



## ESPAÇOS DE CONSENSO – PROPAGANDA, POLÍTICA E ARQUITETURA NAS EXPOSIÇÕES NACIONAIS GETULISTAS

### GUSTAVO DE ALMEIDA SAMPAIO

Doutorando no programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. FAUUSP e docente do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Paulista.

Endereço institucional: YOJIRO TAKAOKA, 3500, SANTANA DE PARNAÍ-BA – SP CEP: 06541-038

<https://orcid.org/0000-0003-2154-5416>

[gustavosampaio@usp.br](mailto:gustavosampaio@usp.br)

Recebido: 14/02/2022

Aprovado: 17/08/2022

### RESUMO

O presente trabalho tem por meta apresentar duas exposições nacionais promovidas pelo Estado Novo Brasileiro (1937-45): A Exposição Nacional do Estado Novo (RJ-1938) e a Grande Exposição Nacional de Pernambuco (PE-1939). Tomando por base a primeira edição da Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), o artigo almeja evidenciar como as mostras nacionais getulistas apresentavam similaridades discursivas e programáticas com a exposição fascista e como esses eventos foram planejados e executados para a criação de espaço de consenso político e ideológico.

Palavras-chave: Exposições Nacionais. Fascismo. Estado Novo. Política.

### ABSTRACT

The present work aims to present two national exhibitions promoted by the Brazilian New State (1937-45): The National Exhibition of the New State (RJ-1938) and the Great National Exhibition of Pernambuco (PE-1939). Guided by the first edition of the Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), the article craves to show how the getulist national exhibitions presented discursive and programmatic similarities to the fascist exposition and how these events were planned and executed to create a space of political and ideological consensus.

Keywords: National Exhibitions. Fascism. New State. Politics.



## INTRODUÇÃO

A partir da execução da primeira Exposição Universal, feita em 1851 na capital inglesa, grandes mostras tornaram-se, durante o correr do século, um dos principais meios de promoção e difusão dos avanços e conflitos ligados à modernidade.

Intimamente associados à consolidação da sociedade e cultura de massa (AL ASSAL, p. 83), estes eventos expositivos passaram a ser encarados como potentes palcos nos quais eram apresentados os melhores produtos industriais, artísticos e arquitetônicos, sendo eles considerados como *“vitrines do progresso onde o engenho e arte deveriam substituir o poder de fogo das armas no embate moderno pela preeminência mundial”* (NEVES, 1998, apud AL ASSAL, 2014, p. 1).

No entanto, deve-se ter em mente, como bem apontado por Barbuy (1999), que a execução de exposições, tanto internacionais como nacionais, sempre compartilhava e partia de um princípio educativo-doutrinário, em que os materiais exibidos, seus discursos e sua Arquitetura formavam um cenário materialmente organizado e selecionado com a meta de promover específicos valores e ideias a seus visitantes.

A partir dos discursos, projetos e explicações que antecedem suas realizações, e pela busca ou afirmação de princípios neles contidas, percebe-se que, de fato, são elas montagens calcadas num arcabouço muito sólido de valores e intenções: se são primeiramente, fórum para atividades comerciais ligadas à indústria, vão muito além disso e propõem-se como formas poderosas (porque são materialmente construídas) de educação doutrinária. Vê-se que são extremamente planejadas e que se constroem como verdadeiras materializações de uma visão de mundo que se quer, conscientemente, difundir. (BARBUY, 1999, p. 17).

Esta função educativa pode ser apontada – afirmação essa corroborada mais à frente – como o motivo basilar do interesse no uso de mostras para promoção política e ideológica e, conseqüentemente, para a construção de consenso, de sintonia, de sociedade.

Devido a essa característica, somada à necessidade de estetização política<sup>1</sup> para a mobilização das massas, grandes festividades, principalmente de cunho histórico celebrativo, passaram a ser fomentadas e promovidas pelos governos ditatoriais e totalitários que emergiram no período do entreguerra como meio de autopropaganda, coerção ideológica e exercício de poder. Sobre este cenário Cohen (2015, p. XXIII) pondera:

[...] the international [and national] expositions of the middle decades of the 20th century, [...] were by themselves smaller kaleidoscopes, generating infinitive visual patterns whenever shaken.

These visual configurations were often contradictory, as they indexed political and cultural strategies in an intensely conflicted period of contemporary history. As such, and despite their short life span, they represented for the visitors and the broader masses of magazine readers and newsreel spectators who had direct or indirect access to them, statements that were probably as striking as the explicit political addresses of the national leaders who had commissioned them<sup>2</sup>.

Estando diretamente inserido neste panorama e tendo por meta evidenciar como o Estado Novo Brasileiro (1937-1945) utilizou-se destes mecanismos para autopromoção e mobilização social, o artigo volta-se a duas exposições promovidas pelo governo getulista em dois diferentes pontos do país na década de 1930, sendo elas: a Exposição Nacional do Estado do Novo (RJ)-1938) e a Grande Exposição Nacional de Pernambuco (PE-1939).

<sup>1</sup> O termo estetização da política foi cunhado por Benjamin (2012, p. 117), que aponta: “O fascismo resulta, conseqüentemente, em uma estetização da vida política. [...] Todos os esforços pela estetização da política culminam em um ponto. Este ponto é a guerra e somente a guerra, torna possível dar um objetivo aos movimentos de grandíssima escala das massas, [...]”. Como visto, este conceito é indissociável da necessidade de um grande número de apoiadores para o “funcionamento” destes regimes. A esse respeito Arendt (2017, p. 438) aponta: “Os movimentos totalitários [e ditatoriais] são possíveis onde quer que existam as massas, que, por um motivo ou outro, desenvolveram certo gosto pela organização política. As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis”

<sup>2</sup> As exposições internacionais e nacionais das décadas médias do século XX eram por si só pequenos caleidoscópios, gerando padrões visuais infinitos sempre que agitados. Essas configurações visuais eram muitas vezes contraditórias, pois exibiam estratégias políticas e culturais em um período intensamente conflituoso da história contemporânea. Como tal, e apesar de sua curta expectativa de vida, elas representavam aos visitantes e às massas de leitores de revistas e aos espectadores de noticiários, que tinham acesso direto ou indireto a elas, declarações que eram provavelmente tão marcantes quanto os anseios políticos explícitos dos líderes nacionais que as haviam encomendado (tradução feita pelo autor)..

É necessário mencionar que este resgate tomará por base o primeiro e principal evento promovido pelo regime Fascista, que foi a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, executado em 1932. Tal escolha metodológica parte da constatação de alinhamentos discursivos, políticos e, até certa medida, arquitetônicos entre as mostras nacionais brasileiras com a italiana.

É de conhecimento que o Getulismo, após a promulgação do Estado Novo (1937-1945), passou a exibir um alinhamento ideológico e programático com o Fascismo. Tendo por objetivo se apresentarem como modernos modelos de governança que por meio do domínio da máquina pública, do controle social, do nacionalismo, do paternalismo voltado à celebração de Mussolini e Getúlio Vargas e do discurso anticomunista – materializado nestas exposições – estes regimes almejavam levar tanto a Itália como o Brasil a uma nova categoria de desenvolvimento humano e social baseada em uma utópica comunidade igualitária sem diferenciações e conflitos internos (OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982, p. 88).

