

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.

A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte
Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943)

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2016

EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.

A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte
Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943)

(VERSÃO CORRIGIDA)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre.

Área de Concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ligia
Coelho Prado

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C843f Cota Jr., Eustáquio Ornelas
A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943). / Eustáquio Ornelas Cota Jr. ; orientadora Maria Ligia Coelho Prado. - São Paulo, 2016.
188 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Arte latino-americana. 2. Museu de Arte Moderna (MoMA, Nova York). 3. Política da Boa Vizinhança. I. Prado, Maria Ligia Coelho , orient. II. Título.

Nome: COTA JR., Eustáquio Ornelas

Título: A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais e irmãs, pelo apoio e carinho;

À Ligia, minha eterna professora, por tudo que me ensinou;

Ao Felype, com amor, pela companhia em todos os momentos.

Agradecimentos

Este é o momento de expressar a minha gratidão a todos e todas que colaboraram diretamente ou indiretamente para a realização desta grande conquista da minha vida.

Desde criança, três mulheres me inspiraram pela determinação, doçura e inteligência, que são as minhas avós Eurídice Ornelas Cota (*In memoriam*), Filonilia Silva Sena (*In memoriam*) e Euzápia Doerl. Pensando nelas, agradeço às famílias Ornelas Cota e Doerl pelas torcidas.

Agradeço aos meus pais, Eustáquio Ornelas Cota e Euzane Doerl, por me ensinarem o valor da liberdade de escolha e por apoiarem as minhas decisões.

À Ildete Ferreira e Gabriel, pelo cuidado e carinho.

Nada disso poderia existir, se eu não realizasse uma grande travessia na minha vida: a mudança para São Paulo. Agradeço à Thaise Doerl, por me abrir tantas portas e pelo suporte de uma verdadeira irmã. Também, às minhas sobrinhas Sofia e Lara, meu cunhado Emídio e minha avó “postiça” Dona Dalva, por comporem a minha família paulistana.

À Cláudia Ferreira Anísio, a irmã que escolhi, por todo o apoio, acolhida e amor que somente uma grande amizade pode proporcionar. Também à Dona Julieta, pelo carinho e exemplo.

Ao Alexandre Ricardi, meu grande amigo e colega de profissão, por todas as trocas acadêmicas e pessoais que tornam a minha vida mais rica.

O ingresso no curso de História, da Universidade de São Paulo, marcou a minha vida. Conheci pessoas incríveis que colaboraram para o meu crescimento profissional, pessoal e para a realização deste trabalho.

À minha orientadora, a professora Maria Ligia Coelho Prado, um pilar deste sonho. O trato humano e sábio com os seus alunos me cativou tanto quanto o amor pela América Latina. O seu apoio em momentos decisivos, não me deixou desistir. Além disso, aprendi em cada correção e ensinamento o que é ser historiador. Ligia, você é

uma daquelas pessoas raras que nos estimulam a descobrir um novo mundo. Este trabalho também é dedicado a você, minha mestra.

À professora Maria Helena Rolim Capelato, com quem divido meu amor pela História e pela arte. A sua presença tem sido fundamental na minha trajetória, pelos ensinamentos, pelas oportunidades, pelos momentos juntos e pelo exemplo. Um privilégio! Minha admiração por você e por seu trabalho é algo imensurável.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelos recursos, sem os quais não poderia ter me dedicado tanto.

Às professoras Stella Vilardaga e Gabriela Pellegrino, pelas contribuições significativas e pelos cursos ministrados, de que tive a oportunidade de participar. À professora Ana Magalhães, pelo curso no MAC-USP e pelas colocações brilhantes no meu exame de qualificação.

Ao Valdir Santos Júnior, meu amigo, pelas trocas e colaborações. A sua amizade tem sido muito importante para mim. À Marcia Pacito, pelo carinho, indicações e torcida. Espero que possamos nos apoiar sempre.

À Romilda Motta, Edméia Ribeiro e Júlia Oliveira, minhas amigas, pelas contribuições, apoio e trocas que ultrapassam o universo acadêmico. Tenho enorme satisfação de estar ao lado de mulheres tão inteligentes e cativantes como vocês.

Aos amigos e colegas do antigo Projeto Temático e do atual LEHA, pelas trocas e aprendizagem nos debates de altíssimo nível acerca de nosso continente, além do ambiente acolhedor e amigável. Destaco as amigas e amigos Marília Antunes, Ulisses Alves, Ricardo Streich, Emílio Colmán, Mayra Coan Lago, Patrícia Guimarães e Ivania Motta.

À Fabiana Nogueira, Cynthia Liz e Viviani Alves, minhas amigas, pela nossa sintonia e apoio mútuo, que tornam nossa amizade rica e sólida. Também ao time precioso, composto inicialmente por “companheiros (as) de trabalho”, mas que se tornaram grandes amigas e amigos. São eles (as): Rhubia Eloá, Silvia Gomes, Jair Fiori, Laura Juliani, Mônica Torres, Raphael Novais e Marcela Dantas.

À Eliane Reis, Mauricio Alito, Gabriel Martins e Taiguara Canindé, amigos queridos.

À Dona Neusa, Camila Braz e Jessica Braz, que me acolheram como parte da família e que sempre me apoiaram.

Aos alunos e alunas que dão sentido à minha profissão e muito me ensinam.

Ao Fellype Braz, meu companheiro, com quem divido minha vida, que me ampara nos momentos mais difíceis, me incentiva a lutar e comemora comigo a cada conquista. Você viveu junto este sonho, com amor, dedico a você.

*Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!
Sufoco de ter só isto à minha volta!
Deixem-me respirar!
Abram todas as janelas!
Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!*

*Nenhuma corrente política,
que soe a uma ideia grão
E o mundo quer a inteligência nova
A sensibilidade nova*

*Eu da raça dos navegadores
Afirmo que não pode durar
Eu da raça dos descobridores
Desprezo o que seja menos
Que descobrir um novo mundo
Proclamo isso bem alto
Braços erguidos
Fitando o Atlântico
E saudando abstratamente o Infinito.*

Trechos selecionados do poema “Ultimatum”, de Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa).

Resumo

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A Formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943)**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

Este projeto tem como objetivo central analisar a formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entre 1931 e 1943, buscando entender as relações entre política e cultura. Essas balizas cronológicas se abrem com a primeira exposição do pintor mexicano, Diego Rivera, ocorrida em 1931, e se fecham com a primeira exposição coletiva de artistas da América Latina no MoMA, em 1943. Por meio da análise do extenso catálogo publicado sobre a coleção, pretendemos acompanhar a sua criação e os principais atores envolvidos nesse empreendimento. Pensamos que o texto tinha a finalidade de justificar artisticamente a formação da coleção e de mostrar uma determinada visão sobre a arte da América Latina. Entendemos que a coleção está conectada com as perspectivas da chamada Política da Boa Vizinhança, que marcou as relações entre os Estados Unidos e os países da América Latina nesse período.

Palavras-chave: Arte latino-americana; Museu de Arte Moderna (MoMA, Nova York); Política da Boa Vizinhança.

Abstract

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **The Making of the Latin American Collection of the Museum of Modern Art, New York: culture and politics (1931-1943)**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

This dissertation aims to analyze the making of the Latin American Collection of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, between 1931 and 1943, emphasizing the relationship between politics and culture. It begins with the first exhibition of a Mexican artist, Diego Rivera, at the Museum, which took place in 1931, and it ends with the first exhibition of Latin America artists in 1943. Our main source is the extensive catalog of the collection that presents the actors and the ideas involved in the project. The relevance of the collection is connected to the so called Good Neighbor Policy, which designed the international relations between the United States and the countries of Latin America in the period between 1933 and 1945.

Keywords: Latin American art; The Museum of Modern Art (MoMA, New York); Good Neighbor Policy

Lista de Imagens

CAPÍTULO I

[Fig. 1] - Diagrama da coleção permanente, desenhado por Alfred Barr Jr., c.1933. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 39.*

[Fig. 2] - Diagrama desenhado por Alfred Barr Jr. presente no catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, c.1936. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 45.*

[Fig. 3] - Fotografia da fachada do MoMA em 1939. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 55.*

[Fig. 4] - Jerome Henry Rothstein. *Exhibition Functions of the Federal Art Project*, [between 1936 and 1939]. Print on board (poster): silkscreen, color. NYC: WPA Federal Art Project, Work Projects Administration Poster Collection - Library of Congress. Washington, D.C.

[Fig. 5] - José Clemente Orozco. *The Subway*, 1928. Óleo sobre tela, 41 x 56.2 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 6] - Imagem de divulgação da exposição *Road to Victory*, 1942. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 78.*

[Fig. 7] - Foto da Exposição *Latin-American Art in the Museum's Collection*, 1943. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 78.*

[Fig. 8] - Ilustração de atividades no Museu de Arte Moderna de Nova York, 1940. The Museum of Modern Art, N.Y. Fonte: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 67.

[Fig. 9] - Antonio Berni. *The New Chicago Athletic Club*, 1937. Óleo sobre tela, 184.8 x 300.4 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

CAPÍTULO II

[Fig. 10] – Imagem da capa do catálogo da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York. The Museum of Modern Art, N.Y

[Fig. 11] – Victor Meirelles. *A Batalha dos Guararapes*, c.1879. Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

[Fig. 12] - John Trumbull. *The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill*, c.1786. Óleo sobre tela, 65.1 × 95.6 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

[Fig. 13] - Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires-1871*. Óleo sobre tela. 230 x 180 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

[Fig. 14] - Eugène Delacroix. *Scène des massacres de Scio*, 1824. Óleo sobre tela, 419 × 354 cm. Musée du Louvre, Paris.

[Fig. 15] - William Sidney Mount. *Eel Spearing at Setauke*, 1845. Óleo sobre tela, 72.4 x 91.4 cm. Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.

[Fig. 16] - Luis Montero. *Los Funerales de Atahualpa*, 1865-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm. Museo de Arte de Lima, Lima.

[Fig. 17] - Eduardo Sívori. *El despertar de la Criada*, 1887. Óleo sobre tela, 198 x 131 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

CAPITULO III

[Fig. 18] - Jose Clemente Orozco. *Zapatistas*, 1931. Óleo sobre tela, 139.7 x 114.3 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 19] - Fotografia de Jose Clemente Orozco pintando *Dive Bomber and Tank*, durante a exposição *Twenty centuries of Mexican art*, em 1940. The Museum Modern Art, N.Y. Fonte: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, edited by Lincoln Kirstein. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

[Fig. 20] - Candido Portinari. *Hill (Morro)*, 1933. Óleo sobre tela, 114 x 145.7 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 21] - Alfredo Guido. *Stevedores Resting*, 1938. Têmpera sobre Madera, 53.7 x 46 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 22] - Frida Kahlo. *Self-Portrait with Cropped Hair* (1940). Óleo sobre tela, 40 x 27.9 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 23] - Pedro Figari. *Creole Dance* (c. 1925). Óleo sobre cartão, 52.1 x 81.3cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 24] - Roberto Berdecio. *The Cube and the Perspective*, 1935. Enamel airbrushed on steel panel mounted on wood, 76.2 x 66 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 25] - Maria Martins. *Christ*, 1941. Madeira jacarandá, 240 x 48.2 x 49.5 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

[Fig. 26] - Wifredo Lam. *Satan*, 1942. Guache sobre papel, 106.4 x 86.4 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.

Lista de Tabelas

Tabela I - Contagem de obras da coleção registradas entre 1935-1941.

Tabela II - Contagem de artistas e obras por país de origem.

Tabela III - Contagem de páginas e número de obras por país.

Sumário

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. O MoMA e a formação de sua coleção latino-americana	
1.1 A criação do MoMA	24
1.2 Alfred Barr Jr. e a concepção de museu moderno	30
1.3 O momento político: “Graças à Guerra e aos homens de boa vontade”	39
1.4 A exposição de 1943	66
CAPÍTULO 2. O catálogo da coleção e a história da arte latino-americana contada por Lincoln Kirstein.	
2.1 O catálogo da coleção latino-americana do MoMA	75
2.2 Uma história da arte latino-americana	84
a) Antes das independências	85
b) Depois das independências	93
2.3 A visão sobre o “outro”: a América Latina.....	120
CAPÍTULO 3. A arte moderna da América Latina	127
3.1 As “atmosferas” da arte moderna na América Latina	131
3.2 Destaques da coleção	141
a) Os muralistas mexicanos	142
b) Candido Portinari.....	149
c) “Novas” perspectivas para a arte moderna da América Latina	154

CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
FONTES	176
BIBLIOGRAFIA	178

Introdução

Em se tratando de arte, o aprendizado é interminável. Há sempre novidades a descobrir. As grandes obras de arte parecem diferentes cada vez que nos postamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um universo instigante em si mesmo, com suas próprias e estranhas leis, suas próprias aventuras. Ninguém deve acreditar que já sabe tudo a seu respeito, pois isso seria impossível. Talvez o mais importante seja que, para apreciarmos tais obras, há que ter um espírito leve, pronto a captar as sugestões mais sutis e a responder a cada harmonia oculta; sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras pomposas e frases-feitas.

Ernst H. Gombrich¹

Neste estudo temos como objetivo analisar o processo de formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entre 1931 e 1943, buscando entender as relações entre política e cultura. Pretendemos acompanhar os motivos de sua criação, os principais atores envolvidos, as abordagens e indicações utilizadas.

Além disso, verificaremos a relação entre a coleção e o contexto em que ela foi formada. As balizas cronológicas adotadas indicam que esse processo ocorreu no museu entre a primeira exposição individual de um artista latino-americano, em 1931 e a primeira exposição coletiva de artistas da América Latina na instituição, em 1943. Nesse período, entendemos que a instituição norte-americana internamente buscava se firmar como uma das principais instituições de arte moderna no mundo, colaborando para tornar Nova York um polo artístico-cultural da época. Além disso, entendemos que o museu esteve fortemente envolvido com as diretrizes da chamada Política da Boa Vizinhança, que marcou a relação entre os Estados Unidos e a América Latina, no período entre 1933-1945.

Tomamos como fonte principal o extenso catálogo intitulado “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art” (A Coleção Latino-Americana do

¹ GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 33.

Museu de Arte Moderna), editado por Lincoln Kirstein e publicado em 1943 pelo museu. Trata-se de um documento fundamental sobre a coleção, pois contém informações significativas sobre sua formação, dados sobre as obras e artistas e as razões que levaram o museu a apostar em tal empreitada. Além disso, nesta dissertação, também fazemos uso de outras fontes produzidas pelo museu e relacionadas ao tema, tais como publicações institucionais, relatórios e comunicados especiais. Notamos que em algumas delas há dados que complementam nossa pesquisa sobre o objeto, informações sobre as exposições e observações de membros da instituição, tais como Alfred Barr Jr, diretor do MoMA e um dos idealizadores da coleção.

No catálogo, a interação entre texto e imagem é constante e muito importante para a nossa análise. Os textos e imagens das obras que pretendemos analisar foram pensados como um conjunto que pretende explicar a relevância da coleção.

Sobre a leitura das imagens e obras de arte, no livro intitulado *Testemunha ocular*, o historiador Peter Burke indicou as possibilidades e riscos da utilização dessas fontes para o historiador. O autor, que trabalhou as ligações entre História Cultural e História Social da Arte, ressaltou a importância do contexto social na produção artística, salientando os estudos de Ernst Gombrich. Para ele, o historiador deve estar atento à complexa relação entre a conjuntura (política e cultural) e o que chamamos de arte, ressaltando o cuidado de não tomar a obra como um *Zeitgeist* (espírito da época). Afinal, essa perspectiva pode favorecer a visão de “períodos históricos homogêneos”, eclipsando as “diferenças e conflitos culturais que devem existir em qualquer momento histórico”.² Assim, propõe que a arte não esteja desconectada do contexto e dos conflitos culturais do momento histórico, nem tampouco ela se configure apenas como um mero reflexo do contexto social. A arte atua para a construção de sentidos e se torna um importante testemunho do processo histórico.

De acordo Michael Baxandall, “nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro”³. Nesse sentido, entendemos que o caráter polissêmico da obra e da imagem permite interpretações e possibilidades múltiplas. Concordamos, ainda, com Alberto Manguel sobre a capacidade que as imagens tem de nos fornecer

² BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004, p.38-39. Ver também: BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 20-24.

³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.p.31.

informações e ideias tanto quanto um relato escrito. As escolhas das imagens a serem impressas e divulgadas em um catálogo conferem-lhes visibilidade e contribuem para a construção de imaginários sociais.⁴ Ele diz:

La imagen de una obra de arte existe entre percepciones: entre lo que el pintor ha imaginado y lo que ha puesto en la tela; entre lo que nosotros podemos nombrar y lo que los coetáneos del pintor podían nombrar; entre lo que recordamos y lo que aprendemos; entre el vocabulario adquirido y común de un ámbito social y un vocabulario más profundo de símbolos ancestrales y privados. Cuando tratamos de leer una pintura, nos puede parecer que ésta se hunde en un abismo de equivocaciones o, si lo preferimos, en un vasto abismo impersonal de interpretaciones múltiples.⁵

Ao analisar as relações entre política e cultura na formação da coleção, logo de início, indicamos que este estudo trabalha com uma perspectiva mais ampla sobre os motivos desse empreendimento. Ou seja, entendemos que ele não foi apenas resultado de ordem puramente estética ou fruto do gosto artístico de seus idealizadores. Nesse sentido, entendemos que outros elementos motivaram tal empreendimento.

Sendo assim, este trabalho dialoga com os movimentos historiográficos da História Cultural e da História Política Renovada⁶. Nesse sentido, as reflexões de Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli são fundamentais. Para Sirinelli:

A história cultural é a que fixa o estudo das formas de representação do mundo no seio de um grupo humano cuja natureza pode variar - nacional ou regional, social ou política - e de que analisa a gestação, a expressão e a transmissão. Como é que os grupos humanos representam ou imaginam o mundo que os rodeia? Um mundo figurado ou sublimado - pelas artes plásticas ou pela literatura-, mas

⁴ Desde os anos 1990, o campo chamado de Cultura Visual, tem colocado novos debates sobre imagem e contexto, dessacralizando o papel da arte, incluindo novas mídias e tomando a imagem como foco de análise. A grande referência dessa área é o norte-americano Nicholas Mirzoeff. Interessa-nos, sobretudo, as relações entre visualidade e visibilidade, na configuração do poder simbólico. De todo modo, nesse trabalho não trataremos especificamente sobre as questões desse campo, apesar delas tangenciarem muito dos problemas que iremos tratar. Ver: MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2003. Sobre imaginários sociais ver: BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

⁵ Cf. MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá: Editorial Norma, 2002, p. 27. Ver também: CAPELATO, M.H.R. Modernismo latino-americano e a construção de identidades através da pintura. *Revista de História (USP)*, v. n 153, 2005, p. 254.

⁶ Ver RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

também um mundo codificado - os valores, o lugar do trabalho e do lazer, a relação com os outros.⁷

Segundo Jean-Pierre Rioux, a “história das políticas e das instituições culturais” são também áreas de estudo da História Cultural, pois essas trabalham com a “perspectiva das relações entre o político e o cultural, quer se trate de ideais, de agentes ou de culturas políticas”⁸. Entendemos que o MoMA é uma instituição cultural formada por práticas tomadas pelos seus agentes ao longo da história. Como tal, essas práticas devem ser historicizadas evitando determinismos simplórios na relação entre o meio externo e o meio interno do museu. Portanto, acreditamos que as construções engendradas dentro das paredes da instituição são feitas por homens e mulheres que realizam escolhas, atendendo aos variados propósitos ou interesses, e que não estão apartados do momento histórico em que vivem.

Nosso objeto de estudo é uma coleção de arte e, assim, nos apoiaremos nos estudos das práticas colecionistas, expositivas e curatoriais. Essas serão importantes ferramentas para refletirmos sobre a coleção. Sobre as coleções, K. Pomian afirma que sua análise “não se limita ao quadro conceitual de uma psicologia do gosto, de interesses particulares ou da busca de prazer estético, mas também informa sobre os valores e dilemas de um grupo”.⁹ Esta reflexão é fundamental para pensarmos as razões que levaram os curadores do MoMA a formar a coleção latino-americana naquele período.

Sobre o conceito de exposição, Ulpiano B. de Meneses propõe a “articulação de enunciados sobre certos problemas humanos, desenvolvidos com o suporte das coisas materiais”. E ainda, analogicamente compara a exposição a uma monografia ressaltando a importância de seu “encaminhamento argumentativo”, “justificativa” e tratativa do “problema em foco”. No entanto, o autor destaca que a exposição,

⁷ Ver RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 20.

⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁹ POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Encyclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86, p. 75.

diferentemente da monografia, possui um “potencial cognitivo-afetivo” muito mais desenvolvido.¹⁰

A curadoria é outra área que está diretamente ligada às práticas colecionistas e expositivas das obras. Para Aracy Amaral, a curadoria “não é apenas uma reunião como por vezes parecem ser certas exposições, verdadeiras ‘ajunções’ de obras, de determinado grupo, tendências ou artistas. Realizar uma curadoria é objetivar a projeção de um determinado enfoque pessoal através das obras a serem selecionadas, sob um tema específico, o curador acompanhando o processo de realização de início ao fim.”¹¹ Essas observações ajudam a compreender a posição de Alfred Barr Jr., como dirigente e curador do MoMA, durante o processo de formação da coleção. A historiografia aponta Alfred Barr Jr. como um dos primeiros curadores de arte moderna dos Estados Unidos.¹²

O conceito das identidades também é muito caro a este estudo. Os variados discursos de construção das identidades perpassam o processo de formação da coleção e a organização do catálogo. Maria Helena Capelato nos alerta que “o tema da identidade nacional ou regional está implícito nas obras de grande parte dos pintores modernistas da América Latina desse período”. E também traça um panorama desse tema na historiografia. Vejamos:

A historiografia contemporânea tem registrado um forte interesse no que se refere à compreensão de construções de identidades em diferentes épocas. Os autores que se debruçam sobre o assunto reconhecem a dificuldade de apreender o que seja identidade, traçar suas fronteiras, determinando os mecanismos de sua criação e contínua elaboração, partindo do pressuposto de que, assim como as

¹⁰ MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: *História e Cultura Material* (Nova série, vol. 2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994, p.37-38.

¹¹ AMARAL, Aracy. História da Arte e Curadoria. In: CONDURU, Roberto; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004, p. 107. Sobre curadoria e museu, ver também: BITTENCOURT, José Neves (Orgs.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2008.

¹² OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI. Comunicação, 2010, p. 15.

culturas não são estanques, nem homogêneas, as representações identitárias são, na sua essência, híbridas, heterogêneas e mutáveis.¹³

Na pesquisa, pretendemos identificar e analisar alguns discursos identitários presentes nos textos e imagens do catálogo. Entendemos que eles serviram para justificar historicamente e artisticamente o empreendimento de formação de uma coleção de arte da América Latina. Verificamos que as identidades, sejam elas nacionais, regionais ou culturais, são construídas a partir de variados discursos, tornando o binômio identidade/alteridade importante chave de entendimento da questão.

Sobre a configuração da dissertação, no Capítulo I, apontamos e discutimos as relações entre cultura e política na formação da coleção latino-americana do MoMA. Também apresentamos a criação do museu e sua configuração como modelo de um museu de arte moderna. Além disso, analisamos o prefácio do catálogo, em que podemos verificar os passos da formação da coleção e o seu contexto entre os anos de 1931 e 1943, destacando a influência da “Política da Boa Vizinhança” e as atuações decisivas de Alfred Barr Jr. e Nelson Rockefeller no empreendimento.

No Capítulo II, apresentamos o catálogo como fonte central de nossa pesquisa. Analisamos, ainda, a concepção de Lincoln Kirstein sobre a história da arte da América Latina, tratando da parte introdutória do texto intitulado “Latin-American Art”, que procura traçar um panorama da arte produzida na região desde a chegada dos colonizadores até o início do século XX. Além disso, analisamos os apontamentos do autor sobre sua visão em relação à América Latina, incluindo as indicações sobre as diferenças e semelhanças com os Estados Unidos, que possibilitaram nossa reflexão sobre a construção de identidades.

E por fim, no Capítulo III, trabalhamos os discursos sobre a arte moderna da América Latina, pela análise da segunda parte do texto “Latin-American Art”, de Lincoln Kirstein e também de algumas imagens apresentadas no catálogo e de observações sobre o tema, feitas por Alfred Barr Jr. em outras publicações. Além disso, verificamos a caracterização das chamadas “atmosferas” da América Latina e as principais indicações de artistas e obras feitas no documento, além das abordagens mais

¹³ CAPELATO, M.H.R. Modernismo latino-americano e a construção de identidades através da pintura. *Revista de História* (USP), v. n 153, 2005, p. 252.

frequentes. Assim, buscamos compreender quais os principais critérios estilísticos e questões levantadas que ajudaram a embasar a formação da coleção.

Capítulo I

O MoMA e a formação de sua coleção latino-americana.

*Chegou a hora dessa gente bronzçada mostrar seu valor
 Eu fui à Penha, fui pedir a Padroeira para me ajudar
 Salve o Morro do Vintém, Pendura a saia eu quero ver
 Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar*

*O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
 Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará
 Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, Iaiá (...)*

Assis Valente, “Brasil Pandeiro”, 1940.

1.1 – A criação do MoMA

O Museu de Arte Moderna de Nova York nasceu de uma proposta efetuada por três mulheres oriundas de famílias ricas e tradicionais: Lillie P. Bliss¹⁴, Mary Quinn Sullivan¹⁵ e Abby Aldrich Rockefeller¹⁶. Entusiastas da arte entendiam que era preciso patrocinar novos espaços que dessem lugar à arte moderna e aos artistas norte-

¹⁴ Lillie P. Bliss (1864-1931) era filha do industrial Cornelius Newton Bliss e uma reconhecida colecionadora de arte. Em 1921, sua tentativa de realizar uma exposição sobre arte moderna no Metropolitan foi rejeitada, contribuindo para que ela se empenhasse na elaboração de um museu independente.

¹⁵ Mary Quinn Sullivan (1877-1939) nasceu em Indianápolis, posteriormente, mudou-se para Nova York para estudar arte. Casou-se com Cornelius J. Sullivan e tornou-se uma importante colecionadora na época. Tinha amigos em comum com Lillie Bliss.

¹⁶ Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948) nasceu em Providence; era casada com John D. Rockefeller, Jr. e mãe de Nelson Aldrich Rockefeller. Tinha interesse pela arte desde muito jovem e sua família possuía uma coleção relevante de arte.

americanos. Com essa perspectiva, essa ideia tomou corpo na virada de 1928-1929, quando Lillie Bliss e Abby Rockefeller se encontraram numa viagem ao Egito e começaram a planejar a nova instituição. De volta aos Estados Unidos, Lillie Bliss convidou Mary Sullivan a fazer parte do projeto e em maio de 1929, elas chamaram Anson Conger Goodyear¹⁷ para presidir a comissão¹⁸ de formação do que viria a ser o MoMA de Nova York. Posteriormente, ele se tornaria seu presidente¹⁹.

No mesmo ano, Paul J. Sachs, um dos membros dessa comissão, apresentou o jovem Alfred Hamilton Barr Jr.²⁰, seu antigo aluno e colaborador, como candidato para ser o primeiro diretor do MoMA. A comissão ficou convencida de que Alfred Barr tinha capacidade para dirigir os futuros projetos do museu, tendo em vista seu conhecimento e entusiasmo pela arte moderna.

Outro passo importante a ser dado era atrair possíveis investidores para o empreendimento. Nesse sentido, tornava-se um desafio apresentar a arte moderna para a elite nova-iorquina, cujo gosto era predominantemente voltado aos estilos estéticos mais tradicionais. Desde a famosa exposição denominada Armory Show, de 1911, ocorrida em Nova York, havia um crescente interesse pela arte moderna na cidade. Contudo, o cenário ainda era de grande resistência, como elucidou o historiador da arte Meyer

¹⁷ Anson Conger Goodyear (1877-1964) nasceu em Buffalo, estado de Nova York, foi empresário e colecionador de arte. Também foi presidente da Galeria de Arte Albright, em Buffalo (NY), e tinha conhecimento sobre arte moderna.

¹⁸ A comissão de membros fundadores do museu era composta por sete pessoas: As três patronas, Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller; o presidente Anson Goodyear; Josephine Porter B. Crane, cofundadora da Dalton School; Frank Crowninshield, editor da revista *Vanity Fair*; Paul J. Sachs, acadêmico e professor do Fogg Museum da Universidade de Harvard.

¹⁹ Há um número razoável de publicações que narram a formação do Museu de Arte Moderna de Nova York. Destaco uma edição especial do período – GOODYEAR, Anson Conger. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1943. Também outras duas referências publicadas são: HUNTER, Sam. “Introduction” In: *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; MoMA, 1984. E também: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004.

²⁰ Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981) nasceu em Detroit, estudou história da arte na Universidade de Princeton. Foi aluno do medievalista Charles Rufus Morey, com quem teve aulas sobre artes visuais na Idade Média. Em 1923, passou a dar aulas sobre história da arte e no ano seguinte viajou para a Europa com a intenção de aprimorar seus conhecimentos. Em 1926, Barr trabalhou no Wellesley College, em Massachusetts, onde ministrou um curso de história da arte com enfoque no tema da arte moderna, considerado algo novo nos EUA. Também foi aluno e colaborador de Paul J. Sachs e curador de algumas exposições, incluindo uma das primeiras exposições sobre arte moderna do Fogg Museum of Art, da Universidade Harvard.

Schapiro. Para ele, mesmo existindo algumas instituições museológicas de importância em Nova York, como o The Metropolitan Museum of Art, aberto em 1872, segundo o autor ainda predominava nas primeiras décadas do século XX o pensamento provinciano na maioria das instituições, incluindo o Metropolitan. Ele relatou que mesmo passado muito tempo depois da Armory Show, dirigentes desse museu acusavam a arte moderna de “sinal de decadência da civilização”²¹.

De todo modo, no final da década de 1920, Nova York já despontava como um polo artístico-cultural dos Estados Unidos, com instituições culturais, academias e eventos, atraindo artistas das mais diversas tendências e favorecendo o clima para a instalação de um museu de arte moderna.

No documento assinado pelos sete membros fundadores do MoMA foi mencionado o crescente interesse pela arte moderna no mundo. Consta que este interesse era presente nos Estados Unidos, sobretudo, em Nova York. Diziam que a cidade era uma das mais importantes do mundo e carecia de uma instituição especializada em arte moderna, assim como Londres, que já tinha a Tate Gallery, e também, Paris com o Musée du Luxembourg, o qual expunha obras de artistas modernos²². Para eles: “Nos últimos anos, tem havido um notável aumento de interesse pela arte moderna no mundo. Em nenhum outro lugar esse interesse foi mais manifesto que em Nova York. Mas, apenas Nova York, entre as grandes capitais do mundo, não possui uma galeria para o público onde podem ser vistas as obras dos fundadores e mestres de escolas modernas”²³. Assim, importava a nomes de peso da elite nova-iorquina incluir Nova York no rol das cidades referenciais da arte e da cultura moderna no mundo.

²¹ O texto original foi escrito por volta de 1950 para uma palestra no Bennington College. O mesmo está contido na versão reimpressa publicada pela Edusp, intitulado “Introdução da arte moderna nos Estados Unidos: A Exposição do Arsenal (1952)”. In: SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. Ensaios Escolhidos. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010, p. 241.

²² “The Museum of Modern Art: A New Institution for New York” In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004, p.27.

²³ No original: In recent years there has been a remarkable increase of interest in modern art the world over. Nowhere has this interest been more manifest than in New York. But New York alone, among the great capitals of the world, lacks a public gallery where the works of the founders and masters of the modern schools can be seen. *Idem*.

O Museu de Arte Moderna de Nova York abriu suas portas ao público em 7 novembro de 1929, dias após o colapso da bolsa de Nova York, com uma exposição intitulada “*Cezanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*”. Essa exposição continha um conjunto de aproximadamente 100 obras desses quatro artistas, que foram emprestadas por instituições europeias e colecionadores particulares. O evento atraiu um público de mais de 47 mil visitantes²⁴.

Primeiramente, estava nos planos da instituição utilizar o seu espaço para a apresentação de exposições²⁵. No documento inaugural, “*The Museum of Modern Art: A New Institution for New York*”, de 1929, os membros da comissão fundadora propunham:

O objetivo imediato é manter uma série de exposições durante os próximos dois anos, que incluirão a mais completa representação possível dos grandes mestres modernos – americanos e europeus – de Cézanne até o presente dia. (...) Nosso objetivo final será estabelecer um museu público permanente nesta cidade e adquirir, de tempos em tempos (por doação ou por compra) coleções das melhores obras de arte moderna.²⁶

O período dedicado exclusivamente às exposições durou mais de dois anos. Foram organizadas exposições sobre mestres da arte moderna, por exemplo, “*Henri-Matisse: Retrospective Exhibition*” ocorrida entre novembro e dezembro de 1931.

²⁴ GOODYEAR, Anson Conger. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1943, p. 154.

²⁵ Dois documentos relevantes contêm informações sobre o momento inaugural do museu. São eles: Um texto intitulado “*The Museum of Modern Art: A New Institution for New York*” de 1929, assinado pelos sete membros fundadores (Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller, Anson Goodyear, Josephine Porter B. Crane, Frank Crowninshield e Paul J. Sachs). E um folheto inaugural intitulado “*The Museum of Modern Art*”, com anotações manuscritas de Alfred Barr Jr., datado de 1929. Ambos documentos foram publicados no livro: *THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004.

²⁶ No original: “Our immediate purpose is to hold a series of exhibitions during the next two years which shall include as complete a representation as may be possible of the great modern masters – American and European – from Cézanne to the present day (...) Our ultimate purpose is to establish a permanent public museum in this city which will acquire, from time to time (either by gift or by purchase) collections of the best modern works of art.” Ver: “*The Museum of Modern Art: A New Institution for New York*” In: *THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004, p.27.

Nesses primeiros eventos, além da pintura e escultura, também houve mostras sobre arquitetura e fotografia²⁷.

Em 1931, Lillie Bliss faleceu e deixou sua coleção particular para o MoMA, com a condição de que se criasse um ambiente adequado para instalá-la de forma permanente. Isso ajudou a impulsionar a ideia inicial do museu em se formar um acervo, além de exibir exposições temporárias.

