e das instituições de ensino artístico que possibilitaram a preservação da arte tradicional pelas instâncias oficiais (KERN, 1996:28-29).

A historiadora Maria Lúcia Bastos Kern (1996:28-29) corrobora com esta visão de que:

A crítica de arte oficial apóia-se nesta visão doutrinária para consagrar a arte argentina, que se consubstancia nos anos 20 na “paisagem nacional” e nas cenas de costumes. Diana Weschsler no seu estudo “Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930)” quantifica os temas considerados nacionais e as premiações segundo as temáticas, permitindo a percepção de uma política orientada a “argentinidad”.

Nessa complexa equação, de preservar ou de “inventar” a tradição com o advento da modernidade e da modernização que assolava a Argentina, por isso, a representação nacional foi estimulada pelas instituições oficiais, desde a literatura com o poema *Martín Fierro*, de José Hernández que foi alçado à condição de mito fundacional até as artes visuais com as obras de Cesáreo Quirós onde prevalecem os ícones da cultura dos pampas. Na opinião de analistas (ALTAMIRANO; SARLO, 1997:184):

El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotiva silba en vez de la carreta, en una palabra nos cambian la lengua [...] El gaucho, el desierto, la carreta ya no son los representantes de una realidad “bárbara” que hay que dejar atrás en la marcha hacia la “civilización”, sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el progreso amenaza disolver.

Uma segunda questão que merece destaque é o papel do editor do suplemento e entrevistador de Quirós, o ensaísta, musicista, professor, jornalista, funcionário do Ministério das Relações Exteriores, folclorista e membro de diversas instituições culturais Renato Almeida (1895-1981). Almeida foi um militante nacionalista, ligado ao grupo dos modernistas cariocas, integrou a geração que “Alberto Torres sonhou” com Ronald de Carvalho, Elysio de Carvalho, Graça Aranha, Tasso da Silveira, entre outros que apontavam soluções nacionais para os problemas brasileiros, colaborou com inúmeros periódicos culturais desde a década de 1920, como na *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional* (1921-1924), *Terra de Sol: Revista de Arte e Pensamento* (1924-1925), *Estética* (1924-1925), *Movimento Brasileiro* (1928-1930), *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira* (1934-1944), entre outros.

No período em que Renato Almeida foi editor/diretor (de abril de 1943 a novembro de 1945) do *Pensamento da America* é perceptível nas suas páginas uma mudança de orientação na linha editorial, da literatura de inflexão simbolista para um maior interesse pela música e pelas culturas do povo: lendas, costumes, contos e tradições, com textos e compilações do peruano Ricardo Palma, do uruguaio Ildefonso Pereda-Valdéz, do brasileiro Luís da Câmara Cascudo, entre outros. No bojo da sua militância nacionalista é que emerge o interesse de Renato Almeida pelo folclore ou pelas culturas do povo, que após 1945 passou a ser identificado como uma forte liderança do movimento folclórico brasileiro e uma referência nacional nas questões que envolviam o folclore, como as Revistas, os Boletins, os Congressos, as Missões e as Comissões.

A entrevista de Quirós concedida em janeiro de 1945 põe em evidência o estado da arte argentina, a afirmação da nacionalidade no campo artístico e permite vislumbrar o papel do suplemento *Pensamento da América* no processo de construção da nacionalidade brasileira em contraposição a de outros países do continente. O que permite aferir que Renato Almeida integrou uma geração de intelectuais que teve um papel de liderança no campo intelectual brasileiro vislumbrando inclusive, um projeto iberoamericanista.

Quirós na entrevista deixou explícito o seu problema de adaptação ao meio argentino, quando revelou que “Vivi na Europa e me fiz na cultura européia, mas não desligado da minha terra, do meu país, para onde volto, na melhor época da minha vida. Foi um pouco o que aconteceu com Villa-Lobos no Brasil...”. O que levou o entrevistador a rebater e a tecer as seguintes considerações (ALMEIDA, 1945:23):

Expliquei que não. O caso do nosso músico foi diferente, pois nunca viveu nem estudou na Europa. Esteve lá, a primeira vez, creio que um ano, e, como declarou, não para aprender coisa alguma, mas para mostrar o que havia feito, já marcado em definitivo com caráter especificamente nacional.