Direcionado por este cenário, faz-se relevante uma última ressalva. Devido à falta de análises sistemáticas destes eventos, o artigo utilizará majoritariamente textos vinculados à mídia seriada. A despeito de serem redações sem um maior distanciamento crítico e, muitas vezes, sem uma autoria clara, esses textos tornam-se de relevância exatamente por esta feição, pois, como exibido por Barbuy (1999, p. 27), eles são representativos de sua época e estavam mergulhados em suas próprias temporalidades.

## A MOSTRA DA REVOLUÇÃO FASCISTA (1932)

Como afirmado, de antemão às mostras brasileiras, será brevemente apresentado um dos exemplos mais emblemáticos no emprego de uma exposição nacional

para promoção política: a primeira *Mostra della Rivoluzione Fascista*, executada em Roma em 1932.

Concebido para comemorar os feitos dos dez anos do governo de Mussolini e exibir à população os planos fascistas para a construção da Nuova Roma (GENTILE, 2007), o evento foi uma das mais significativas ações propagandísticas do Fascismo Italiano para a mobilização social.

Alle mostre, principalmente, il fascismo affidava la funzione di mobilitazione propagandistica delle masse in speciali eventi e occasioni: la folla dei visitatori era coinvolta direttamente nell'universo simbolico fascista, e ne subiva emotivamente l'influenza con maggiore immediatezza ed efficacia, rispetto all'influenza più solenne, ma anche più distaccata, esercitata dai monumenti perenni. In questo senso, le mostre erano per il fascismo eventi di culto, concrete esperienze di sacralizzazione della politica, [...]. (GENTILE, 2007, p. 165).<sup>3</sup>

Montado no coração da capital italiana, na Via Nazionale, o pavilhão da mostra que era, na verdade, uma grande fachada em estrutura de madeira decorada por quatro grandes Fasci Littori – de 25 metros de altura revestidos em lâminas de cobre que mascaravam o edifício eclético do *Palazzo delle Esposizioni*, de autoria de Pio Piacentini, pai de Marcello Piacentini – teve por autoria os arquitetos racionalistas Mario De Renzi e Adalberto Libera. A despeito de sua efemeridade, essa obra tornou-se de relevância à trajetória da arquitetura moderna italiana, pois ela foi um dos primeiros projetos executados por arquitetos vinculados ao Racionalismo Italiano em cooperação com o regime Fascista, relação essa que, durante a década de 1930, tornou-se cada vez mais robusta<sup>4</sup> (Figura 1).

<sup>3</sup> Nas exposições, principalmente, o fascismo confiava a função de propaganda e de mobilização das massas em eventos e ocasiões especiais: a multidão de visitantes era diretamente envolvida no universo simbólico fascista e era afetada emocionalmente com maior imediatismo e eficácia, comparada com a influência mais solene, mas também mais destacada, exercida por monumentos perenes. Neste sentido, para o fascismo, as exposições eram eventos de culto, experiências concretas da sacralização da política, [...] (tradução feita pelo autor).

<sup>4</sup> Para uma maior compreensão deste cenário Cf.: SAMPAIO (2017).

Com a participação de vários artistas, escultores e arquitetos italianos das diferentes vertentes do modernismo local<sup>5</sup>, a mostra destinada à revolução foi edificada, a mando de Mussolini, para ser “non [una] esposizione o mostra nel senso abituale della parola, ma rassegna di attività e di forze, bilancio dei primi dieci anni dal potere, dal quale bilancio nasce implicitamente il programma avvenire”<sup>6</sup> (Arte della Rivoluzione, EMPORIUM, março 1933, n. 460, p. 195).



Figura 1 – Pavilhão da Mostra della Rivoluzione Fascista com seus grandes Fascio Littorio revestidos em metal atuando como elemento decorativo  
Fonte: <http://www.scuolaromana.it>.

Projetada para possuir uma atmosfera celebrativa, a exposição era composta por um percurso pré-determinado que percorria um conjunto de 19 salas decoradas por documentos, fotos, gráficos e relevos que apresentavam ao visitante, cronologicamente, toda a trajetória e os feitos do Fascismo. Iniciando em 1919 com a formação dos polos locais e o surgimento dos camisas negras, o caminho, em um de seus primeiros ambientes (Sala E), prontamente apresentava o discurso anti-comunista que permearia toda a sua extensão, já que um de seus primeiros elementos expositivos era uma vitrine, que por meio de materiais gráficos (imagens,

colagens e fotomontagens) exibia os danos do ideário à população e o perigo da “demagogia vermelha” (sic). (PNF, 1932, p. 118).

Como elemento final e mais simbólico do evento, foi montado o Sacrário dei Martiri Fascisti. Situado diretamente após a sala dedicada ao Duce, o espaço – de autoria de Libera – era uma instalação composta por uma grande cruz metálica posicionada no centro de uma cripta circular de pouca iluminação, circundada por várias inscrições retroiluminadas da palavra “presente”, que era entoada na ritualística fúnebre fascista<sup>7</sup>. (Fig.02)

Durante il percorso, il visitatore era investito dal ritmo concitato e frenetico della rappresentazione degli eventi, attraverso una combinazione simultanea e dinamica di fotografie, documenti, composizioni grafiche, decorazioni pittoriche e raffigurazione scultoree, fino a raggiungere, dopo aver attraversato la sala dedicata al duce, l’ultima sala, dove era il Sacrario dei Martiri Fascisti: qui, il tumulto della storia rivoluzionaria si placava nella penombra azzurra di una cripta circolare con una grande cupola, affiancata da due cupole minori, e al centro, su piedistallo color rosso sangue, si innalzava una croce metallica e guerriera, simbolo del sacrificio e della fede. E tutt’intorno alle pareti della cripta, nell’oscurità, la voce dei martiri fascisti era evocata, secondo il rito fascista, dalla ripetizione continua e fitta della parola << presente >> in caratteri luminosi, mentre s’udiva soffuso l’inno fascista. (GENTILE, 2007, p. 170).<sup>8</sup>

A exposição, que recebeu, durante os seus dois anos de funcionamento, 4 milhões de visitantes<sup>9</sup>, poemas e declarações de apoio (GENTILE, 2007), foi cogitada

<sup>5</sup> Como exemplos, pode-se apontar Mario Sironi, notável pintor associado ao Novecento; Giuseppe Terragni, atuante dentro do Racionalismo Arquitetônico; e Enrico Prampolini, do Futurismo.

<sup>6</sup> “não [uma] exposição ou mostra no sentido usual da palavra, mas uma revisão de atividades e forças, um balancete dos primeiros dez anos do poder. A partir deste balanço nasce implicitamente o programa a ocorrer”. (tradução feita pelo autor).

<sup>7</sup> Sobre o rito fúnebre fascista, Cf. Gentile (1993).

<sup>8</sup> Durante o percurso, o visitante era atingido pelo ritmo frenético da representação dos eventos, por meio de uma combinação simultânea e dinâmica de fotografias, documentos, composições gráficas, decorações pitorescas e representações escultóricas, até chegar, depois de atravessar a sala dedicada ao Duce, à última sala, onde estava o Sacrário dos Mártires Fascistas: aqui, o tumulto da história revolucionária se erguia na penumbra azulada de uma cripta circular com uma grande cúpula, ladeada por duas menores, no centro, de seu pedestal na cor vermelho sangue, se alçava uma cruz metálica e guerreira, símbolo do sacrifício e da fé. E ao redor das paredes da cripta, na escuridão, a voz dos mártires fascistas era evocada, segundo o rito fascista, pela contínua e densa repetição da palavra “presente” em caracteres luminosos, enquanto o hino fascista era ouvido (tradução feita pelo autor).