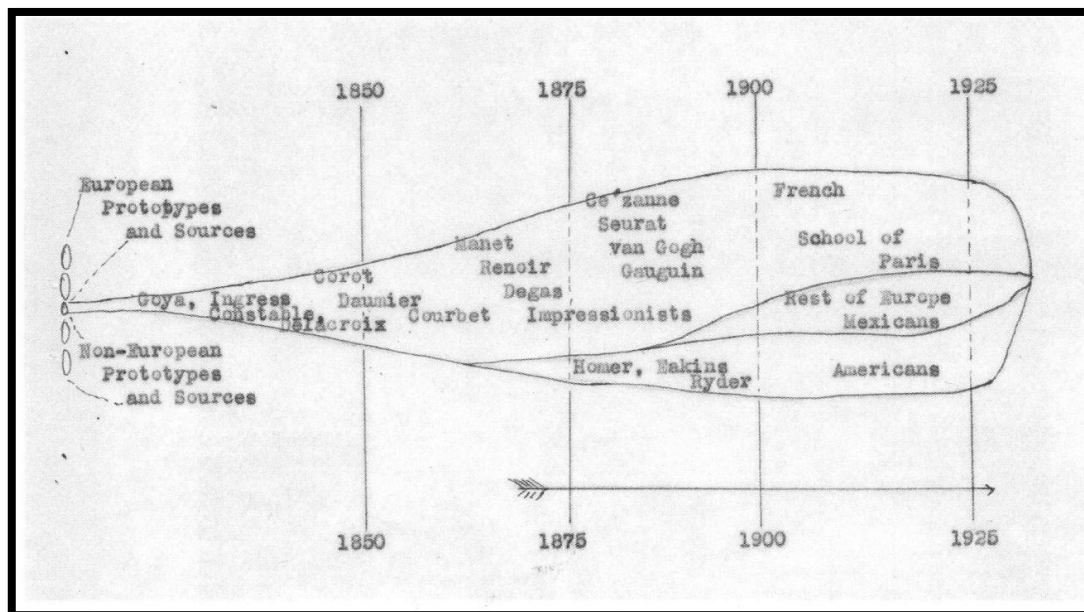
Em 1932, o museu mudou-se do espaço localizado no número 730 da 5ª Avenida, para um prédio mais amplo localizado na *11 West 53rd Street*, reunindo melhores condições para a instalação de um acervo permanente. A proposta de uma política de aquisição de obras, bandeira defendida por Alfred Barr, saiu vencedora. Na época, Alfred Barr disse: “Se essa política não for inaugurada, o Museu de Arte Moderna pode muito bem mudar o seu nome para Galeria de Exposições”²⁸.

Alfred Barr Jr. foi uma figura chave na construção do acervo permanente do MoMA. Após a iniciativa defendida por ele ter sido aprovada, o então diretor tratou de propor um plano para traçar os rumos do museu e seu acervo. Em maio de 1933, ele apresentou aos dirigentes um projeto de construção do acervo permanente para o museu, desenhado em forma de diagrama²⁹, que projetava o futuro da organização do acervo. Vejamos:

²⁷ A exposição intitulada *Murals by American Painters and Photographers*, reuniu pinturas e fotografias. O evento ocorreu em 1932. É importante notar que a noção de arte no museu começa a se ampliar, pois neste caso, a fotografia foi tomada como obra de arte.

²⁸ No original: “If such a policy is not inaugurated, the ‘Museum of Modern Art’ may as well change its name to ‘Exhibition Gallery’”. Ver: HUNTER, Sam. “Introduction”. In: *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc. and MoMA, 1984, p. 13.

²⁹ Outra versão deste desenho surgiu em 1941, atualizada pelo próprio autor. Estes diagramas fazem parte do nosso conjunto documental e serão analisados ao longo desta pesquisa.



[Fig. 1] - Diagrama da coleção permanente, desenhado por Alfred Barr Jr., c.1933. The Museum of Modern Art, N.Y.³⁰

Este diagrama desenhado por Alfred Barr configura-se em forma de um torpedo, contendo indicações de artistas, nacionalidades e correntes que norteariam o processo de formação do acervo do MoMA. O desenho indica que o substancial da coleção seria formado por obras a partir de 1875 com crescimento ao longo do século XX. Percebemos a grande importância de pintores franceses, com destaque para aqueles da chamada Escola de Paris, e também para pintores americanos. Note-se também que, em termos de produção latino-americana, nesse diagrama, há menção apenas a pintores mexicanos.

Somente em 1934, ano do quinto aniversário do museu, reuniram-se os fundos e as condições necessárias para instalar a coleção doada pela fundadora Lillie Bliss. Nela havia 21 obras de Cézanne, 2 de Gauguin, 2 de Picasso, 4 de Matisse, 3 de André Derain, e uma obra de Renoir, Toulouse-Lautrec, Degas, Daumier, e Seurat. Portanto, até esse momento, a doação da coleção de Lillie Bliss, juntamente com algumas obras

³⁰ O diagrama faz parte do acervo do museu e foi publicado em: BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p.39.

adquiridas formaram o primeiro acervo permanente do museu, contendo, basicamente, obras de artistas europeus e norte-americanos³¹.

1.2 – Alfred Barr Jr. e a concepção de um museu moderno.

Alfred Barr Jr é uma figura marcante e controversa na história da arte. Muito do que ele escreveu ou realizou influenciou ou pelo menos gerou debates entre estudiosos e interessados na arte moderna ao longo do século XX³². Alfred Barr considerava “arte moderna” um termo elástico e de difícil precisão. No entanto, afirmava que nas últimas décadas do século XIX haviam se estabelecido alguns princípios básicos da arte moderna, desenvolvidos posteriormente nos movimentos artísticos do século XX. Salientava o modo particular de alguns artistas perceberem o real, ou ainda, a importância dada à imaginação na composição de suas obras. Para ele, a inovação era uma característica marcante na arte moderna, sendo Cezanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh grandes expoentes disso.

A citação a seguir expressa a visão de Barr sobre a arte moderna. Essa visão se referia às mudanças ocorridas na sociedade contemporânea e ganhava sentidos muito diversos. Barr acreditava que os pintores modernos estavam imbuídos de um “espírito de aventura” e enfrentavam inúmeras dificuldades, sofrendo constantes injustiças. Escreveu ele em 1943:

A variedade da arte moderna reflete a complexidade da vida moderna, e embora o espetáculo dessa variedade possa dar-nos uma indigestão mental e emotiva, oferece-nos também, a cada um de nós, possibilidades de ampla escolha... Os maiores artistas modernos são pioneiros, exatamente como o são os modernos cientistas, inventores e exploradores. Isto torna a arte moderna mais difícil e, em muitos

³¹ A informação está documentada pelo museu no release sobre a coleção de Lillie Bliss. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1968: Nº 0067_046J_Notes to Lillie P. Bliss.

³² Uma biografia importante sobre Alfred Barr Jr. foi escrita por Sybil Gordon Kantor. Na obra, a formação e trajetória de Barr foram investigadas desde a sua origem até a sua consolidação como uma personalidade influente em seu tempo, estando na direção do Museu de Arte Moderna de Nova York por muitos anos. Ver: KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, c2002.

casos, mais fascinante do que a arte a que já nos habituamos. Galileu, Colombo, Bartolomeu de Gusmão sofreram descaso, descrença, ou foram até ridicularizados e perseguidos. Leia a vida dos artistas modernos de setenta anos atrás, Whistler ou van Gogh, por exemplo, e você se guardará, de condenar a arte de que ainda não goste ou que não compreenda. A menos que consiga olhar a arte num espírito de aventura, os artistas pioneiros dos nossos tempos poderão sofrer também... Parece-lhe talvez que esses quadros pouco têm a ver com nossa vida cotidiana. Em parte, é verdade; alguns não têm, e nisto reside muito do seu valor - com sua força poética erguem-se acima da mesmice de nossas existências. Outros, contudo, têm muito a ver com a vida ordinária: com a vaidade e a devoção, a alegria e a tristeza, a beleza da paisagem, bichos e gente, e até com o aspecto da casa em que moramos. Outros, ainda, têm a ver com os problemas cruciais da nossa civilização: a guerra, o caráter de democracia e da tirania, os efeitos da industrialização, a exploração do inconsciente, a sobrevivência da religião, a liberdade e a coação do indivíduo.³³

Neste trecho percebe-se que Alfred Barr tinha uma visão mais ampla sobre a arte moderna. Para ele as características da arte moderna deviam estar contidas na própria obra. Além disso, o olhar inovador e aventureiro era algo fundamental para o artista e para o apreciador desta arte.

Este olhar com espírito pioneiro, caracterizado por Alfred Barr, também aparece na definição de Marshall Berman sobre “Ser moderno”. Segundo Berman, “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.”³⁴

Para Barr, a arte moderna não poderia se restringir apenas às chamadas “Belas Artes” - arquitetura, pintura e escultura. Era preciso expandir esta visão para outras formas de arte ou outros suportes artísticos, sendo o novo museu o lugar propício para isso.

³³ Este texto foi publicado pela primeira vez em 1943, no livro intitulado “*What is modern painting?*”. Em 1953 a obra foi traduzida para o português numa parceria entre o MoMA e o MAM-SP. Ver: BARR JR., Alfred H. *Que é a pintura moderna?* Nova York: Museum of Modern Art, 5ª ed. 1953, p.7. Trata-se de um trabalho que busca introduzir o público leitor à arte moderna por meio de obras que o autor considerava relevantes para o entendimento sobre o tema.

³⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 24.

Desde os primeiros anos do museu, durante o processo de configuração do acervo permanente do MoMA, Alfred Barr tinha uma visão arrojada ao propor um plano de acervo distribuído de forma multidepartamental. Esses departamentos contemplavam não apenas as ditas artes tradicionais, mas incluíam os de gravuras e ilustrações de livros, design, arquitetura, fotografias e cinema, sendo geridos por curadores específicos. O plano de Barr aos poucos foi se consolidando e triunfou no estabelecimento do acervo do museu. Essa configuração de acervo multidepartamental ocorre no MoMA até hoje. Obviamente, alguns departamentos foram sendo incluídos, outros excluídos ou incorporados ao longo da história do museu.

Como um todo, o MoMA foi se consolidando como um espaço aberto às experimentações, também como forma de se diferenciar de instituições mais tradicionais na cidade como, por exemplo, o Metropolitan Museum of Art.

Mesmo tendo apoio de parte da elite de Nova York, o museu estava atento às questões financeiras. Uma ideia que os dirigentes do MoMA tiveram para elevar os recursos foi fundar um Departamento de Exposições Circulantes ou Itinerantes. Essa ideia permitia que algumas exposições promovidas pelo museu fossem financiadas por outras instituições ou locais que demonstrassem interesse. Num primeiro momento, as exposições do MoMA foram enviadas principalmente para outras cidades dos Estados Unidos. Este plano gerava recursos para o MoMA e também promovia a parceria com outras instituições através dos empréstimos de obras. A coleção permanente do museu também seria utilizada para estes fins de empréstimos.

Uma das primeiras exposições circulantes foi a *Modern Architecture: International Exhibition*, ocorrida entre fevereiro e março de 1932. A mesma reuniu modelos, fotografias e planos de arquitetos europeus e americanos. Essa mostra foi bastante relevante, pois além de ter sido uma das primeiras a circular por outras capitais dos EUA, também foi a partir dela que se formou um Departamento de Arquitetura dentro do MoMA, com a direção de Philip Johnson, um dos curadores da exposição.

Desde os primeiros anos após a sua inauguração, o MoMA desenvolveu uma política de publicação intensa. Foram impressos catálogos, volumes sobre acervos, cartazes, edições especiais de aniversário, relatórios, entre outras. Muitas dessas publicações contêm textos e imagens sobre o acervo do museu. A intenção era promover um modo inovador de publicação sobre arte na época, tanto que em 1935, o

museu realizou uma exposição chamada *The Making of a Museum Publication* e em 1939, criou-se um Departamento de Publicações para lidar com o crescente volume de lançamentos.

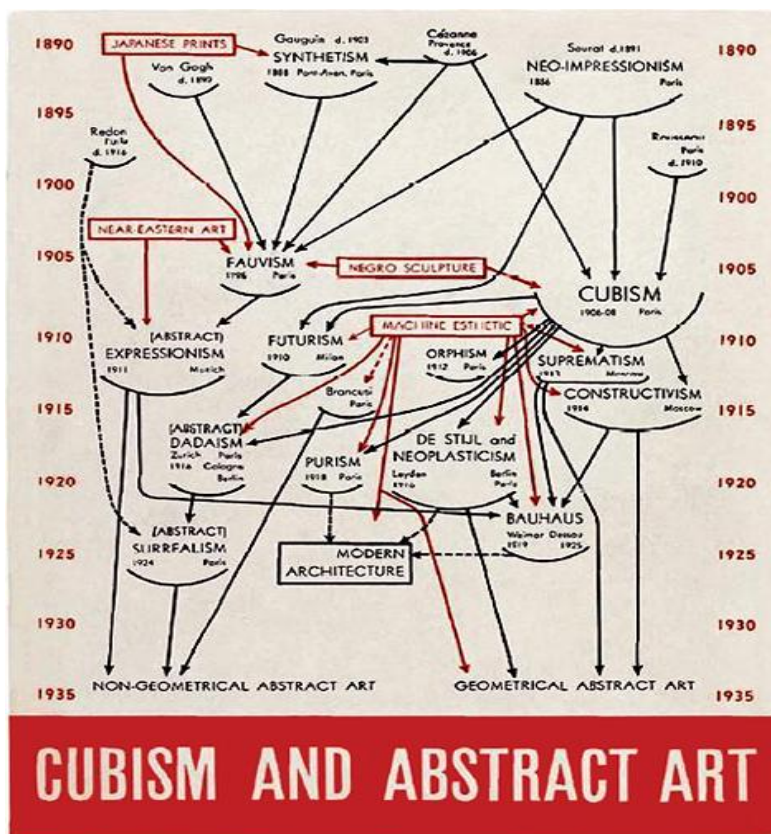
No tocante às exposições, a escolha das temáticas a serem abordadas e a forma de abordagem também propunham uma visão de museu atento às principais vanguardas artísticas do mundo. Um marco na história do MoMA foi a *Cubism and Abstract Art*, dirigida por Alfred Barr Jr., ocorrida em 1936. A exposição reuniu pinturas, esculturas, fotografia, móveis, cartazes, filmes, entre outros. As obras foram emprestadas por instituições e colecionadores europeus. Inclusive, num primeiro momento, algumas obras foram barradas pela alfândega norte-americana que queriam cobrar taxas por considerar que não se tratavam de obras de arte. O episódio consta nos registros do museu³⁵.

O evento marca a tentativa do museu em ampliar a participação do estilo abstracionista na instituição e estimular a aquisição de obras desse tipo, pois ainda nesse momento o movimento tinha certa resistência por parte do público norte-americano em geral. Na época, o evento atraiu cerca de 30 mil visitantes³⁶ e causou polêmica entre a crítica e o público, pois o momento ainda era de muita “desconfiança” em relação ao vanguardismo da arte abstrata. Particularmente, Alfred Barr era um grande entusiasta do movimento abstracionista. Ele escreveu grande parte dos textos do catálogo e desenhou mais um diagrama em que representava a evolução da vanguarda³⁷. Abaixo o diagrama presente no catálogo da exposição:

³⁵ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 44-45.

³⁶ GOODYEAR, Anson Conger. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1943, p. 155.

³⁷ Num capítulo posterior pretendemos retomar a questão do impacto dessa exposição e da arte abstrata no museu.



[Fig. 2] - Diagrama desenhado por Alfred Barr Jr. presente no catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, c.1936. The Museum of Modern Art, N.Y.³⁸

Assim, nos primeiros anos do museu, quando o gosto pela arte acadêmica era ainda dominante nos Estados Unidos, o MoMA foi se configurando como um espaço de divulgação da arte moderna.

As posições e escolhas tomadas pelos dirigentes do museu, muitas vezes tidas como arrojadas e assertivas, nem sempre eram consensuais. A doação de coleções particulares ao museu tais como a coleção de Lillie Bliss ou a coleção de Abby Rockefeller, certamente, gerou discussões a respeito da incorporação dessas obras ao acervo. Afinal, a configuração de um acervo deve ser algo pensado e repensado continuamente, pois ele também reflete a imagem institucional que se deseja projetar.

Com certa frequência, o diretor Alfred Barr e sua equipe visitavam a Europa para terem novas experiências. Algumas das exposições ou mesmo algumas aquisições de obras foram construídas a partir de parcerias, auxílio de críticos experientes ou

³⁸ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Op. cit.*, p. 45.

referências de outras instituições. Alfred Barr Jr., por exemplo, teve contato com ideias desenvolvidas na Bauhaus, no final da década de 1920 e início dos anos 1930s viajou para a União Soviética e Alemanha em busca de conhecimento. Ele teve contato com as ideias do crítico e curador alemão Alexander Dorner (1893-1957) e do artista russo El Lissitzky (1890-1941), o qual tinha um projeto de galeria de arte moderna em um museu na Alemanha. Barr também teve contato com a escritora americana Gertrude Stein (1874-1946) e o autor do manifesto surrealista Andre Breton (1896-1966). Enfim, o MoMA e sua equipe se fez valer de parceiros (indivíduos e instituições), em diversas partes do mundo.

De todo modo era inegável o crescimento da instituição americana ao longo dos anos 1930s. Tanto que em meados da década, já se planejava uma grande reforma para o prédio da rua 53. A ideia era demolir o prédio antigo e construir no mesmo local um prédio de arquitetura moderna que estivesse em conformidade com a “cara” da instituição. Aprovada a ideia, em 1937, a equipe do museu mudou-se temporariamente para salas do Rockefeller Center, enquanto os arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone tocavam o projeto da nova sede.

Em maio de 1939, foi inaugurado o novo prédio do Museu de Arte Moderna de Nova York. Sua fachada de estilo modernista se apresentava como uma verdadeira obra arquitetônica para a apreciação do público. A reforma do espaço localizado na rua 53 custou cerca de 2 milhões de dólares. Em discurso transmitido por rádio a todo o país, Franklin D. Roosevelt, presidente dos Estados Unidos, deu boas vindas a todos e saudou a inauguração da nova sede do MoMA.



[Fig. 3] - Fotografia da fachada do MoMA em 1939. The Museum of Modern Art, N.Y. ³⁹

Completado os seus primeiros dez anos, o MoMA já havia se consolidado como um projeto de museu e como uma instituição no trato da arte moderna. Sem dúvida, a capacidade de seu diretor, Alfred Barr, e da equipe do museu foi fundamental nessa construção. Ao analisar sua importância, a historiadora da arte Maria Cecília F. Lourenço colocou que o MoMA serviu de modelo para a instalação de museus de arte moderna tanto na América quanto na Europa⁴⁰. Como podemos notar, ao longo dos anos, o MoMA foi se tornando referencial, estabelecendo-se como um modelo, cada vez

³⁹ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Op. Cit.*, p. 55.

⁴⁰ Sobre a influência do MoMA na configuração do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, ver: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

mais internacional e influenciando na formação de outros museus de arte moderna no mundo.

Essa consolidação do MoMA ocorreu num momento em que Nova York ia se firmando como um novo polo cultural no mundo. A historiografia reconhece a importância de Paris como paradigma da modernidade artística e cultural do mundo ocidental, entre o século XIX e parte do século XX.⁴¹ Ou seja, “a cidade luz” geralmente é apresentada como o principal polo cultural desse período, por onde circulavam e de onde emanavam as diretrizes artísticas e culturais modernas para outras partes do globo, incluindo a América Latina e os Estados Unidos.

Nas primeiras décadas do século XX, ainda grande parte da produção de arte moderna se concentrava na capital francesa, mas isso já começava a se alterar. Para Eric Hobsbawm, Paris ainda detinha a hegemonia da elite cultural, mas já competia em termos de vanguardas artísticas com o eixo Moscou-Berlim, pelo menos até os regimes de Hitler e Stalin assumirem o poder e tentarem silenciar muitos desses movimentos.⁴² Assim o autor indica que nos primeiros anos do século XX:

As artes de vanguarda ainda eram um conceito restrito à cultura da Europa e seus entornos e dependências, e mesmo lá os pioneiros na fronteira da revolução artística muitas vezes ainda se voltavam ansiosos para Paris... Ainda não se voltavam para Nova York. O que isso significa é que a vanguarda não europeia mal existia fora do hemisfério ocidental, onde se achava firmemente ancorada tanto na experimentação artística quanto na revolução social.⁴³

⁴¹ No livro “Civilização material, economia e capitalismo”, Fernand Braudel indica a importância de algumas cidades em momentos da história, ou seja, polos relevantes dentro da lógica de uma economia-mundo. Mas, ao tratar do aspecto cultural em sua obra, o autor ressalva que não necessariamente um centro econômico influente é um centro culturalmente influente. Ele diz: "Do mesmo modo, no fim do século XIX, no princípio do século XX, a França, grandemente a reboque da Europa econômica, é o centro indubitável da literatura e da pintura do Ocidente; a primazia da Itália, depois da Alemanha, exerceu-se em épocas que nem a Itália nem a Alemanha dominavam economicamente a Europa; e, ainda hoje, o formidável avanço econômico dos Estados Unidos não os colocou à frente do universo literário e artístico." Ver: BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII*. Tradução Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Volume III; p. 57.

⁴² HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 182.

⁴³ *Ibidem*, p. 189-190.

Meyer Schapiro ratifica a informação. Para ele Paris era o centro gerador, mas havia nomes da nova arte provindos da Espanha, Rússia, Holanda, Alemanha, Áustria, Noruega, Suíça, Bélgica, Itália e Romênia.⁴⁴

Neste estudo, propomos pensar o MoMA e a cidade de Nova York como espaços que se pretendem constituir como novo polo artístico-cultural da modernidade, na primeira metade do século XX. Nesse sentido, estamos de acordo com a autora Ana Escosteguy sobre a constituição de polos globais e locais numa esfera cultural. Ela diz:

A esfera cultural constitui-se num terreno complexo onde essa cultura global que transita desenfreadamente, desconsiderando fronteiras geográficas, permeia as culturas locais. Decorrente dessa conjuntura emergem novas configurações que sintetizam ambos os polos – global e local. Simultaneamente, a esfera cultural apresenta-se como um espaço contraditório onde forças opostas atuam: homogeneização e surgimento de formas locais híbridas, neocolonização e resistência.⁴⁵

Trabalhamos com a ideia de que o MoMA é representativo da intenção de membros da elite nova-iorquina em transformar a cidade de Nova York num importante polo cultural moderno do mundo, concorrendo com outras cidades, como Paris, Berlim e Moscou. Nesse sentido, entendemos que a América Latina foi vista como uma espécie de “periferia desejada” para as influências culturais desse novo polo em construção. Nessa lógica, a formação da arte latino-americana foi um marco importante desse intento.

Muitos anos depois, já na segunda metade do séc. XX, o crítico de arte John Russel disse sobre o MoMA:

O Museu de Arte Moderna, tal como é hoje, tem certas características claramente definidas. É verdadeiramente internacional. Não abrange apenas pintura e escultura, mas a fotografia, gravuras e desenhos, arquitetura, design, as artes decorativas, tipografia, cenografia, e livros de artistas. Tem a sua própria editora, o seu próprio cinema, e o seu próprio departamento de filme. Tem uma loja em que objetos do cotidiano de todos os tipos podem estar à venda, desde que sejam adequados ao padrão do Museu. É um palácio de prazer, mas também é uma espécie de universidade. Você não precisa receber notas por ir

⁴⁴ SCHAPIRO, Meyer, *Op. cit.*, p. 241.

⁴⁵ ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.190.

lá, mas de um modo misterioso, não quantificável, você se abre para as energias da arte moderna⁴⁶.

Contudo, ao ler as palavras de John Russel, pode-se imaginar um museu que cresce exponencialmente no universo da arte, devido apenas às decisões e escolhas acertadas de sua equipe administrativa e artística. Na verdade, esta é uma trama mais complexa, há diversas questões internas e externas ao museu que não estão ligadas apenas aos parâmetros estéticos ou às tendências artísticas. Nesse sentido, a formação da coleção é um instigante exemplo para analisarmos.

1.3 – O momento político: “Graças à Guerra e aos homens de boa vontade”.

O prefácio do catálogo, escrito por Alfred Barr Jr. traz informações importantes sobre o processo de formação da coleção latino-americana do MoMA. Primeiramente, selecionamos um trecho em que o diretor do MoMA explica a coleção, indicando as primeiras exposições artísticas, alguns eventos culturais e as primeiras aquisições de obras da América Latina, ocorridos no museu entre 1931-1941.

Disse Alfred Barr Jr.:

O interesse do museu pela arte latino-americana, embora tenha recentemente sido intensificado, começou há uma dúzia de anos, com a mostra individual de Diego Rivera em 1931. Seguiu com as exposições de arte Inca, Maia and Asteca em 1933; *Twenty Centuries of Mexican Art*, *Portinari of Brazil*, e festivais de música mexicana e brasileira, todos em 1940; o *Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, 1941; os resultados foram mostrados na

⁴⁶ No original: The Museum of Modern Art as it is today has certain clearly defined characteristics. It is truly international. It covers not only painting and sculpture, but photography, prints and drawings, architecture, design, the decorative arts, typography, stage design, and artists' books. It has its own publishing house, its own movie house, and its own department of film. It has a shop in which everyday objects of every kind may be on sale, provided they pass the Museum's standard of design. It is a palace of pleasure, but it is also an unstructured university. You don't get grades for going there, but in a mysterious, unquantifiable way, you become alert to the energies of modern art. In: [*apud.*] HUNTER, Sam. 1984, p 11.

exposição *Organic Design*, 1942; o *United Hemisphere Poster Competition*, 1942; e *Brazil Builds*, 1943.⁴⁷

Por meio dessas indicações, mapeamos as exposições e eventos relacionados à América Latina nos primeiros dez anos do museu. Pontuaremos esses eventos e outros, já que, segundo o depoimento do autor, eles demonstram o interesse pelo museu no “campo latino-americano”.

A primeira delas foi a exposição “*Diego Rivera*”, que ocorreu entre dezembro de 1931 e janeiro de 1932. Alfred Barr e Diego Rivera haviam se conhecido durante uma viagem à Rússia, anos antes deste evento. Rivera, já pintor consagrado em seu país, fora convidado a pintar oito obras nos Estados Unidos nesse período. Dessa exposição, a obra intitulada *Agrarian Leader Zapata*⁴⁸ foi comprada por Abby Aldrich Rockefeller e posteriormente doada ao museu⁴⁹.

Sobre esta exposição, o relatório do evento indica o número de 56.500 visitantes⁵⁰, um recorde de público naquele ano. Em comparação com as outras exposições ocorridas anteriormente, essa foi a segunda exposição do MoMA em número de visitantes, e também a segunda exposição individual de um artista⁵¹, desde a inauguração do museu. Cabe destacar que a exposição do artista mexicano atraiu mais visitantes que a exposição inaugural dos mestres modernos.

⁴⁷ No original: The Museum's interest in the Latin-American field, although it has recently been intensified, began a dozen years ago with the Diego Rivera one-man show in 1931. This was followed by the exhibitions of Inca, Maya and Aztec art in 1933; *Twenty Centuries of Mexican Art*, *Portinari of Brazil*, and festivals of Mexican and Brazilian music, all in 1940; the *Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, 1941; the results shown in the *Organic Design* exhibition, 1942; the *United Hemisphere Poster Competition*, 1942; and *Brazil Builds*, 1943. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p. 3.

⁴⁸ A obra é uma cópia de um detalhe do mural feito em Cuernavaca, México. Diego a pintou em um estúdio no próprio MoMA, dias antes de sua exposição.

⁴⁹ Ver DICKERMAN, Leah and INDYCH-LÓPEZ, Anna. *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, 2011.

⁵⁰ GOODYEAR, Anson Conger, 1943, p. 154.

⁵¹ A primeira exposição individual de um artista no MoMA foi dedicada ao pintor francês Henri Matisse (1869-1954). Ela foi inaugurada em novembro de 1931 e ficou aberta ao público durante um mês. Logo depois, foi inaugurada no museu a exposição sobre Diego Rivera.

Não há dúvida de que a fama de Diego Rivera já tinha chegado aos Estados Unidos. Cabe salientar que na documentação analisada, o pintor é constantemente referenciado como um ícone da arte mexicana e não como um ícone da arte latino-americana. Esse dado colabora com a nossa visão de que o conceito de arte latino-americana vai ser cunhado no museu apenas posteriormente.

A pintura mural parecia ter ganhado o gosto dos norte-americanos na década de 1930.⁵² Tanto que logo após a exposição *Diego Rivera*, ocorreu no museu a exposição *Murals by American Painters and Photographers*, em maio de 1932. A exposição foi solicitada pelo Comitê Consultivo do Museu e dirigida por Lincoln Kirstein. Como já mencionamos, a exposição reuniu pinturas e fotografias de artistas norte-americanos. No comunicado do museu sobre esta exposição, afirma-se que o evento partiu do crescente interesse pela decoração mural nos Estados Unidos, num momento em que se discutiam os atores que realizavam os murais dos grandes edifícios da nação.⁵³

Esse crescente interesse pela pintura mural mencionado no documento do museu foi algo bastante incentivado pelo chamado Works Progress Administration (WPA)⁵⁴ e seu Federal Art Project. O WPA surgiu em 1935 e consistia num órgão de fomento ao emprego ligado à política do *New Deal*, do governo de Franklin Delano Roosevelt. Dentre os projetos que o órgão apoiava existia o Federal Art Project, cuja principal função era amparar e apoiar os profissionais ligados às áreas artísticas, tal como teatro, literatura, artes plásticas, etc. Diversas exposições, cursos e palestras foram realizados pelos artistas apoiados pelo projeto, além de ter havido um aumento substancial da produção artística em suas variadas formas, incluindo pinturas, gravuras

⁵² Esse fenômeno também ocorria em outros países como na Itália. Cabe destacar o trabalho do italiano Mario Sironi e o Manifesto da Pintura Mural em 1933.

⁵³ No original: The exhibition, which has been in preparation for several months, has attracted advance comment throughout the country because of the increasing interest in mural decoration. It comes at a time when there is widespread discussion of the problem of who is to do the murals of the nation's great buildings. THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1932: Nº 034_1932-04-23.

⁵⁴ O Works Progress Administration foi renomeado para Work Projects Administration em 1939, quando já se discutia sobre a viabilidade de sua permanência. O órgão foi extinto em 1943 quando a economia norte-americana já tinha se recuperado.

cartazes, esculturas, murais em prédio públicos, etc.⁵⁵ Destacam-se pintores como Rockwell Kent e Edward Bruce que estiveram ligados ao projeto.



[Fig. 4] - Jerome Henry Rothstein. *Exhibition Functions of the Federal Art Project*, [between 1936 and 1939]. Print on board (poster): silkscreen, color. NYC: WPA Federal Art Project, Work Projects Administration Poster Collection - Library of Congress. Washington, D.C.⁵⁶

Interessante notar que o Federal Art Project teve como um dos seus principais dirigentes o historiador da arte Edgar Holger Cahill, justamente um dos curadores do MoMA. Em julho de 1933, ele dirigiu no MoMA a exposição *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*⁵⁷, que reuniu artefatos do período pré-colombiano e

⁵⁵ Sobre o Federal Art e seu impacto na cultura dos EUA nos anos 1930 e início dos anos de 1940, ver: HARRIS, Jonathan. *Federal art and national culture: the politics of identity in New Deal America*. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1995.

⁵⁶ A imagem pertence à coleção referida da Library of Congress e pode ser visualizada no site da instituição. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/98516684/> (visualizada em 10 de Junho de 2016).

⁵⁷ Sobre o propósito da exposição, Holger Cahill, um dos curadores, comentou no catálogo da exposição: The purpose of the Exhibition...has been to bring together examples of the art of the ancient civilizations of America which are to be found in collections in the United States, and to show its relation to the work

obras de artistas modernos. A maior parte dos artefatos fazia parte de coleções pertencentes às instituições norte-americanas, como museus e universidades. A ideia da exposição era apresentar a arte dos povos antigos da América como fonte para a arte moderna. Para isso foram selecionados artistas, basicamente estadunidenses e mexicanos, que trabalhavam com o tema. São eles: Ben Benn (EUA), Jean Charlot (FRA e EUA), John Flannagan (EUA), Carlos Merida (MEX), Diego Rivera (MEX), Alfaro Siqueiros (MEX), Marion Walton (EUA), entre outros. Anson Conger Goodyear, o presidente do museu na época, escreveu que a pintura mural norte-americana tinha clara influência do movimento mexicano⁵⁸.

A próxima exposição relacionada à produção artística mexicana foi a “*Twenty Centuries of Mexican Art*”, ocorrida entre 15 de Maio e 30 de Setembro de 1940. A exposição foi uma realização do MoMA em parceria com o Governo do México. Sua produção ficou sob a responsabilidade de um Comitê que incluía mexicanos e americanos. O evento durou mais de quatro meses, diferenciando-se da maioria dos eventos expositivos do MoMA, que geralmente eram de curta duração. O objetivo foi apresentar um amplo panorama da arte e cultura do país vizinho, desde o período pré-colombiano até a arte moderna. Para isso, dividiu-se a exposição em quatro seções temáticas, cada uma delas com um diretor: 1- Arte pré-colombiana, por Alfonso Caso e Manuel Toussaint; 2-Arte colonial, por Roberto Montenegro; 3- Arte popular ou *Folk art*, por Miguel Covarrubias; 4- Arte Moderna, por Carlos Chavez.

Do MoMA, os principais membros envolvidos na organização do evento foram: John E. Abbott – vice-presidente executivo, John McAndrew – curador do Departamento de Arquitetura e Monroe Wheeler – diretor do Departamento de Publicações. Cabe ressaltar que a partir desta exposição foi produzido um catálogo bilíngue, em inglês e espanhol.

of modern artist. There is no intention here to insist that ancient American art is a major source of modern art. Nor is it intended to suggest that American artists should turn to it as the source of native expression. It is intended, simply, to show the high quality of ancient American art, and to indicate that its influence is present in modern art in the work of painters and sculptors some of whom have been unconscious of its influence, while others have accepted or sought it quite consciously. Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1933: N° 029_1933-04-23.

⁵⁸ GOODYEAR, Anson Conger, 1943, p. 38.

Para anunciar a exposição foi oferecido um jantar com a presença de autoridades mexicanas e americanas⁵⁹. A exposição ocupou as galerias de três andares do prédio, além do jardim, permanecendo aberta ao público durante todo o verão⁶⁰. Sem dúvida, foi um dos maiores eventos ocorridos no museu sobre a produção artística e cultural mexicana. Também não há dúvida, de que sem a parceria do Governo Mexicano o evento não teria sido dessa magnitude.