Renato Almeida foi formado nas teses nacionalistas de Alberto Torres, bebeu na estética da vida de Graça Aranha e viveu no furor da onda nacionalista da Primeira República, por isso, rebateu Quirós com argumento de autoridade e mostrou que conhecia a questão nacional no meio intelectual e a música no Brasil, autor de uma obra “clássica” *História da Música Brasileira* (1926), especialmente o caso do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cuja obra tem um forte acento nacionalista, com composições que contemplam os sons e os ritmos do Brasil como *Descobrimento do Brasil*, *Bachianas Brasileiras* nº 2 que inclui *O Trenzinho do Caipira*, além de modinhas, choros, lundus, maxixes e catiras. Tal como Villa-Lobos, viveu a efervescência da Semana de Arte Moderna de 1922, participou do movimento de intelectuais que viviam na cidade do Rio de Janeiro e discutiam as linguagens modernas que aportavam no Brasil.

Segundo um analista, nesta obra seminal de Renato Almeida, o capítulo *A Música Popular Brasileira* trata da “questão da miscigenação promovida por lusos, negros e índios, bem como, assinala o fator do “meio especial” como entidades determinantes da nacionalidade musical”, ou seja, “vê a música como um processo da formação e da afirmação da nacionalidade brasileira” (BRAGA, 2002:274). Daí, poder-

se-ia concluir que, Almeida pertenceu a uma geração de intelectuais que ajudaram a construir a “invenção da tradição da música popular brasileira”, daí que a leitura da sua obra pressupõe que “a nacionalidade musical estaria mais bem representada pelas danças e pelo folclore”, o que marcaria indelevelmente a sua carreira intelectual no movimento folclórico brasileiro que o tornou reconhecido internacionalmente (VILHENA, 1997:227).

No encontro entre Renato Almeida e Cesáreo de Quirós há uma profunda identificação no que se refere ao sentimento nacionalista e a formação da nacionalidade, daí poder-se-ia afirmar que estão em consonância com as correntes intelectuais e os movimentos artísticos, com destaque para o modernismo e o nacionalismo. As opiniões manifestadas por Quirós revelaram que nutria um acentuado apreço pela “cor local”, expressa no “sentido nacional e americano”, por isso, a afirmação (ALMEIDA, 1945:23):

Quando cheguei, notei que a minha forma não correspondia mais a expressão da terra. A natureza argentina exige um idioma argentino. O que trouxe da Europa é estranho e sinto que essa prática não se adapta mais às coisas da minha Pátria. Há carência de côr...

E, continua sua profissão de fé em prol de uma argentinidade e de uma americanidade (ALMEIDA, 1945:23):

Falta-me uma ligação com o meu país, ligação com a América. A América é uma outra coisa e a sua expressão está, sobretudo, mais do que em Diego Rivera, em Villa-Lobos, exemplo extraordinário do artista americano, no meu parecer o maior (ilegível) cheio de nossas coisas. Tenho de aprender. O meu mestre único e exclusivo é o meu país, a sua natureza, as suas lendas, os seus costumes, a sua história.

Seu posicionamento sobre a arte americana tem uma visão de unidade em que não deveria haver fronteiras de nacionalidade no campo artístico e, sim uma “irmandade das forças espirituais da América” (ALMEIDA, 1945:23):

Deveria haver na América, na América Latina, um maior intercâmbio espiritual, uma camaradagem, que não houvesse artistas do Brasil, da Argentina, do Perú, mas artistas da América e os artistas fossem companheiros e amigos que se entendessem, que se compreendessem. Em breve, a Argentina poderia propiciar algo nesse sentido.

Apesar desse discurso defendendo uma arte americana, o pintor argentino confessou ao seu entrevistador Renato Almeida “que a transformação que se opera em

sua pintura, pela volta ao seu país é tal, que vai deixar de ser pintor de cores. Sua província, Entre-Rios é “gris”, as pedras, as coisas, as figuras, tudo é cinzento e essa côr se condensará na sua paleta”. Aqui, Quirós defendeu o regional/nacional, o caráter local da sua pintura porque os pintores são influenciados pela pintura da Europa “anormal e trágica, cheia de incertezas imensas” e (ALMEIDA, 1945:23)

não vêem o problema como os pintores da América o deveria ver. A nossa evolução, far-se-á em nós mesmos, nas nossas tendências, nas nossas idiossincrasias... Os temas podem ser universais, sociais, gerais, mas os trataremos a nosso modo. Nenhum dos nossos pintores encarou um problema que, ao contrário do senso, por ser nosso, tem de ser universal. Quais são os valores universais das letras e das artes? Os que guardam a essência nacional.