<sup>9</sup> Gentile (2015) aponta que um dos visitantes foi Le Corbusier.

a se tornar uma atração permanente. A despeito desta tentativa não ter sido concretizada, a Mostra della Rivoluzione Fascista foi remontada 1937 no Museu de Arte Moderna de Roma e incluída nas comemorações do bimalinário de Augusto<sup>10</sup> e edificada novamente em 1942, com a Itália já em guerra.

A primeira edição do evento, sua arquitetura, seu simbolismo, sua sacralidade e sucesso foram tão marcantes que a poderosa crítica de arte Margherita Sarfatti<sup>11</sup> chegou a traçar um paralelo da mostra com uma igreja, um templo religioso onde os objetos artísticos têm a função de transmitirem e representarem valores espirituais.

Ma di che cosa dispone la Chiesa, per il formare il Santo dei Santi e intorno ad esso la Casa di Dio? Di alcune sublimi verità dello Spirito, e della divina semplicità quotidiana del pane e del vino. Nel caso più raro e più prezioso, di qualche frammento di reliquia, che non è esposta visibilmente ma la cui presenza invisibile è rivelata da un alone di più visibile gloria, disposto interno al luogo che la custodisce. Il fascismo – con tutta la distanza che separa l’umano, anche eroico, dal Divino ed eterno – è risalito a questi grandi esempi. Come la Chiesa, esso ha affidato all’arte il compito di tradurre e glorificare in immagini fisiche, e pur spirituale, i fatti dello spirito. [...] La Mostra dimostrativa della Rivoluzione è dunque, non solo cornice, ma nella sua essenza opera d’arte e opera d’architettura; fu ideata, vagliata eseguita e composta da artisti, con coraggio di scelta, responsabilità di direttive e libertà di invenzione, insomma con l’ingegno, con l’audacia e anche con il cuore; così come solo si possono fare le opere d’arte. Non è una raccolta di materiale storico, ma storia in atto, attraverso la trasformazione mitica de pur verace – anzi, la sola verace – in simbolo di allegoria. (SARFATTI, 1933, *Architettura, Arte e Simbolo ...*, *Architettura*, p. 5).<sup>12</sup>

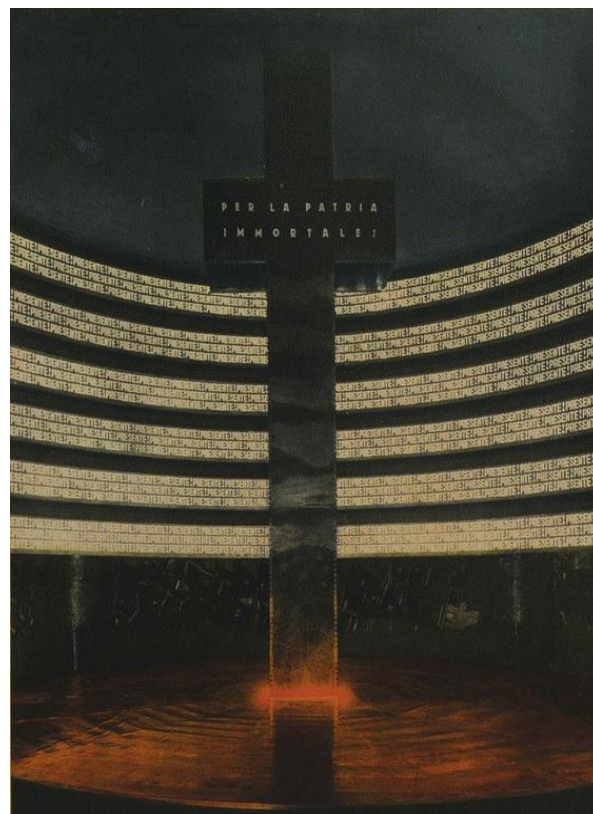


Figura 2 – *Sacrario dei Martiri Fascisti*

Fonte: *Emporium*, n. 460, p. 1.

Em decorrência deste enorme sucesso, a montagem de grandes eventos expositivos para propaganda política e mobilização social tornou-se uma prática recorrente na Itália Fascista, podendo-se apontar, por exemplos, a *Mostra Augustea della Romanità* (1937) e a *Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare* (1940)<sup>13</sup>, edificada em Nápoles.

## AS EXPOSIÇÕES GETULISTAS

Como apontado, o Brasil sob o Estado Novo (1937-1945) passou a exibir um alinhamento ideológico com regime Fascista Italiano, não sendo por acaso que esse contato também seja perceptível nas exposições nacionais brasileiras.

<sup>10</sup> O principal marco de comemoração do bimalinário de Augusto foi a Mostra Augustea della Romanità, que foi uma exposição igualmente montada no Palazzo delle Esposizioni e diretamente influenciada pelo sucesso de sua antecessora.

<sup>11</sup> Margherita Sarfatti (1880-1961), além de ter sido uma das mais importantes críticas de arte durante o Fascismo, foi financiadora da Marcha sobre Roma (1922) e amante de Mussolini. Veio ao Brasil em 1930 com objetivo de promover o Novecento e, posteriormente, em 1949 para levantamento de dados sobre a arte brasileira para seu livro. Para uma análise destes eventos, Cf.: MAGALHÃES (2013) e SAMPAIO (2017).

<sup>12</sup> Mas o que a Igreja dispõe para a formação do Santo dos Santos e em torno dela a Casa de Deus? De algumas sublimes verdades do Espírito e da divina simplicidade diária do pão e do vinho. No caso mais raro e precioso de algum fragmento de relíquia, que não está visivelmente exposto, mas cuja presença invisível é revelada por um halo de glória mais visível, colocado dentro do lugar que o segura. O fascismo – com toda a distância que separa o humano, até mesmo o heroico, do Divino e eterno – voltou a esses grandes exemplos. Como a Igreja, confiou à arte a tarefa de traduzir e glorificar os fatos do espírito em imagens físicas e ainda espirituais. [...] A Exposição da Revolução é,

<sup>13</sup> Como um outro exemplo do uso de grandes exposições nacionais europeias, pode-se apontar a Exposição do Mundo Português feita em Lisboa no ano 1940.

Apesar de não haver uma comprovação formal de relação entre as mostras, é inegável, como percebido por Capelato (2008, p. 37) que, apesar de diferentes realidades entre o Fascismo e Getulismo, certas ideias e práticas políticas, como o uso de exposições para a autopromoção aplicadas na Europa, se fizessem presentes no Brasil e acabassem por ser apropriadas e reproduzidas.

Assim, o primeiro grande evento nacional como meio de promoção e propaganda para população executado foi a Exposição Nacional do Estado Novo de 1938.