Abaixo selecionamos um relato sobre um objeto presente na exposição tido como “típico” da cultura mexicana:

Um dos objetos mais espetaculares do museu é um enorme "Judas". Ele é feito de papel em uma armação de bambu com 12 pés de altura e coberto por um enorme *sombrero* de papel. Esses "Judas" são feitos para o Sábado Santo no México e são colocados nas ruas de cidades e vilas. No dia antes da Páscoa as figuras enormes são explodidas, desencadeando os fogos de artifício. As figuras nem sempre representam Judas; às vezes eles são efígies de políticos, às vezes figuras nativas fantásticas. A figura de "Judas" a ser exibida no museu será suspensa na escada, acima das cabeças dos visitantes. Embora a figura tenha o seu complemento habitual de fogos de artifício, estes não serão disparados.⁶¹

Outros objetos foram apresentados nos espaços da exposição. Com destaque para peças de vestuários típicos do México, como *sombreros*, *huaraches* e *sarapes*. A ênfase em alguns aspectos da cultura popular do México tirou o foco apenas da produção artística mexicana, colocando luz sobre a cultura de um modo geral. Correndo todos os riscos de uma exposição que enfatizasse a cultura do outro como algo exótico,

⁵⁹ A extensa lista de nomes está disponível em: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: Nº 040_1940-05-14.

⁶⁰ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: Nº 016_1940-02-20.

⁶¹ A descrição feita acima é sobre um objeto que também faz parte da cultura católica brasileira. O famoso “Judas” do sábado de aleluia. No original: One of the most spectacular objects within the Museum will be a huge "Judas." This is made of paper on a split bamboo frame twelve feet in height and topped by an enormous paper sombrero. These "Judas" figures are made for Holy Saturday in Mexico and are suspended over the streets of cities and towns. On the day before Easter the huge figures are blown up by setting off the fireworks. The figures do not always represent Judas; sometimes they are political effigies, sometimes fantastic native figures. The "Judas" figure to be shown in the Museum will be suspended in the stairway high above the heads of visitors to the Museum. Although the figure will have its usual complement of fireworks these will not be shot off. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: Nº 037_1940-05-07_40507-32.

o mais curioso nesse caso é que o evento também foi elaborado por mexicanos. Certamente, este tipo de abordagem propõe questões de identidade e alteridade.

Como parte da exposição, foi também lançado um programa intitulado *Mexican Music*. O programa consistia em apresentações musicais mexicanas, programadas para ocorrerem no auditório do museu nas primeiras semanas da exposição. Para isso, foi escalada uma orquestra dirigida por Eduardo Hernandez Moncada e supervisionada por Carlos Chavez. O repertório deveria ser amplo, incluindo músicas antigas e atuais do México. Também foram trazidos instrumentos indígenas para integrar a orquestra.⁶²

“*Twenty Centuries of Mexican Art*” foi uma exposição importante por alguns aspectos. Primeiro ela foi organizada por um Comitê que reunia mexicanos e americanos; segundo, o evento teve uma durabilidade extraordinária e teve o apoio de autoridades políticas dos dois países; e terceiro, o evento iluminava aspectos culturais e identitários juntamente com a produção artística. Apenas por esses três motivos indicados essa exposição já se diferenciava das anteriores. Sua abordagem cultural revelava uma postura do MoMA diferente daquela que enfatizava aspectos formais da arte. Sendo assim, é bastante evidente a diferença entre uma exposição como a *Mexican Art* e a *Cubism and abstract art*. Aliás, nesses anos um tom político-cultural esteve cada vez mais frequente na instituição. Falaremos sobre isso mais adiante.

Logo após a exposição mexicana, foi a vez do Brasil. A exposição inaugurada foi a “*Portinari of Brazil*” sobre o artista Cândido Portinari. A exposição ocorreu entre outubro e novembro de 1940 e continha mais de 24 trabalhos do pintor, incluindo pinturas a óleo, aquarelas e desenhos. Pela primeira vez, um artista brasileiro e sul americano ganhava uma exposição individual no MoMA. Na documentação, consta que os patrocinadores dessa exposição foram o Departamento de Estado dos Estados Unidos e a Representação Brasileira na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Nos agradecimentos foram mencionados os nomes de Mario de Andrade, Josias Leão, entre outros⁶³. Em 1939, Candido Portinari havia sido apresentado no pavilhão do Brasil na

⁶² THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 046_1940-05-29.

⁶³ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 069_1940-10-03_401003-60.

Feira Mundial de Nova York como um grande artista da arte moderna do país. Esta mesma ideia esteve presente na exposição do MoMA.

Em conexão com a exposição sobre Portinari, ocorria também no auditório do museu o *Festival of Brazilian Music*, entre os dias 16 e 20 de outubro. O evento foi uma realização de Armando Vidal, Encarregado Geral do Brasil na Feira Mundial de Nova York, em parceria com o MoMA. A programação musical esteve sob a direção de Burle Marx e a assistência de Hugh Ross, diretor da Schola Cantorum de Nova York. Foram tocadas músicas populares do gênero choro ou “chorinho” e composições das Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos, etc. Grande parte dessa estrutura musical, incluindo a orquestra, tinha sido patrocinada pelo governo brasileiro para a Feira.

Os dois eventos brasileiros na instituição foram bem mais tímidos que os mexicanos, porém também trabalhavam com a ideia de expor a arte e a cultura do país. Além disso, eles foram a porta de entrada da arte brasileira no MoMA, pois a partir dessas duas experiências surgiu o interesse por outros eventos relacionados ao Brasil.

Seguindo as indicações de Alfred Barr, os outros dois eventos mencionados por ele foram concursos culturais envolvendo participantes do continente americano. No caso do Concurso de Design Industrial, participaram 14 países da América Latina que juntos tiveram 42 inscrições, com destaque para o Brasil e Guatemala com 5 inscrições cada. Dos Estados Unidos foram mais de 450 inscrições, apenas do estado de Nova York foram mais de 164 inscrições⁶⁴. A partir dos resultados gerados por esse concurso foi elaborada uma exposição no museu em 1942.

Finalmente, a última exposição mencionada pelo diretor do museu foi a intitulada *Brazil Builds*, ocorrida no MoMA entre 13 de janeiro e 28 de fevereiro de 1943. Esta exposição foi concebida por Philip Goodwin, através do Departamento de Arquitetura do Museu, reunindo fotografias, modelos, planos, slides, etc. acerca da arquitetura moderna do Brasil, mas não somente isso, também houve trabalhos sobre edifícios mais antigos. O evento contou com o apoio de Edward D. Stone, arquiteto que

⁶⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1941: N° 0005_1941-01-20_41120-5.

auxiliou na construção da nova sede do MoMA e do renomado fotógrafo norte-americano George Everard Kidder Smith⁶⁵.

De acordo com o nosso mapeamento, ocorreram mais eventos expositivos no museu durante o período, que não foram mencionados no texto de Alfred Barr. Por exemplo, a exposição *Mexican Costumes by Carlos Merida*, em 1942, e também, *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor*, em 1943⁶⁶.

Com essas indicações, Alfred Barr acentuava que, desde os seus primeiros anos, o museu se interessava pela produção latino-americana. Em seguida, o diretor do MoMA explicava que apesar de relevantes, esses seriam eventos “transitórios”. Ciente dessa transitoriedade, o MoMA passou a trabalhar por um compromisso mais permanente, que seria a aquisição e recebimento de obras para a formação de uma coleção.

Então, Alfred Barr relata a formação da coleção. Segundo ele:

A coleção latino-americana do museu foi iniciada em 1935 com a doação efetuada pela Sra. John D. Rockefeller, Jr. da obra “*Subway*” de Orozco, e no ano seguinte de mais dois grandes quadros de Rivera. Em 1937, um administrador anonimamente deu um notável grupo de quatro quadros de Orozco, incluindo o famoso “*Zapatistas*”, e no mesmo ano o Dr. Gregory Zilboorg apresentou a primeira das pinturas de Siqueiros no museu, uma série para a qual o tenente Edward M.M. Warburg e o legado de George Gershwin também contribuíram.

Mais de uma centena de desenhos, aquarelas e gravuras de Rivera e Orozco foram doadas pela Sra. Rockefeller, o que ampliou a coleção dos “três grandes” do México, que foi ainda aumentada em 1940 com a aquisição da “*Zapata*” de Rivera, “*Ethnography*” de Siqueiros e “*Dive Bomber*” de Orozco que o museu comissionou. Outros trabalhos mexicanos foram doados pelo Major Merle Armitage, T. Catesby Jones e o Comitê Consultivo do Museu.

A coleção sul-americana começou em 1939 com a compra de um dos melhores quadros do brasileiro Portinari, o governo brasileiro doou

⁶⁵ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1943: N° 0001_1943-01-04_43104-1.

⁶⁶ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES, New York: MoMA Exhibition History List, 1942-1943. Um artigo sobre a produção da fotógrafa Genevieve Naylor foi escrito por Ana Maria Mauad. A historiadora problematiza a estada da artista no Brasil num contexto da Política de Boa Vizinhança. Ver. MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n° 49, p.43-75, 2005.

recentemente ao museu o mural, “*St. John's Day*” [sic]⁶⁷. A escultura mais importante da coleção também é brasileira. “*Christ*” de Maria [Martins], foi uma doação de Nelson A. Rockefeller. Leigh Athearn deu a primeira pintura da Bolívia, e da Comissão Nacional de Cuba para a Cooperação Intelectual veio a primeira aquisição cubana. Assim, até o final de 1941, o museu tinha cerca de 70 obras latino-americanas, um terço delas eram gravuras, eram apenas 11 artistas de quatro países. Quatro artistas foram, no entanto, de grande importância e foram magnificamente representados: Orozco, Rivera, Siqueiros e Portinari.⁶⁸

Assim, de acordo com Alfred Barr Jr., o marco inicial da formação da coleção latino-americana do MoMA foi a doação da tela *The Subway*, de José Clemente Orozco, em 1935.

⁶⁷ Aqui há uma incorreção. A tela cujo título é *St. John's Day* é uma obra do artista brasileiro Heitor dos Prazeres, adquirida em 1942. A obra de Cândido Portinari doada pelo governo brasileiro se chama *St. John's Eve*, como consta no catálogo. Pode-se conferir na própria catalogação das obras presente no documento. Ver. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p. 91.

⁶⁸ No original: The Museum's Latin-American collection was begun in 1935 with Mrs. John D. Rockefeller, Jr.'s gift of Orozco's *Subway*, followed a year later by two large Riveras. In 1937 a trustee anonymously gave a remarkable group of four Orozcos, including the famous *Zapatistas*; and the same year Dr. Gregory Zilboorg presented the first of the Museum's paintings by Siqueiros, a series to which Lieutenant Edward M. M. Warburg and the Estate of George Gershwin have also contributed./Over a hundred drawings, watercolors and prints by Rivera and Orozco, the gift of Mrs. Rockefeller, increased the collection of Mexico's "big three" which was further and greatly augmented in 1940 by the acquisition of Rivera's *Zapata*, Siqueiros' *Ethnography* and Orozco's *Dive Bomber* which the Museum commissioned. Other Mexican works were given by Major Merle Armitage, T Catesby Jones and the Museum's Advisory Committee./The South American collection began in 1939 with the purchase of one of the best paintings by the Brazilian, Portinari, whose government has recently given the Museum his large mural decoration, *St. John's Day*. The most important sculpture in the collection is also Brazilian. Maria's *Christ*, the gift of Nelson A. Rockefeller. Leigh Athearn gave the first Bolivian painting and from the Cuban National Commission for Intellectual Cooperation came the first Cuban acquisition./Thus by the end of 1941 the Museum had some 70 Latin-American works, a third of them prints, but by only 11 artists in four countries. Four artists were, however, of great importance and were magnificently represented: Orozco, Rivera, Siqueiros and Portinari. BARR, Alfred H. "Foreword." In: MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p.3.



[Fig. 5] - José Clemente Orozco. *The Subway*, 1928. Óleo sobre tela, 41 x 56.2 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.⁶⁹

The Subway foi pintada em 1928, pouco tempo depois que José Clemente Orozco chegou aos Estados Unidos para divulgar seu trabalho. O mexicano pintou algumas telas sobre sua experiência na cidade de Nova York. A modernidade da cidade e seus habitantes foram temas de suas pinturas. Nesse quadro, três homens estão no metrô, dentro de um vagão onde o próprio espectador observa a cena. Orozco parece captar um momento melancólico e frio do cotidiano da cidade moderna, perceptíveis nos tons mais escuros das tintas.⁷⁰

Abby A. Rockefeller, patrona da instituição, doou a tela e outras obras de sua coleção particular para o museu. Entre as suas doações, a maior parte eram obras do

⁶⁹ Ver no site do MoMA. Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79129 visualizada em 09/04/2015.

⁷⁰ O livro de James Oles, publicado pelo MoMA, analisa a obra *The Subway* de José Clemente Orozco. Há uma passagem interessante onde o autor recupera uma entrevista do pintor mexicano, que diz: “I never liked the industrial forms of the city,” Orozco recalled in a 1946 interview, “be it underground trains, skyscrapers or anything else. I did use them as themes for paintings, not just because of the powerful forms but because it was the reality around me, what I knew. You know, my paintings of New York were not well received, they wanted me to paint Indians with flowers, like Rivera. I think I captured something of the brutality of the city in those New York paintings, they are not pretty pictures”. In: OLES, James. *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco*. Nova York: MoMA, 2011, p. 35-37.

pintor mexicano Diego Rivera, cerca de 10 trabalhos. Também foi criado um Fundo em seu nome para a compra de mais obras para a instituição. Tanto que algumas obras da coleção latino-americana foram compradas pelo Fundo Abby A. Rockefeller, por exemplo, alguns trabalhos de José Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros e do pintor brasileiro Candido Portinari. Sem dúvida, Abby Rockefeller teve uma participação destacável para a formação do acervo do museu e da coleção latino-americana.

Vieram outras doações por meio de outros colecionadores, alguns destes desejavam permanecer anônimos, como cita Alfred Barr. O diretor também relatou a doação do primeiro quadro do pintor David Alfaro Siqueiros, trata-se da obra *Collective Suicide*, doada por Gregory Zilboorg, um famoso psicanalista russo, que emigrou para os Estados Unidos.

Podemos notar que as aquisições de obras dos muralistas mexicanos foram crescentes após 1935. Entre 1935 e 1941, o museu possuía um conjunto de obras importantes do chamado “big three”⁷¹: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Também, a relativa variedade de colecionadores e eventos ocorridos no museu nesses primeiros dez anos demonstra o interesse e prestígio da arte mexicana em Nova York.

Para James Oles, “de todos os países da América Latina, o México há muito tempo têm dominado a imaginação dos EUA, por razões tanto políticas, culturais quanto geográficas”⁷². Certamente, o MoMA não foi a primeira instituição a colecionar ou mesmo a exibir a arte do México nos Estados Unidos, contudo, ainda hoje é uma das instituições, fora do México, com maior número de obras dos três pintores muralistas.

Contudo, a partir de 1939, a trajetória “latino-americana” no MoMA começou a se modificar com a inserção de obras sul-americanas em seu acervo, pode-se afirmar que a primeira delas foi a tela *Morro*, de Cândido Portinari, traduzida como *Hill*. A

⁷¹ De acordo com a bibliografia sobre o tema, o termo foi primeiro utilizado pela escritora mexicana Anita Brenner (1905-1974). Ela se mudou para Nova York por volta de 1927, e passou a escrever artigos para a imprensa local, muitos deles sobre arte e cultura do México. Também foi uma importante ponte entre os artistas mexicanos modernos e a sociedade nova-iorquina. Ver. INDYCH-LÓPES, Anna. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009, p. 187.

⁷² No original: Of all Latin American countries, Mexico has long dominated the U.S. imagination, for reasons as much political and cultural as geographic. In: OLES, James, 2011, p. 3.

aquisição foi feita por Alfred Barr em 1939 por meio do Fundo Abby A. Rockefeller. No mesmo ano, a obra *St. John's Eve*⁷³ foi doada pelo governo brasileiro ao museu, a mesma estava exposta no Pavilhão do Brasil, na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Estas foram as primeiras obras de Portinari a fazer parte da coleção⁷⁴. Em 1940, após a exposição *Portinari of Brazil* no MoMA, foram adquiridas sete obras do pintor brasileiro, por meio do Fundo Abby Rockefeller. Dentre essas obras, há a tela a óleo, intitulada *Scarecrow*, algumas litografias e desenhos⁷⁵.

Alfred Barr Jr. destacou a presença na coleção da escultura *Christ*, feita de madeira jacarandá, pela artista brasileira Maria Martins⁷⁶. Como foi dito pelo diretor, esta seria a escultura mais importante da coleção. A obra foi doada por Nelson Rockefeller ao museu em 1941. A escultora mineira tinha exposto na Corcoran Gallery of Art, em Washington. Seu trabalho atraiu a atenção de colecionadores e nomes de peso da arte, como André Breton e Marcel Duchamp. No final da década de 1940 e nos anos de 1960s e 1970s, o museu adquiriu mais obras da escultora brasileira, geralmente com fundos da própria instituição.

Outra obra sul americana inserida na coleção foi a *The Cube and the Perspective*, do artista boliviano Roberto Guardia Berdecio. A obra foi doada ao museu em 1941, por Leigh Ahearn, tornando-se a única obra boliviana a fazer parte da coleção naquele momento. O artista trabalhou no México com David Alfaro Siqueiros e morou por algum tempo em Nova York, onde expôs em 1938.

Alfred Barr mencionou em seu texto a doação em 1942 feita pela Comissão Nacional Cubana para a Cooperação Intelectual. Trata-se da obra *The Cock*, do artista cubano Mariano Rodríguez, que estudou também no México e Estados Unidos. No entanto, o catálogo da coleção indica que *Mother and child*, de Wifredo Lam, foi a primeira obra de um artista cubano a fazer parte da coleção. As demais obras entraram para a coleção do MoMA a partir de 1942.

⁷³ Sobre o título da obra ver nota 55.

⁷⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 0069_1940-10-03_401003-60.

⁷⁵ A lista completa de aquisições dessas obras estão em: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 0083_1940-11-26_401126-74.

⁷⁶ Maria de Lourdes Alves Martins (1894-1973) nasceu em Campanha, Minas Gerais, estudou escultura no Rio de Janeiro, Paris e Bruxelas, e casou-se com o diplomata Carlos Martins Pereira de Sousa. Maria teve um ateliê em Nova York e participou de importantes exposições internacionais.

O diretor do museu indica que até final de 1941 havia cerca de 70 obras latino-americanas na coleção provenientes de quatro países. De acordo com o catálogo das obras, elaboramos uma tabela sobre a inserção de obras de artistas latino-americanos no período entre 1935-1941. Vejamos:

Tabela I: Contagem de obras da coleção registradas entre 1935-1941.⁷⁷

País	Artista	Qtde. de obra	Ano da primeira inserção
México	José C. Orozco	21	1935
México	Diego Rivera	30	1935
México	David A. Siqueiros	8	1936
Brasil	Cândido Portinari	16	1939
Cuba	Wifredo Lam	1	1939
Brasil	Maria Martins	1	1941
Bolívia	Roberto Berdecio	1	1941
México	Xavier Guerrero	1	1941
México	Roberto Montenegro	1	1941

O levantamento acima demonstra um total de 80 obras latino-americanas registradas pelo museu entre 1935-1941. Essas obras incluem principalmente pinturas, litografias e gravuras. Como podemos perceber, a esmagadora maioria são obras de artistas do México, um total de 61 obras. Depois, temos o Brasil com 17 obras, seguido de Cuba e Bolívia com uma obra para cada país. Apenas os três pintores mexicanos tiveram obras inseridas no acervo do museu entre 1935-1938.

O texto de Alfred Barr Jr. revela o discurso institucional sobre a formação da coleção. Barr identifica a exposição de Diego Rivera, em 1931 e as doações das primeiras obras da coleção, em 1935, como as primeiras iniciativas do museu no campo

⁷⁷ Os dados da tabela acima estão de acordo com os registros da catalogação das obras presente no catálogo da coleção. Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p. 87.

latino-americano. No entanto, percebemos que entre 1931 e 1938 houve apenas algumas exposições relacionadas à arte mexicana, destacando os três muralistas e a cultura pré-colombiana. Mesmo no caso das aquisições de obras, a coleção iniciou em 1935 e até 1938 também foram inseridas apenas obras de arte mexicana. Isso nos fez questionar se havia neste período realmente uma intenção representativa da arte latino-americana ou eram apenas atividades voltadas ao contato, exposição e aquisição da arte mexicana.

Na documentação sobre as exposições ou aquisições de obras antes de 1939, a referência mais constante foi “arte mexicana” e não “arte latino-americana”. Isso pode ser notado, por exemplo, nos comunicados institucionais ou mesmo no diagrama desenhado por Alfred Barr apresentado. Para o museu, o México, os mexicanos ou a arte mexicana foram as referências mais presentes até 1939. A ideia de América Latina ou de “Arte Latino-Americana” definitivamente se estabelece nas práticas institucionais após essa data. Essa mudança de perspectiva se deve a fatores internos e externos ao museu, tais como a mudança na presidência da instituição e também devido ao contexto de guerra. Sobre isso, falaremos mais adiante. Contudo, em 1943 o termo “latin american art” já está cunhado na instituição, tanto que ele foi largamente utilizado no catálogo.

O texto de Alfred Barr Jr. no catálogo indica elementos políticos significativos para pensarmos a formação da coleção latino-americana e o seu contexto. Já no primeiro parágrafo o autor menciona a conjuntura política em que essa trama se constrói. Ele diz:

Graças à Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade em todo o nosso hemisfério ocidental, estamos abandonando a cegueira cultural que têm mantido os olhos de todas as repúblicas americanas fixos na Europa, com apenas uma olhadela entre “nós”, durante o último século e meio⁷⁸.

Entendemos que existe uma forte relação entre a formação da coleção e as diretrizes da política externa dos Estados Unidos em relação aos países da América Latina. Esta relação não se deu de forma simplificada e estanque, mas ela é notória. A chamada “Política da Boa Vizinhança” ou *Good Neighbor Policy*, que tomou forma a

⁷⁸ No original: Thanks to the second World War and to certain men of good will throughout our Western Hemisphere, we are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all the American republics fixed on Europe with scarcely a side glance at each other during the past century and a half. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art ...*, 1943, p. 3.

partir do governo de Franklin Delano Roosevelt, iniciado em 1933, caracterizou-se por uma série de iniciativas políticas, econômicas e culturais que buscavam uma aproximação entre todos os países do continente americano.

A Política da Boa Vizinhança pretendia se distinguir da chamada política do *Big Stick* ou “porrete grande” que marcou os primeiros trinta anos do século XX, defendida pelo presidente Theodoro Roosevelt. O intervencionismo político, militar e econômico dos Estados Unidos, sobretudo, em questões internas de países da América Central tinha gerado profundo descontentamento de muitos países latino-americanos.

O presidente Franklin D. Roosevelt tratou de lançar a nova política externa para o continente. A Política da Boa Vizinhança objetivava agir politicamente de forma mais diplomática, respeitando as soberanias de outras nações, desestimulando o intervencionismo americano na região, promovendo a cooperação política, econômica, social, incentivando os intercâmbios, trocas culturais e educacionais entre os países do continente.

Apesar de suas diferenças claras, a Política da Boa Vizinhança e a Política do *Big Stick* bebiam de uma mesma fonte ainda mais antiga na história da relação entre os Estados Unidos e a América Latina: a Doutrina Monroe. Anunciada desde 1823 pelo presidente americano James Monroe, grosso modo, a doutrina pretendia apoiar e defender as independências dos países americanos e a não intervenção europeia no continente. A ideia que sintetiza essa visão está contida na famosa frase: “América para os americanos”.

É inegável que em toda essa história sempre houve o interesse estadunidense de liderança em relação às repúblicas “irmãs” do sul. Tanto que na década de 1930, a presença comercial e ideológica alemã e italiana em países como o Brasil, por exemplo, tornou-se indesejável aos Estados Unidos. O historiador João Fábio Bertanha no texto sobre a política cultural da Itália fascista demonstrou o interesse do país europeu em aumentar sua influência cultural na América Latina e especialmente no Brasil, sobretudo nos anos 1930. Além disso, ele destacou que entre 1936-1942 havia uma grande disputa entre potências no campo cultural. Ele disse:

Cumpramos ressaltar também que o esforço de propaganda e difusão cultural do fascismo no Brasil interagiu com as máquinas de propaganda de outros países que também tinham interesse no país. De

fato, esse período de 1936 a 1942 é realmente um momento único da história brasileira, quando o país foi transformado em campo de disputa ideológica das grandes potências. Nesse jogo, a grande batalha foi travada, sem dúvida, entre Estados Unidos e Alemanha. Atores secundários como o Reino Unido e a Itália também estiveram, porém, presentes.⁷⁹

Nos tensionados anos 30 do século XX, era crescente o interesse pela América Latina como um mercado consumidor de produtos industriais e fornecedor de matéria-prima. Esse era o desenho do contexto da Política de Boa Vizinhança que marca a década de 1930 até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

Sobre essa conjuntura, o historiador Carlos Guilherme Mota analisa que:

Em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tornava-se imperioso o estreitamento das relações interamericanas, o fortalecimento da união panamericana no confronto com o assustadoramente crescente esquema bélico-industrial do Eixo (Alemanha, Japão, Itália). Voltavam as ideias de integração continental, os ideais expressos na velha Doutrina Monroe do século passado, a impressão forte de que nossos povos tem uma história em comum, além de um passado colonial semelhante. A política da Boa Vizinhança nasce nesse contexto internacional.⁸⁰

Como bem destacou o historiador Carlos G. Mota havia o interesse em demonstrar aspectos comuns da nossa história, cultura e arte. Apesar da presente ideia de nações “irmãs” na ideologia da boa vizinhança, era claro para os americanos sua diferenciação em termos políticos, econômicos e culturais. Era como se pensassem: se somos irmãs, a nação norte-americana era uma espécie de irmã mais velha e experiente capaz de liderar as outras.

O chamado *american way of life* era algo a servir de modelo para as demais nações do continente e para o mundo, como indica Antônio Pedro Tota: “os valores da política americana, do sistema americano, da democracia, do espírito comunitário, do

⁷⁹ O autor possui numerosos trabalhos sobre o assunto. No artigo citado há indicações de outros trabalhos que seguem essa linha, incluindo livros publicados. Cf. BERTONHA, João Fábio. A política cultural da Itália fascista no Brasil: O soft power de uma potência média em terras brasileiras (1922-1940). In: Magalhães, Ana Gonçalves. (Org.). *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. 1ed. São Paulo: MAC-USP, 2015, p. 1-15.

⁸⁰ MOTA, C. G. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995, p.490.

republicanismo, do chamado *american way of life*, transformaram-se em modelo a ser seguido, a ser divulgado, e difundido para o resto do mundo”⁸¹.

Mas afinal, como o Museu de Arte Moderna de Nova York atuou diante este cenário? Nas vésperas e durante a Segunda Grande Guerra havia uma crescente inclinação nacionalista na programação cultural do museu. Em 1938, por exemplo, foi enviada ao exterior a primeira exposição circulante internacional do MoMA. O tema escolhido foi - Três séculos de arte nos Estados Unidos. A ideia central era apresentar aos europeus o melhor da arte americana, incluindo pintura, escultura, arquitetura, arte popular, fotografia e cinema. A exposição foi exibida no Musée du Jeu de Paume, em Paris⁸².

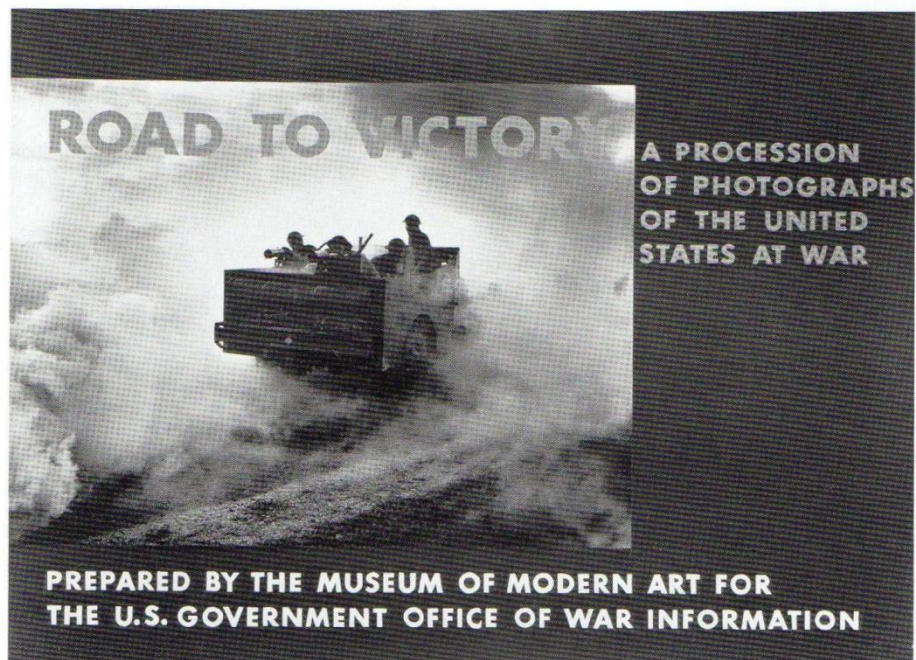
Em 1939, na inauguração do novo prédio do MoMA na rua 53, em Nova York, Franklin D. Roosevelt, presidente dos EUA, em seu discurso destacou o papel do museu para a cultura nacional. “Cidadela da civilização” nomeou Roosevelt, que tinha a missão de promover a liberdade, a democracia e a paz, trazendo o melhor da arte moderna para todo o povo americano. Ele ainda disse: “The opportunity before the Museum of Modern Art is as broad as the whole United States”⁸³.

Com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, o museu assumiu explicitamente o seu engajamento na causa. Em 1942, o MoMA consolidou o seu Programa de Forças Armadas, elegendo como coordenador o historiador da arte James Thrall Soby. Por meio deste Programa, o museu fechou contratos com agências governamentais como Office of War Information, Library of Congress, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, etc. As atividades voltadas ao tema da Guerra no museu foram extensas, tais como exposições, concursos, eventos para os soldados e ex-soldados, etc. Por exemplo, a exposição *Image of Freedom*, entre 1941-1942, com obras que ressaltavam a identidade americana. A exposição *Road to Victory*, em 1942, continha fotografias dos americanos na Guerra, entre outras.

⁸¹ TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2014, p.158.

⁸² THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. ..., 2004, p.51.

⁸³ *Ibidem*, p.61.



[Fig. 6] - Imagem de divulgação da exposição *Road to Victory*, 1942. The Museum of Modern Art, N.Y.⁸⁴

Voltando o olhar para a América Latina, no âmbito cultural, as trocas foram intensas no período. Artistas, cientistas, eventos culturais, programas educacionais vieram dos Estados Unidos para a América Latina e da América Latina para os Estados Unidos. Havia o interesse de estreitamento de relações culturais e conhecimento mútuo impulsionado pela irmã do norte, compartilhada e muitas vezes estimulada pelas irmãs do sul.

Há uma extensa bibliografia que trata sobre esses intercâmbios. É muito comum o registro de viagens de personalidades dos Estados Unidos aos países da América Latina. No Brasil, dois exemplos recorrentes são: a vinda do reconhecido cineasta Orson Wells, e principalmente a visita de Walt Disney, e a consequente criação

⁸⁴ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Op. Cit.*, p. 78. Também consta no site oficial do MoMA um artigo intitulado “The Museum and the War Effort: artistic freedom and reporting for ‘The Case’”, contendo a retrospectiva de algumas atividades da instituição durante a Guerra. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/wareffort/>, visualizado em 26/03/2015.

do personagem Zé Carioca. Ainda há poucos trabalhos em português sobre intercâmbios com enfoque nas artes plásticas.⁸⁵

Mas, nessa via de “mão dupla”, muitos rechaçavam esses intercâmbios culturais, inclusive nos Estados Unidos, mas, sobretudo, na América Latina, temendo a penetração cultural americana em detrimento das culturas nacionais. Além disso, o modo como se retrava os latinos e a América Latina muitas vezes gerava incomodo e rejeição aos Estados Unidos. Carmen Miranda era um bom exemplo dessa questão. A cantora e atriz portuguesa, naturalizada brasileira, ocupou posições de relevância em Hollywood, sendo considerada uma das musas da política de boa vizinhança nos Estados Unidos. No entanto, o papel que sempre lhe cabia era o exótico. Sobre essa questão, o historiador Gerson Moura analisa:

É também verdade que as contribuições artísticas que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu “exotismo” frequentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse “tempero” tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar *sombreros* mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba⁸⁶.

No contexto da Segunda Guerra Mundial, era preciso garantir a adesão da América Latina à política dos Estados Unidos e dos Aliados⁸⁷. Em 16 de agosto de 1940 foi criada a agência denominada Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics (OCCCRBAR). A partir de julho 1941, a agência passou a se chamar Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), e posteriormente, em 1945, apenas Office of Inter-American Affairs (OIAA),

⁸⁵ Como trabalho recém-publicado que trata das viagens de Orson Wells e Walt Disney ao Brasil cito a tese de doutorado de Rodrigo Medina Zagni, defendida em 2011. Ver: ZAGNI, Rodrigo Medina. *Integração e Identidades em Conflito: As políticas culturais dos Estados Unidos para a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial e a montagem do sistema Pan-americano (os casos de Brasil, México e Argentina)*. Tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – USP, 2011.

⁸⁶ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.10.

⁸⁷ Os Estados Unidos entraram efetivamente na Segunda Guerra Mundial em 1941, com o ataque à base americana no pacífico Pearl Harbor pela Força Aérea do Japão. Conta Gerson Moura que “Antes mesmo dos Estados Unidos entrassem na guerra, em 1941, o Birô já estava agindo a todo vapor no sentido de afastar das Américas a influência do Eixo e assegurar a ‘posição internacional’ de seu país”. MOURA, Gerson, 1985, p.22.

sendo extinta em abril de 1946⁸⁸. No Brasil, a OIAA também ficou conhecida como Birô Interamericano⁸⁹.

Essa superagência foi uma das ferramentas mais poderosas para o desenvolvimento das relações políticas, comerciais e culturais interamericanas e também para a pavimentação de uma identidade continental. De acordo com Gerson Moura, o Birô gastou em torno de 140 milhões de dólares em 6 anos de atividades, chegou a empregar 1100 pessoas nos Estados Unidos e 200 no estrangeiro, além dos comitês voluntários de cidadãos norte-americanos (geralmente empresários) que apoiavam as atividades em 20 países do continente americano. A estrutura da agência era formada por quatro divisões: comunicações, relações culturais, saúde, comercial/financeira. Cada uma delas se subdividia em seções, com ampla margem de atuação. “Comunicações” abrangia rádio, cinema, imprensa, viagens e esportes; “Relações Culturais” incluía arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação. “Saúde” trabalhava com problemas sanitários em geral. A “Divisão comercial/financeira” lidava com prioridades de exportação, transporte, finanças e desenvolvimento. Para Moura, o “Birô não era uma mera extensão de programas de colaboração interamericana. Era uma agência coordenadora de esforços, ligada à segurança nacional dos Estados Unidos”⁹⁰.