Ao final da entrevista com o pintor argentino, Renato Almeida (1945:23) fixou num comentário a sua perspectiva como iberoamericanista ou americanista, onde

mostra que as idéias diretivas do movimento modernista brasileiro, de 1922, de afirmação nacional dentro de um espírito universal, não constituem privilégio nosso, mas a tendência de todos os países americanos, que tem uma mensagem a levar ao mundo, numa expressão nova e diferente, capaz de interessar a todos os homens.

Se Quirós pensava que “o futuro está na América”, os dois interlocutores pensavam que a arte americana seria capaz de libertar-se dos modelos europeus e dar-lhe uma característica original com a “cor local”, munidos de um forte sentimento nacionalista e dentro de uma linhagem da tradição do pensamento iberoamericanista ou americanista formado nas hostes modernistas e nacionalistas.

Uma questão fundamental para entender o campo intelectual sulamericano está no modo como alguns intelectuais, aí incluídos artistas plásticos e gráficos, poetas, romancistas, ensaístas, cronistas e contistas são esquecidos ou colocados à margem do campo, passadas algumas décadas do seu prestígio e visibilidade. Andrade Muricy (1987:17), citando Paul Van Thiegem, coloca de forma exemplar a importância do estudo de intelectuais considerados muitas vezes como “menores”:

[...] Paul Van Thiegem, um dos propugnadores principais dos modernos estudos de Literatura Comparada, observa que “é lendo autores de menor envergadura, e outros até completamente obscuros, que se descobre tudo que é comum entre eles e os maiores”. [...] é observando “um número imenso de escritores medíocres ou obscuros” que se pode ‘acompanhar na sua verdadeira complexidade um movimento ou uma simples agitação literária’. [...] “Tais autores de segunda ou terceira ordem, esses menores e esses

minimi, dos quais a história literária, nacional ou comparada, põe todo o cuidado em não desdenhar, adquirem em literatura geral um particular interesse. Alguns dentre eles, que mal têm lugar nas histórias da literatura de sua pátria, foram causa do nascimento e do desenvolvimento de tendências de modas às quais os maiores não se mostraram refratários. Outros, menos importantes ainda, não exerceram, por assim dizer, nenhuma ação; porém, receberam as influências estrangeiras com tanto mais docilidade quanto lhes faltava forte originalidade. Os seus escritos são testemunhos excelentes das correntes literárias de seu tempo, lembrando esses rochedos que, colocados na superfície das geleiras, permitem pelo seu deslocamento, verificar o movimento lento e infalível da massa que os arrasta”. E conclui: “Os espíritos superiores só coincidem por uma pequena parte de si próprios, e o que tomam por empréstimo à corrente geral é muitas vezes por eles assimilado a tal ponto que se torna dificilmente reconhecível”.

Aí reside, o ponto nodal da questão: os deslocamentos desses atores dentro do campo cultural, a efemeridade dos movimentos artísticos e das correntes de intelectuais, a visibilidade de uns em detrimento de outros face à crítica, as injunções políticas, a arte a serviço de mecenas estatais coloca alguns protagonistas alvo de críticas contundentes e da execração pela imprensa, além de disputas entre grupos e o papel dos historiadores da arte ou da literatura que escolhem uns em detrimento de outros e os colocam em campos opostos, daí serem chamados: os dissidentes, os opositores, os recalcitrantes, os falsos vanguardistas, os radicais de ocasião, entre outros adjetivos e qualificativos.

O mote dessa comunicação foi o artigo de Renato Almeida (1945:23) no suplemento *Pensamento da America*, do jornal *A Manhã* (porta-voz do Estado Novo), com a entrevista do pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós ou, como preferiu o editor “esta entrevista, porém, não se pode dizer bem jornalística. Foi uma palestra íntima, numa linguagem de confiança”, na qual “ouvi Quirós defender sua tese, que temos largamente afirmado no Brasil”, que é o sentido nacional e americano.

Aí reside, o significado simbólico desse artigo que põe em evidência dois intelectuais sulamericanos: um artista plástico e um escritor e jornalista, ambos na década de 1940, eram reconhecidos no campo cultural pelas suas obras pictóricas e pela sua obra jornalística e de pesquisador da música brasileira. Quirós integrou o *Grupo Nexus*, criado em 1907, o qual retomou as tradições rurais argentinas nos temas pictóricos e que ajudou na “invenção da tradição” e na construção da identidade nacional argentina, o que mostra que sua arte estava em consonância com as instituições oficiais e Renato Almeida integrou as hostes modernistas e nacionalistas do “grupo carioca” (ou dos que viviam na cidade do Rio de Janeiro) e contribuiu para a invenção

da tradição da música popular brasileira, com seus sons e ritmos fruto da miscigenação racial. O que mostra que a orientação editorial do suplemento privilegiava o nacional/regional, com destaque para as cenas *costumbristas* do uruguaio Pedro Fígari, do mexicano Diego Rivera, do salvadorenho José Mejía Vides e do argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, além de ressaltar a “moderna tradição brasileira”.