Montada no recinto da Feira das Amostras<sup>14</sup> no centro do Rio de Janeiro, que era capital federal, a exposição tinha por meta comemorar 1 ano da promulgação do Estado Novo (1937) e apresentar ao “homem da rua brasileiro” (sic) os feitos de oito anos do governo getulista. Encabeçada pelo Ministério da Justiça, que tinha por responsável o mineiro Francisco Campos<sup>15</sup>, a mostra por meio “[...] de gráficos de fácil leitura, [...] abundante documentação fotográfica [...]” tentava exibir uma síntese da vida brasileira sem suas diferenciações regionais (CATÁLOGO [...], 1938, p. 1):

Essa exposição orientada por forte tendência unionista, exclui as particularidades estaduais e as diferenciações regionais preocupando-se apenas em mostrar, a largos traços, os aspectos essenciais da transformação que vem passando o país. [...] Prolongando-se além da sua própria significação imediata, o material exposto adquire significação mais alta, a qual a de tornar conhecido e sentido pelas massas o trabalho de um governo surgido de uma revolução [...]. (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DO ESTADO NOVO, 1938, p. 1).

Aberta ao público em 10 de dezembro, por meio de uma cerimônia que contou com a presença do alto escalão público e civil nacional e de Getúlio Vargas, teve como ponto alto o acendimento de boia luminosa “de grande efeito ornamental [que almejava ser] um símbolo de orientação, de guia e de vigilância” (A Exposição Nacional do Estado Novo, *Jornal do Brasil*, 10/12/38, p. 15).

Para garantir grandeza e pompa ao evento, sua entrada, na Avenida das Nações, foi “ornamentada de bandeiras e flâmulas que emprestam ao ambiente aspecto de excepcional beleza. Logo no seu início em direção da Exposição [...] ergue-se vistoso monumento encimado pelas armas da República em que se lê a inscrição: “O novo Brasil – 1930 -1938” [...]” (ibid) (Figura 3). Junto a essa estrutura, encontrava-se seu pórtico de entrada, que dava continuidade aos modelos compositivos aplicados na Feira de Amostras, que eram vinculados ao modernismo do Art Déco (SEGAWA, 2019) (Figura 4).



Figura 03 – Monumento na Entrada da exposição  
Fonte: FGV-CPDOC.

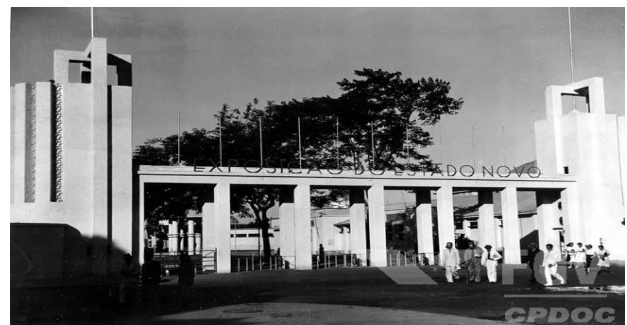


Figura 4 – Pórtico de entrada à Exposição do Estado Novo  
Fonte: FGV-CPDOC.

<sup>14</sup> O recinto das Feiras das Amostras aproveitava a remanescente estrutura da Exposição do Centenário de 1922.

<sup>15</sup> O papel de Francisco Campos na exposição não é um fato de estranhamento já que para ele “O mundo moderno é um mundo onde o que se predomina é a cultura de massa, que acaba gerando a mentalidade de massa, uma nova forma de integração que se origina nos mecanismos de contágio via ampliação e difusão dos meios de comunicação. Nesse novo ambiente, tomado pelos apelos e pelos recursos irracionais de mobilização, a ação política tem que necessariamente se atualizar e se render ao irreversível dos novos tempos” (SCHARTZMAN et al., 2000, p. 81).

Um ponto de relevância emergido durante esta festividade inaugural e que exhibe, claramente, o aspecto educativo-doutrinário da exposição para a divulgação política foi o discurso do chefe de gabinete do Ministério de Justiça, Negrão Lima, que afirmou:

As exposições são hoje um meio corrente dos governos se dirigem às massas. Nelas se apresentam resultados dos planos e projetos elaborados e se entrega a crítica justa do povo a visão da obra construtiva do regime. No Brasil, ainda não se havia tentado uma iniciativa dessa natureza, de sorte que a Exposição vai constituir alguma coisa de novo que a opinião pública saberá apreciar. Representa alguma coisa de novo pelas suas finalidades e pelo sistema e estilo a que se obedeceu. Tendo um sentido doutrinário, a Exposição do Estado Novo será uma exposição de ideias vistas através de sua objetivação em obras e fatos concretos. [...] (Inaugura-se hoje, a Exposição nacional do Estado Novo, *Jornal do Brasil*, 10/12/38, p. 15).

Análogo à mostra italiana, a exposição brasileira também foi montada em edifícios já existentes dentro do complexo da Feira de Amostras. Estruturado em pavilhões e em stands, como o da Fazenda e o da Prefeitura, o evento era formado por seções do Ministério da Guerra e Marinha, da Educação e Saúde e do Trabalho e da Justiça, contendo dentro de seu espaço a exposição Anticomunista. Pouco se conhece sobre estas estruturas, sendo que a única que possui um maior número de informações era a destinada ao Ministério da Educação e Saúde (MES) (Figura 5).

Apesar de dados insuficientes, é possível afirmar que a edificação escolhida para receber o material do Ministério da Educação e Saúde também sofreu, assim como na *Mostra della Rivoluzione Fascista*, um processo de “envelopamento”. Sendo claramente inferior ao projetado por Libera, esta nova estrutura “apagava”



Figura 5 – Pavilhão do Ministério da Educação e Saúde na Exposição do Estado Novo, com sua nova fachada.

Fonte: FGV-CPDOC.

toda a arquitetura original do edifício, sendo formada por um único volume marcado por sua marquise<sup>16</sup> que atuava como elemento decorativo. Não é possível apontar a autoria do projeto desta fachada, não obstante, é rico mencionar que o MES, durante a gestão de Gustavo Capanema (1934-1945), foi ocupado por funcionários públicos ligados ao modernismo, como Carlos Drumond de Andrade, Cândido Portinari e Lúcio Costa, e que tal grupo pode ter direcionado a composição do pavilhão destinado ao Ministério em que atuavam.

Seu interior era dividido por telas ou por painéis de madeira, nos quais os vários setores sob o controle da repartição exibiam, por meio de fotografias, tabelas e gráficos, dados que iam desde o controle de doenças como a Tuberculose, Lepra e Malária a programas de Saneamento e Higiene. No campo educacional, pode-se apontar como relevantes a apresentação do recém-criado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) (Figura 6), que mostrava as primeiras ações do departamento, e as maquetes da Cidade Universitária (Figura 8) do Rio de Janeiro, de autoria de Marcello Piacentini e do atual Palácio Capanema. Sobre esta obra basilar à arquitetura nacional, o Catálogo Geral da Exposição (1938, p. 23) relatava que:

<sup>16</sup> Os finos pilares curvos presentes na cobertura de acesso ao pavilhão muito se assemelham aos encontrados na marquise projetada por Niemeyer para a Igreja de São Francisco na Pampulha, que estava em construção. Essa semelhança reforça a hipótese de influência dos arquitetos modernistas no projeto desta nova fachada.