A especialista Darlene J. Sadlier em seu livro intitulado “Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II” relatou que em novembro de 1940, o OCIAA aprovou o financiamento de vinte e seis projetos na Divisão de Relações Culturais. Segundo a autora, o mais caro deles foi o projeto dirigido pelo MoMA em parceria com outras instituições, para promoverem uma exposição itinerante sobre a pintura norte-americana, que percorresse capitais da América Latina. Em 1941, reuniram mais de duzentas e cinquenta obras, de vários artistas dos EUA, dentre eles, Edward Hopper, Stuart Davis, Georgia O’Keeffe, etc. As obras foram expostas

⁸⁸ SMITH, Joseph. *Historical Dictionary of United States-Latin American Relations*. Maryland: Scarecrow Press Inc., 2007, p.156.

⁸⁹ Sobre o termo ver: MOURA, Gerson. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo: Contexto, 1991. Também ver: PRADO, Maria Lígia Coelho. “Ser ou Não Ser um Bom Vizinho: América Latina e Estados Unidos Durante a Guerra”. *Revista USP. Dossiê 50 Anos de Final de Segunda Guerra*. Nº26 - São Paulo: USP, 1995.

⁹⁰ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-22.

previamente no Metropolitan Museum of Art. Depois disso, a exposição seguiu para algumas capitais de países da América Latina, tais como Cidade do México, Havana, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Santiago, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Montevidéu.⁹¹

Em seu texto, Gerson Moura faz uma reflexão interessante acerca do papel do Birô para a política de Boa Vizinhança. De acordo com a sua análise não bastava apenas vender a ideia de “bons vizinhos”, pois era algo vago demais. Foi através da criação da agência que se preocupou em embasar ideologicamente essa política. Segundo o autor:

O Birô convocou uma série de especialistas (especialmente das universidades) para debater uma ‘filosofia’ para orientar sua ação. Estes peritos sugeriram então que o Birô se fixasse em temas que pudessem ser considerados valores comuns à civilização norte-americana, por um lado, e à civilização ibero-americana, por outro. (...) As dificuldades evidentes de encontrar valores e heranças comuns às duas civilizações levaram afinal o Birô a se fixar na ideia do “*panamericanismo*” – uma realidade fundada em ideais comuns de organização republicana, na aceitação da democracia como um ideal, na defesa da liberdade e dignidade do indivíduo, na crença na solução pacífica das disputas e na adesão aos princípios de soberania nacional – e cuja manifestação concreta seriam os programas de *solidariedade hemisférica*⁹².

O termo “solidariedade hemisférica” sintetiza bem o ideal propagado pela política de Boa Vizinhança. Juntamente com a “cooperação hemisférica”, e a ideia de “bons vizinhos”, eles formavam o discurso perfeito para tratar das relações entre Estados Unidos e a América Latina na época. Desde o pronunciamento de posse de Franklin D. Roosevelt, em 1933, já se propunha esta relação “solidária”. A questão foi então colocada em evidência para atrair investidores dos Estados Unidos para negócios na América Latina, e também para convencer os vizinhos do sul a estarem unidos para os tempos conturbados de Guerra. Uma figura central neste processo foi Nelson Rockefeller⁹³. O empresário era eficazmente capaz de captar possíveis investidores

⁹¹ Cf. SADLER, Darlene J. *Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture). Austin: University of Texas Press, 2012., Cap. 5.

⁹² *Ibidem*, p. 24.

⁹³ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) empresário e político. Foi governador do estado de Nova York (1959-1973) e vice-presidente dos Estados Unidos (1974-1977). Assim como a sua mãe, foi um grande entusiasta e colecionador das artes, ele entrou para o MoMA desde 1932 e atuou como tesoureiro, administrador e presidente. Também foi uma figura importante na política dos Estados Unidos em relação à América Latina.

americanos na América Latina e também possuía contatos e experiência no trato com importantes personalidades da região.

A relação entre o OCIAA e o Museu de Arte Moderna de Nova York definitivamente se costurou por meio de Nelson Rockefeller. Ao mesmo tempo em que Nelson assumia a presidência do MoMA, em 1939, substituindo Anson Conger Goodyear, ele ia se transformando em figura chave da política externa dos Estados Unidos para a América Latina. Em 1941, quando assumiu a direção do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, Rockefeller deixou a presidência do museu.⁹⁴

Para Antonio Pedro Tota, “no campo das relações culturais, ainda havia muito a ser feito. Cultura e propaganda passaram a ser consideradas materiais tão estratégicos como qualquer outro produto”⁹⁵. Nesse sentido, algumas instituições culturais norte-americanas foram se transformando em importantes ferramentas nessa empreitada, como o MoMA, por exemplo.

O período em que Nelson Rockefeller esteve na presidência do MoMA (1939-1941) foi marcado pelo crescimento da pauta latino-americana na instituição. Os esforços de aproximação com as repúblicas vizinhas eram evidentes. Por exemplo, no caso da exposição *Twenty centuries of Mexican Art*, Nelson esteve pessoalmente no México para negociar o apoio do governo daquele país à elaboração da exposição no MoMA. Para assinar o contrato, foi enviado à Cidade do México o vice-presidente executivo do museu, John E. Abbott, que tratou diretamente com o General Eduardo Hay, Ministro de Relações Exteriores do Governo de Lázaro Cárdenas. No discurso de abertura da exposição Nelson Rockefeller disse:

Na montagem e apresentação da exposição *Twenty Centuries of Mexican Art*, em cooperação com o governo mexicano, o Museu de Arte Moderna tenta fazer algo que nunca foi feito, mesmo no México, em uma escala tão abrangente... A exposição deverá contribuir para uma melhor compreensão das pessoas e da vida cultural do México neste momento em que existe um interesse generalizado por todo o país em relação a nossos vizinhos latino-americanos.⁹⁶

⁹⁴ Em seu lugar, John Hay Whitney assumiu a presidência do museu.

⁹⁵ Ver TOTA, Antonio Pedro. O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 53.

⁹⁶ Trechos selecionados do original: In assembling and presenting the exhibition *Twenty Centuries of Mexican Art*, in cooperation with the Mexican Government, the Museum of Modern Art is attempting to

Claramente o discurso de Nelson Rockefeller faz menção à Política de Boa Vizinhança. Este é mais um indício da presença dessa política no MoMA. O museu cada vez mais assumia as causas nacionais em suas atividades, sobretudo nesses anos de Guerra. Também é possível observar eventos de confraternização entre autoridades norte-americanas e latino-americanas nas instalações do museu.

Entendemos que foi nesses anos, entre 1939 e 1943 que o termo “latin american” se inseriu nas práticas museológicas da instituição . Isso significa que não foi desde 1931 ou mesmo 1935, como afirmava Alfred Barr Jr. no prefácio do catálogo da coleção. Aliás, o termo “latino-americano” aparece na documentação do museu no período posterior.

Um dos fatores que colaborou enormemente para a consolidação dessa perspectiva de arte latino-americana foi a alteração na direção do Museu. Sob o comando de Nelson Rockefeller, definitivamente a ideia de América Latina, tinha se estabelecido no MoMA. Nessa ótica, como já podemos perceber, o primeiro país cortejado pelo museu foi o México e depois, o Brasil.

Já como coordenador do OCIAA, Nelson Rockefeller realizou algumas viagens à América Latina. O historiador Antônio Pedro Tota comenta sobre uma dessas viagens ao Brasil:

Em setembro de 1942, veio ao Brasil como enviado especial do governo Roosevelt, para consolidar os laços de solidariedade latino-americana na guerra contra o Eixo. Sabia, como participante de uma elite mais ilustrada do poder, que a América Latina teria que sofrer um choque de modernização. Em especial, o gigante brasileiro, tido como o parceiro mais importante em todo o continente, deveria receber mais atenção e se equipar em diferentes áreas para enfrentar as adversidades do conflito mundial.⁹⁷

do something that has never been done, even in Mexico, on so comprehensive a scale...The exhibition should contribute to a better understanding of the people and the cultural life of Mexico at this time when there is such widespread interest throughout this country in our Latin-American neighbors. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 0016_1940-02-20_40220-14.

⁹⁷ TOTA, Antonio Pedro. “Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil”. *Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC*. Niterói: ANPHLAC, 2014, p.3.

Nesse tempo, houve uma enorme “doação anônima”, provavelmente ligada à Nelson Rockefeller e ao OCIAA, feita ao Fundo Interamericano, cujos recursos foram utilizados pelo MoMA para a compra de obras provindas de países da América Latina. Para realizar a tarefa, o diretor Alfred Barr Jr. e Lincoln Kirstein, curador de algumas exposições do museu e amigo de Barr, viajaram para a América Latina, em 1942, na busca por obras para o acervo. Compraram e receberam doações de obras dos artistas do México, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Equador, Peru e Colômbia.

Essa tarefa também foi mencionada no prefácio do catálogo, no item dedicado exclusivamente a destacar a enorme importância do Fundo Interamericano para a formação da coleção. Segundo Alfred Barr:

Em 1942, a coleção foi expandida através do presente para o museu de uma soma considerável de dinheiro para as aquisições. Com visão e generosidade, o doador anônimo do *Fundo Interamericano* estipulou que o dinheiro deveria ser gasto com obras de interesse ou qualidade, de forma calma e sem envolvimento em complicações ou compromissos oficiais. Para fazer as aquisições, nos termos do Fundo Interamericano, Lincoln Kirstein foi para a América do Sul e o autor [Alfred Barr Jr.] para o México e Cuba durante o verão de 1942. Detalhar essas compras aqui seria antecipar a maior parte do catálogo, mas para dar uma breve ideia de sua importância, pode-se dizer que elas incluem quase todo o grande grupo de trabalhos argentinos, toda a coleção brasileira, exceto Portinaris, o equatoriano, os peruanos, colombianos e chilenos; mais da metade dos uruguaios e cubanos e uma grande proporção de trabalhos da nova geração de artistas mexicanos⁹⁸.

Portanto, no ano 1942, a operação de aquisição de obras da América Latina foi intensificada graças ao Fundo Interamericano. O diretor do museu notabilizou sua significância para a formação da coleção dizendo que graças a ele cerca de 200 obras de

⁹⁸ No original: “In 1942 the collection was greatly expanded through a timely gift to the Museum of a considerable sum of money for purchases. With vision as well as generosity the anonymous donor of the *Inter-American Fund* stipulated that the money should be spent for works of interest or quality, quietly and without involvement in official complication or compromise. To make purchases under the terms of the Inter-American Fund Lincoln Kirstein went to South America and the writer to Mexico and Cuba during the summer of 1942.

To detail these purchases here would be to anticipate the greater part of the catalog, but to give a brief idea of their importance it may be said that they include almost all the large group of Argentine works, all the Brazilian collection except the Portinaris; the Chilean, Ecuadorian, Peruvian and Colombian groups; more than half of the Uruguayan and Cuban sections and a large proportion of the work by the younger generation of Mexican artists”. BARR, Alfred H. "Foreword" In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...*, 1943, p. 3-4.

arte foram adquiridas para a coleção do museu: 58 pinturas e aquarelas, 17 desenhos, 3 peças de escultura, 63 gravuras e muitos cartazes⁹⁹. Também podemos constatar essa relevância do fundo para a aquisição de obras ao analisar os registros de catalogação presentes no final do catálogo.

Segundo Alfred Barr Jr. o “doador anônimo” orientou uma aquisição que se norteava por critérios de qualidade e interesse artístico. No entanto, podemos perceber que não foram apenas esses os critérios de escolha. Nota-se que a América Latina não foi vista de forma indistinta. Como podemos observar, México, Brasil e Argentina foram mais contemplados em obras adquiridas. Esse tratamento diferenciado estava em conformidade com a política externa norte-americana durante a Guerra. Para os Estados Unidos esses países ocupavam posições estratégicas no jogo político da época.

Alfred Barr Jr. também assume a incompletude da coleção. Ele justifica que os silêncios e ausências de obras adquiridas se devem às limitações de tempo e acessibilidade. Dizia ele que algumas “exigências inesperadas” devido à Guerra impediram a visita a alguns países. A coleção também foi pouco representativa em relação a alguns suportes artísticos, sobretudo, fotografia e escultura. Apesar disso, o diretor e Lincoln Kirstein recomendaram a aquisição de obras de alguns mestres da arte latino-americana que estavam ausentes ou foram pouco representados. Foram recomendadas compras de obras do pintor brasileiro Lasar Segall, do pintor uruguaio Pedro Figari, do escultor brasileiro Bruno Giorgi, do escultor argentino Fioravanti e do escultor mexicano Ortiz Monasterio.

Para Barr o interesse do museu pela arte latino-americana e o impulso dado pelo Fundo Interamericano, em 1942, estimulariam outras doações posteriores. Realmente, outras obras latino-americanas foram doadas ao museu concomitantemente ou logo após à “grande aquisição” de 1942. Por exemplo, a obra *Creole Dance*, de Pedro Figari foi doada em 1943. Também foram doadas obras de Torres Garcia, dos cubanos Fidelio Ponce De León e Carlos Enriquez.

Inclusive, em 1942 se cogitou a ideia de formar um Departamento de Arte Latino-Americana na instituição, como podemos identificar numa correspondência entre

⁹⁹ No original: “Thanks to the Inter-American Fund nearly 200 works of art have been added to the Museum Collection: 58 paintings and watercolors, 17 drawings, 3 pieces of sculpture, 63 prints and many posters.” *Idem*. p.4

René D'Hamoncourt e Lincoln Kirstein. Contudo, isso não se efetivou. A ideia que acabou se consolidando foi a formação da coleção.¹⁰⁰

Assim, estava constituída a coleção latino-americana do MoMA. Segundo Alfred Barr Jr., com as compras e as doações recentes, os números atualizados de obras de arte no ano de 1943 eram: 3 afrescos; 69 pinturas a óleo; 31 aquarelas; 35 desenhos; 94 gravuras (assinadas); 49 pôsteres e *broadsides*; 4 esculturas; 9 fotografias; totalizando 294 obras¹⁰¹.

As aquisições por meio do Fundo Interamericano não cessaram após 1943. É provável que a quantia recebida tenha sido também utilizada posteriormente. Há registros de aquisições por meio do fundo em 1945 e 1947. Porém o grande núcleo da coleção latino-americana foi formado entre 1935-1943. Como já foi dito anteriormente, supomos que foi no período entre 1939-1942 em que se intensificaram as aquisições de obras e o conjunto passou a ser cunhado de coleção latino-Americana.

No catálogo, Alfred Barr salientou que uma coleção não é algo estático, e sim, dinâmico, indicando um possível crescimento da coleção. Na perspectiva do diretor do museu, erros de omissão seriam reparados e erros de inclusão seriam eliminados paulatinamente. Em 1943, as principais obras foram reunidas e apresentadas numa exposição no museu.

¹⁰⁰ Conferir o arquivo de Lincoln Kirstein no MoMA. A lista das principais correspondências em seu nome podem ser acompanhadas no site da instituição, disponível em: <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Kirstein/> (visualizado em 23/06/2016).

¹⁰¹ Este número fornecido por Alfred Barr Jr. contabiliza obras como pôsteres e *broadsides*. No catálogo da coleção foram rigorosamente registradas 266 obras, de maneira já demonstrada nesse capítulo. Portanto, estas seriam as obras principais. Os grupos de livros ilustrados, pôsteres e *broadsides* foram apenas listados ou indicados de modo a constar como referência, porém não há uma descrição clara, contendo o número de registro do museu. *Idem*, p.4.

e) A exposição de 1943

A exposição intitulada *Latin-American Art in the Museum's Collection* ocorreu entre 31 de março e 06 de Junho de 1943 no MoMA¹⁰².



[Fig. 7] - Foto da Exposição *Latin-American Art in the Museum's Collection*, 1943. The Museum of Modern Art, N.Y.¹⁰³

Na foto acima, vemos o pintor equatoriano Oswaldo Guayasamin visitando a exposição. O evento inaugural também contou com importantes personalidades da elite nova-iorquina. Quem realizou a abertura da exposição foi Betsey Cushing Roosevelt Whitney, esposa do presidente do museu na época, John Hay Whitney¹⁰⁴. O evento esteve sob a direção do Departamento de Pintura e Escultura do Museu, com a curadoria de Alfred Barr Jr.

Tratou-se de uma exposição temporária de curta duração. O seu principal objetivo foi apresentar ao público estadunidense a coleção latino-americana do museu.

¹⁰² Na foto 2 consta o título do evento “Latin-American Art In The Museum’s Collection”. Outros documentos também indicam o título da exposição como “Latin-American Art in the Collection of The Museum of Modern Art”.

¹⁰³ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 78.

¹⁰⁴ John Hay Whitney estava de licença, cumprindo obrigações nas Forças Armadas Americanas.

Muitas das obras da coleção foram expostas pela primeira vez. O MoMA destacou o seu evento chamando atenção para aquela que seria “a maior coleção de arte latino-americana do mundo”:

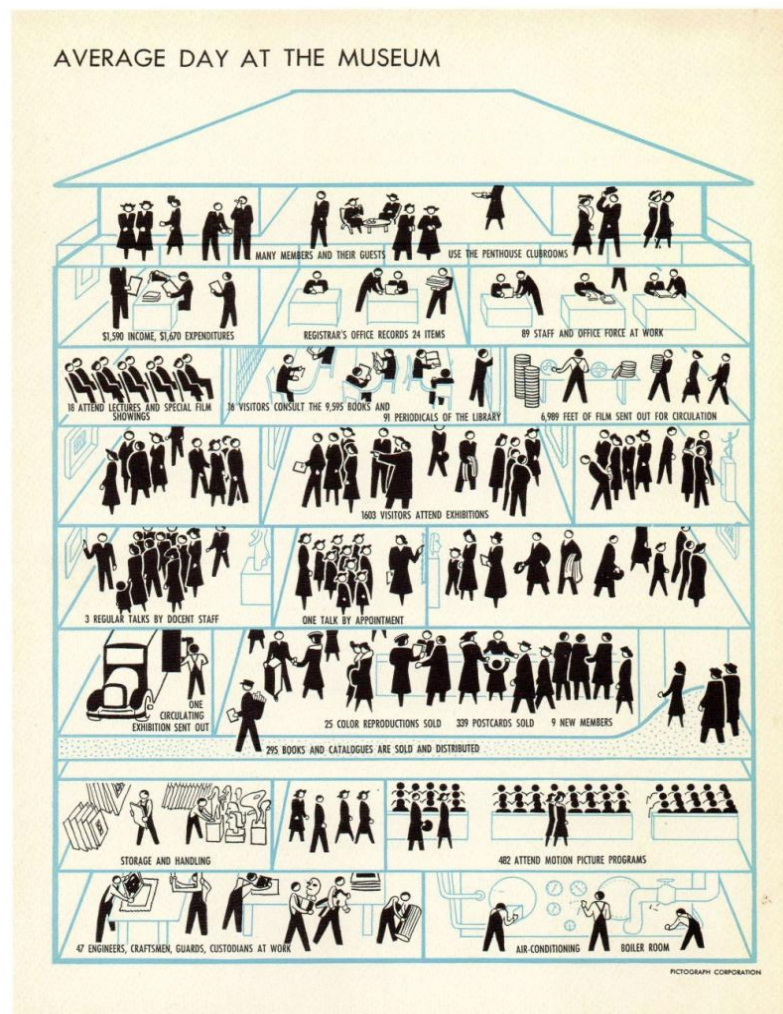
A próxima grande exposição a ser realizada no Museu de Arte Moderna será composta de sua grande coleção de obras latino-americanas de arte... A exposição será composta quase inteiramente da coleção latino-americana do Museu, a mais importante de seu tipo no mundo, representando a maioria das repúblicas do sul.¹⁰⁵

Os países representados na exposição foram México, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Equador, Peru e Colômbia. Não de forma igual, México, Brasil e Argentina ganharam destaque devido à maior quantidade de obras pertencentes ao acervo. Segundo a documentação do evento foram expostas 69 telas a óleo, 31 aquarelas, 94 gravuras, além de algumas esculturas e fotografias. Todas estas obras ocuparam as galerias do segundo andar do prédio¹⁰⁶.

Era bastante comum o museu anunciar o seu principal evento expositivo com uma placa ou obra fixada na fachada do prédio, convidando o público a entrar no museu, assim como aconteceu com a exposição de arte latino-americana. Abaixo podemos ver uma imagem da estrutura interna do museu na época, que indica possíveis trajetos e atividades no museu ao longo do subsolo e dos andares superiores.

¹⁰⁵ No original: The next major exhibition to be held at the Museum of Modern Art will be comprised of its large collection of Latin-American works of art... The exhibition will consist almost entirely of the Museum's Latin-American Collection, the most important of its kind in the world, representing most of the southern republics. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1943: N° 009_1943-02-16_43216-10.

¹⁰⁶ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art ...*, 1943, p.3-4.



[Fig. 8] - Ilustração de atividades no Museu de Arte Moderna de Nova York, 1940. The Museum of Modern Art, N.Y. ¹⁰⁷

De todos os suportes artísticos, o de maior destaque foi a pintura. Afinal, as pinturas eram as obras mais valiosas da coleção latino-americana. Sobre os estilos e temáticas das pinturas expostas, os organizadores destacaram que:

Embora as novas aquisições mostrem a variedade e qualidade da pintura latino-americana, variando de retratos realistas a composições abstratas e surrealistas, muitas das imagens têm um interesse especial, porque elas estão preocupadas com o povo e o background dos países que a produziram. Um humilde cortejo funeral no Peru, um tornado cubano com cadeiras e cavalos voando pelo ar, um novo rico mexicano a supervisionar sua moradia extravagante suburbana, uma

¹⁰⁷ Cf. BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle, *Op. Cit.*, p.67.

melancólica estância de verão argentina de 1880, as magníficas montanhas da Colômbia, um feriado brasileiro, são alguns dos temas interpretados nestas pinturas. Maiores comentários sobre a vida das pessoas é oferecido por um grande grupo de gravuras do México e da Argentina. A vitalidade e humor dos políticos mexicanos são especialmente notáveis.¹⁰⁸

No comentário, foi ressaltada a qualidade do estilo de muitas pinturas, e principalmente, chamou-se atenção às temáticas de muitas delas. Podemos notar o espectador sendo convidado a debruçar o seu olhar sobre os povos latino-americanos, insistindo em aspectos pitorescos representados nas telas. A estratégia adotada foi atrair o visitante interessado em conhecer a arte, mas, especialmente, a cultura dos países da América Latina.

Na exposição, nem sempre a cultura do “outro”, no caso os latino-americanos, foi representada de forma diferenciada. No próximo comentário foi destacada a similitude cultural entre o norte e o sul do continente americano. Vejamos:

De particular interesse é *The New Chicago Athletic Club* por Antonio Berni da Argentina, adquirida através do Fundo Interamericano, que mostra um grupo de meninos argentinos numa idade em que todos os meninos, sejam norte ou sul-americanos anseiam em pertencer a uma gangue. Se não fosse pela arquitetura e pelas frutas mostradas na pintura, esses meninos do New Chicago Athletic Club de Buenos Aires poderiam ser membros de qualquer um dos inúmeros clubes "atléticos" que abundam nos Estados Unidos. Esta grande tela, de cerca de 6' x 10' em tamanho, oferece evidência física e psicológica da semelhança fundamental entre as pessoas do país da América do Norte e do Sul.¹⁰⁹

¹⁰⁸ No original: Although the new acquisitions show the variety and quality of Latin American painting ranging from realistic portraits to abstract and surrealist compositions, many of the pictures have a special interest because they are concerned with the people and background of the countries which produced them. A humble funeral procession in Peru, a Cuban tornado with chairs and horses hurtling through the air, a newly rich Mexican supervising the building of his gaudy suburban villa, a melancholy Argentine summer resort of the 1880's, the magnificent mountains of Colombia, a Brazilian holiday, are some of the themes interpreted in these paintings. Further commentary on the life of people is offered by the large groups of prints from Mexico and the Argentine. The vitality and humor of the Mexican political broadsheets are especially noteworthy. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1943: N° 020_1943-02-09_40029-20.

¹⁰⁹ No original: Of particular interest is *The New Chicago Athletic Club* by Antonio Berni of Argentina, purchased through the Inter-American Fund, which shows a group of young Argentinean boys at an age when all boys whether North or South American yearn to belong to a gang. Were it not for the architecture and fruit shown in the picture these boys of the New Chicago Athletic Club of Buenos Aires might be members of any of the Innumerable "athletic" clubs that abound in the United States. This very



[Fig. 9] - Antonio Berni. *The New Chicago Athletic Club*, 1937. Óleo sobre tela, 184.8 x 300.4 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.¹¹⁰

Como podemos notar, outra estratégia fortemente utilizada na exposição foi a da comparação. Esse jogo comparativo entre as culturas dos Estados Unidos e da América Latina, iluminou diferenças e também semelhanças. Aspectos pitorescos do cotidiano foram utilizados para a diferenciação, enquanto algumas “evidências físicas e psicológicas” foram destacadas no esforço de aproximar as culturas das duas partes do continente.

De acordo Fabiana Serviddio:

Cuando se trata de montar una exhibición de objetos de otra cultura, los discursos curatoriales occidentales pueden recurrir, como vimos, al principio de la diferencia como categoría organizadora para crear la imagen de un “otro” diametralmente opuesto. Sin embargo, también el principio de similitud o asimilación es una estrategia muy importante de organización de exhibiciones de este tipo. En éstas el discurso busca comunicar la idea de que las diferencias que parecen tan

large canvas, about 6' x 10' in size, offers vivid psychological and physical evidence of the fundamental similarity between the peoples of a North and a South America country. *Idem*.

¹¹⁰ A imagem pode ser visualizada no site do MoMA. Disponível em:

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80169 visualizada em 09/04/2015.

pronunciadas son sólo manifestaciones superficiales de similitudes culturales subyacentes.¹¹¹

Apesar da curta duração da exposição, houve uma extensão do período programado de exibição. De acordo com a programação, inicialmente o evento estava previsto para ocorrer precisamente entre os dias 31 de março e 9 de maio de 1943. Porém, devido ao relativo sucesso de público, a mesma foi estendida até o dia 06 de junho do mesmo ano. Após essa data, estava planejado que a exposição de arte latino-americana do MoMA percorreria os Estados Unidos, apresentando ao público a coleção adquirida pelo museu. A prorrogação da exposição está documentada pelo museu da seguinte forma:

O Museu de Arte Moderna, 11 West 53 Street, comunica que devido ao grande interesse pela exposição atual de arte latino-americana da coleção do museu, a data limite foi estendida para o domingo 6 de Junho. A exposição foi originalmente programada para fechar em 9 de Maio.¹¹²

A exposição é um importante meio de comunicação sobre alguma ideia ou conhecimento dentro e fora de uma instituição museológica. Sobre o potencial cognitivo-afetivo de uma exposição, Marília Xavier Cury observou que, além de conteúdo e forma, uma das principais características de uma exposição é a sua capacidade de proporcionar “experiência” ao público-alvo.

As exposições são concebidas com vistas à experiência do público. Exposição é, didaticamente falando, conteúdo e forma, sendo que o conteúdo é dado pela informação científica e pela concepção de comunicação como interação. A forma da exposição diz respeito à maneira como vamos organizá-la, considerando a organização do tema (enfoque temático e seu desenvolvimento) a seleção e articulação dos objetos, a elaboração de seu desenho (a elaboração espacial e visual)

¹¹¹ Cf. SERVIDDIO, Fabiana. Exhibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales. In: *Anais Eletrônicos do XXXII Colóquio CBHA: Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília, 2012.

¹¹² No original: The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, announces that because of the wide interest in the current exhibition Latin American Art in the Museum's Collection, the closing date has been extended to Sunday, June 6. The exhibition was originally scheduled to close May 9. THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1943. Nº 022_1943-04-21_43421-22.

associada a outras estratégias que juntas revestem a exposição de qualidades sensoriais.¹¹³

Especificamente sobre a exposição de arte, Lisbeth Rebollo Gonçalves diz:

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apoia na história e na crítica de arte. É, portanto, um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público, mais ou menos, especializado. Expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma “mídia” fundamental para a comunicação da arte.¹¹⁴

As reflexões citadas sobre o conceito de exposição são muito importantes para pensarmos o nosso objeto em questão. A exposição como um importantíssimo meio de comunicação do museu tem suas formas, estratégias, conteúdos, objetivos e discursos sociais. Outro fator destacado é a capacidade da exposição em educar e persuadir um público através das ideias nela arquitetadas. Além disso, ela pode proporcionar “experiências” variadas ao público, sejam no universo da razão e/ou da emoção.

Sobre a comunicação expográfica no MoMA, é possível perceber nas fotografias de algumas exposições da época a presença de elementos característicos do modo como se expunha as obras no museu. Frequentemente percebemos nas galerias as pinturas dispostas em paredes com relativos espaços entre elas, cada uma com a sua ficha técnica ao lado, contendo informações básicas, caracterizando uma maior valorização da autonomia da obra. Textos mais explicativos sobre a arte ficavam nos catálogos, assim como foi no caso da arte latino-americana. Além disso, procurava-se utilizar o espaço tridimensional das galerias, colocando algumas obras no caminho do transeunte, estimulando o contato entre o espectador e a obra. Sendo assim, geralmente compunha-se um cenário expográfico mais moderno. A presença do artista no museu era muitas vezes requisitada para uma entrevista. Outra vez, o curador convidava o artista a compor uma obra durante a exposição com a intenção de tornar o ambiente expográfico mais dinâmico. Para isso, reservava-se um espaço para esta ação, aproximando o artista do público.

¹¹³ CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 42.

¹¹⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004, p.57.

Além de Alfred Barr Jr., estiveram envolvidos na curadoria da *Latin-American Art in the Museum's Collection* Dorothy C. Miller, curadora associada, e também Lincoln Kirstein, consultor de arte latino-americana do museu. Barr e Kirstein acompanharam juntos em todo o processo, desde as aquisições das obras na América Latina até a decisão de elaborar uma exposição para exibir a coleção. Dorothy C. Muller já tinha participado da curadoria de outros eventos no museu, sobretudo, de exposições sobre artistas norte-americanos.

Era a primeira vez que ocorria um evento expositivo no museu identificado como “arte latino-americana”, revelando que esta “categoria” havia sido elaborada recentemente na instituição. Para justificar as ausências de obras de alguns países na coleção e no evento, o diretor do MoMA exaltou o empreendimento do museu, colocando em pé de igualdade as aquisições latino-americanas e europeias. Disse Alfred Barr que naquele momento “a divisão latino-americana do museu é um pouco mais completa do que a europeia, pois o museu agora possui mais pinturas chilenas do que britânicas, mais brasileiras do que italianas, e se alguns países latino-americanos ainda não estão representados isso também é verdade para alguns países europeus importantes”¹¹⁵. Obviamente que Alfred Barr comentou sobre a quantidade de obras e representatividade por país, não sobre a notoriedade delas. Para o MoMA, o grande paradigma da arte era ainda a Europa.

Supomos, portanto, que o olhar da instituição estadunidense voltado para a arte latino-americana trabalhava com a visão e representação de um “outro”. A exposição de arte latino-americana foi a materialização disso. Esta perspectiva coloca num mesmo conjunto um variado número de artistas e obras procedentes de países diversos, destacando alguns e, por conseguinte, ocultando outros. Essa política cultural foi compartilhada por um grupo de artistas, críticos, intelectuais, mecenas, personalidades diversas, formando um bloco de referência no trato das artes visuais latino-americanas a partir do MoMA como centro.

¹¹⁵ No original: Limitations of time, accessibility and funds have created certain regrettable omissions both of countries and of artists but as it stands the Latin-American division of the Museum Collection is rather more complete than the European for the Museum now owns more Chilean paintings than British, more Brazilian than Italian; and if certain Latin-American countries are not yet represented this is also true of important European countries. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art ...*, 1943, p.3-4.

O tom na exposição era o da “união hemisférica” e também de um “empreendimento pioneiro”, assim como no catálogo¹¹⁶. Ou seja, era a primeira vez que uma instituição como o MoMA reunia, colecionava e divulgava a arte moderna latino-americana no mundo. Segundo o texto do diretor Alfred Barr, nunca antes uma coleção havia contemplado uma quantidade de obras, artistas e países da região, com essas proporções. Nem mesmo na própria América Latina, ressaltava o diretor.

No entanto, sabemos que, desde 1924, já havia ocorrido em Paris, uma exposição sobre a arte da América Latina, intitulada “Art Américain-Latin”, organizada pela La Maison de l’Amérique Latine e L’Académie Internationale des Beaux-Arts. No seu artigo, Michele Greet afirmou que o evento reuniu cerca de 260 obras, principalmente de artistas latino-americanos que tinham residido ou residiam em Paris, de países como Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Uruguai, Venezuela, Equador, México, Peru, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Honduras e El Salvador. Além disso, ela esclarece que a quantidade das obras de cada país era bastante desigual, com destaque para Argentina, Cuba e Brasil.¹¹⁷

Em suma, vimos que a exposição faz parte de contextos culturais e políticos específicos, por isso deve ser historicizada. Também vimos que a exposição resulta de escolhas e decisões tomadas por indivíduos ou grupos e, portanto, atende a interesses específicos. Não sejamos ingênuos em pensar que uma exposição possa ser concebida sob a ótica da neutralidade. Por isso, exige daqueles que a vivenciam (profissional, público ou pesquisador) um olhar crítico e atento.

¹¹⁶ *Idem.*

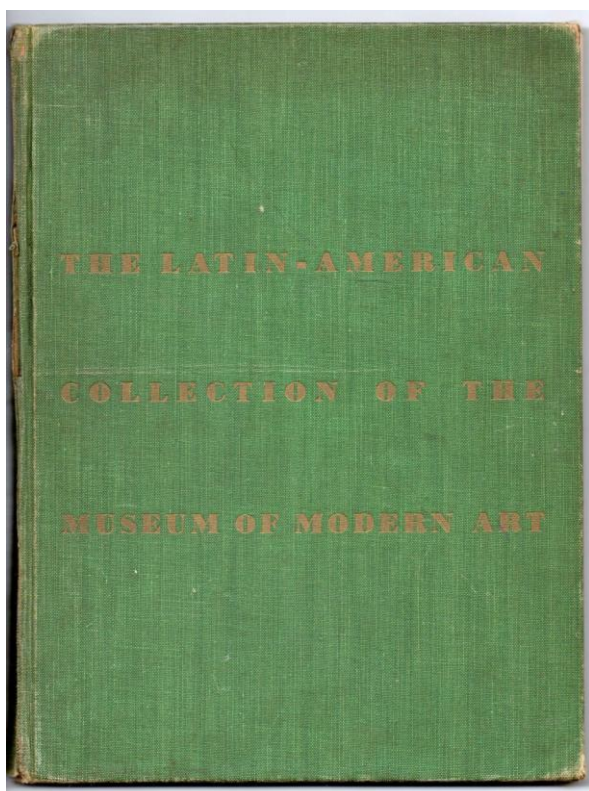
¹¹⁷ Cf. GREET, Michele. Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art. In: *Journal of Curatorial Studies*, vol 3, n 2&3, 2014. pp. 212–236.