No cenário cultural brasileiro do século XXI, não se ouve mais falar de Cesáreo Bernaldo de Quirós, o que prevalece no circuito artístico (exposições, bienais, galerias e museus) e nos trabalhos acadêmicos é o argentino Xul Solar, cujas obras são conhecidas e estudadas no lado lusófono da América. A longa permanência e o interesse por este artista plástico pode ser creditada ao aspecto visual das suas obras inovadoras ou de vanguarda e associadas à modernidade de Buenos Aires, como apontou Beatriz Sarlo (2010:31-32):

Sempre vi esses quadros de Xul [Ronda (1925), Otro Drago (1927), Dos mestizos de avión (1935), País duro en noche clara (1923), Una pareja (1924)] como quebra-cabeças de Buenos Aires. Mais do que sua intenção esotérica ou liberdade estética, me impressionaram sua obsessão semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizar, a externalidade de seu simbolismo. Buenos Aires, nas décadas de 20 e 30, era o ancoradouro urbano dessas fantasias astrais, e, em suas ruas, desde o último terço do século XIX também se falava uma língua geral, um jargão cocoliche de porto de imigração. (...) O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade européia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; criollismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla.

A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores que estudou Xul Solar e o Brasil (FLORES, 2009: 121) apontou que é preciso “relativizar a presença do Brasil na obra e no pensamento de Xul Solar”. Apesar de Xul Solar e Emílio Petorutti terem tido contato com os modernistas brasileiros, a historiadora afirmou que é muito recente o interesse pela obra de Xul Solar no Brasil, o que despertou à atenção foi uma exposição sob o título *Língua e Imagem: Xul Solar e Jorge Luís Borges*, em 1998, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro e, acrescentou que, “dado o interesse no Brasil pela obra de Borges, Xul aparece aí de carona”. (FLORES, 2011).

À guisa de conclusão, poder-se-ia afirmar que a obra de Quirós dentro dos parâmetros realista/naturalista ficou datada, cujo tema pictórico perdeu-se nas brumas do nacionalismo argentino do início do século XX, cujo bastião da *argentinidad* eram as imagens de cenas *costumbristas*, com o gaúcho, com o peão, com a estância, com o

curral e o gado, que foram alçadas a mitos fundacionais e perderam sentido face à emergência da sociedade urbano-industrial que surgiu com o advento da modernidade. Daí a exclusão da sua obra do circuito artístico brasileiro e do desconhecimento desse artista pelos brasileiros, que inclusive retratou Monteiro Lobato.

Ao que parece, o projeto intelectual de Renato Almeida e Cesáreo Bernaldo de Quirós era de um iberoamericanismo voltado para a tradição, daí poder-se-ia afirmar que a concepção de arte dos dois estava estribada numa leitura romântica da nacionalidade conforme as obras de Fichte e Herder³, com a invenção da tradição: da brasilidade com a música popular e da *argentinidad* com os ícones da cultura dos pampas.

Referências

ALMEIDA, Renato. O pintor argentino Quirós procura uma nova forma que corresponda à expressão nacional. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1945. Suplemento Pensamento da América.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literária y temas ideológicos. In: _____. *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Tradução Gênese de Andrade. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³ A concepção romântica de nacionalidade revela o desejo de “deificação” de um projeto de comunidade nacional, por exemplo: na Alemanha há uma afinidade eletiva entre o popular e o nacional, como nos contos dos irmãos Grimm em que o interesse pela cultura popular é imanente ao vínculo nacional, uma maneira de se identificar como alemão e de se imaginar o projeto de uma nação em devir. (ORTIZ, 1992: 17-75).

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura. In: *Revista de História*, São Paulo, USP, n. 153, 2005. p. 251-282.

CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra. *Corpo-Paisagem*: premeditações para uma história da pintura na América Latina. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Xul Solar e o Brasil. Sobre uma Biblioteca muito particular. In: *Revista de História Cultural e intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, n. 9, dic. 2009. p. 119-154.

_____. *Xul Solar e o Brasil: à guisa de uma pergunta*. E-mail de 18/03/2011.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte Argentina*: tradição e modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. Um grande artista. In: _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Globo, 2008. p. 200-208.

MURICY, José Cândido Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 1.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: CosacNaify, 2010.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão*: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: FGV/Funarte, 1997.