[...] Em dezembro do corrente ano será o inaugurado o novo edifício do Ministério, na Esplanada do Castelo. É um bloco de construção monumental, que apresenta soluções radicais para os problemas da arquitetura. Baseia-se no aproveitamento do espaço vertical, deixando a maior parte da área franqueada ao público. [...] Será, sem dúvida, um dos mais completos edifícios públicos do continente.

É interessante notar que o Catálogo (1938) apontava que o edifício seria entregue no ano de 1939. Todavia, essa afirmação estava longe da realidade, já que a obra, como demonstrada nas imagens exibidas na exposição (Figura 7), ainda estava em um estágio longe de finalização, conclusão essa que se deu somente no ano de 1943.



Figura 6 – Stand do SPHAN exibindo quais eram as atribuições do recém-fundado órgão patrimonial  
Fonte: FGV-CPDOC.

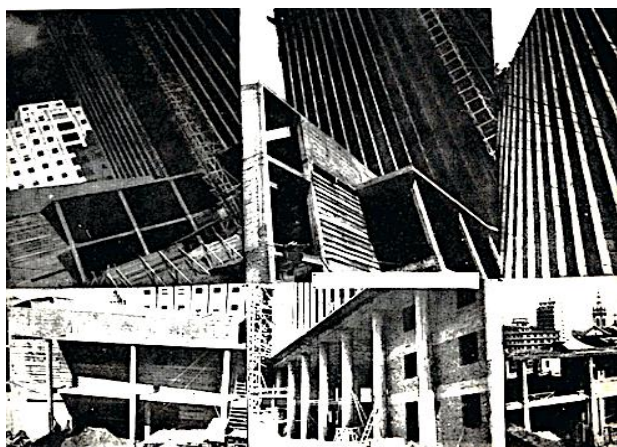


Figura 7 – Imagens da obra da Sede do MES em 1938, com sua estrutura ainda aparente  
Fonte: Catálogo da Exposição do Estado Novo.

Já, sobre o plano da Cidade Universitária (Figura 8), o texto faz uma pequena descrição de como seria o futuro campus; porém, omite que o projeto era assinado por Marcelo Piacentini e que ele estivera no Brasil em 1935 a pedido do próprio Capanema. Pode-se inferir que a omissão deste fato esteja vinculada às problemáticas surgidas no mesmo ano de 1937 com a implementação de uma comissão capitaneada por Lúcio Costa, que, como apontado, atuava no ministério e questionava a atuação do arquiteto italiano em solo nacional. Fazendo um contraponto ao projeto de Piacentini, o grupo de Costa convidou Le Corbusier para prestar consultoria na produção de um estudo rival que, após uma análise de uma comissão de professores da instituição<sup>17</sup>, acabou por ser negado. Todo este imbróglio, somado à falta de pagamento do governo, fez com que o arquiteto italiano passasse a questionar a viabilidade do projeto tornando, assim, a relação com o governo federal desgastada. Após longos atrasos, a empreitada foi cancelada em 1940; entretanto, durante a exposição ela era assim descrita:

[...] Ao passo que procura aperfeiçoar os serviços existentes, em matéria de ensino superior, o Ministério acelera os trabalhos de construção da Cidade Universitária, grupo de construções a serem levantadas na Quinta da Bôa Vista, compreendendo 29 edifícios. A Cidade Universitária será uma grandiosa iniciativa, destinada a solucionar o problema da preparação dos estudantes de curso superior. Sua construção começará este ano [...] (ibid).

O compartilhamento espacial destes dois projetos é representativo do embate que estava acontecendo na arquitetura nacional. De maneira sumarizada, a produção arquitetônica brasileira passava, nestes anos, por uma série de grandes acontecimentos marcados pela regulamentação da profissão em 1934, pela gestão de Lúcio de Costa na Escola Nacional de Belas Artes em 1931, que, apesar de rápida, foi ruidosa, pelo grande volume de obras capitaneadas pelo Estado e pela maior presença do modernismo de matriz corbusiana em solo brasileiro. A articulação destes fatos fez com

<sup>17</sup> Sobre este fato e seus desdobramentos, recomenda-se SAMPAIO (2017, cap.03).



que a prática profissional e, principalmente, a feição da arquitetura moderna no Brasil passassem a ser debatidas. É exatamente este contexto de confronto entre as diferentes visões do modernismo que materializou-se no pavilhão do MES pela presença da maquete da Cidade Universitária e do atual Palácio Capanema.

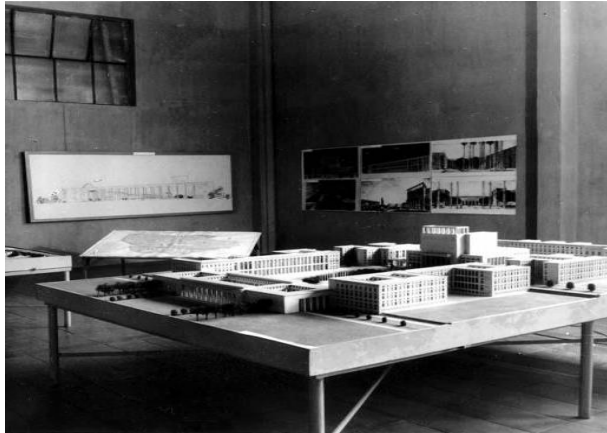


Figura 08 – Maquete da Cidade Universitária  
Fonte: FGV-CPDOC.

Apesar da riqueza deste pavilhão, pode-se apontar que o mais simbólico e de maior carga política era o intitulado Anticomunista. Para se compreender o porquê desta importância, é necessário ressaltar que, após o Levante Comunista de 1935, chamado jocosamente de Intentona, o Comunismo tornou-se o “bode expiatório” do Getulismo, configurando-se como um catalisador de sentimentos vinculados a temores de desintegração social e pretexto para o incremento de medidas controladoras em nome da Segurança Nacional (CAPELATO, 2008, p. 57).

Inserido no Pavilhão da Justiça, ele era retratado como um ponto especial no evento e tinha por objetivo mostrar, por meio de uma exposição de mesmo nome, as “mazelas” e as “falsas promessas” do ideário “bolchevista”.

[...] Em um pavilhão especial realiza-se, simultaneamente, a Exposição Anti-Comunista. Os gráficos, os desenhos, as estáticas, as explicações sintéticas mostrarão ao visitante o que o comunismo tem prometido e tem feito. Mostrarão, por certo, o paraíso de promessas e as ruínas do quartel do Terceiro Regimento, onde brasileiros foram mortos enquanto dormiam. Ao lado dessas promessas edênicas e dessas realizações infernais do comunismo, a Exposição do Estado Novo põe, para a evidência das comparações singelas e sóbrias, todas as realizações do regime. E o Estado Novo confia no resultado dessa comparação no espírito do visitante. Ele que conclua. E a demonstração objetiva que hoje se inaugura é feita justamente para possibilitar uma conclusão. (Demonstração Objetiva, *Diário Carioca*, sábado 10 de dezembro, 1938, p. 6).