Capítulo II

O catálogo da coleção e a história da arte latino-americana contada por Lincoln Kirstein.

Neste capítulo, pretendemos apresentar o catálogo da coleção, descrever sua organização e indicar os responsáveis por sua publicação. É uma fonte preciosa em que se notam elementos significativos para pensarmos aspectos culturais, artísticos e políticos a fim de refletirmos sobre o processo de formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York. Em seguida, analisaremos a primeira parte que tomamos como introdutória do texto do catálogo de autoria de Lincoln Kirstein, sobre a arte latino-americana.

2.1 - O catálogo da coleção latino-americana do MoMA



[Fig. 10] – Imagem da capa do catálogo da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York. The Museum of Modern Art, N.Y.

O catálogo intitulado *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art* foi publicado em 1943 pelo MoMA e se apresenta como uma das fontes mais completas sobre esta coleção. Contém informações relevantes acerca da formação e catalogação das obras latino-americanas reunidas até 1943, incluindo textos e imagens sobre o conjunto de obras. O prefácio foi escrito por Alfred Barr e os textos sobre a coleção e história da arte latino-americana por Lincoln Kirstein¹¹⁸.

Atualmente consta no banco de dados do museu a autoria corporativa do catálogo: “The Museum of Modern Art” de Nova York. Ainda assim, sobre a autoria do catálogo, consta no mesmo banco de dados e no próprio catálogo a indicação explícita “edited by Lincoln Kirstein”, ou seja, o autor principal do volume. Apesar da existência de um autor principal, o catálogo recebeu colaborações diversas para o tratamento de imagens, composição das biografias dos artistas, bibliografia de referências, etc. Destaca-se a participação de Alfred Barr Jr, no prefácio, René D'Harnoncourt¹¹⁹, com a revisão crítica dos textos e Bernard Karpel¹²⁰ com a elaboração da Bibliografia.

Primeiramente, na ficha técnica do catálogo é indicada a equipe e estrutura do museu naquele momento. A lista é extensa, porém cabe destacar os cinco primeiros nomes e cargos ocupados na ordem como está no documento. São eles: Stephen C. Clark - Presidente do Conselho; Abby Aldrich Rockefeller - Vice-Presidente do Conselho; Samuel A. Lewisohn - Segundo Vice-Presidente do Conselho; John Hay Whitney - Presidente; Alfred H. Barr Jr. - Vice-Presidente e Diretor.

Também há nesta ficha os nomes dos departamentos do museu existentes na época. Cabe citá-los para percebemos como o plano multidepartamental do museu, já estava bastante avançado em 1943, ou seja, após os dez primeiros anos da instituição. Os departamentos ou setores e seus respectivos responsáveis são:

¹¹⁸ Lincoln Kirstein Edward (1907-1996) foi um escritor, empresário e crítico de arte estadunidense. Nasceu em Rochester- Nova York e graduou-se em Harvard. Ajudou a fundar a Harvard Society For Contemporary Art e tornou-se uma figura importante na cena cultural de Nova York. Também ficou conhecido pelo grande incentivo ao Ballet na cidade. Sua companhia de Ballet realizou turnês na América Latina. Era amigo de Alfred Barr Jr. e consultor de arte latino-americana do MoMA.

¹¹⁹ René D'Harnoncourt (1901-1968), nasceu em Viena. Em 1927, mudou-se para o México, onde trabalhou com exposições sobre temas relacionados à arte mexicana, arte indígena e arte primitiva. Cabe destaque, pois o mesmo assumirá a direção do MoMA em 1949.

¹²⁰ Bernard Karpel (1911-1986) foi um importante bibliotecário e bibliógrafo de arte norte-americano. Ele trabalhou entre 1942-1973 no Museu de Arte Moderna de Nova York, onde chegou a exercer o cargo de Bibliotecário – Chefe. Ele produziu importantes publicações bibliográficas sobre arte na sua carreira.

- 1- Departamento de Pintura e Escultura. Curador: Alfred H. Barr Jr.
- 2- Departamento de Arquitetura. Diretora: Alice M. Carson
- 3- FilMOTECA. Diretor: John E. Abbott
- 4- Departamento de Design Industrial. Diretor: Eliot F. Noyes
- 5- Departamento de Fotografia. Curador: Beaumont Newhall
- 6- Departamento de Exposições. Diretor: Monroe Wheeler
- 7- Departamento de Exposições Circulantes. Diretora: Elodie Courter
- 8- Departamento de Publicações. Diretor: Monroe Wheeler
- 9- Biblioteca. Bibliotecário: Beaumont Newhall
- 10- Arquivos de Dança. Bibliotecário: Paul Magriel
- 11- Departamento de Publicidade. Diretora: Sarah Newmeyer
- 12- Departamento de Registro. Responsável: Dorothy H. Dudley
- 13- Projeto Educacional. Diretor: Victor D'Amico
- 14- Programa de Serviços Armados. Diretor: James Thrall Soby
- 15- Guichê de Informações. Responsável: Lillian W. Clark

É interessante percebermos o caminho dessa lógica multidepartamental no MoMA. Cada vez mais, ele valorizou a “técnica”, o “suporte artístico” e também uma estrutura dividida em “setores” especificados pelo nome de cada departamento. Num primeiro momento, isso nos leva a refletir que o museu tendia pensar o seu acervo de modo cada vez mais técnico, “imparcial” e menos de uma maneira cronológica, ou ainda através de escolas artísticas. Conferindo assim, uma característica diferencial desta instituição na época.

Em sequência, o item presente no catálogo é de “Agradecimentos”. Trata-se de uma lista contendo nomes de pessoas e instituições que de algum modo colaboraram para a formação da coleção de arte latino-americana do MoMA. Ela contém três subdivisões. Na primeira parte aparecem os nomes de doadores de fundos ou obras. Na segunda parte, constam os colecionadores que fizeram empréstimos estendidos de obras, conhecidos como comodatos, e por último, na terceira parte, os nomes daqueles que de algum outro modo colaboraram com a formação da coleção.¹²¹

¹²¹ A primeira parte da lista é introduzida pelo seguinte texto: “The Trustees of the Museum of Modern Art wish to thank the following donors, whose generosity, through the gifts of purchase funds or works of art, has made the Latin-American collection possible”. Cabe ressaltar que a tradução de “Trustees” como curadores está no sentido de indivíduos responsáveis por administrar, gerir e fiscalizar bens ou interesses

Os vinte e quatro nomes citados, entre pessoas e instituições foram destacados nesta lista. Desse número, dezoito eram provenientes dos Estados Unidos, cinco da América Latina e um nome em anonimato.

Em destaque, agradeceu-se ao “Doador do Fundo Interamericano”. A menção encontra-se desta forma, ou seja, sem explicitar o seu nome, apenas a origem do fundo. Em seguida, apresentam-se os demais, tais como Stephen C. Clark, Major Merle Armitage, Abby A. Rockefeller, Nelson Rockefeller, Liliane Kaufmann; Edgar J. Kaufmann Jr., Dr. Gregory Zilboorg, entre outros. Da América Latina há artistas como o pintor colombiano Luis Alberto Acuña, o brasileiro Cândido Portinari, o arquiteto Dr. Román Fresnedo Siri, o cubano Carlos M. Ramírez Corría e a Comisión Nacional Cubana de Cooperación Intelectual.

Há três nomes que, como foi dito, tratam de pessoas que emprestaram obras em regime de comodatos ao museu para integrar a coleção. Foram eles: Anita Brenner, Edwin Hewitt e Tenente Coronel John Hay Whitney, todos dos Estados Unidos.

Na última parte deste item foram listados os nomes que colaboraram de algum outro modo com o museu na formação da coleção. Esses nomes foram agrupados por país e denominados de “amigos do museu”. Foram eles:

- Argentina: Jorge Luis Borges, Lucía Capdepon, Alfredo Guido, Dr. Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Sacriste.
- Brasil: Jorge de Castro, John Hubner II, Carlos Lacerda, Lota de Macedo Soares, Dr. Sergio Milliet, Joseph Piazza, Paulo Rossi Osir, Samuel Wainer.
- Chile: Gregorio Gasman, Eugenio Pereira Salas, Antonio Quintana.
- Cuba: María Luisa Gómez Mena, José Gómez Sicre.
- Colômbia: Herschell Brickell, Erwin Kraus, Dr. Gregorio Hernández de Alba, Dr. Enrique Uribe White.
- Equador: Olga Anhalzer-Fisch, Juan Gorrell, Lloyd Wulf, Patricia Ycaza.
- México: Inés Amor, Carlos Chávez, Justino Fernández, John McAndrew, Alberto Misrachi, Jesús Reyes Ferreira, Juan O' Gorman.

- Peru: José María Quimper, Pierre Verger, Kenneth Wasson.
- Uruguai: Alvaro Araújo, Hilda Davis, Dr. Enrique Figari, Pedro Figari, Carlos A. Herrera MacLean, Amalia Polleri de Viana.
- Estados Unidos: René d'Harnoncourt, Blake-More Godwin, Edmundo Lasalle, Mr. and Mrs. Jorge A. Losada, Agnes Mongan, Dr. Grace L McCann Morley, Frances Flynn Paine, Mr. and Mrs. Lewis A. Riley III, Dr. Robert C. Smith, Charles A. Thomson.

A relação de nomes presente no catálogo é algo bastante importante, pois documenta a variedade de colaboradores, países e recursos envolvidos no processo de formação dessa coleção. Basicamente, os colaboradores eram membros das elites econômicas, representantes de instituições, intelectuais e artistas. As colaborações eram variadas, podiam ser patrocínios diversos, doações e/ou empréstimos de obras, doações de livros para a biblioteca do museu, consultoria sobre artistas e obras, entre outras.

Citando o caso de Sérgio Milliet, por exemplo, alguns livros de sua autoria estão na seleção bibliográfica do catálogo, ele também era um contato de Carleton Sprague Smith, consultor do MoMA e membro do Consulado Americano em São Paulo. Entusiasmado pela arte moderna, Sérgio Milliet viajou aos Estados Unidos em 1943, se aproximando do MoMA e da arte produzida no país, tanto que depois ele escreveu o ensaio intitulado *Pintura Norte-americana*, publicado no mesmo ano.¹²²

Apesar de muito bem hierarquizada a participação de cada um, o número extenso de envolvidos demonstra a complexidade que foi o processo de formação da coleção latino-americana do museu. Também, podemos perceber que foi um empreendimento majoritariamente estadunidense, no entanto, encontramos colaborações efetivas de personagens de muitos países da América Latina, indicando que este processo não foi unilateral.

¹²² Sobre o ensaio escrito por Sérgio Milliet, publicado em 1943, a autora Lisbeth Rebolo Gonçalves escreveu: “Nesse ano, Sérgio publica o ensaio *Pintura Norte-americana* e faz conferências em diversas cidades do país sobre sua viagem. A publicação conta a história do percurso da arte nos Estados Unidos – das primeiras manifestações à implementação da arte moderna. Na introdução Sérgio informa ser sua intenção apresentar um esboço histórico da pintura dos Estados Unidos, visando atender à curiosidade do público”. Ver. GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp e Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992, p.81.

Concordamos com a historiadora Barbara Weinstein, que indica elementos importantes para pensarmos o papel da cultura nesses projetos interamericanos. Ela acredita que, do ponto de vista cultural, as relações interamericanas não podem ser pensadas como uma “rua de mão única”. Este pensamento “corresponde às noções mais convencionais do ‘imperialismo cultural’”. Ao invés disso, prefere optar pelo conceito ou imagem de circulação cultural. Nesse sentido, salienta a autora, “o exato ponto de origem de certo conceito ou prática (às vezes irrecuperável) é menos importante do que os contextos de sua circulação, implementação e apropriação”.¹²³

A ideia de formar uma coleção latino-americana do museu não está apartada de sua conjuntura. Acreditamos que essa história não pode ser lida como um empreendimento de sujeito único. Os diversos nomes de pessoas e instituições citados no catálogo trazem indícios claros do trânsito das ideias e interesses, revelando as múltiplas colaborações em diversos países para a sua execução. No entanto, não podemos ser ingênuos ao pensar que essa “via de mão dupla” é algo inócuo, pelo contrário, ela está permeada por relações de poder.

Seguindo adiante, temos o prefácio do catálogo, escrito por Alfred Barr Jr. e analisado no capítulo anterior. Como já foi dito, o texto teve grande importância para este estudo, pois contém informações significativas sobre o processo de formação da coleção.

Contudo, no catálogo da coleção, o principal texto foi o intitulado “Latin-American Art” de Lincoln Kirstein. Trata-se de um texto longo, contendo 81 páginas, recheado de imagens sobre obras citadas e obras pertencentes à coleção. Nele também são tecidos os principais comentários sobre a América Latina e a arte latino-americana, dando contornos ao conjunto de obras adquiridas. Na introdução, intitulada “*Introduction: From the Conquest to 1900*”, como indica o próprio título, o autor procurou traçar um panorama histórico da arte latino-americana, sobretudo, a arte pictórica, desde a época das Conquistas até o ano de 1900. Analisaremos essa introdução ainda neste capítulo.

Depois de narrar a história da arte pictórica latino-americana até 1900, Kirstein apresenta a arte moderna da América Latina na segunda parte do texto. Esta foi

¹²³ Cf. WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: Revista Eletrônica da ANPHLAC, no. 14, 2013; p.19-20.

dividida por país, em ordem alfabética, ou seja, sobre cada país foi dado um breve panorama acerca da arte moderna local, com comentários e ilustrações de algumas das obras dos artistas de cada nação, pertencentes à coleção latino-americana do MoMA. Essa parte do texto será discutida no capítulo seguinte.

Por enquanto, cabe ressaltar que o texto ganhou destaque no catálogo, por dois principais motivos: ler a coleção como um conjunto de obras que reflete a arte moderna de cada país da América Latina; e ainda, instruir o público norte americano sobre a arte produzida na América Latina antes e contemporaneamente.

Na parte “Catalog and Biographies” apresentou-se a catalogação das obras da coleção e uma breve biografia sobre os artistas. Foram realizadas biografias sucintas sobre os artistas presentes na coleção e também dos artistas citados ao longo do livro. Sobre a forma de catalogação utilizada pelo museu, os itens utilizados nesta prática foram: País; Autor; Biografia; Número; Título; Data; Tipologia; Tamanho; Fonte de aquisição; “número de acesso do museu”, ou número de tombo da obra.¹²⁴

Exemplo:

ARGENTINA

BERNI

Antonio Berni. Born 1905 Rosario. Studied drawing, attended secondary school in Rosario. Awarded travel grant by Jockey Club of Rosario 1925. Traveled western Europe. Worked with D. A. Siqueiros 1934 on his mural *Plastic Study*, Buenos Aires. Professor at National Academy, Buenos Aires. Stage designer for Teatro del Pueblo. Traveled Peru and Bolivia 1942. Murals (with Spilimbergo) for New York World's Fair 1939.

*7. NEW CHICAGO ATHLETIC CLUB. (1937.) Oil on canvas, 6'3/4" x 9'10i/4". Inter-American Fund. 645.42. *III. p. 28.*

¹²⁴ O número de tombo indica o ano em que o trabalho foi adquirido. No exemplo, o número 645.42 significa que o trabalho é o item 645 adquirido em 1942. Também, quando há um asterisco (*) significa que existe a ilustração da obra no catálogo, neste caso, a obra 7 está ilustrada na página 28. Sem o (*) significa que a obra pertence à coleção, mas não está ilustrada no catálogo, no caso, a fig. 8. O tamanho das obras foi expresso em polegadas. Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...Op. Cit.*, p.87.

8. SEATED BOY. (1940-42.) Oil on canvas, 37 x 223/4". Inter-American Fund. 646.42.

Analisando a catalogação das obras chegamos aos seguintes números:

Tabela II – Contagem de artistas e obras por país de origem. ¹²⁵

País	Nº de artistas	Nº de Obras
Argentina	25	45
Bolívia	1	1
Brasil	12	32
Chile	4	6
Colômbia	4	7
Cuba	10	13
Equador	5	7
México	40	148
Peru	2	2
Uruguai	3	5

Esse levantamento numérico sobre a coleção demonstra um indício já apontado anteriormente: a presença expressiva de obras provenientes do México. No caso deste país, os muralistas mexicanos tiveram um enorme destaque. Por exemplo, Alfaro Siqueiros (8 obras), José Clemente Orozco (24 obras) e Diego Rivera (31 obras). Em relação aos outros mexicanos foram adquiridas obras de trinta e sete artistas de forma menos concentrada.

A Argentina e o Brasil seguem em segundo e terceiro lugar no número de artistas e obras presentes na coleção. No caso da Argentina, não há um artista que se

¹²⁵ Nessa contagem não foram incluídos os pôsteres e broadsides. No catálogo, eles foram apenas mencionados como grupo coletado, porém não estão catalogados com número de tomo, assim como foram as obras principais.

destaque em relação aos demais, em número de obras. Isso demonstra uma aquisição de obras menos concentrada. No entanto, no caso do Brasil, constam 17 obras do pintor brasileiro Candido Portinari pertencentes à coleção.

Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Peru e Uruguai somam 41 obras no número total de obras da coleção do MoMA. Só os muralistas mexicanos superam a quantidade de obras de todos esses países juntos. No caso da Bolívia, por exemplo, apenas uma obra fazia parte da coleção na época. Isso significa que essa coleção, em 1943, está longe de ser um conjunto amplamente representativo no que se refere a arte produzida nos países da América Latina.

Também há no catálogo uma relação bibliográfica elaborada por Bernard Karpel, contendo uma seleção de publicações presentes na biblioteca do museu, incluindo livros, catálogos, monografias e periódicos. A relação é bastante extensa e está dividida por referências gerais e por referências nacionais sobre os temas da arte e cultura. Isso nos possibilita mapear as referências bibliográficas acessadas pelo MoMA. Constam nessa bibliografia nomes como Sérgio Milliet (Brasil), Justino Fernandez (México), Jorge Zalamea (Colômbia) e algumas publicações da União Panamericana. Além disso, foi feita uma relação de livros ilustrados sobre os artistas, indicando o nome do autor e o país de cada volume. Essa relação é bastante interessante, pois indica a relevância dada à produção editorial, com destaque para a Argentina e o México.

Para finalizar a apresentação e análise parcial do volume selecionamos um trecho de Alfred Barr Jr. sobre sua elaboração. O diretor do MoMA reconhece a importância dessa publicação e indica claramente a vontade de aproximação dos Estados Unidos em relação à América Latina, identificando o crescente interesse cultural norte-americano pelo sul do continente. Afirma ele:

No campo da arte estamos começando a olhar um ao outro direto no rosto com interesse e alguma compreensão. Como prova desse progresso, acreditamos que este volume tem certamente um valor, na verdade, um duplo valor. Em primeiro lugar, este é o registro da mais importante coleção de arte contemporânea da América Latina nos Estados Unidos, ou mesmo em todo o mundo (incluindo nas nossas repúblicas irmãs do sul). Em segundo lugar, esta é a primeira publicação em inglês de um estudo sobre as artes pictóricas da América Latina durante os três séculos anteriores, considerados como um todo, e com referências frequentes à nossa própria arte; um objeto

tão vasto, tão complexo e tão pouco explorado que esta mostra assume o caráter de um empreendimento pioneiro¹²⁶.

O tom marcante desta publicação é o mesmo presente no processo de formação da coleção latino-americana do MoMA: “um empreendimento pioneiro”. Documentam-se as marcas do processo de formação da coleção e o início da construção de uma visão sobre arte latino-americana, elaborada pelo MoMA, na primeira metade do século XX.

2.2 - Uma história da arte latino-americana.

Como já mencionamos o principal texto do catálogo é o “Latin-American Art” de Lincoln Kirstein. O texto foi escrito entre 1942 e 1943 para a publicação do catálogo e possui grande importância para os nossos estudos, pois as ideias nele contidas colaboraram substancialmente para embasar as visões da instituição sobre o tema, afinal o autor era o consultor de arte latino-americana do MoMA na época.

Neste capítulo, pretendemos analisar a parte introdutória que se intitula “Introduction: From the Conquest to 1900”. A parte seguinte em que o autor trata da arte moderna, trataremos no capítulo posterior. No texto introdutório, o autor procurou traçar um panorama histórico da arte latino-americana, sobretudo a pintura, desde a época das Conquistas até o período situado na virada do século XIX e início do século XX. Lincoln Kirstein utilizou uma abordagem temática o que, muitas vezes, lhe permitiu quebrar a sequência cronológica rígida.

Assim, o autor subdividiu o texto em tópicos temáticos, tendo como referência uma lógica cronológica. Ao todo foram tratados nove itens temáticos, intitulados da seguinte maneira: “1.Geographical and Cultural Division”, “2.The Discovery”, “3.The

¹²⁶ No original: “In the field of art we are beginning to look each other full in the face with interest and some comprehension. As evidence of progress we believe this volume has a certain value indeed a double value. First of all this is a record of the most important collection of contemporary Latin American art in the United States, or for that matter in the world (including our sister republics to the south). And, secondly... the first publication in English of a survey of the pictorial arts of Latin America during the previous three centuries, considered as a whole, and with frequent reference to our own art subject so vast, so complex and so unexplored that his short piece takes on the character of a pioneer venture.” Ver THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art ...*, 1943, p.3.

Seventeenth and Eighteenth Centuries: Colonial Schools”, “4.The Nineteenth Century. Foundation of the Academies”, “5.The Lithographers”, “6.Nationalism and the Battle Painters”, “7.Portraits and Genre”, “8.Academic Taste: The Salon” e “9.Landscape”.

Todos eles estão recheados de referências a trabalhos de artistas latino-americanos, norte-americanos e europeus. Também foram feitas frequentes comparações didáticas entre artistas dessas regiões, principalmente entre os latinos e os norte-americanos, algo bastante importante para mapearmos a relação que se estabeleceu na construção de um discurso sobre a história da arte latino-americana.

O texto é bastante relevante, pois trata de uma visão sobre identidade cultural e artística latino-americana, ou seja, trabalha com a ideia das “particularidades” da arte produzida nessa região, ao mesmo tempo em que permite distingui-la e aproximá-la da arte norte-americana. O próprio autor admitiu o caráter ambicioso do texto, as generalizações e os silêncios, mas destacou o seu empreendedorismo ao esboçar os contornos da ampla produção pictórica da região e também ao refletir sobre um tema pouco discutido nos Estados Unidos e, segundo ele, na própria América Latina.

Segundo Lincoln Kirstein, podia-se dividir didaticamente a história da arte latino-americana em dois grandes momentos: antes e após as independências. Ele diz que no período anterior às independências, as principais influências vieram da Espanha e Portugal, com destaque para o papel da Igreja como instituição difusora da cultura europeia. Já no período pós-independências, as principais influências vieram da França, Espanha, Itália e, em menor grau, da Alemanha, destacando a importância das academias e de algumas escolas preparatórias de arte.

Seguindo essa lógica pensada pelo autor, pretendemos refletir e discutir sobre essas referências e elementos trazidos por ele, e tentar compreender como e qual “história da arte latino-americana” foi narrada.

a) Antes das independências

O primeiro caso tomado para análise pelo autor foi o dos chamados “observadores estrangeiros” que fizeram registros em todo o continente. Em “The Discovery”, Lincoln Kirstein abordou principalmente os registros imagéticos feitos por eles no período anterior as independências. Ele citou, sobretudo, os trabalhos de gravuristas e desenhistas que estiveram nas Américas no século XVI e princípio do

XVII, destacando desenhos, ilustrações e esboços. Também se indicou que muito dessa rica produção estaria depositada em instituições de Londres, Paris, Veneza, Lisboa e Servilha.

O autor lembrou a importância dessa produção para a história da arte e para a história do continente como um todo. Em 1580, por exemplo, o inglês John White fez aquarelas sobre as tribos indígenas no futuro território norte-americano. Um importante registro dos povos antigos do América do Norte, que posteriormente passaria a integrar o acervo do British Museum.

No caso da América Latina, a produção desse tipo mais ressaltada pelo autor foi a dos artistas estrangeiros que passaram pelo Brasil. Por exemplo, o calvinista francês Jean de Léry, que esteve na chamada França Antártica e retratou práticas e costumes dos povos indígenas.¹²⁷ No sec. XVII, durante a ocupação holandesa no nordeste do Brasil estiveram presentes artistas importantes como o pintor Albert van der Eckhout, que retratou tipos humanos, fauna e flora da região. E ainda, Franz Janszoon Post, que ilustrou engenhos, povos indígenas e paisagens como o Rio São Francisco. Aliás, a tela “Vista de Pernambuco” (c.1645) aparece impressa no catálogo para visualização do leitor.¹²⁸

É interessante notar a construção da argumentação feita por Lincoln Kirstein em relação à arte da América Latina. Ao longo do texto vai se tornando cada vez mais frequente as citações que enfatizam o “aqui” e o “lá”. Neste caso ele referenciou a produção desses artistas viajantes no norte e no sul do continente sem discutir

¹²⁷ Jean de Léry retratou tribos dos povos Tupinambás.

¹²⁸ Sobre a produção desses artistas viajantes no Brasil, a historiadora Ana Maria Belluzzo escreveu que “não basta reconhecer que eles escreveram páginas fundamentais de uma história que nos diz respeito. O olhar dos viajantes espelha ademais as condições de nos vermos pelos olhos deles”. E complementa: “As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. Diferentes e irredutíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis. O imaginário derivado da relação colonial europeia é introjetado como imagem do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente. A questão dos diferentes pontos de vista permanece atual, na medida em que persiste o discurso sobre o aqui e o lá, revestido do debate entre o centro e as margens, e na medida em que se atualiza em abordagens contemporâneas que reafirmam a condição intercultural, inerente ao material estudado”. Ver: BELLUZZO, Ana Maria de M. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994, p.8. Também: AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm (visualizado em 13 de janeiro de 2016).

substancialmente a questão das construções e representações feitas pelo olhar estrangeiro. Não podemos esquecer que ele mesmo, ao dissertar sobre a América Latina estava também exercendo esse olhar.

O tópico seguinte de seu texto foi intitulado “The Seventeenth and Eighteenth Centuries: Colonial Schools” e tratou da produção artística colonial da América Ibérica. O autor destacou a forte presença da Igreja Católica em toda a região durante os séculos XVII e XVIII. Também a definiu como uma organização onde atuavam diferentes ordens missionárias, tais como os jesuítas, beneditinos, agostinianos, etc. Na sua visão, a Igreja desempenhava na época um papel bem maior do que uma instituição religiosa, também era uma galeria de arte e, muitas vezes, uma academia, possibilitando a criação de música, pintura, escultura, arquitetura, etc.

Sobre a produção artística da época, o autor enfatizou a grande referência aos modelos europeus. Segundo Kirstein, podemos notar principalmente as referências italianas, por exemplo, em trabalhos do artista Baltasar de Echave Orio (c.1582-1620), na Cidade do México, ou ainda, dos irmãos Figueroa em Bogotá, na Colômbia. De modo geral, entendeu que no período tratado, houve na América Colonial uma enorme influência da cultura europeia.

No Brasil, por exemplo, em termos de artes deveria se notar a produção barroca entre os séculos XVII e XVIII. No trecho a seguir, o autor relacionou a descoberta do ouro em Minas Gerais com o desenvolvimento da arte local. Vejamos:

A descoberta de ouro no Brasil no final do século XVII foi responsável pela constelação de igrejas de pura proveniência portuguesa em Minas Gerais, mas o barroco era um fenômeno transplantado para uma paisagem semelhante à de Portugal e foi pouco alterado pelo novo país.¹²⁹

É interessante notar que Lincoln Kirstein utilizou o termo “transplanted” para comentar sobre o Barroco Mineiro. Neste momento ele reforçou a ideia de pouca originalidade do estilo produzido em terras americanas e ainda criticou a apropriação automática de modelos europeus sem muito diálogo com o contexto. Num trecho

¹²⁹ No trecho original: “In Brazil discovery of gold at the end of the seventeenth century was responsible for the constellation of churches of pure Portuguese provenance in Minas Gerais, but the baroque there was a phenomenon transplanted to a landscape similar to that of Portugal and was little changed by the new country”. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 7

posterior ele indicou que a excelência do fenômeno se deu também por conta da forte proximidade com os modelos europeus, ou seja, de modo geral, na opinião dele não havia uma produção barroca original.¹³⁰

Uma das exceções em termos de originalidade, segundo o autor, foi a produção do artista brasileiro Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho. Ele relatou que por volta de 1757 o mulato executou majestosamente esculturas de apóstolos utilizando cortes em pedra-sabão, misturando elementos barrocos e neoclássicos. As obras, situadas em frente à Igreja de Congonhas em Minas Gerais, tem grande importância para a arte colonial da região. O trabalho do artista brasileiro foi comparado ao artista William Rush, considerado um dos maiores escultores norte-americanos entre os séculos XVIII e XIX.¹³¹

Outro aspecto que autor abordou foi a questão da imposição cultural europeia sobre a cultura indígena. Ele apontou que construções astecas e incas consideradas esplêndidas foram destruídas, e em seu lugar, foram erguidos novos estandartes da cultura europeia, tais como igrejas e obras arquitetônicas ao estilo do conquistador espanhol. Isso ocorreu no Peru, Equador e México. Em países como Argentina, Uruguai, Chile não havia construções imponentes desses impérios pré-colombianos, o que acabou não despertando tanto interesse dos colonizadores, gerando construções arquitetônicas mais simples, de acordo a visão do autor.

O próprio autor se identificava com a postura de valorização dos registros anteriores à chegada europeia no continente. Ao longo do texto, Lincoln Kirstein constantemente exaltou a importância de artefatos referentes aos povos pré-colombianos. No caso dos povos astecas, por exemplo, o autor destacou a importância estética das pinturas em parede e suas cores admiráveis, as esculturas e seus cortes impressionantes, além de uma arquitetura monumental. Ele atribuiu a esses vestígios um grande valor artístico-cultural para a história do continente americano e para o mundo ocidental.

De modo geral, podemos notar que o autor entendeu que houve mais originalidade em manifestações artísticas do período (séculos XVII e XVIII) que

¹³⁰ No original: “The standard of its excellence was gauged by its closeness to European sources”. Cf. *Ibidem*, p. 8.

¹³¹ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 10.

demonstrassem certa mistura entre as culturas europeias e as culturas indígenas. Nesse sentido, Lincoln Kirstein destacou que “apenas em nossa própria geração há críticos e historiadores da arte nacionalistas que começaram a descobrir a originalidade do trabalho de índios e mestiços diante aos modelos estrangeiros impostos”.¹³²

É pertinente ressaltar que essa valorização da figura do índio ou dos povos pré-colombianos, esboçada pelo autor, esteve em confluência com a posição institucional do museu ao longo dos anos 1930s e início dos anos 1940s. Para percebermos isso, vamos relembrar alguns acontecimentos no MoMA que refletiram sobre a questão indígena. Nesses anos o museu realizou algumas exposições sobre esse tema, como a *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*; ocorrida entre maio de junho de 1933 e *Indian Art of the United States*, ocorrida entre janeiro e abril de 1941.

Na exposição *Twenty Centuries of Mexican Art*, ocorrida no MoMA entre maio e setembro de 1940, esses aspectos também foram fortemente ressaltados. Havia uma seção dedicada à arte pré-colombiana que destacava as esculturas dos povos maias, astecas e toltecas, além de apresentarem modelos de templos antigos desses povos.¹³³

No catálogo que acompanhou a exposição *Indian Art of the United States*, publicado pelo MoMA, há um documento curto endereçado pela Casa Branca e assinado por Eleanor Roosevelt¹³⁴. Nele, a Primeira-dama reconhece uma dívida cultural com os povos indígenas das duas Américas (Norte e Latina) e também se ratifica a importância dessas culturas para a história de todo o continente¹³⁵. Ela disse:

¹³² No original: “Only in our own generation have nationalist critics and art historians commenced to discover the originality of Indian or mestizo craftsmanship imposed on foreign models”. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p.8.

¹³³ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 016_1940-02-20.

¹³⁴ Eleanor Roosevelt, primeira dos Estados Unidos na época, esteve pessoalmente na exposição *Indian Art of the United States*, em 1941, no MoMA.

¹³⁵ THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1941: N° 1941_0004_1941-01-20_41120-4

The White House

Washington, D. C.

At this time, when America is reviewing its cultural resources, this book and the exhibit on which it is based open up to us age-old sources of ideas and forms that have never been fully appreciated. In appraising the Indian's past and present achievements, we realize not only that his heritage constitutes part of the artistic and spiritual wealth of this country, but also that the Indian people of today have a contribution to make toward the America of the future.

In dealing with Indian art of the United States, we find that its sources reach far beyond our borders, both to the north and to the south. Hemispheric interchange of ideas is as old as man on this continent. Long before Columbus, tribes now settled in Arizona brought traditions to this country that were formed in Alaska and Canada; Indian traders from the foot of the Rocky Mountains exchanged goods and ideas with the great civilizations two thousand miles south of the Rio Grande. Related thoughts and forms that are truly of America are found from the Andes to the Mississippi Valley. We acknowledge here a cultural debt not only to the Indians of the United States but to the Indians of both Americas.

Eleanor Roosevelt

A ideia de valorização cultural do índio e dos povos pré-colombianos esteve presente na política cultural do museu, inclusive, ganhando apoio de importantes personalidades estadunidenses da época, como Eleanor Roosevelt. Entende-se que essa ideia colaborava significativamente para a construção de identidades, e por isso, foi tão ressaltada no catálogo “*The Latin-American Collection of The Museum of Modern Art*”. Os povos pré-colombianos representavam uma parte da história latino-americana e norte-americana, que, na visão de Lincoln Kirstein e do MoMA, glorificava o passado de todo o continente, aproximando América Latina e América do Norte. Por isso, era extremamente importante conhecer a cultura dos povos que viveram e que viviam no continente desde antes da chegada dos europeus.

Entendemos que na visão de Lincoln Kirstein, esse glorioso passado pré-colombiano influenciou a produção da arte colonial em alguns lugares, conferindo-lhes singularidade perante aqueles que apenas procuravam imitar os modelos europeus.

Além disso, podemos perceber que para o autor essa produção singular enaltecia a arte de todo o continente.¹³⁶

De acordo com o autor, a mais influente escola de arte colonial da América do Sul existiu no Peru, onde estava presente a mistura cultural. Em Cuzco, a capital do antigo Império Inca, houve uma pintura de estilo singular que influenciou Bogotá, Santiago, e províncias do norte da Argentina. Destacavam-se artistas como: Matéo Perez de Alesio, Angélico Medoro, Pedro de Reinalte Coello, etc. Lincoln Kirstein definiu a arte produzida em Cuzco da seguinte maneira:

A arte de Cuzco era “formularized”, não realista, decorativa, hierática, quase Bizantina nos mosaicos estritos de volutas douradas, com aureolas, coroas de flores, guirlandas de cupidos amplamente detalhados. Uma espécie de abstração caligráfica caracteriza os santos congelados como se algo da impassibilidade dos conquistados Incas entrasse no desenho.¹³⁷

Como vimos, a definição do autor sobre a arte cusquenha trabalha com a ideia de uma mistura cultural. Ou seja, para ele há convenções temáticas e formais tipicamente europeias, ao mesmo tempo, notam-se elementos diferenciados presentes nas imagens estáticas dos santos ou ainda na grande presença de ornamentos dourados nas imagens, remetendo à riqueza de um passado Inca.

De certo modo, essa avaliação ainda é confluyente com alguns estudos sobre o assunto na atualidade.¹³⁸ Por exemplo, a historiadora da arte norte-americana Dawn

¹³⁶ Nesse sentido, o autor citou alguns exemplos. Dentre eles, os denominados “post-cortesian manuscripts”, conhecidos também como os códices astecas. Os códices eram formados basicamente por pictogramas contendo registros da cultura asteca, muitos deles feitos logo após a chegada de Fernando Córtez. Por isso, Kirstein os chamou de “pós-cortesianos”. Para ele, esses vestígios seriam muito ricos: há manuscritos em *náuatle*, em espanhol e latim e também há pictogramas de grande valor visual, representando povos locais, como por exemplo, o Códice Mendoncino (c.1549). Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 8.

¹³⁷ No original: The art of Cuzco was formularized, nonrealistic, decorative, hieratic, almost Byzantine in the stiff mosaic of its voluted gilding, its detailed amplitude of aureoles, wreaths and swags of cupids. A kind of calligraphic abstraction characterizes the frozen saints as if some of the impassivity of the conquered but permanent Inca entered into the conventions of its design. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 9.

¹³⁸ De acordo o Museu Histórico Nacional do Brasil: “Os temas cusquenhos - exclusivamente religiosos - são os mesmos do italiano Fra Angelico - na primeira metade do século XV e dos mestres de Pisa e Siena na Idade Média: cenas bíblicas da tradição católica - a glorificação de Jesus, Virgem Maria e Santos, Juízo Final, com as glórias do Paraíso e a danação do Inferno. Os cusquenhos ignoram a perspectiva e

Ades escreve de maneira bastante clara sobre a arte cusquenha. A citação é longa, mas importante para compreendermos a persistência dessa valorização do aspecto mestiço na arte da América Latina. Ela diz:

Em meio a esta cultura mestiça desenvolveu-se uma esplendorosa arte popular nos campos da pintura (sobre pano, madeira, lata, pele, papel e telas) e da escultura (em madeira e cera, alabastro e pedra). Tanto no âmbito da arte popular como no da arte oficial, a Igreja pôs-se como fator dominante e, com exceção dos retratos de campanha ou de figuras da sociedade, que tiveram grande voga no século XVIII, as artes visuais estavam quase que exclusivamente a serviço da religião católica. Eventualmente, surgia um talento de excepcional originalidade, como Diego Quispe na Cuzco do século XVII, ou algumas esplêndidas interpretações da iconografia cristã, como o motivo do anjo com espingarda, também da escola cusquenha. Em geral anônimas essas pinturas mostram figuras divinas, como os arcanjos Miguel ou Uriel, vestidas como os próprios vice-reis, carregando de maneira proeminente um mosquete e fazendo poses copiadas dos manuais militares da época. Já outras pinturas da escola cusquenha reproduzem os santos ou anjos num garbo militar mais para o barroco.

As pinturas da Virgem no Peru e na Bolívia, que quase sempre incluem o retrato do doador da obra, tal como as mencionadas acima têm a mesma esplêndida elaboração do detalhe decorativo, especialmente com relação às roupagens bordadas com maravilhosos dourados. É um ornato que pouco tem a ver com o sinuoso rococó da Europa do século XVIII, pois estava mais voltado para uma rigidez hierática e simétrica. É possível que o labor despendido na pintura das roupas traga consigo algo da dignidade vista nos tecidos das culturas incaica e pré-incaica (Paracas e Nazca, por exemplo), por meio da qual a nova religião se vê contemplada com alguns dos valores das culturas precedentes. Uma das mais significativas imagens é a da *Virgem da Montanha*, em Potosí, na Bolívia, cujas saias, ao se esparramarem, são transformadas na montanha das minas de prata, desta

preferem o vermelho, o amarelo e as cores terrosas. Dão ênfase à beleza física das figuras agigantando os santos para reduzir os seus devotos a pontos minúsculos nas telas. Criam a impressão de volume estatuário dos mantos suntuosos e dão contorno de monumento a cortinas e colunas. Mesmo sofrendo influência das escolas bizantina, flamenga e renascentista italiana, os cusquenhos peruanos mostram uma liberdade desconhecida dos europeus: cores vivas, imagens distorcidas para dar maior dramaticidade à cena, sobre fundo ilustrado com fauna e flora dos Andes, adornado com anjos e arcanjos. Ignora-se a autoria da maioria destes trabalhos, dada a tradição dos povos pré-colombianos, cuja arte era essencialmente comunitária e ritual.” Presente no site da instituição, disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-330f.htm> (visualizado em 21/11/2015).

forma assumindo a identidade de Pachamama, a deusa da terra andina e da criação.¹³⁹

Mesmo escrevendo em momentos completamente diferentes, sobre a história da arte na América Latina, Lincoln Kirstein e Dawn Ades, concordaram em dois pontos principais sobre cultura e arte no período colonial: a forte influência da Igreja e da cultura europeia nos séculos XVII e XVIII; e a mescla cultural como um traço singular da arte regional, exprimido na arte cusquenha.

Em relação à produção retratista do século XVIII, Lincoln Kirstein chamou a atenção para obras que demonstravam as “sutis variações de mistura de sangue de índio, negro, mestiço, mulato e outras combinações menores” em países como o Brasil, México e Peru. A cor de pele da pessoa retratada nas pinturas, em alguns casos, ajudava a distinguir quem era branco/europeu ou crioulo. De todo modo, quem adquiria essa produção retratista eram membros da elite local da época, como afirmou o autor.¹⁴⁰

b) Depois das independências

Sem sombra de dúvidas, o século XIX foi o período mais discutido no ensaio de Lincoln Kirstein. Dos nove tópicos temáticos sobre a história da arte latino-americana, seis estão relacionados a esse período. Como se sabe, o século foi recheado de transformações no cenário político, cultural e artístico da América Latina. De todo modo, o autor procurou se concentrar principalmente no campo artístico, mas não excluiu algumas questões políticas e culturais.

No quarto tópico de seu ensaio, intitulado “The Nineteenth Century. Foundation of the Academies”, o autor tratou da fundação das academias de arte na América Latina. Na sua visão, esse teria sido um marco importante que se deu em parte pela penetração de ideias iluministas no continente. Essas ideias incentivaram mudanças importantes em termos políticos, culturais, educacionais e artísticos. Foi nesse cenário

¹³⁹ ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820 – 1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 10-12.

¹⁴⁰ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 10.

que o autor indicou o crescimento das escolas na formação dos artistas profissionais e leigos em detrimento do poder da Igreja.

O autor citou o surgimento das principais instituições de ensino artístico na região e alguns agentes que se empenharam para a consolidação delas. De acordo com o seu diagnóstico, essas instituições geralmente eram centros de estudos, escolas de desenho, ou Academias de Belas Artes, e se situavam principalmente em cidades como Cidade do México, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Bogotá, Lima, Caracas e Havana. O autor indica que na América espanhola, essas instituições sofreram forte influência da Academia de San Fernando em Madri e no Brasil houve uma grande influência francesa.

Uma das primeiras instituições citadas foi a Academia de San Carlos, fundada por volta de 1781, na Cidade do México. Na época ela se chamava “Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España” inspirada no modelo espanhol da Real Academia de Belas Artes de San Fernando. A Academia de San Carlos, como ficou conhecida posteriormente, recebeu diversos estudantes de arquitetura, pintura e escultura provindos do México e de países vizinhos. Além disso, abrigou um dos primeiros museus de arte situados na América Latina, de acordo com o autor.

Alguns personagens que atuaram na formação desses espaços também foram mencionados. O autor ressaltou os esforços de General Manuel Belgrano em formar uma academia de desenho em Buenos Aires no início do séc. XIX, e do pintor espanhol José Del Pozo, que residiu em Lima, onde desenvolveu diversos trabalhos e incentivou o ensino de arte na cidade. Em Havana, a personagem citada foi Jean Baptiste Vermay, arquiteto e pintor francês que dirigiu a Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura, fundada em 1818, posteriormente chamada de Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro.

Lincoln Kirstein teve uma visão abrangente sobre esses espaços de produção artística ao considerar centros científicos como espaços de produção de imagens. Ele considerou, por exemplo, um instituto de botânica em Santa Fé de Bogotá, em que se desenvolviam desenhos sobre estudos da flora local. Nesta linha, foi destacada a produção do pintor e botânico colombiano Francisco Javier Matís, considerado um grande pintor de flores, que acompanhou o cientista alemão Alexander von Humboldt em suas viagens.

No Brasil, os franceses foram responsáveis por iniciar a arte acadêmica, constatou o autor. Ele descreveu os episódios da vinda da família real portuguesa para o país e também da conhecida Missão Francesa, chefiada por Joachim Lebreton, que trouxe arquitetos, litógrafos, pintores, escultores, desenhistas, engenheiros, além de um acervo contendo obras de pintores franceses. Muitos desses profissionais colaboraram com a formação da Academia Imperial de Belas Artes, instituição inaugurada pelo Império brasileiro em 1826.

Em relação a esse momento, o autor destacou a presença no Brasil de dois artistas: Nicolas Antoine Taunay¹⁴¹, que executou pinturas de paisagens e retratos da sociedade carioca, e Jean Baptiste Debret, o pintor que representou índios, caboclos, escravos, vistas da Baía de Guanabara, etc., e além disso, publicou em 1831 o livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”¹⁴².

Enfim, neste item do texto, o autor citou as principais cidades e instituições onde ocorreu o ensino de arte na América Latina. Algumas situações foram descritas brevemente, como no México e no Brasil, outras foram apenas mencionadas, como Caracas ou Havana. Contudo, cabe destacar que ele sinalizou as influências espanholas, francesas e italianas, como principais modelos em termos de cultura e de programas norteadores para as academias de arte em formação e também pontuou a mudança de paradigma da arte na região, que passou da liderança da Igreja para instituições laicas de ensino.

Nos tópicos seguintes o autor se concentrou em discutir tipos de arte, temas e estilos, além de indicar obras e artistas do período. Em “The Lithographers”, o autor discutiu a produção litográfica no século XIX. Segundo ele, muitas litografias foram

¹⁴¹ Sobre a formação da Academia no Brasil e a obra de Nicolas Antoine Taunay, ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. Companhia das Letras, 2008.

¹⁴² De acordo com a descrição de Cristina Antunes, curadora da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, em português “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, foi um livro publicado em Paris, em 26 fascículos, durante os anos 1834 a 1839, formando um conjunto de 3 volumes. Cada fascículo continha 6 pranchas acompanhadas de texto explicativo. O primeiro volume é dedicado aos índios e à natureza; o segundo registra os brancos e os negros em seu cotidiano, retratando inúmeros escravos; o terceiro é voltado para a corte e as elites, tratando de cenas do cotidiano e das manifestações culturais, como as festas e as tradições populares. Ver: ANTUNES, Cristina. “A Viagem Pitoresca de Debret”. In: *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*, São Paulo: Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.bbm.usp.br/node/68> (visualizado em 26 de novembro de 2015).

tomadas como retratos do Novo Mundo e possivelmente apresentadas aos europeus, a fim de incentivar maior interesse em investimentos ou imigração no continente americano. Elas continham representações do povo e das paisagens e podem ser também consideradas importantes documentos históricos, além de possuírem caráter artístico.

Abordar a litografia como arte na América Latina foi algo bastante interessante. Infelizmente, o autor não explorou aspectos cruciais como as características da litografia, o detalhamento das obras, ou ainda a produção, circulação e consumo dessa técnica. Como afirma Walter Benjamin, no século XIX houve o desenvolvimento das técnicas gráficas e a litografia ganhou espaço em livros, jornais, edições especiais, catálogos, publicações temáticas, etc. Segundo ele, a litografia como técnica menos complicada e onerosa contribuiu para a disseminação das imagens em periódicos e livros. “Viveu-se, neste momento, a era da reprodutibilidade, e as artes gráficas ganharam espaço tal qual a imprensa”.¹⁴³ Na América Latina, isso ocorreu em níveis diferentes e mais modestos. A produção de litografias foi maior principalmente nos grandes centros urbanos.

Lincoln Kirstein destacou apenas alguns litógrafos na região e obras relevantes no século XIX. No México, por exemplo, o autor indicou que a técnica litográfica foi bastante difundida pela Academia de San Carlos. Em Havana, ele ressaltou os trabalhos de Leonardo Barañano e Eduardo Laplante. Como se sabe, Eduardo Laplante foi um dos autores do livro intitulado *El libro de los Ingenios*, publicado por volta de 1858, contendo uma série de litografias de vistas da ilha, imagens de engenhos de açúcar e também textos sobre a região e a economia açucareira cubana.¹⁴⁴

¹⁴³ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.166-167. (Obras escolhidas, v.1). Ver também: *apud*. RIBEIRO, Edméia. *Cotumbrismo, hispanismo e caráter nacional em las mujeres españolas, portuguesas y americanas: imagens textos e política nos anos 1870*. Londrina: EDUEL, 2012, p. 27.

¹⁴⁴ Segundo Carlos Venegas Fornias “El álbum ‘Los ingenios’ es una de las obras más originales salidas de las prensas cubanas en el siglo XIX donde se conjugaron diversos contenidos tomados del arte litográfico, la divulgación científico-técnica, la historia y la economía, para ofrecer una visión idealizada y espléndida de la plantación esclavista azucarera en Cuba” Ver: FORNIAS, Carlos Venegas. *El Libro de Los Ingenios*. In: Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, v. 01 enero-abril, 2008.

Ainda sobre a produção litográfica na América Latina, Lincoln Kirstein também ressaltou o trabalho do alemão Johann Moritz Rugendas e de Heinrich Fleiuss. Na verdade, Johann M. Rugendas vem para o Brasil pela primeira vez por volta de 1821 e registra costumes, paisagens, fauna e flora brasileira, privilegiando desenhos. Posteriormente, ele esteve em vários países do continente americano, tais como Chile, Argentina e México, retornando ao Brasil por volta de 1845, já trabalhando com outras técnicas. Possivelmente, Kirstein o citou referindo-se ao livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (1827/1835), que contém litografias elaboradas por litógrafos convidados que se basearam nos desenhos de Rugendas. Já Heinrich Fleiuss viajou para o Brasil por volta de 1858 e trabalhou no país até sua morte em 1882. Dele, Kirstein destacou os trabalhos que retrataram “as estradas de ferro rompendo a selva”¹⁴⁵.

Outro litógrafo mencionado por Lincoln Kirstein foi o francês Jean Baptiste Douville, que esteve no Brasil e na Argentina nas décadas de 1820 e 1830. Também destacou o britânico Emeric Essex Vidal, que representou por meio de suas litografias, aquarelas e pinturas, as Cataratas do Niágara, na América do Norte, e o Estuário da Prata, na América do Sul. Na Argentina ele ressaltou o trabalho do suíço Cesar Hipollite Bacle, um naturalista que se mudou para Argentina em 1827, e disse que muitas de suas impressões retratavam a sociedade portenha da época.

Até aqui nota-se que o autor se referiu à produção litográfica na América Latina como algo fortemente conduzido por estrangeiros europeus que viviam na região. Contudo, no Peru, o autor citou o trabalho do pintor e litógrafo Evaristo San Cristóval. O artista teve no século XIX uma larga produção dedicada às artes gráficas, participando de obras como *El Peru ilustrado* (c.1887) ou *La ilustración americana* (c.1891). Apesar disso, Kirstein apenas mencionou que San Cristóval produziu “litografias do local”. Uma menção especial foi feita ao trabalho do argentino Carlos Morel. Kirstein o considerou “the first native lithographer and painter of charm”¹⁴⁶ e destacou sua obra intitulada *Usos y Costumbres del Río de la Plata*, publicada por volta de 1845.

¹⁴⁵ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 11. A indicação dada pelo autor possivelmente trata-se das vistas da Estrada de Ferro de Pedro II, elaboradas pela empresa Fleiuss Irmãos & Linde, formada por Heinrich Fleiuss, Carl Fleiuss e Carl Linde.

¹⁴⁶ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p.13.

Essa indicação do autor de Carlos Morel como um dos pioneiros da arte litográfica argentina vai constar no futuro em alguns manuais e estudos sobre a história da arte local. Segundo consta, Morel nasceu em Buenos Aires, estudou na Escola de desenho da Universidade de Buenos Aires, esteve no Brasil entre 1842 e 1844, e ficou conhecido como um dos artistas mais expressivos do *costumbrismo* na América Latina. Uma de suas obras mais relevantes desse gênero foi realmente *Usos y Costumbres del Río de la Plata*, publicada logo após o seu regresso do Brasil. A obra consiste num conjunto de litografias, que representava a sociedade e também paisagens urbanas e rurais da época, como por exemplo, os gaúchos e seus trajes típicos. O historiador da arte Roberto Amigo disse que Carlos Morel, juntamente com Fernando García del Molino, são considerados os primeiros artistas nascidos na Argentina, tomados como grandes artistas federais. Morel, por exemplo, também é constantemente lembrado pelos seus trabalhos sobre o período do governo do General Juan Manuel de Rosas, na Argentina. Para Roberto Amigo, “Su obra es la que mejor expresa la sociabilidad y el consenso logrado por el rosismo: es el artista que detalla la plebe urbana y los pobladores rurales que fueron la base social del mismo”.¹⁴⁷

No sexto tópico do texto, intitulado “Nationalism and the Battle Painters”, Lincoln Kirstein tratou do nacionalismo e das pinturas de batalha indicando as principais referências artísticas do gênero na América Latina do século XIX. Aludiu-se também aos impactos dos movimentos independentistas nas pinturas históricas da região. Em sua avaliação, após as guerras de independência, o fortalecimento do nacionalismo nas nações recém-surgidas, impulsionou a convocação de artistas à imortalizarem as batalhas e os “heróis” que lutaram contra o sistema colonial.

Segundo a indicação do autor, Simon Bolívar e San Martín, por exemplo, ocuparam grandiosas telas. Para ele, muitas delas possuíam tamanha monumentalidade e importância nesses países, que eram “consideradas mais como relíquias nacionais do que obras de arte”. Além disso, ele enfatizou a grande influência europeia nas primeiras gerações de artistas *criollos* que executaram a arte nacional e que esse impacto devia ser entendido num contexto mais amplo.

¹⁴⁷ Cf. AMIGO, Roberto; “Carlos Morel. El costumbrismo federal”. In: *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 3 | Año 2013. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=115&vol=3 (visualizado em 08 de dezembro de 2015).

Para Lincoln Kirstein, as independências se constituem em marco central na história da América Latina e de sua arte. Tanto que sua narrativa é dividida didaticamente em antes e depois das independências. Contudo, ele não questionou o impacto desses marcos independentistas na produção dos diferentes países, ou as razões que levaram à sacralização das telas e temas relacionados às figuras nacionais.

A abordagem de Lincoln Kirstein sobre o período valorizou principalmente a noção de “penetração” de ideias externas nas transformações internas da região. Para ele, o impacto dos ideais iluministas e revolucionários provindos da França e dos EUA na região foram centrais inclusive na produção artística. Ele disse: “And inevitably, with the final triumph of the ideas of enlightenment penetrating the southern hemisphere from French and North American revolutions, painting was bound to be taken away from the instruction of friars and put into the schools of professional laymen”¹⁴⁸.

Em relação à historiografia que analisa as independências na América Latina, Maria Lígia Coelho Prado e Gabriella Pellegrino apontam que alguns historiadores insistiram na importância das ideias externas para mudar o cenário colonial. Nesse sentido, as principais ideias foram as da Ilustração francesa – sintetizadas no famoso lema “liberdade, igualdade, fraternidade”, que podem ter chegado às Américas de diversas maneiras, inclusive pelos próprios espanhóis. Além disso, a independência dos Estados Unidos também teriam inspirado os *criollos* que a viam como modelo. Outros historiadores enxergaram os motivos centrais em questões estruturais e materiais, explicam as autoras. Para elas:

Para se compreender o processo de independência das colônias espanholas, é preciso computar fatores tanto de ordem econômica, social, como cultural, religiosa, jurídica e política. É nessa moldura que homens e mulheres de carne e osso fizeram suas escolhas e optaram por se engajar na longa guerra contra a Espanha ou por permanecer fiel à ordem colonial. Concordamos com a interpretação do historiador peruano Alberto Flores Galindo. Para ele, ao se pensar o passado, deve-se levar em conta que os desenlaces são o resultado de combinações sempre específicas entre determinações estruturais e vontades, tanto individuais como coletivas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p.10.

¹⁴⁹ PRADO; PELLEGRINO, 2014, p.40-41.

No âmbito artístico, a historiadora da arte Dawn Ades, ressaltou a importância dos processos de independência nos países latino-americanos. Ela disse:

“com a independência, o papel da Igreja como protetora das artes visuais diminuiu, embora, instigada pela independência, prosseguisse a guerra entre as autoridades civis e eclesiásticas. Mas, os retratos dos líderes e heróis da independência começam, algumas vezes, a tomar, o aspecto de uma imagem votiva, agora a serviço de um idealismo secular”.¹⁵⁰

Sendo assim, com o advento das independências, novas situações políticas e culturais entraram em vigor. Mudanças no poder político da Coroa espanhola para as novas repúblicas ou mesmo da Coroa portuguesa para o novo Império do Brasil. No plano da cultura, as ideias e questões relacionadas à construção das identidades nacionais ganharam espaço. Nas artes, também o poder havia mudado de posição, passando da Igreja para as academias, nas telas os santos, anjos e passagens bíblicas deram espaço aos “heróis e episódios das independências”. Todas essas mudanças tiveram seus ritmos próprios. Já sobre a questão da sacralização de imagens nacionais, um exercício interessante é pensar como e porque elas foram construídas e se tornaram consagradas num determinado contexto. Acreditamos que em termos de produção artística é imprescindível saber diferenciar as representações dos fatos, procurando compreender as construções históricas que envolvem o objeto artístico analisado.

Sobre as referências artísticas do século XIX, no Brasil, Lincoln Kirstein citou o pintor brasileiro Victor Meirelles como um grande destaque. Ele relatou brevemente a biografia do artista, contando aspectos como os estudos na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, seus estudos em Roma, onde estudou com membros da Academia de São Lucas, por volta de 1853, e depois em Paris, onde teve aulas com Paul Delaroche, um pintor muito influente no que se refere aos modelos e representações pictóricas sobre Napoleão. Para Kirstein, o brasileiro foi influenciado por trabalhos de pintores franceses tais como Théodore Géricault, Antoine-Jean Gros e Eugene Delacroix. Ou seja, na sua visão, todo esse percurso europeu teria inspirado e influenciado Victor Meirelles na composição de sua obra prima “A Primeira Missa no Brasil”, de c.1860, obra muito celebrada pelo Império brasileiro, como descreveu Kirstein.

¹⁵⁰ Cf. ADES, 1997, p.10.

Contudo, de acordo com o autor norte-americano, a obra mais bem sucedida do pintor brasileiro foi “Batalha dos Guararapes”¹⁵¹, de c.1879, uma enorme tela que representa o marco histórico da batalha que expulsou os holandeses do solo pernambucano, em 1649. Inclusive, a mesma foi impressa no catálogo, o que ressaltou o destaque dado a ela. Ao compara-la com a obra de um artista norte-americano, o autor revela seu “espanto” ou surpresa. Ele diz:

A composição deriva do Baron Gros, mas há certas partes dela que são surpreendentemente próximas da *Batalha de Bunker Hill* de John Trumbull, pintado pelo jovem norte-americano no estúdio de Benjamin West, em Londres, em 1786, que está agora na galeria de arte da Universidade de Yale.¹⁵²

Assim, as duas obras foram dispostas no catálogo uma próxima da outra. Desta forma:



[Fig. 11] – Victor Meirelles. *A Batalha dos Guararapes*, c.1879. Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹⁵¹ No texto original, o título da obra aparece em inglês como “The Second Battle of the Guararapes”. Ver THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 13

¹⁵² No original: “The composition derives from the Baron Gros, but there are certain portions of it which are astonishingly dose to John Trumbull's *Battle of Bunker Hill*, painted by the young American in Benjamin West's studio in London in 1786, and now in the Yale University Art Gallery”. *Idem*.



[Fig. 12] - John Trumbull. *The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill*, c.1786. Óleo sobre tela, 65.1 × 95.6 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

As duas telas foram impressas proximamente, permitindo ao leitor a comparação entre as obras do artista latino e do norte-americano. Como se viu, ele afirmou que, apesar da tela de Victor Meirelles ser considerada uma obra prima do gênero histórico brasileiro do século XIX, ela “derivou” do trabalho do pintor francês Antoine-Jean Baron Gros e, além disso, “espantosamente” partes dela eram semelhantes à obra do pintor norte-americano John Trumbull.

Para comprovar sua formulação, Lincoln Kirstein ainda chamou a atenção do leitor para as datas das pinturas e para o lado direito das telas, onde aparecem representados grupos idênticos. Na sua visão há um combatente principal com seu ajudante, que estão em posições de interação semelhantes nas duas telas, além disso, as lanças e os chapéus trajados por eles seriam muito parecidos. Essas indagações possivelmente levam o leitor a inferir, no mínimo, sobre a pouca originalidade da obra do pintor brasileiro e questionar sobre a relevância da tela num cenário artístico internacional.

Cabe indagar qual o sentido dessas duas obras terem sido escolhidas para comparação? Que interesse possui Lincoln Kirstein em informar seu leitor, num texto sobre arte latino-americana, que a obra de Victor Meirelles possui “espantosa” semelhança com a de John Trumbull? Relacionar uma pintura com outra, ou mesmo

compará-las, não parece ser uma tarefa tão simples assim, afinal estes recursos podem carregar uma série de simplificações, reducionismos e preconceitos. Aliás, quando não bem fundamentados, eles apenas realizam uma reflexão rasa por meio de elementos convenientes.

Jorge Coli, historiador da arte brasileiro e estudioso do quadro de Victor Meirelles, indica a importância de refletir sobre uma obra e suas referências, percebendo a complexidade de sua construção num determinado contexto. Em sua tese, o historiador analisou uma carta de 1855, em que o pintor Araújo de Porto Alegre indica a Victor Meirelles três artistas franceses como referências, são eles: Antoine-Jean Baron Gros, Émile Jean-Horace Vernet, e Hippolyte Delaroche, mais conhecido como Paul Delaroche. Como vimos, dois desses nomes (Antoine-Jean Baron Gros e Paul Delaroche) também foram citados por Lincoln Kirstein em sua análise. Segundo Jorge Coli, esses eram nomes que sucederam o famoso Jacques Louis David, na primeira metade do século XIX, e que já haviam tomado distância de um neoclassicismo ortodoxo, dialogando com o romantismo.

O historiador trabalhou com essas referências, analisou estudos de composição da *Batalha dos Guararapes*, indicou possíveis áreas em comum, e concluiu que pode ser considerado tênue o vínculo entre a obra de Meirelles e as obras dos pintores franceses. No caso de Antoine-Jean Baron Gros, por exemplo, Coli disse que:

Guararapes inclui-se nesta tradição, instaurada por Gros, da imensa tela, dos personagens em grandes dimensões, que o olhar defronta. Mas inclui-se de longe, num momento em que esses dados formais já haviam sido plenamente absorvidos e transformados pelas práticas picturais. Gros, e toda tradição das batalhas napoleônicas, também desenvolvida por [Anne-Louis] Girodet, [Guillaume François] Colson, ou [Charles] Meynier, não apresentam pontos comuns diretos de feitura com o quadro de Meirelles... qualquer vínculo entre Meirelles e Gros revela-se tênue, muito diluído no interior de generalidades pouco significativas.¹⁵³

Como se sabe, o pintor norte-americano John Trumbull também realizou estudos, em Londres e Paris, durante a segunda metade do século XVIII, onde pode ter

¹⁵³ Ver: COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência defendida no Departamento de História, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP-SP, 1994. p. 59-62.

tomado contato com referências pictóricas, formas e conteúdos, em voga naquele momento, com os quais o brasileiro também tomou posteriormente. Ao invés de tentar indicar uma possível circulação de modelos e práticas, ou melhor, “dados formais já plenamente absorvidos e transformados pelas práticas picturais”, como relata Jorge Coli, o autor norte-americano preferiu ressaltar a “surpreendente” semelhança entre as duas obras, deixando sua análise comparativa sobre as telas um tanto nebulosa.

Outro pintor brasileiro destacado foi Pedro Américo, em especial a sua tela *Batalha do Avaí*, de 1877. Lincoln Kirstein ressaltou que o quadro trata de um episódio da Guerra do Paraguai e possui uma quantidade impressionante de elementos desenhados. Para ele, a forma com que esses elementos estão dispostos na tela, possui um forte efeito “proto-cinematográfico” o mesmo de uma ópera, revelando também uma grande influência do pintor francês Jean-Louis Ernest Meissonier.

Contudo, segundo Lincoln Kirstein um dos maiores pintores latino-americanos do século XIX foi o uruguaio Juan Manuel Blanes. O autor acreditava que o pintor uruguaio era superior aos demais, pois pintou batalhas, retratos, cenas de gênero, realidade e drama, todos de maneira notável. O artista viveu um tempo na Itália onde aperfeiçoou seus estudos, foi discípulo de Antonio Ciceri, e retornando à América do Sul pintou cenas e retratos na região.

Na verdade, a importância do pintor uruguaio no séc. XIX foi muito além do mencionado por Kirstein. Como se sabe, o trabalho de Juan Manuel Blanes foi bastante reconhecido na América do Sul, principalmente Uruguai, Argentina e Chile. O pintor desenvolveu várias obras de temáticas nacionais e seu método de composição buscava uma perspectiva verossímil da representação do fato histórico.

Segundo o especialista Gabriel Peluffo, Blanes viajava e estudava diretamente os sítios geográficos que serviriam como cenário aos fatos históricos, muitas vezes obtendo testemunhos diretos de protagonistas do evento composto. Em relação à feição de alguns personagens históricos pintados, Blanes pesquisava retratos, descrições orais e escritas, pertences de família, etc.¹⁵⁴

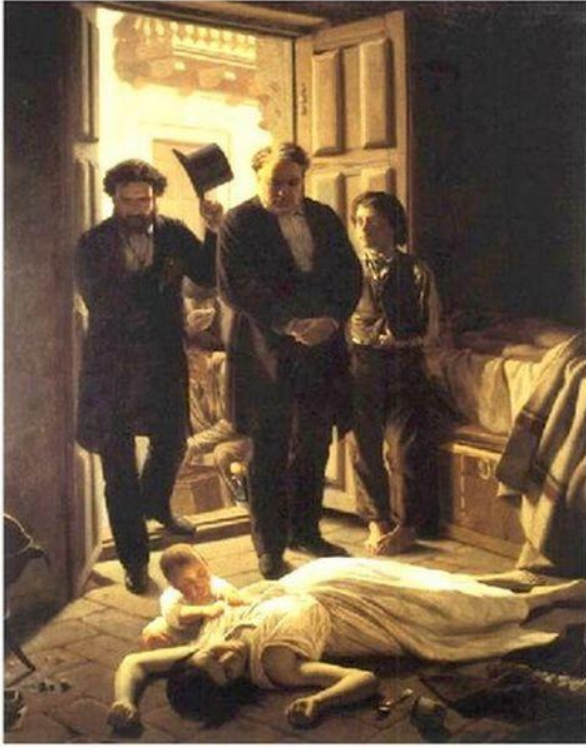
¹⁵⁴ Cf. PELUFFO LINARI, Gabriel. “Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novicentos.” In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa (orgs.). *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo 2*. Montevideo: Taurus, 1996, p.150. Pag. 150.

O pintor assumia uma perspectiva “científica” para a realização da pesquisa. Certa vez escreveu que “com o conhecimento científico da História, aliado às perspectivas sobre arte, poder-se-ia chegar a uma representação verossímil da realidade. Em segundo lugar afirmava ser possível construir um relato histórico nacionalista a partir de um método científico.”¹⁵⁵

Sobre as telas de Juan Manuel Blanes, Lincoln Kirstein destacou o famoso quadro chamado *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*¹⁵⁶, de 1871. A tela foi impressa no catálogo, conferindo-lhe notoriedade. Além disso, ele informou brevemente sobre a comoção gerada na população no dia da exposição da tela, no Teatro Cólón, em Buenos Aires, onde o impacto foi grande. Na sua leitura há nessa tela uma referência evidente à obra *Le massacre de Scio*, de 1824, do pintor francês Eugène Delacroix, principalmente a dramaticidade da cena em que a criança tenta sugar o leite do peito de sua mãe morta.

¹⁵⁵ *Apud.* In: PRADO, Maria Lígia Coelho. “Política e Nação na Pintura Histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes”. In: Anais do Museu Histórico Nacional, v. 39. Rio de Janeiro, 2007. Pag. 155.