Além deste ponto, a estrutura apresentava um cenotáfio (Figura 9), um monumento fúnebre que prestava – em claro contato com a Mostra da Revolução Fascista – uma homenagem aos “bravos oficiais e soldados mortos em defesa das instituições na intentona de 1935” (A exposição Nacional do Estado Novo, *Jornal do Brasil*, quinta feira 15 de dezembro, 1938, p. 7). Apesar de poucos dados sobre este “monumento”, como seu tamanho e autoria, pode-se afirmar que assim como *Sacrário dei Martiri Fascisti*, ele foi pensado para exibir aos visitantes uma forte carga simbólica e ser um *locus* de coerção política (Figura 9).

Além dessas estruturas, o evento contava, também, com um parque de diversão e uma rica programação de festividades paralelas, como a Exposição Brasilidade, que mostrou trabalhos de alunos do ensino público, e a Festa da Música Popular Brasileira, do jornal “*O Globo*” e da Polícia Militar. A estas comemorações somou-se uma festa de fim de ano intitulada Réveillon Popular, que contou com a presença de Getúlio Vargas e atraiu 200 mil visitantes.

Todo este esforço propagandístico chegou ao fim à meia noite do dia 22 de janeiro de 1939, com uma festa de dança brasileira. Com a participação do ministro Gustavo Capanema, a Exposição do Estado Novo foi retratada como uma ação “[...] de êxito brilhante durante o tempo que esteve franqueada ao público, não só pelo que de interessante ofereciam seus pavilhões como também pelas festas esplêndidas que ali se realizaram [...]” (Noite da dança brasileira, A Noite, 23 de janeiro de 1939, p. 7).

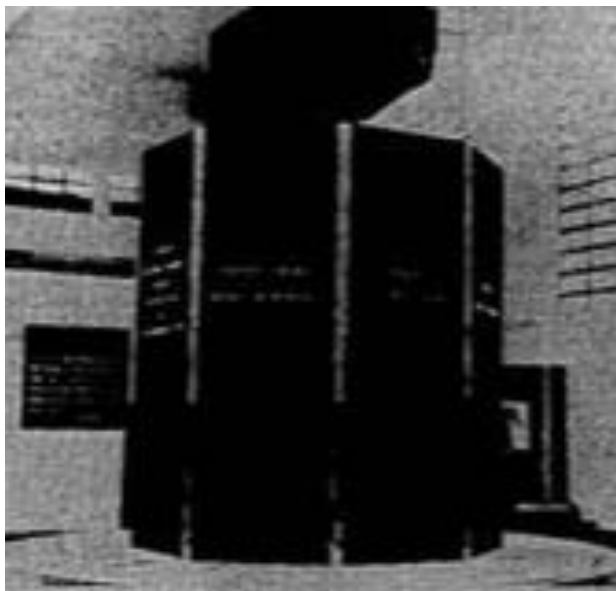


Figura 9 – Cenotáfio inserido no Pavilhão Anticomunista  
Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro, 1938, p. 7.

Outro exemplo do uso de uma exposição nacional para a mobilização social foi a Grande Exposição Nacional de Pernambuco (1939). Idealizada e executada por um decreto promulgado pelo interventor federal Agamenon Magalhães, que era um forte aliado de Getúlio Vargas, e pela secretaria de Agricultura de Pernambuco, ela tinha por objetivo mostrar os feitos da interventoria à população de Recife e ser um polo de legitimação do Estado Novo no Nordeste brasileiro. Sobre estes anseios e evidenciando como o evento foi divulgado fora do Estado de Pernambuco, o jornal *Correio Paulistano* (04 de maio de 1939, p. 9) relata:

[...] o governo de Pernambuco instituiu uma grande exposição de caráter nacional, que vai ser inaugurada em dezembro em Recife. O anunciado certame tem tido uma acolhida simpatia por parte das mais altas autoridades da Nação, repercutindo em todos os Estados do Brasil. [Seu primeiro objetivo é] promover um encontro fraternal e amigo de todos os Estados da Federação Brasileira, numa demonstração significativa das possibilidades econômicas e culturais de cada um deles. O segundo objetivo é mostrar a todo o país o que tem sido a sua administração durante os dois primeiros anos da instituição do Estado Novo. (Uma grande exposição nacional de Pernambuco..., *Correio Paulistano*, 04 de maio de 1939, p. 9).

Igualmente ao acontecido com a sua antecessora que teve suas premissas evidenciadas por Negrão Lima ao *Jornal do Brasil* (10/12/1938), a exposição pernambucana também foi justificada à população por seu coordenador geral Campos de Oliveira.

[...] em pontos gerais o objetivo da Exposição Nacional de Pernambuco, [é] mostrar o Brasil aos brasileiros, abrir-lhes aos olhos as nossas fontes de riqueza, avivar-lhes no espírito a nossa colaboração para a economia nacional, o nosso esforço, o nosso poder de realização, o nosso pleno domínio sobre o meio ambiente. [...] A exposição de Paris, em 1937, e a que atualmente se realiza, em Nova York, atestam, de modo, categórico, que tais certames estão oficialmente reconhecidos pelos povos mais adiantados como o melhor e mais autêntico processo de publicidade [...]. (A grande propaganda [...], *Diário da Manhã*, 03 de setembro de 1939, p. 6).

Promovida na região central da cidade, no Parque 13 de Maio, a mostra começou seu processo de montagem no dia 15/09/1939 com “*numerosas turmas de operários e mestres de obras dirigidos por técnicos e engenheiros [que] estão trabalhando com muito empenho afim de serem os serviços concluídos no mais curto espaço tempo, de tal forma, que dentro da*

*primeira quinzena do mês de dezembro seja inaugurada [...]”* (Tiveram início, ... *Jornal Pequeno*, 16/09/39. p. 2).

Devido a este empenho, sua inauguração aconteceu no dia 16 de dezembro de 1939 e, como de praxe em grandes eventos políticos, sua abertura contou com a presença de altas personalidades políticas, como o Ministro do Trabalho Waldemar Falcão – representando o presidente Getúlio Vargas – e o interventor federal Agamenon Magalhães que, em seu discurso inaugural, ressaltou o caráter nacionalista do evento (Figura 10):

[...] Sr ministro:

Com estas saudações, com este entusiasmo, com o proposito, peço a vossa excelência que inaugure a Exposição de Pernambuco, Exposição Nacional digo bem por que nós nordestinos só trabalhamos com um pensamento – o pensamento no Brasil. [...] (Grande Exposição Nacional do Estado Novo ..., *Jornal Pequeno*, 18 de dezembro de 1939, p. 1).



Figura 10 – Portão de entrada da Grande Exposição Nacional de Pernambuco

Fonte: BELLO (2006).

Apesar da clara similaridade de objetivos e de discursos com a Exposição do Estado Novo (1938), a mostra pernambucana possuía uma configuração di-

ferente, estando organizada aos moldes dos grandes eventos internacionais, sendo constituída por stands e pavilhões temáticos edificadas. Todavia, assim como aconteceu com sua precedente, poucos dados são conhecidos. Destas estruturas sabe-se somente que “[...] esses pavilhões têm suas construções levadas a efeito por conhecidos arquitetos pernambucanos, cabendo ainda a sua decoração a um grande número dos nossos mais destacados artistas, diretamente, convidados pelo comissariado geral” (Exposição Nacional [...], *Diário da Manhã*, 20 de outubro de 1939, p. 5).