¹⁵⁶ Juan Manuel Blanes também foi conhecido como o pintor da pátria. A tela *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, óleo sobre tela, 1871, (atualmente no Museo Nacional de Artes Visuales), trata-se de uma obra fenomenal do artista. Como o próprio título indica, o tema do quadro foi o surto de febre amarela ocorrido em Buenos Aires no séc XIX, onde morreram centenas de pessoas. A cena retratada se passa numa habitação humilde do subúrbio da cidade, onde dois homens, os doutores José Roque Pérez e Manuel Argerich, se aproximam de uma criança, que está ainda tentando amamentar no cadáver de uma mulher jovem, sua mãe, morta pela febre amarela. Esta tela obteve grande repercussão em Buenos Aires e foi enviada para a Exposição Internacional de Viena, em 1873. Ver: PRADO, Maria Lígia C.. "Pintura Histórica e Ciência: o tema da febre amarela na disputa de imagens nacionais". In: Marta de Almeida, Moema de Rezende Vergara. (Org.). *Ciência, História e Historiografia*. 1ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Via Lettera; MAST, 2008, v. 1, p. 101-112.



[Fig. 13] - Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires-1871*. Óleo sobre tela. 230 x 180 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



[Fig. 14] - Eugène Delacroix. *Scène des massacres de Scio*, 1824. Óleo sobre tela, 419 × 354 cm. Musée du Louvre, Paris.

Outra tela de Juan Manuel Blanes destacada foi *La Revista Rancagua* (1872), que homenageia o General San Martín. Nela, ressaltou-se a presença de generais e também de alguns populares numa mesma composição. Além disso, o autor indicou que a obra lembra a tela “*Daniel Boone Escorting a Band of Pioneers into the Western Country*”¹⁵⁷, de 1851, do pintor norte-americano George Caleb Bingham. Outros trabalhos interessantes do uruguaio foram as cenas *costumbristas* de gauchos e também o retrato de *Dona Carlota Ferreira*¹⁵⁸. Apesar de mencionar a notável obra do pintor uruguaio, a abordagem de Kirstein se limitou a comentar algumas obras e a compará-las com referências estrangeiras.

No sétimo tópico do texto, intitulado “Portraits and Genre”, Lincoln Kirstein trabalhou principalmente a produção pictórica retratista e a “pintura de gênero”¹⁵⁹ na América Latina do século XIX. Sobre a pintura retratista, o autor ressaltou que desde o período colonial a demanda por esse tipo de pintura sempre existiu em boa parte do continente. Em relação à produção, ele destacou no México, a Academia de Bellas Artes de San Carlos, na Cidade do México, e também as escolas regionais como a de Guadalajara.¹⁶⁰ Na Argentina, o autor destacou alguns pintores retratistas como os franceses Charles Henri Pellegrini e Raymond Auguste Monvoisin¹⁶¹. No Brasil, o autor destacou o retrato de Dom Pedro I feito pelo português Simplício Rodrigues de Sá.

¹⁵⁷ Existem outras referências de título da obra, como “*Daniel Boone Escorting Settlers through the Cumberland Gap*”, c.1851–52.

¹⁵⁸ O retrato de *Dona Carlota Ferreira*, de Juan Manuel Blanes, aparece impresso no catálogo também. O pintor uruguaio foi o único, ao longo da parte introdutória do texto, a ter duas de suas obras impressas, conferindo-lhe destaque entre os demais.

¹⁵⁹ A definição de pintura de gênero, de acordo com o Dicionário Oxford de arte é a seguinte: Termo empregado na história e na crítica da arte para designar as pinturas que representam cenas da vida cotidiana. Pode ser aplicado à arte de qualquer época ou lugar, mas geralmente refere-se aos temas domésticos favorecidos pelos artistas... Ver: CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁶⁰ Na cidade de Puebla, viveu um dos maiores pintores costumbristas do México, chamado de José Agustín Arrieta (1803-1874), o qual não foi mencionado por Kirstein em seu texto. Sobre a produção retratista mexicana entre os séculos XVIII e XIX, ver: MOYA, Inmaculada Rodríguez. *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2006.

¹⁶¹ Raymond Auguste Monvoisin foi um pintor francês que se naturalizou argentino e retratou a sociedade portenha e soldados do exército do Gen. Rosas. Lincoln Kirstein destacou a tela *Gaicho Federal* (c.1842), em que se observa a figura de um gaicho com uma indumentária elegante e seu cavalo ornamentado. O artista trabalhou também no Chile, Brasil e Peru.

Para Lincoln Kirstein, durante o século XIX, um dos melhores pintores de cena cotidiana de todo o continente foi o argentino Prilidiano Pueyrredón. Ele destacou o retrato de Manuelita Rosas, filha do Gen. Rosas, um dos mais famosos retratos do pintor. Mas, segundo o autor, as obras mais interessantes dele foram as panorâmicas, contendo os pampas e a vida dos *gauchos*. Sobre a representação dada a esses personagens, aludiu-se à relação entre os *gauchos* e os cavalos, o isolamento no campo, seus trajes e costumes, a relação com o cenário, o foco magistral dado à composição, enfim, o autor o considerou um artista de grande qualidade. A tela “*The Encounter of the Gauchos (c.1864)*”¹⁶² representou uma interessante composição de forma, encenação e registro histórico. Para ele, Juan Manuel Blanes e Prilidiano Pueyrredón foram dois grandes artistas *gauchos* que souberam trabalhar com outros gêneros, além de cenas *costumbristas*.¹⁶³

Sobre o *costumbrismo*, o autor mencionou o termo algumas vezes em seu texto, principalmente quando citou obras que mostravam cenas cotidianas, mas ele não discutiu em nenhum momento a importância dessa tendência na arte da América Latina. Como sabemos esse era um gênero considerado menor que a pintura histórica, pelas Academias de Arte do século XIX. No entanto, esse tipo de pintura se disseminou fortemente entre os artistas na América Latina. Volto a citar o historiador da arte argentino Roberto Amigo que sintetizou muito bem a importância do tema para a arte da região. Ele disse:

Una de las cuestiones centrales del arte decimonónico en América Latina es el costumbrismo, aunque refiere inicialmente a la representación de tipos y costumbres, luego va diluyéndose su definición como representación de escenas menores, anecdóticas, de costumbres campesinas o urbanas cosmopolitas, vinculadas más a los gustos globales del comprador que a las normativas de las academias para las que el costumbrismo era un género menor.¹⁶⁴

¹⁶² Esta obra foi impressa no catálogo. Em espanhol, ela aparece com o seguinte título: “*Capataz y peón de camp*”, c.1864.

¹⁶³ No original: Popular life as a whole, except for the two gaucho painters, Blanes and Pueyrredón, interested few artists above the rank of costumbrista. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 16.

¹⁶⁴ Cf. AMIGO, Roberto; “Carlos Morel. El costumbrismo federal”. In: *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Nº 3 | Año 2013. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=115&vol=3 (visualizado em 08 de dezembro de 2015).

No Peru, Lincoln Kirstein apenas citou o trabalho retratista do pintor peruano José Gil de Castro¹⁶⁵. No Chile foram mencionados os nomes de Charles C. Wood Taylor¹⁶⁶ e Manuel Antonio Caro¹⁶⁷, engajados em temas nacionais. Lincoln Kirstein lembrou da tela *La Zamacueca*, de Manuel Antonio Caro que remete a uma dança popular no país, e também, da tela *El velorio*. Além disso, o autor ressaltou que essa dedicação às cenas populares não foi muito cara à elite chilena, desprestigiando o pintor, que no final de sua vida esteve pouco requisitado¹⁶⁸.

Em Cuba, Lincoln Kirstein destacou pinturas que representaram “aspectos cômicos” da vida do negro, como as do artista espanhol Víctor Patricio de Landaluz.¹⁶⁹ Nascido na Espanha, Victor Landaluz foi desenhista, litógrafo e pintor e chegou em Cuba por volta de 1850. Viajou por muitos países, mas se estabeleceu em Havana, onde colaborou com periódicos de viés humorístico, incluindo trabalhos de caricaturista. Também o artista se dedicou a representar cenas de costumes em suas telas durante a segunda metade do século XIX. Participou da elaboração do álbum *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba* (1881). O autor norte-americano comentou que suas obras mostram um tipo de negro “popular, simpático, familiar e amigável”¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Este artista teve grande importância na região, executando muitas obras retratistas. Ele pintou dezenas de personalidades da época no Peru e no Chile, inclusive, compôs os retratos de Bernardo O’Higgins, José de San Martín, Simón Bolívar e do líder popular José Olaya.

¹⁶⁶ Também conhecido no Chile como Carlos Wood, era um pintor britânico que passou por Boston (EUA) e depois se estabeleceu no país sul americano, onde pintou alguns retratos, além de cenas marítimas.

¹⁶⁷ Manuel Antonio Caro era nascido no Chile e foi um dos primeiros alunos da academia de pintura nacional, aperfeiçoando os seus estudos em Paris. Por volta de 1865, retornou para Valparaíso, onde estabeleceu seu ateliê e se destacou pela composição de pinturas de retratos e cenas costumbristas.

¹⁶⁸ Em manuais de arte do Chile e também biografias, o pintor é geralmente exaltado como um artista de destaque na pintura nacional do século XIX, vencedor de concursos nacionais e no exterior. Além disso, suas telas com temáticas históricas, retratos e cenas *costumbristas* estão presentes em acervos de museus importantes do país, como o Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Disponível em: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-channel.html> (site visualizado em 14 de dezembro de 2015).

¹⁶⁹ No original, o autor utilizou a seguinte expressão: “the comic aspects of Negro life” no original. Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 16.

¹⁷⁰ *Idem*

Para Lincoln Kirstein, poucos artistas na América Latina captaram bem a questão do negro, como foi feito na América do Norte pelo pintor William Sydney Mount. O artista, que estudou na National Academy of Design de Nova York, por volta de 1832, começou pintando quadros de temática histórica e passou a representar cenas de cotidiano. Na opinião de Lincoln Kirstein, o pintor norte americano retratou a separação de classe e de raça, e ao mesmo tempo, soube expressar o sentimento entre os personagens da tela, como no quadro *Eel Spearing at Setauket* (1845).



[Fig. 15] - William Sidney Mount. *Eel Spearing at Setauket*, 1845. Óleo sobre tela, 72.4 x 91.4 cm. Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.

Como podemos observar, na tela, uma mulher negra e um garoto branco estão numa mesma canoa. A personagem negra retratada segura uma ferramenta de pesca na mão, enquanto o garoto branco está ajudando a conduzir a embarcação com o leme na mão ao lado de um cachorro. A tela foi feita para um rico advogado de Nova York, que solicitou ao pintor uma imagem nostálgica de sua infância em Long Island, EUA.

O autor norte-americano avaliou que nas pinturas latino-americanas os negros aparecem “geralmente como exóticos e não como seres reais”. Para ele, até os índios

“aparecem como se estivessem num ato de uma ópera Italo-peruana”, como se percebe na tela *Los funerales de Atahualpa* (c.1865), do artista peruano Luis Montero.¹⁷¹



[Fig. 16] - Luis Montero. *Los Funerales de Atahualpa*, 1865-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm. Museo de Arte de Lima, Lima.

No oitavo tópico do texto, Lincoln Kirstein tratou do chamado “gosto” acadêmico. O autor criticou a prática de artistas da época que se lançavam em qualquer concurso de arte, ou mesmo nos famosos *Salons* na tentativa de se tornarem reconhecidos. Ele disse que esses artistas se adequavam muitas vezes às fórmulas e aos modelos prontos ensinados majoritariamente pelas Academias. Assim, havia um grande interesse pelo padrão acadêmico na América Latina do século XIX, fruto da “natural insegurança provinciana, intelectual, e social”¹⁷². Nesse sentido, o autor indicou os pintores franceses que foram ícones no século XIX e que exerceram grande influência entre os artistas acadêmicos da região. Foram eles: Horace Vernet, Antoine-Jean Gros, Jean-Louis Ernest Meissonier, Alphonse de Neuville e Jean Baptiste Édouard Detaille,

¹⁷¹ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 16.

¹⁷² *Idem*.

Paul Delaroche, Ary Scheffer, Henri-Jean-Guillaume Martin, Charles Auguste Émile Durand ou Carolus-Duran, William-Adolphe Bouguereau e Jules Bastien-Lepage.

Lincoln Kirstein ainda disse que: “the energy to look at the commonplace and treat it as if it were important was, for a variety of reasons, denied to Latin America”¹⁷³. Ou seja, na opinião do autor não havia um ambiente cultural vigoroso capaz de olhar internamente para seus agentes, seus espaços e sua história de maneira inovadora. Na sua visão, a falta de “originalidade” marcava as produções artísticas acadêmicas latino-americanas do período.

Ele acreditava que havia material para a inovação, por exemplo, os vestígios das civilizações pré-colombianas, que poderiam ter sido tomados como novos parâmetros para a arte do continente, ao invés disso, esses artefatos foram colocados em museus de História Natural, onde ficaram “acumulando poeira”. Na sua visão, academias e artistas do século XIX ignoraram todo o tesouro cultural situado no passado latino-americano.

Os pintores históricos, por sua vez, na opinião do autor, optaram por representar cenas teatrais aos moldes europeus. Na tentativa de seguir padrões, medidas e escalas de pintores franceses, variavam os estilos entre o romântico e o acadêmico, tais como Daniel Hernández, do Peru, Angel Della Valle, da Argentina, e Almeida Junior, do Brasil.

É interessante notar que nessa crítica dirigida à pintura acadêmica latino-americana o autor não realizou nenhuma comparação com artistas ou obras estadunidenses. Será que na América do Norte não se representaram “mitos” nacionais ou obras acadêmicas aos moldes europeus?

Como se sabe, alguns desses parâmetros criticados pelo autor também prosperaram na arte dos EUA no séc. XIX. Por exemplo, as representações épicas ou idealizadas sobre a conquista do oeste norte-americano, como podemos perceber emblematicamente no quadro “*Progreso americano*” (c.1872), de John Gast. Mesmo alguns ícones da história dos Estados Unidos foram também representados no século XIX de forma a agradar qualquer mestre francês da pintura histórica ou acadêmica, como por exemplo, alguns quadros de Emanuel Gottlieb Leutze, pintor alemão

¹⁷³ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 16.

naturalizado nos Estados Unidos, que representou George Washington reunindo suas tropas no quadro “*Washington Rallying the Troops at Monmouth*”, também conhecido como “*Battle of Monmouth*” (c.1853). Portanto, percebemos que os exemplos de artistas norte-americanos não foram utilizados pelo autor ao tratar da “falta de originalidade” da pintura acadêmica do século XIX.

De modo geral, a visão de Lincoln Kirstein sobre a arte acadêmica latino-americana do século XIX apontou para um cenário pouco estimulante em termos de inovações artísticas. No entanto, o autor admitiu algumas exceções, como o pintor argentino Eduardo Sívori. Na sua opinião, Sívori se preocupava em evoluir sua técnica de representação da figura humana e não apenas imitava os grandes pintores acadêmicos europeus. O autor destacou o modo como o argentino se dedicava a representar o nu feminino, algo na sua visão diferente da maioria dos artistas de seu país, ainda preocupados com as telas em tamanhos monumentais. Na sua opinião, a tela “*Le lever de la bonne*”, ou “*El despertar de la Criada*”, de 1887, era um exemplo disso. A obra é a uma das mais famosas do pintor e no catálogo consta impressa ao lado da tela do pintor norte-americano Thomas Eakins, “*Life Study*” (c. 1866), um estudo sobre o nu feminino. Além disso, o autor destacou o fato do artista ter colaborado na fundação, em 1876, da Sociedad Estímulo de Bellas Artes, em Buenos Aires.

Essa avaliação do autor sobre a busca de Eduardo Sívori por “inovação”, condiz com os estudos da historiadora Laura Malosetti Costa, publicados no livro “Los primeros modernos”. Segundo a autora argentina, a instituição chamada de Sociedad Estímulo de Bellas Artes foi fundada por Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori e outros artistas argentinos da época e tinha o intuito de promover na Argentina uma arte plástica nacional e moderna, diante do crescente consumo cultural de setores burgueses da nação. Portanto, em sua visão esses artistas não representavam meros reprodutores de modelos europeus, eles eram artistas com ímpetos artísticos modernos na Argentina do final do século XIX.¹⁷⁴

¹⁷⁴ A obra trata da cena artística das últimas décadas do século XIX em Buenos Aires em diálogo com as intensas transformações sociais ocorridas na capital portenha durante o período. Assim, sua interpretação contempla critérios artísticos e também questões sociais. Ver: COSTA, Laura Malosetti. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15.

Cabe ressaltar que apesar de reconhecer aspectos inovadores nos trabalhos de Eduardo Sívori, Lincoln Kirstein não utilizou em nenhum momento o termo “moderno” para esse ou qualquer artista latino-americano anterior a 1900.

Sobre a tela *El despertar de la Criada*, a historiadora da arte Laura Malossetti Costa relatou que Eduardo Sívori ganhou certa notoriedade e foi premiada no Salão de Paris de 1887. Trata-se de um nu feminino retratado com robustez e tons pálidos. Uma mulher pobre que exhibe sua nudez com naturalidade, num quarto meio sujo de poucas mobílias, sem erotismo elegante e certo glamour parisiense. Com nuances de realismo e naturalismo, a tela extrapola etiquetas e chamou a atenção da crítica francesa da época.¹⁷⁵



[Fig. 17] - Eduardo Sívori. *El despertar de la Criada* , 1887. Óleo sobre tela, 198 x 131 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

¹⁷⁵ Em seu livro, Laura Malossetti Costa trata de forma crítica a repercussão do quadro na França. Apesar do destaque que teve o quadro, a autora relativiza esse “sucesso”, refletindo sobre a repercussão da obra no contexto do *Salon* de Paris, em 1877. *Ibidem*, p.206.

Mas a tela causou mais impacto em Buenos Aires do que no Salão de Paris, relatou a historiadora. Para Laura Malosetti Costa o fato da obra ter sido premiada num concurso na capital francesa gerou um grande entusiasmo entre o público portenho interessado em arte e também na imprensa da época. Ao retornar da Cidade Luz a obra gerou muitos comentários, artigos em jornais e uma recepção polêmica, principalmente por retratar uma mulher criada nua. De acordo com a análise da historiadora, Eduardo Sívori evitou retratar uma mulher idealizada. Nem mesmo era identificada como uma prostituta de requinte. E completa:

La pobreza era un tema irritante en una ciudad que se transformaba día a día por una afluencia desmesurada de inmigrantes, muchos de los cuales llegaban, precisamente, huyendo de la miseria. Las mujeres pobres tenían por entonces una presencia importante en Buenos Aires. En particular, la ciudad se había convertido en un puerto de trata de blancas, hecho que le había dado una oscura fama en Europa y generaba creciente discriminación y temor... las mujeres de clase baja eran tan peligrosas como las prostitutas para la imagen de comunidad nacional argentina.¹⁷⁶

No texto de Lincoln Kirstein, a tela de Eduardo Sívori foi considerada “diferenciada”, sobretudo por aspectos técnicos, como a composição da forma, o domínio de cor e o desenho do corpo. Já na análise de Laura Mallosetti Costa, além da técnica, o aspecto “social” foi muito importante para o destaque da tela, tais como a recepção da obra, o contexto e as questões representadas.

No item intitulado “Landscape”, Lincoln Kirstein tratou das pinturas de paisagem da região antes do século XX. Na sua visão, o paisagista latino-americano mais destacado foi o mexicano José Maria Velasco¹⁷⁷. No texto do catálogo, o pintor mexicano mereceu destaque pelas obras de representação do Vale do México. Uma delas inclusive foi impressa no catálogo, “*The Valley of Mexico*”, datada de 1877, pertencente na época à coleção Edgar J. Kaufmann, em Pittsburgh.

Como se sabe, José Maria Velasco estudou na Real Academia de Bellas Artes de San Carlos e foi aluno do pintor italiano Eugenio Landesio que lhe ensinou muito sobre o estilo realista e a pintura de paisagem. Velasco compôs algumas telas retratando

¹⁷⁶ COSTA, 2001, p. 216-217.

¹⁷⁷ O artista estudou na Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, foi aluno do pintor italiano Eugenio Landesio que lhe ensinou muito sobre o estilo realista e a pintura de paisagem.

a paisagem mexicana, tomada como um símbolo da identidade nacional. Muitos trabalhos do pintor paisagista foram enviados para concursos e o artista acabou se tornando bastante prestigiado no México pelo seu talento e por representar as paisagens de seu país.

Lincoln Kirstein destacou que José Maria Velasco era “análogo” aos paisagistas estadunidenses que pintaram o Oeste dos Estados Unidos. Comparando-o aos pintores Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt e Thomas Moran. No caso de Thomas Moran foi impressa no catálogo a obra intitulada “*The High Tetons*” de 1897, pertencente à coleção do The Metropolitan Museum of Art, de Nova York. O pintor que havia nascido no Reino Unido, porém criado e naturalizado nos EUA, fez parte do movimento chamado a Escola do Rio Hudson¹⁷⁸, em Nova York, sendo considerado um grande pintor paisagista nacional do século XIX.

Interessante perceber que nesse caso o autor utilizou o termo “análogo” para comparar o pintor mexicano aos pintores paisagistas norte-americanos do século XIX. Uma denominação bem mais branda daquela comparação feita anteriormente entre o pintor brasileiro Victor Meirelles e o norte-americano John Trumbull. Ou seja, no caso dos paisagistas não houve espanto do autor por alguma ou outra semelhança entre as obras, mas apenas a constatação de que são artistas relevantes num mesmo gênero de pintura. Em sua análise, o autor aproxima o prestigiado paisagista mexicano dos paisagistas norte-americanos, colocando-os como artistas engajados “em testemunhar a obra divina”.

Concluindo o seu texto panorâmico, o autor norte-americano fez alguns breves apontamentos sobre algumas mudanças no cenário artístico da América Latina, durante o final do século XIX e início do século XX. Nesse trecho, ele se referiu mais propriamente ao diálogo entre a arte produzida na região e aos movimentos vanguardistas europeus.

¹⁷⁸ A Escola do Rio Hudson foi um movimento artístico norte-americano do século XIX que reuniu pintores imigrantes e estadunidenses para o estudo e trato da arte pictórica nacional. Não se sabe exatamente quem cunhou o termo, mas era comum a troca de conhecimento entre os artistas interessados em descobrir e retratar o território americano, começando pelo vale do Rio Hudson. O movimento se destacou pelos seus pintores paisagistas e pelo engajamento deles na construção imagética da nação por meio de sua arte. Sem dúvida, foi um do movimento notável e importante da história da arte norte-americana do século XIX. Ver: AVERY, Kevin J. The Hudson River School - Resumo no website do Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd_hurs.htm (visualizado em 13 de janeiro de 2016).

No que se refere ao impressionismo, por exemplo, Lincoln Kirstein indicou que o estilo afetou apenas indiretamente a América Latina no período. Para ele, em cidades como o Rio de Janeiro e Buenos Aires não foi possível colecionar obras dos mestres impressionistas, tais como, Monet, Manet e Whistler. Diferentemente de Nova York e Boston, que através de coleções particulares, como a Havemeyer Collection¹⁷⁹, foi possível o contato do público com algumas obras desses grandes mestres.

O autor não deixou claro a que tipo de público se refere ou como seria possível o acesso às obras desses mestres europeus nas cidades mencionadas. Sendo assim, entendemos que Kirstein constatou que nos Estados Unidos já havia alguma atividade de colecionismo da arte impressionista europeia desde o final do século XIX, ao contrário da América Latina. Além disso, supomos que apenas parcelas seletas da população das cidades mencionadas tiveram acesso a essas obras naquele momento, e não um “grande público” como sugere o autor.

Lincoln Kirstein também citou alguns nomes de artistas latino-americanos que mereceram destaque nesse momento de virada do século e comentou brevemente essas indicações. Ele indicou na Argentina, o pintor Fernando Fader, pupilo do pintor alemão Heinrich Von Zügel, que era adepto da pintura ao ar livre, alinhado ao impressionismo, mas ainda com influência da pintura acadêmica.¹⁸⁰ No México, o destaque ficou com Joaquín Clausell e Alfredo Ramos Martínez. Segundo Kirstein, ambos tiveram momentos impressionistas em suas carreiras.¹⁸¹

¹⁷⁹ Henry O. Havemeyer, empresário fundador da American Sugar Refining Company e sua esposa Louisine Havemeyer foram importantes colecionadores de arte nos EUA desde a virada do séc. XIX. O casal era apaixonado por arte francesa e tiveram uma considerável coleção de pinturas, esculturas e artes decorativas. Dentre as obras colecionadas havia Monets, Manets, Courbet, Degas, Cézannes, etc. Grande parte dessa coleção foi doada ao The Metropolitan Museum of Art por volta de 1929. Ver: FRELINGHUYSEN, Alice Cooney; et al. *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 1993.

¹⁸⁰ Fernando Fader se engajou em grupos, pró-renovação das práticas artísticas na Argentina, como o Nexus e atuou fortemente no início do século XX ocupando posição notável em seu meio. O autor norte-americano o comparou a três pintores europeus: Anders Leonard Zorn, Joaquín Sorolla y Bastida e Paul-Albert Besnard.

¹⁸¹ Joaquín Clausell era jornalista e pintor, foi preso por se opor à permanência de Porfírio Díaz no poder, viveu em Nova York e depois em Paris, onde conheceu Emile Zola e tomou contato com a arte impressionista, estilo a que se dedicou durante parte de sua carreira. Já Alfredo Ramos Martínez, que viveu até os anos 1940s, dialogou com o impressionismo num dado momento de sua carreira, porém acompanhou e fortaleceu outras tendências artísticas em seu país, como por exemplo, o muralismo mexicano, sendo considerado também um dos percussores do modernismo mexicano. Ele viveu uma temporada em Los Angeles, EUA.

De modo geral, em toda a introdução os pintores considerados importantes para a análise de Kirstein tiveram algumas de suas obras impressas. A maioria delas foi de artistas nascidos ou que atuaram na Argentina, México, Uruguai e Brasil. Uma das poucas exceções foi o retrato de J.P Morgan, do artista peruano Carlos Baca-Flor, que o autor classificou como um caso “curioso”¹⁸². Sobre a importância das obras impressas, entendemos que essa questão está presente ao longo de toda a publicação e por isso, voltaremos a tocar nesse ponto posteriormente, por enquanto, cabe salientar que a impressão de obras num documento como um catálogo não é um dado meramente protocolar, pois sua escolha envolve critérios artísticos e orçamentários objetivando o entendimento visual do leitor, indicando a imagem escolhida como emblemática ou destacável. Nesse sentido, ganharam destaques principalmente as obras dos artistas Prilidiano Pueyrredón, Juan Manuel Blanes, José Maria Velasco e Victor Meirelles.

Por último, Lincoln Kirstein traçou um breve resumo sobre o panorama cultural da América Latina e da arte latino-americana no final do século XIX e início do séc. XX. Ele disse:

The century closed with little self-discovery and the new theories of *art nouveau* half assimilated and half understood. The big cattle pictures of the Italian Segantini would be imitated as soon as seen. As the port of Buenos Aires prospered with the great influx of European immigration, the taste of the official French was final. Needless to say, North America was farther removed than Russia, and Brazil no closer to Mexico. England had never counted.¹⁸³

Como podemos notar no trecho citado, na opinião de Lincoln Kirstein, o século XIX na América Latina fechou com pouca “autodescoberta” e com pouca assimilação de novas teorias e tendências. Além disso, ele indicou que a Argentina era um chamariz para imigrantes europeus, que o Brasil estava longe do México e a América do Norte, mais distante da América Latina do que da própria Rússia. Para ele, o que se havia firmado era a forte presença do gosto francês na arte da América Latina do século XIX.

¹⁸² O artista referido é considerado um grande retratista peruano do século XIX e início do XX, como consta em manuais de história da arte do Peru. Ele foi premiado na França, o que lhe possibilitou retratar figuras proeminentes como J.P. Morgan, um empresário norte-americano.

¹⁸³ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 20.

Contudo, mais uma vez o autor não explicitou que isso ocorrera não apenas em relação à arte latino-americana, mas a maior parte do mundo ocidental.

Para Kirstein, houve alguns artistas que se engajaram em mudanças, mas isso não tinha prosperado até o século XX. Na sua opinião, o que tinha havido até esse momento era mesmo muita imitação. Nesse sentido, citou como exemplo as grandes figuras de gado pintadas pelo pintor italiano Giovanni Segantini que foram largamente copiadas ou imitadas pelos artistas da região.

Acabado essa parte do seu texto, permanecem as dúvidas: “Imitadas” por quem? Como? Quando? Em que contexto? A originalidade e a inovação técnica são as réguas adequadas para analisar a produção do século XIX? Sua visão também não continua privilegiando modelos europeus? O fato desses artistas latino-americanos pensarem sobre sua cultura ou representarem temas relacionados aos seus países, não significou nenhuma contribuição para a arte da região?

Cabe lembrar que com o advento das vanguardas artísticas modernistas, a crítica ao passado “acadêmico” tornou-se mais frequente. A originalidade e a inovação se tornaram signos da modernidade cultural e artística, e a pintura de cavalete ou a pintura histórica foram rechaçadas pelos “modernismos”. Segundo Jorge Coli, foi a partir do impressionismo que a ideia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual. O público acostumou-se com a genialidade mais imediata, formalmente original e com referências culturais estritamente concentradas na subjetividade, como no caso de Monet, Van Gogh ou Picasso. Jorge Coli concluiu que:

A inovação, a especificidade do fazer não era tida como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual, do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento pré-existente, ressurgue numa outra inter-relação.¹⁸⁴

¹⁸⁴ COLI, 1994, Op. cit., p. 8-9.

Essas colocações nos ajudam a situar o autor Lincoln Kirstein em seu tempo. Lembra Marc Bloch do provérbio árabe que dizia: "os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais"¹⁸⁵. O autor norte-americano teceu a parte introdutória de seu texto criticando a arte acadêmica latino-americana do século XIX, para posteriormente, tratar da arte moderna. Entendemos que para ele a arte tida como tradicional estava ligada ao passado e favorecia o provincianismo cultural, o que não respondia aos anseios do artista contemporâneo atento às principais tendências artísticas do mundo ocidental. Nesse sentido, a inovação, especificidade e originalidade da obra de arte tinham grande relevância num contexto de defesa da arte moderna.

A leitura dessa parte do texto sobre a história da arte da América Latina desde a conquista até 1900, indica que Kirstein não se propôs fazer um estudo aprofundado sobre o assunto, mas dar uma visão panorâmica sobre o amplo recorte. Essa visão proporcionou e proporciona ao leitor referências artísticas interessantes sobre o tema. Por outro lado, não dá conta da complexidade e amplitude da arte na América Latina do período, favorecendo uma ideia estereotipada de arte regional, de uma produção pouco original e provinciana.

Para o autor, toda essa gama de artistas, deveria despertar no norte-americano "curiosidade e admiração".¹⁸⁶ Mas, o seu texto pode ser entendido como uma narrativa que pretendeu desenhar uma história da arte da América Latina criando rótulos e estabelecendo marcos interpretativos.

2.3 - A visão sobre o "outro": a América Latina

No item intitulado "Geographical and Cultural Division", o autor esboçou sua ideia sobre a América Latina. Dividiu o espaço geográfico em três grandes regiões. Ele disse: "Para os nossos propósitos, América Latina está dividida em três grandes divisões

¹⁸⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 60.

¹⁸⁶ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 20.

– ‘*Middle America, East and West Coasts of South America*’, embora as categorias sejam arbitrárias e quase acidentais”¹⁸⁷.

Mesmo sendo arbitrária, a divisão do espaço latino-americano adotada revela algo bastante interessante, pois essa visão remete à divisão do próprio território estadunidense.¹⁸⁸ Ou seja, ao dividir a América Latina em três principais regiões (*Middle America*¹⁸⁹, Costa Leste e Costa Oeste da América do Sul) o autor possivelmente utilizou como referência a conhecida divisão dos Estados Unidos (Centro, Costa Leste e Costa Oeste). Nessa divisão dele o México e Cuba estariam na *Middle America* o que gera um problema em relação ao primeiro país, afinal, o México faz parte geograficamente da América do Norte, apesar de não ter sido tratado como tal, sendo incluído na região intermediária do continente. A *West Coast of South America* era formada por Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru e a *East Coast of South America*, formada por Argentina, Brasil e Uruguai.

Na construção desse discurso, o próprio autor revelou a sua dificuldade em aglutinar países tão diversos sob uma mesma categoria. Prova disso foi sua menção à distante relação entre os países da região e às subdivisões existentes dentro dos três principais blocos: *Middle America*, Costa Leste e Costa Oeste da América do Sul. Vejamos:

Houve pouca relação entre o México e Cuba até recentemente, mas eles são pelo menos, Middle America, geograficamente falando. Também não há muita conexão entre o Brasil português e as colônias espanholas do Estuário do Prata, ainda que, Brasil, Uruguai e Argentina compõem a Costa Leste. Chile e Peru tiveram um centro comum na capital do vice-reinado em Lima. Aceitando a divisão de Grã-Colômbia de Bolívar, que continha Venezuela, Colômbia e

¹⁸⁷ No original: For our purposes Latin America is considered in three grand divisions Middle America, and the East and West Coasts of South America although the categories are arbitrary and almost accidental. Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 5.

¹⁸⁸ A ideia de Lincoln Kirstein ter visto o território da América Latina como ele enxergava o próprio território estadunidense foi indicada assertivamente pela Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães e discutida no exame de qualificação.

¹⁸⁹ O termo apresenta problemas conceituais na tradução para o português, por isso resolvemos mantê-lo em inglês.

Equador, nós completamos o circuito. Eles, juntamente com Peru, Chile e Bolívia, compõem a Costa Oeste.¹⁹⁰

Essa falta de “conexão” também poderia ser vista inclusive dentro de um mesmo país, alerta o autor. No caso do Brasil, por exemplo, ele indicou a pouquíssima ligação entre os estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo¹⁹¹. Mesmo entre as metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo, havia uma diferença notável na produção artística, maior que a diferença entre Nova York e Chicago.¹⁹² Ele também se referiu ao pouco contato entre Cuzco e Buenos Aires. No entanto, na sua visão, Lima e Santiago se aproximavam mais.

Outro ponto conflituoso era os diferentes tratamentos dados pelos países a algumas questões culturais e históricas. Em relação à presença do negro na cultura dos “povos” latino-americanos, por exemplo, o autor mencionou que este grupo apenas há pouco tempo foi reconhecido no Brasil, nas telas de Candido Portinari.

No caso da questão indígena, ele acreditava haver maior qualidade na produção artística do Peru e, principalmente, do México. Em sua opinião, o povo mexicano era o que melhor lidava com a questão em todo o hemisfério, pois sabia reconhecer a importância social e cultural do índio para o país, gerando a produção artística mais original sobre o assunto em todo o continente. Esse foi um dos raros momentos no ensaio em que um país latino-americano ocupou uma posição privilegiada, sendo tomado até como referência para todo o continente.