Assim, a exposição apresentava os pavilhões da Prefeitura de Recife, dos Municípios do Estado (localizado na Escola Normal), das Indústrias Pernambucanas, do Estado de Pernambuco, das tintas Ypiranga, do Ministério do Trabalho Indústria e Comércio, do Governo Nacional e, em claro contato com a mostra carioca, o Anticomunista, de responsabilidade do Ministério da Justiça. Somam-se a este conjunto, os pavilhões<sup>18</sup> dos Estados do Norte, do Nordeste e do Sul.

Como apontado, até o momento não foram encontrados dados substanciais. Entretanto, o trabalho de Bello (2006) exhibe alguns elementos sobre este conjunto edificatório. Referente ao pavilhão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (Figura 11) o catálogo da exposição citado pela autora aponta:

Tivemos igualmente o Pavilhão das Indústrias e Comércio, cuja finalidade alcançou o mais completo êxito, expondo uma diversidade de produtos da indústria e do comércio e seus mostruários belíssimos. O que é produzido é o que demonstra o trabalho incessante dos brasileiros, na ânsia incontida de positivar a capacidade do nosso povo, os seus mostruários bem o disseram durante os dias decorrentes da Exposição. (Catálogo, in BELLO 2006, p. 47).

<sup>18</sup> Assim como na Exposição do Estado Novo, a terminologia “pavilhão” era usada de forma a designar setores temáticos. Esta afirmação é corroborada pelas imagens disponibilizadas por Bello (2006) que mostram que, na verdade, estas estruturas eram stands estaduais.

O jornal carioca *O Imparcial*, e assim reforçando o uso destas fontes, indica mais dados sobre esta estrutura relatando que: “[...] o pavilhão em apreço que acaba de ser construído no recinto da Exposição mede 650m<sup>2</sup> e tem uma torre de 18 metros de altura. Nele serão expostos cerca de duas centenas de gráficos e larga documentação da ação social e econômica do Ministério do Trabalho”. [...] (O Pavilhão do Ministério do Trabalho [...], *O Imparcial*, 14 de dezembro de 39, p. 7).

Dois outros pavilhões de notoriedade na Exposição eram o do Estado de Pernambuco, (Figura 12) que, de acordo com o *Diário da Manhã* (20 de outubro de 1939, p. 5), “[...] constituirá uma das mais belas representações do certame”, e o do Governo Nacional (Figura 13), que apresentava em seu interior os feitos dos ministérios da Guerra e da Marinha, da Agricultura e da Viação e Obras Públicas. (BELLO, 2006). Este último chama a atenção devido a sua composição arquitetônica que se distanciava do modernismo do Art Déco encontrado em seus pares.

Possuindo por principal elemento uma cobertura abobadada que conectava seus volumes laterais de maior altura, como estruturas expositivas foram utilizadas para experimentação de novas composições e soluções arquitetônicas e demonstra, já que o pavilhão era vinculado ao Estado brasileiro, que o governo federal não se opunha a novas propostas arquitetônicas. Pode-se inferir, apesar da diferença de linguagens, que a escolha por esta solução mais “ousada” tenha sido influenciada pelo sucesso que o pavilhão brasileiro de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer estava obtendo na contemporânea Exposição de Nova York (1939).

Devido ao claro contato com a Exposição do Estado Novo e por ser a estrutura de maior simbolismo do evento, faz-se necessária a menção do pavilhão Anticomunista. Diferentemente da mostra carioca, a pernambucana exibia “de fato” um pavilhão (Figura 14) destinado à propaganda anticomunista. De responsabilidade do Ministério da Justiça, a edificação tinha por objetivo, como evidenciado na transcrição de uma entrevista do chefe de gabinete da justiça, Negrão Lima, publicada no



Figura 11 – Pavilhão do Trabalho, Indústria e Comércio  
Fonte: BELLO (2006).



Figura 12 – Pavilhão do estado de Pernambuco.  
Fonte: BELLO (2006).



Figura 13 – Pavilhão do Governo Nacional, com sua cobertura abobadada  
Fonte: BELLO (2006).



Figura 14 – Pavilhão Anticomunista  
Fonte: BELLO (2006).

jornal *Diário da Manhã*: “[...] mostrar o verdadeiro significado do comunismo através de farta documentação, fotografias, estátuas, [...], tudo submetido ao critério de absoluta objetividade e exposto no tom mais elevado” (O Pavilhão Anti-Comunista [...] *Diário da Manhã*, 31 de outubro de 1939, p. 4).

Afirmando a existência de um “[...] programa governamental do Estado Novo a realização periódica de certames dessa natureza que atendam simultaneamente à economia e a cultura nacional [...]”, Negrão Lima apontou que o Pavilhão pernambucano não iria “[...] repetir, exatamente o mesmo trabalho da Exposição do Estado Novo [...] irá possuir trabalho baseado em novos princípios, com as modificações ditadas pela experiência adquirida na exposição anterior” (ibid,1939).

Tendo sua construção a cargo de técnicos coordenados pelo engenheiro e representante do Ministério da Justiça Thomaz Pinto, o pavilhão que situava-se em frente a um dos lagos da Praça 13 de Maio, localização privilegiada e cenográfica, foi um dos mais visitados:

Inaugurou-se o Pavilhão Anti-Comunista, onde se encontravam os quadros mais positivos e reais da Ideologia Vermelha, amontoado de todas as misérias que se entronizam nas almas descrentes e nos espíritos propícios ao materialismo exótico. O que se viu e analisou apresentado pelo Ministério da Justiça foi o símbolo de um guante de ferro desfechado contra o Comunismo, foi a tela rubra em se desenharam os acervos da inconstância extremista, cuja doutrina permanece amortecida entre nós. Neste mesmo pavilhão foram apresentadas ao público várias palestras sobre o comunismo, ministrados por professores, mestres, políticos. Uma das mais assistidas pelo público foi a palestra intitulada A Igreja e o comunismo, ministrada pelo professor Ruy de Ayres Bello (Catálogo, in BELLO, 2006, p. 54).

É possível afirmar que a importância dada ao pavilhão anticomunista pela comissão organizadora esteja ligada ao fato de Recife, junto com Natal e Rio de Janeiro, ter sido uma das localidades onde o Levante Comunista de 1935 teve maior presença.

Outro elemento de carga política encontrado na Exposição era o monumento dedicado a Getúlio Vargas e Agamenon Magalhães (Figura 15). Posicionado no eixo central do certame, à direita do Pavilhão das Indústrias Pernambucanas e ao lado do palanque principal, ele era decorado, em uma de suas faces, pela imagem de Getúlio Vargas, pelo mapa do Brasil e coroado pela bandeira nacional. Apesar de diminuto, a existência desta obra evidencia, materialmente, o culto à figura de Vargas e indica como o paternalismo era encarado como um meio de legitimação das ações do governo aos visitantes da mostra.

Exposição exibiu um monumento erguido na avenida principal do parque, construído para homenagear o Presidente da República e o Interventor de Pernambuco, simbolizando o herói e o mito. É emblemática a imagem de Vargas e Agamenon como representantes do Estado Novo e ídolos do povo, aclamados por muitos como protetores dos pobres e das viúvas. [...] Um projeto bem estruturado foi desenvolvido para implementar a construção da imagem carismática de Getúlio Vargas, veiculado pela propaganda, que produzia um verdadeiro culto ao Líder do Governo e a Agamenon, em Pernambuco. A ideia do Estado Novo era simbolizada pela figura de Vargas, considerado um político genial, um homem que se preocupava com os pobres, com a população carente, aclamado como “o pai dos pobres”. (BELLO, 2006, p. 101).



Figura 15 – Monumento a Getúlio Vargas  
Fonte: BELLO (2016).

Assim como na Exposição do Estado Novo, o evento possuía um parque de diversão e um cronograma de festividades, podendo apontar o dia da Cidade, a Festa da Mocidade e o Carnaval. Ele foi considerado de tamanho sucesso que “o interventor federal assinou [...] seguinte decreto: Tendo em vista o êxito que vem obtendo a Grande Exposição de Nacional de Pernambuco [...] fica prorrogado até 03 de março [...] o prazo de seu encerramento [...]” (Festa da Mocidade na Exposição [...], *Diário de Pernambuco*, 18 de fevereiro de 1940, p. 7).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exibição destas mostras demonstra como a execução de eventos expositivos nacionais passou a ser valorizada pelo Fascismo e pelo Getulismo e de que maneira eram encarados como poderosas ferramentas de coerção política e ideológica. Esta postura, que tornou-se claramente evidenciada nas falas de Negrão Lima e Campos de Oliveira, os quais afirmaram, categoricamente, que as exposições eram “autênticas” (sic) e poderosos meios de publicidade reconhecidos internacionalmente.

De fato, e apesar da falta de dados mais minuciosos, o contato com a materialidade destas mostras, mediante suas imagens e representações por meio dos textos jornalísticos, evidenciou os aspectos operacionais e doutrinários desses eventos. Nota-se como estas exposições caracterizavam-se como espaços construídos e organizados por um processo curatorial preciso para a criação de cenários de propaganda governamental.

Este procedimento de materialização de discurso político ficou expressivo nos pavilhões anticomunistas e nos “monumentos fúnebres”, presentes na *Mostra della Rivoluzione Fascista* e na Exposição do Estado Novo

(1938). Estando associados a uma retórica de sacralização de certos fatos e personagens, esses espaços configuravam-se como os mais simbólicos nestes eventos, nos quais sentimentos espirituais se associavam à promoção política.

A presença desses elementos evidencia a similaridade discursiva e programática do evento fascista com o brasileiro. Este fato, apesar de não comprovado, reforça um conjunto de análises que aponta o íntimo contato do Fascismo italiano com o Estado Novo brasileiro e testifica, como apontado por Capelato (2008), que certas práticas políticas e de propagandas executadas em solo europeu foram reproduzidas em solo nacional.

Outro aspecto de notoriedade refere-se à produção arquitetônica destas exposições que era, majoritariamente, vinculada ao Art-Déco. É possível afirmar que a adoção deste modernismo esteja associada à Feira de Amostras, a qual foi, durante suas várias edições, um importante palco de divulgação desta linguagem. Apesar dessa dominância, fica perceptível, também, o embate pelo qual o campo arquitetônico estava passando e que tal confronto se fez “concreto” na partilha espacial entre as maquetes da Cidade Universitária e da nova sede do MES.

Este cenário evidencia como a agitação política e social do entreguerra catapultou a execução destas mostras nacionais, e como tais eventos, apesar de sua efemeridade, apresentavam em sua materialidade discursos e imagens para propaganda e mobilização social.

Para encerrar, se vê que apesar de passadas décadas destes eventos, certos discursos, infelizmente, ainda se encontram presentes fazendo com que o contato com estas mostras e estruturas coloquem foco em certos aspectos ressurgidos na contemporaneidade.

## BIBLIOGRAFIA

- AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. Arenas não tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. 2014. 138 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia de bolso, 2017.
- BARBUY, Heloisa. A exposição universal de 1889 em Paris. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BELLO, Rita de Cássia Guaraná. Revisitando o Estado Novo, através das imagens da Grande Exposição Nacional de Pernambuco 1939-1940. 2006. 121 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena-propaganda política no Vargasismo e no Peronismo. São Paulo: editora UNESP, 2008.
- COHEN, Jean Louis. Prefácio. In: DEVOS, Rika. (Ed.) et al. Architecture of great expositions 1937-1959: Message of peace, images of war. Manchester: Ashgate, 2015. p. XXIII-XVII.
- GENTILE, Emilio. Fascismo di Pietra. Bari: Laterza & Figli, 2007.
- GENTILE, Emilio. Il culto del Littorio. Bari: Laterza & Figli, 2015.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (Org.). Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA, Lippi Lúcia; VELLOSO, Pimenta Mônica; GOMES, Castro Ângela Maria Castro. Estado Novo- Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SAMPAIO, Gustavo de Almeida. Tradição e modernidade – o Novecento em São Paulo. 2017. 305 p. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SCHWARTZMAN, Simon. (et al). Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SEGAWA, Hugo. Cenário de Modernidade: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro. In: 13º DOCCOMOMO, 2019. Salvador, 2019.
- JORNAIS, REVISTAS E CATÁLOGOS:
- A exposição Nacional do Estado Novo, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 dez. 1938, p. 07.
- Arte della Rivoluzione, EMPORIUM- Rivista Mensale Illustrata d'arte e di cultura, Bergamo, n. 460, vol.77, março 1933, p.195-197.
- Catálogo da Exposição Nacional do Estado Novo, 1938. Disponível: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo>.
- Demonstração Objetiva, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 dez. 1938, p.06.
- Exposição Nacional de Pernambuco- os representantes da imprensa visitaram, ontem, o “Parque 13 de Maio” onde estão sendo construídos os diversos pavilhões, Diário da Manhã, 20 de outubro de 1939, p.05.
- Festa da Mocidade na Exposição- Realizado ontem, o dia da Criança, a noite de hoje é dedicada às crianças, Prorrogado o certame até 3 de março, Diário de Pernambuco, Recife, 18 fev. 1940, p.07
- Grande Exposição Nacional do Estado Novo – A sua inauguração oficial anteontem à noite – o importante certame representa um acontecimento para a grandeza econômica do Estado e do país, Jornal Pequeno, Recife, 18 dez. 1939, p. 01.

Inaugura-se hoje, a Exposição nacional do Estado Novo- O grande certame será solenemente aberto pelo Sr. Presidente Getulio Vargas, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 dez. 1938, p.15.

Noite da dança brasileira – Linda Festa de encerramento da Exposição do Estado Novo, homenagem ao Sr. Negrão de Lima, aspectos do último dia do certame, A Noite, Rio de Janeiro, 23 jan. 1939, p.07.

O Pavilhão Anti-Comunista [...], Diário da Manhã, 31 de outubro de 1939, p.04.

O Pavilhão do Ministério do Trabalho na Exposição Nacional de Pernambuco – Segue para o Recife o diretor do SEPT, O Imparcial, Rio de Janeiro, 14 dez. 1939, p.07.

Partito Nazionale Fascista (PNF), MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA. Bergamo, 1932.

SARFATTI, Margherita Grassini. Architettura, arte e simbolo alla mostra del Fascismo, Architettura, Roma, janeiro 1933, v.01, p.01-17.

Uma grande exposição nacional de Pernambuco – Os objetivos dessa mostra geral do progresso do país, Correio Paulistano, São Paulo, 04 maio. 1939, p. 09.