¹⁹⁰ No original: “There has been little relation between Mexico and Cuba until recently, yet they are at least Middle American, geographically speaking. Nor is there much connection between Portuguese Brazil and the Spanish colonies of the La Plata Estuary yet Brazil, Uruguay and Argentina do comprise the East Coast. Chile and Peru had a common center in the vice regal capital at Lima. Accepting Bolivar's division of La Gran Colombia, which contained Venezuela, Colombia and Ecuador, we complete the circuit. They, together with Peru, Chile and Bolivia, comprise the West Coast”. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p.5.

¹⁹¹ Apesar de não deixar claro de qual tipo de “conexão” se trata, entendemos que o termo foi utilizado no sentido de relações e conexões culturais, contato, características em comum, trocas e influências artísticas recíprocas.

¹⁹² O autor disse: “today, São Paulo and Rio are farther apart artistically than Chicago and New York”. Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 5.

Categoricamente, ele mencionou que na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil, o índio foi segregado. De modo geral, o autor acreditava que a figura do índio não teve um lugar substancial na história da arte da maior parte dos países do continente. Geralmente, se observavam algumas representações de elementos indígenas, de maneira pouco expressiva, principalmente no século XIX, semelhante ao que ocorreu nos casos dos povos Sioux ou Navajo, nos Estados Unidos. A questão foi retomada outras vezes no texto do autor, sobretudo quando tratou das escolas coloniais dos séculos XVII e XVIII e também da arte no período acadêmico do século XIX.

Também foram destacadas algumas diferenças históricas entre a região latino-americana e a região norte-americana. A questão da colonização, por exemplo, foi indicada para demarcar a separação entre as duas regiões. Os Estados Unidos tinham sido colonizados pela Grã-Bretanha, que era um império em ascensão na época, enquanto a América Latina foi colonizada basicamente por Portugal e Espanha, que eram impérios em declínio.

Outra questão pontuada foi sobre os processos de independência. Ele ressaltou que na América do Norte se iniciaram cerca de 40 anos antes da América Latina¹⁹³. Além disso, a independência cultural e econômica da América Latina teria ocorrido mais de meio século depois.

As diferenças entre América do Norte e América Latina também se acentuavam em momentos contemporâneos, segundo Lincoln Kirstein. Uma região era desenvolvida e estável, em decorrência de sua industrialização e da crescente classe média. Já a outra, não tinha homogeneidade, sendo comum a existência de uma divisão acentuada entre a minoria dirigente e uma grande massa da população “inarticulada” e de “sangue misturado”¹⁹⁴.

Assim, podemos notar que nesse trecho o autor claramente constatou “o atraso” latino-americano, atribuindo-lhe causas históricas, econômicas e culturais. Por outro lado, ele apontou um cenário diferente no norte. Nas inúmeras comparações utilizadas no texto, dificilmente a América Latina foi colocada em posição privilegiada em relação

¹⁹³ Aqui há uma incorreção do autor, pois o primeiro processo de independência que se iniciou na América Latina foi no Haiti, por volta de 1804. Ou seja, quase trinta anos após o início do processo estadunidense, e não quarenta, como foi mencionado pelo autor.

¹⁹⁴ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...* 1943, p. 6.

aos Estados Unidos. Apesar disso, ele admitia que no campo artístico existiam casos merecedores de reconhecimento, curiosidade e admiração.

A partir desses elementos aqui mencionados, entendemos que Lincoln Kirstein tentou construir um discurso identitário, estabelecendo noções sobre a América Latina e a arte latino-americana. Para isso, ele trabalhou com o binômio identidade/alteridade nas relações entre Estados Unidos e América Latina.

Essa relação entre Estados Unidos e América Latina é uma questão muito importante para o entendimento do texto de Kirstein e para a formação da coleção. No âmbito dos conceitos, João Feres Jr. analisou a história do conceito de América Latina nos EUA. Para Feres Júnior, os termos *Latin America* ou *Latin American* foram se consolidando nos Estados Unidos a partir do final do século XIX¹⁹⁵. O autor indicou que antes disso, nos EUA, o termo mais comum era *Spanish America*, o qual já era ligado a uma série de referências pejorativas e sentimentos antiespanhóis, algo que permaneceu depois em “*Latin America*”, quando este foi importado do francês e do espanhol.¹⁹⁶ Cabe lembrar também que a Guerra entre Espanha e Estados Unidos no final do século XIX alimentou esse sentimento antiespanhol nos norte-americanos e teve impacto na relação com os latino-americanos.¹⁹⁷ De acordo com João Feres Júnior:

A história do conceito de *Latin America* revela a presença persistente de oposições assimétricas estruturando seu campo semântico. *Latin America* tem sido definida, implícita ou explicitamente, em oposição a uma imagem idealizada da *America* (Estados Unidos).¹⁹⁸

Essa discussão se faz relevante, pois acreditamos que a história da construção do termo “Latin American Art” nos EUA está imbricada à construção histórica do conceito de América Latina. Assim, entendemos que existe também uma relação estabelecida de identidade e alteridade nos conceitos de “latin-american art” e “american art”. Essa é uma chave crucial para o entendimento do texto, do catálogo e da

¹⁹⁵ Em diálogo com a história dos conceitos o autor analisa a construção de *Latin America* nos EUA e sua relação com o conceito de *America*. Ver: FERES JÚNIOR, João. *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos*. Bauru: USC, 2005.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹⁷ Sobre a questão o impacto da guerra entre Espanha e Estados Unidos, ver CAPELATO, Maria Helena Rolim. “A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e Hispano-América”. *História*, vol. 2, n. 22, 2003.

¹⁹⁸ FERES JÚNIOR, 2005, *Op cit.*, 279.

própria formação da coleção. A América Latina e sua arte foram vistas por Lincoln Kirstein e pelos idealizadores da coleção, em diálogo e confronto com os Estados Unidos e sua arte. Algumas vezes eles se assemelhavam e até estabeleciam certos “vínculos”, outras vezes, se situavam em posições completamente diferentes ou opostas.

Contudo, cabe estarmos atentos à complexidade dos fatores envolvidos para não criar quadros maniqueístas ou estanques que pouco contribuem para o entendimento da questão. Até porque, é interessante perceber que o próprio termo “América Latina” foi construído historicamente.¹⁹⁹ Compreende-se que seu conceito está ligado a aspectos geográficos, políticos e culturais, e sua utilização, muitas vezes, serve a variados discursos identitários.²⁰⁰

Nesse sentido, estamos de acordo com a historiadora Maria Ligia Prado para quem a construção das identidades, sejam elas nacionais ou culturais, se dá a partir de variados discursos e que sua “análise supõe acompanhar o intrincado e contraditório movimento de inclusão e exclusão, de lembrança e esquecimento, de semelhança e diferença, de harmonia e tensão, atravessado por relações de poder”.²⁰¹

¹⁹⁹ Sobre a historicidade do termo “America Latina” há debates e controvérsias entre especialistas a respeito de suas origens. Sabe-se que em meados do século XIX já se utilizavam “América Latina e Amérique Latine”, na língua espanhola e francesa. Segundo as historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino, a invenção dele se deu no séc. XIX envolvendo disputas políticas e ideológicas entre franceses e ingleses, latino-americanos e norte americanos. Na França havia disposição em fortalecer uma identidade latina, devido aos interesses sobre essa parte do continente. Também o termo foi utilizado por volta de 1857, pelo ensaísta colombiano José Maria Torres Caicedo, no intuito de fortalecer uma integração entre os países latino-americanos, contra possíveis interesses de americanos anglo-saxões. Ver. PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014, p.7-9.

²⁰⁰ Na literatura, por exemplo, a obra Ariel, do uruguaio José Enrique Rodó, publicada originalmente em 1900 é considerada um dos ensaios mais influentes da cultura latino-americana. O texto tem como mote a obra “A Tempestade” de Shakespeare e trata da relação entre a América Latina, representada por Ariel, e a América Anglo Saxônica, representada por Calibán. Enquanto Calibán era um personagem ligado aos interesses materiais e utilitários, Ariel representava o espírito superior latino-americano, ligado à cultura e aos ideais, herdeiro da civilização ocidental. A obra teve grande impacto, sobretudo, num contexto de resistência e luta contra a influência norte-americana no continente. Sobre a construção de discursos identitários na América Latina, ver: SANTOS JUNIOR, Valdir. D. *A trama das ideias: intelectuais, ensaios e construção de identidades na América Latina (1898-1914)*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁰¹ No artigo, a historiadora trata também da relação entre identidade e alteridade na construção desses discursos. Cf. PRADO, Maria Ligia Coelho. “Uma introdução ao conceito de identidade”. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009, p. 68.

Por fim, entendemos que Lincoln Kirstein pretendeu construir um discurso que colocava sob uma mesma perspectiva histórica diferentes manifestações artísticas provindas de variados países, chamando-as de *Latin-American Art*. Para isso, ele silenciou alguns nomes, ressaltou outros, forjando uma ideia do que seria a arte latino-americana. Além disso, ele estabeleceu diferenças históricas e culturais entre a América Latina e os Estados Unidos. Portanto, esse esforço fazia parte da construção de um discurso identitário, que justificava a formação de uma coleção chamada de “a coleção latino-americana do MoMA”.

Capítulo III

A arte moderna da América Latina

Neste capítulo daremos sequência à análise do catálogo *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art*, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943. Trataremos da segunda parte do texto intitulado “Latin-American Art”, de autoria de Lincoln Kirstein, em que se discute a arte moderna da América Latina, a partir das obras que fazem parte da coleção do MoMA. Além disso, analisaremos algumas imagens presentes no catálogo e também utilizaremos algumas fontes institucionais que foram referências sobre o tema na época, tais como relatórios, publicações temáticas e comunicados.

Cabe esclarecer que neste estudo não pretendemos esgotar a análise da coleção latino-americana do MoMA formada nessa época. Também não intentamos aprofundar a análise estética e formal de cada obra de arte presente na coleção, ou mesmo verificar a permanência e valorização delas na instituição e no mercado de artes ao longo do tempo.

Estamos interessados em entender os principais critérios norteadores que levaram a instituição norte-americana a formar tal coleção. Já identificamos que muitos dos elementos que envolvem este processo, assim como os atores, argumentos e referências estão contidos nos textos deste catálogo da coleção. Assim, devemos neste capítulo nos deter, sobretudo, nas escolhas realizadas para compor a coleção, preferencialmente as indicações de artistas e obras ressaltadas nos textos e imagens no documento e que justificaram artisticamente o empreendimento do MoMA.

Como se sabe, o trabalho de elaboração do catálogo foi um trabalho em equipe. Lincoln Kirstein foi identificado como autor principal da obra. Também identificamos algumas colaborações advindas de Alfred Barr, René D'Harnoncourt e Bernard Karpel, além de pessoas externas à instituição. Há no acervo da instituição alguns arquivos de correspondências e relatórios trocados entre pessoas envolvidas na formação da coleção.

Por exemplo, existe uma série de correspondências entre Lincoln Kirstein e especialistas em arte na América Latina, assim como artistas latino-americanos; também entre Alfred Barr e Kirstein; entre membros do MoMA e o Birô Interamericano; entre o museu e embaixadas dos Estados Unidos na América Latina. Portanto, se estabeleceram trocas de informações, referências, indicações e bibliografia, entre a equipe do museu e diversos colaboradores. Muitos desses colaboradores já eram conhecidos na instituição, outros se tornaram a partir de eventos ocorridos, ou em viagens dos membros do museu ao continente para adquirirem as obras da coleção, por volta de 1942. Sendo assim, apesar de apontarem um autor principal, cabe ratificar que o catálogo foi um trabalho com muitas colaborações.

Como já dissemos, na segunda parte do texto intitulado “Latin-American Art”, os comentários e imagens foram organizados por país e em ordem alfabética. Para cada país, há um subtítulo curto acerca da arte moderna local, juntamente com imagens de obras pertencentes à coleção, provindos do país tratado. Um leitor mais desatento pode pressupor que ao organizar a coleção dessa forma se tentou estabelecer certa imparcialidade em relação à produção artística da América Latina, ou seja, sem hierarquias entre eles. Mas, quando nos debruçamos mais atentamente sobre o documento se percebem indícios evidentes que indicam diferenças na abordagem sobre a arte produzida em cada nação. O primeiro deles foi o número de páginas dedicado a cada país tratado. Vejamos abaixo a quantificação:

Tabela III – Contagem de páginas e número de obras por país.

País	Nº de páginas no catálogo	Nº de obras na coleção
Argentina	12	45
Bolívia	1	1
Brasil	7	32
Chile	4	6
Colômbia	2	7
Cuba	7	13
Equador	2	7
México	26	148
Peru	2	2
Uruguai	3	5

Segundo os dados apresentados na tabela acima podemos inferir que o destaque dado a cada país no catálogo acompanha a quantidade de obras reunidas do país correspondente. Nesse sentido, também é possível perceber que Argentina, Brasil, Cuba e México tiveram maior destaque. Dentre eles, indiscutivelmente o México teve maior relevância na coleção. No geral, os dados revelam uma grande discrepância entre os países da América Latina quando a coleção foi pensada por país. Contudo, isso não significa que esse escalonamento reflita exatamente o grau de importância dado aos artistas de forma individual. Como foi dito, alguns artistas tiveram destaque expressivo em termos de obras adquiridas.²⁰² De todo modo, os dados relacionados ao número de páginas no catálogo e ao número de obras adquiridas evidenciam a importância dada ao conjunto (artista e obra) de cada país. Claramente percebe-se isso quando se compara, por exemplo, o México e a Bolívia, ou a Argentina e o Equador, o Brasil e o Peru, etc.

²⁰² Cf: Tabela 1 no Capítulo I - sobre os artistas com o maior número de obras pertencentes à coleção em 1943.

Em relação ao conjunto de textos sobre a arte moderna de cada país da América Latina foram feitos principalmente breves apontamentos sobre os artistas e obras da coleção, além de algumas colocações sobre a arte local. Sobre os artistas, geralmente se enfatizaram referências biográficas, principais influências e, algumas vezes, foram feitas comparações entre artistas ou obras da coleção com casos mais conhecidos da arte mundial, objetivando localizar o público leitor.

A diferenciação na tratativa de artistas e obras pôde ser notada mesmo entre os integrantes de um mesmo país. Algumas vezes, num mesmo parágrafo se comentava sobre três ou quatro artistas que tinham menos prestígio na coleção. Já nos casos considerados mais importantes o assunto era estendido e mais trabalhado, enfatizando a notabilidade do artista em nível nacional ou até internacional. Esses casos foram claramente evidenciados textualmente e imagetivamente.

As obras escolhidas para serem impressas, por sua vez, ocupam no catálogo um papel fundamental. Elas permitem a leitura visual da coleção. Além disso, apontam uma noção ampla das obras adquiridas e colaboram para identificar os artistas e obras que foram mais notabilizados. Certamente se escolheram, na perspectiva do autor, as obras mais representativas de cada artista. A impressão das obras possibilitava o contato imediato do leitor e o confronto da informação presente no texto, despertando maior interesse por uma ou por outra. E finalmente, possibilitava expor e divulgar a coleção com a finalidade também de atender aos interesses da instituição, tais como venda, estudo ou empréstimo.

Cabe lembrar que nesta parte do catálogo o desafio para o autor não era mais dissertar sobre uma história da arte na região, ou melhor, argumentar historicamente sobre o empreendimento. Mas, era necessário identificar contemporaneamente artistas e obras que justificassem tal empreitada. Afinal, grande parte das obras tinham sido adquiridas apenas um ano antes da publicação do catálogo. Isso conferia ao autor do texto o desafio de explicitar a importância daquelas obras. Sendo assim, pretendemos trabalhar essa parte do texto e imagens, principalmente aqueles referentes aos países que ocuparam maior espaço no catálogo, sem excluir os que tiveram menor participação. Nosso esforço será compreender as principais questões contidas nesse rico material.

3.1. As “atmosferas” da arte moderna na América Latina

Ao abordar a coleção e o tema da arte moderna na América Latina, o catálogo nos propõe questões muito interessantes. O primeiro ponto a se destacar é a forma de organização e apresentação do conjunto de obras e dos países que fazem parte dela. Apesar de constar uma organização em que se separaram as seções dos países em ordem alfabética, ainda permaneceu subtendida a divisão geográfico-cultural que foi explicitada no capítulo anterior. Ou seja, entendemos que para avaliar a arte moderna latino-americana, tomou-se também como parâmetro a divisão do território em: *Middle America, East and West Coasts of South America*. Nota-se isso, a partir da caracterização e avaliação das chamadas “atmosferas” culturais ou artísticas de cada país pertencente à coleção.

O objetivo foi a priori situar o público leitor em relação às principais características dos países da América Latina no que tange ao tema da arte moderna. Para isso, se indicou o estado das principais instituições artísticas locais, sobre a possível existência de cenário, ou melhor, um ambiente propício ao desenvolvimento da arte moderna, incluindo fatos históricos marcantes, principais artistas, escolas, meios de divulgação e personagens que impulsionavam esse tipo de arte em cada país. Assim, para cada uma dessas atmosferas, dependendo do nível de complexidade e importância, havia uma breve ou mais extensa descrição e avaliação sobre a produção da arte moderna local.

Esses balanços sobre as atmosferas culturais e artísticas presentes nos textos do catálogo nos permitiu compreender que houve aproximações entre os países pertencentes a uma mesma região e, por conseguinte, a diferenciação daqueles pertencentes às outras regiões. Apesar da permanência das devidas especificidades de cada país, entendemos que o cenário da arte moderna latino-americana foi lido priorizando esses três eixos geográfico-culturais mencionados.

Analisando o catálogo, se percebe que a região chamada de *Middle America*, formada por México e Cuba foi a mais destacada de todas. A produção de arte moderna desses países foi ressaltada pela consistência, singularidade e originalidade. Além disso, foi dedicado um espaço importante para eles no catálogo, seja na quantidade de texto ou mesmo em imagens impressas. Tudo isso, porque esses países foram considerados

relevantes na visão do MoMA, tanto que o próprio diretor Alfred Barr Jr. se dirigiu a esses dois lugares, em 1942, para adquirir obras e entrar diretamente em contato com personalidades locais envolvidas com o trato da arte moderna. Pode-se supor que ele tenha pessoalmente colaborado na elaboração dos comentários sobre artistas e obras da região. Também, a questão da proximidade desses países com os EUA não pode ser ignorada, afinal, isso permitia maior fluxo de artistas, obras e acesso às informações sobre o que ocorria na região.

Como já se imagina, dentre os dois países foi dado maior visibilidade ao México. O autor apontou que a atmosfera cultural mexicana se destacava pela existência de instituições consolidadas, ampla manifestação e capacidade de renovação da cena artística. Ele também indicou a Revolução Mexicana como marco histórico importante no século XX que impactou diretamente na produção artística do país, sobretudo o muralismo.²⁰³

O autor avaliou que com a Revolução tinha havido uma maior valorização da arte popular e também de obras ligadas aos variados temas da história do país, especialmente, a importância dos povos indígenas, o glorioso passado pré-colombiano e a figura do mestiço como pilares da identidade cultural mexicana. Também se comentou a importância de José Vasconcellos para o movimento muralista, lançado em 1922²⁰⁴, e se indicou alguns nomes de precursores do movimento. Por exemplo, ele destacou o papel de Gerardo Murillo Cornado, conhecido como Dr. Atl e o pintor Roberto Montenegro, como sendo “pioneiros” no trato da arte popular, e José Guadalupe Posada, como um dos primeiros gravuristas vanguardistas que influenciou outros artistas como Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e a geração futura de gravuristas mexicanos. Uma das obras mais famosas de Posada foi adquirida pelo MoMA, através

²⁰³ Essa indicação está em conformidade com especialistas sobre o assunto. Octavio Paz, por exemplo, indicou que a pintura mural mexicana que se oficializou como movimento no início da década de 1920 advinha da Revolução de 1910. Ver: PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: *México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista. Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 221, *apud*. VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O' Gorman. In: *Revista de História*, Nº 152 (1º semestre de 2005), p. 287.

²⁰⁴ Data da finalização do mural *A Criação*, de Diego Rivera, considerado o primeiro mural do movimento muralista mexicano. Também esta foi a data do Manifesto do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores. Ver: CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

do Fundo Interamericano. Trata-se da obra intitulada *Cyclists*, que abre a seção de obras impressas do México no catálogo.

De modo geral, Lincoln Kirstein procurou pontuar alguns aspectos gerais e datas marcantes do movimento muralista. O breve relato contido no seu texto demonstra a preocupação do autor em indicar, sem aprofundar na questão, a relação entre a produção artística mexicana e o processo histórico ocorrido a partir de 1910. Como sabemos, a Revolução Mexicana foi um período de intensas transformações e disputas políticas e sociais, que indubitavelmente impactou na construção de um novo projeto de arte para o país.²⁰⁵

O foco maior da abordagem de Kirstein centrou-se no trabalho artístico dos principais personagens, como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Como dissemos, apesar do relato não se buscou compreender o complexo cenário político, econômico e cultural em que esses artistas estavam inseridos, ou mesmo o papel da arte no contexto do movimento. Apesar de ausente no catálogo, a discussão sobre o papel da arte na sociedade é uma questão crucial para a compreensão do muralismo, como afirma a historiadora da arte, Rita Eder:

La modernidad imagina el reino de la fuerza creativa y de una nueva esfera de lo espiritual como estilo de vida. Lo artístico aspira a la totalidad y no acepta su papel de decorador, se coloca en y por encima de la sociedad. En países donde no existe un capitalismo avanzado esto no es sólo asunto de filósofos y artistas, se convierte en un proyecto de emancipación social. El caso mexicano en la década de

²⁰⁵ As historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino relataram que quando Álvaro Obregón assumiu a presidência em 1920, “era preciso envidar todos os esforços para construir a unidade do país. Para tanto educação e cultura passaram a ser as armas da paz para manter o país coeso”. Nesse contexto, uma figura proeminente foi José Vasconcellos, que assumiu essas áreas e definiu projetos educacionais e culturais a fim de contribuir para a modernização do país. Ele se engajou no combate ao analfabetismo, incentivou a edição e distribuição de livros clássicos da literatura ocidental, a criação do Departamento de Belas Artes, entre outros. Sobre a relação entre Vasconcelos e os muralistas, as historiadoras comentam que “Vasconcelos encomendou muitos trabalhos a eles, incluindo os murais do prédio de sua própria Secretaria de Educação. Assim, eles produziram obras que se tornaram emblemáticas da cultura mexicana. Os muralistas estavam imbuídos de um forte nacionalismo e pretendem contar para o povo a História do México, por intermédio da pintura. Exaltaram a luta revolucionária e promoveram o culto dos heróis, acreditando na eficácia didática dos murais.” Cf. PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *Op. cit.* p. 114.

los 20 y en especial el del muralismo mexicano es la historia de una redefinición de la función del arte.²⁰⁶

Contudo é preciso circunscrever que o maior engajamento nacionalista do muralismo se deu principalmente na década de 1920 e início dos anos 1930. Depois disso o cenário político e cultural ganhava novos contornos. O movimento começava a ganhar visibilidade internacional, com a ida de muitos artistas para a Europa, Estados Unidos e alguns países da América Latina. Mesmo a relação entre José Vasconcelos e os principais muralistas já não era mais a mesma com o passar do tempo.²⁰⁷

Também outros artistas estavam surgindo na cena artística mexicana ao longo dos anos 1930 e acabaram sendo lembrados no catálogo. Com eles apareceram novas perspectivas, possibilitando a renovação do quadro, algo que trataremos posteriormente. Por enquanto, nos interessa notar que na atmosfera artística moderna do México o muralismo foi tido como movimento preponderante e ressonante não apenas no próprio país, mas em outros países da América Latina e nos Estados Unidos.

De acordo com o texto, os norte-americanos seriam os principais colecionadores, divulgadores e consumidores de obras de arte vindas do México. Exemplo disso eram as variadas obras que poderiam ser vistas em muitas cidades dos Estados Unidos, como Los Angeles, Detroit e Nova York. Interessante notar que segundo essa argumentação, a arte mexicana, de fato gozava de um grande prestígio nacional e internacional, sendo os EUA, o principal mercado consumidor e divulgador, conferindo-lhe um papel preponderante nesse sucesso.

Já a notoriedade da arte moderna cubana foi sintetizada da seguinte maneira: “Painting in Cuba has a real national character, more intimate and circumscribed than in

²⁰⁶ Cf. EDER, Rita. Muralismo Mexicano: Modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990. p. 100.

²⁰⁷ A historiadora Romilda Motta, que estudou os escritos autobiográficos de Vasconcelos, apontou que ele fez referência às várias figuras que colaboraram na promoção da cultura do México na época, exceto os muralistas, demonstrando que essa relação já não era mais a mesma. E pergunta: “Vasconcelos parecia não mais acreditar na possibilidade da arte como “redenção” dos “de baixo”? Ou pelo fato de a arte dos muralistas ter se encaminhado por rumos “não desejados”? Talvez um pouco de cada uma dessas hipóteses, mas também gostaríamos de incluir o fato de que, naquele momento, as relações de José Vasconcelos com os principais nomes do muralismo já se encontrava há muito tempo abalada.”. Cf. MOTTA, Romilda Costa. *José Vasconcelos: as Memórias de um “profeta rejeitado”*. São Paulo: Alameda, 2015, p. 182.

Mexico but pronounced in its vitality of color and its gusto for popular life, somewhat analogous to the island freshness of its music.”²⁰⁸ Não havia dúvida da força artística da ilha, caracterizada pela vitalidade, especificidade e originalidade.

Segundo o autor do texto, um dado histórico teria sido marcante para o desenvolvimento desse cenário, tratava-se da Guerra Hispano-americana de 1898. Ela teria permitido que a pintura em Cuba se desenvolvesse mais rapidamente, pois o ambiente se tornou mais dinâmico após o acontecido, passando a existir mostras internacionais de arte francesa em Havana e a formação de associações de artistas, como a Associação de Pintores e Escultores, assim como publicações de periódicos sobre arte. Notava-se uma grande influência de Paris e do México na arte cubana, em especial o trabalho do artista Diego Rivera.

Enfim, a *Middle America* respondeu pela maior participação na coleção. Ou seja, na avaliação do MoMA a região continha atmosferas de arte moderna de grande importância na América Latina. Assim, no processo de formação da coleção, o México foi o país com maior número de obras adquiridas e grande divulgação de sua arte no catálogo. Já Cuba teve um número bem menor de obras, contudo foi um dos quatro países com maior participação na coleção com significativa visibilidade no catálogo. Além disso, houve exposição de pintura cubana no MoMA já no ano seguinte, em 1944.

Ao contrário da primeira região, entendemos que a região chamada de *West Coast of South America*, compreendida por Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru foi tida como a região mais fraca. De acordo a avaliação do MoMA a produção de arte moderna nesses países era incipiente, continha enormes problemas estruturais, precariedade de instituições de ensino artístico e pouco espaço para a divulgação e circulação da arte moderna. Também havia a presença de personagens pontuais que encaravam a empreitada de promover uma arte com ainda pouquíssima aceitação no gosto das sociedades locais.

No caso da Bolívia, por exemplo, se destacou a existência de uma Escola de Belas Artes no país desde os anos 1920, ou seja, não havia uma tradição institucional. Uma questão recorrente na atmosfera cultural do país seria a forte influência da cultura dos povos antigos, destacando-se a região conhecida como Tiwanaku ou Tiahuanaco,

²⁰⁸ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. New York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 47.

um sítio pré-colombiano. Essa valorização da cultura pré-colombiana e indígena poderia ser vista na produção de alguns artistas. Mas, não existia uma cena artística boliviana consistente voltada à produção da arte moderna. Apesar disso, havia alguns nomes que foram destacados, geralmente, artistas que estavam ou já tinham estudado no estrangeiro, incluindo nos EUA.²⁰⁹ De modo geral, a Bolívia teve uma participação na coleção do MoMA muito pequena. Tanto em número de obra, como em espaço dedicado ao comentário da arte moderna do país.

A avaliação sobre o Chile e seu ambiente artístico-cultural também não foi positiva. Apesar de haver uma Academia de Belas Artes em Santiago, ela ainda cultuava “padrões europeus ultrapassados”. Na visão dos analistas do MoMA, a pintura chilena era conservadora e pouco expressiva do ponto de vista estético, sem uma particularidade que a destacasse.²¹⁰ Apesar disso, o texto aponta que havia estudantes chilenos em Paris em contato com artistas e tendências mais atuais. Também se registrou que havia alguma influência muralista, principalmente depois da passagem de David Alfaro Siqueiros pelo país em 1941. Ou seja, a arte moderna no Chile ainda era algo embrionário com algumas ações pontuais pouco expressivas.

Na Colômbia, a atmosfera era semelhante a do Chile, ou seja, sem muita expressividade, com algumas ações pontuais. Essas ações teriam se iniciado desde o princípio do século XX, porém não haviam se consolidado ou se desenvolvido. Os pouquíssimos artistas que foram considerados interessantes, geralmente atuavam ou tinham passado pelo exterior, por exemplo, o artista Luis Alberto Acuña que mostrava “algum vigor vanguardista em diálogo com tendências internacionais”.²¹¹

²⁰⁹ Foram feitas referências às seguintes personalidades e artistas: Victor Cuevas Pabón, Marina Nunez del Prado, Antonio Sotomayor, Cecilio Guzmán de Rojas e Arturo Reque Meruvia (Kemer). Os três primeiros estiveram em algum momento nos Estados Unidos, seja a trabalho ou estudo. Ver THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, Op. Cit., p. 90.

²¹⁰ Podemos notar isso no seguinte comentário: “Painting in Chile is rather conservative, and there is little representative of any national attitude”. Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. Op. Cit., p. 41.

²¹¹ A obra do artista intitulada “*The Golden City (1941)*” foi impressa no catálogo. Lincoln Kirstein destacou que havia muitos trabalhos dessa geração que procurou redescobrir uma nova paisagem colombiana, reforçando o interesse pelo “exotismo” dessas obras. É possível notar essa característica na primeira obra impressa da Colômbia, que foi “*Fiesta (1942)*”, uma aquarela de Alfonso Ramirez Fajardo, na qual se representa um evento popular, em frente à Igreja com pessoas trajadas com indumentária típica.

Seguindo a mesma linha foi a avaliação sobre a arte moderna no Equador. De acordo com Lincoln Kirstein, a Escola de Quito tinha sido forte antes do século XIX. No início do século XX, o país inaugurou sua Academia de Belas Artes, mas não alcançou uma produção coletiva importante. Apenas o que se viu foram iniciativas pontuais de promoção artística vanguardista em torno das cidades de Quito e Guayaquil.²¹² O autor apontou um ou outro nome de artista que se destacava, como o equatoriano Oswaldo Guayasamín. O pintor foi tido como o mais talentoso de seu país, mesmo sendo muito jovem na época. Assim, na visão do autor, a arte equatoriana tinha tido seus dias mais gloriosos no passado longínquo, com a esperança de que surgisse algo no futuro.

O Peru foi outro país em que o autor notou casos muito pontuais de produção de arte moderna. Consta no texto que a pintura moderna no Peru estava centrada praticamente na figura de José Sabogal, que se interessou pela investigação em torno das manifestações dos povos antigos da região, pelas questões indígenas, pela pintura mural e pela cultura popular do Peru com o apoio do escritor José Carlos Mariátegui.²¹³ Apesar dessa observação, em nenhum momento se problematizou a importância da figura indígena para a cultura peruana na época.²¹⁴

Todos esses países juntos tiveram uma quantidade muito pequena de obras adquiridas, e o espaço dedicado a eles no catálogo foi pouco visível. Apesar disso, o diagnóstico do autor norte-americano foi o de que já havia a existência de atmosferas de arte moderna embrionárias capazes de se desenvolverem ao longo do tempo.

Diferentemente da Costa Oeste, a região chamada de *East Coast of South America*, formada por Argentina, Brasil e Uruguai teve um destaque considerável na avaliação de Lincoln Kirstein. Sobre as atmosferas culturais e artísticas dos países o autor salientou a existência de ambientes com instituições de ensino de arte consolidadas, escolas diversificadas, gerações de artistas destacáveis em surgimento. Assim, se entendeu que, salvo as especificidades de cada país, de modo geral, a arte

²¹² Também se destacou a ocorrência tardia do Salón de Mayo do Sindicato de Artistas e Escritores do Equador, um evento que pretendia promover a arte moderna local, que tinha ocorrido apenas no final da década de 1930.

²¹³ É possível perceber algumas dessas questões na pintura de José Sabogal, intitulada *Young Girl from Ayacucho* (1937), destaque da seção peruana no catálogo.

²¹⁴ Outro pintor peruano citado foi Mario Urteaga, cuja obra adquirida foi a intitulada *Burial of an Illustrious Man* (1936), em que se enfatizou certa dramaticidade e exotismo da cena cotidiana local.

moderna na costa leste da América do Sul era relativamente forte dentro da América Latina.

Sobre a Argentina, Lincoln Kirstein indicou que a grande produção e ensino da arte moderna no país estavam localizados em Buenos Aires, onde havia instituições de ensino e interesse pela arte. A partir da biografia de cada artista argentino presente no catálogo detectamos que alguns deles já tinham estudado, ou exposto, ou participado de alguma atividade nos Estados Unidos. Contudo, nenhum artista argentino teve exposição individual no MoMA antes da formação da coleção.

O autor afirmou que existiu no país uma geração intermediária de artistas entre o final do século XIX e início do séc. XX, que possibilitou certa inovação na arte nacional e gerou sucessores. Na sua visão, esses artistas foram marcados por tendências impressionistas. De todo modo, ainda era, uma “second hand innovations of impressionism”²¹⁵, que possibilitou durante as primeiras décadas do século XX o desenvolvimento de artistas vanguardistas mais consistentes no futuro²¹⁶, com a forte influência da chamada Escola de Paris²¹⁷.

A atmosfera da arte moderna argentina foi entendida como algo recente, mas diversificada. Isso também pode ser notado nas aquisições significativas de obras provindas do país para a coleção, assim como artistas citados e obras impressas no catálogo. Também, não houve nenhum artista preponderante em relação aos demais, no máximo, foram obtidas cerca de quatro obras dos artistas argentinos considerados mais notáveis.

Para Lincoln Kirstein, o caso do Brasil revelou uma atmosfera diversificada e forte no que se refere às iniciativas de produção e divulgação da arte moderna. Diferentemente da Argentina, a arte moderna no Brasil não se localizava fortemente apenas na capital. Na visão do autor, havia no país o que se chamou de “escolas”, sendo

²¹⁵ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 21.

²¹⁶ Dessa geração o autor citou os seguintes nomes: Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós e Benito Quinquela Martín, os quais não tiveram nenhuma obra adquirida para a coleção.

²¹⁷ De acordo com Dicionário Oxford de Arte, a definição de “Escola de Paris” é: Termo muito genérico aplicado àqueles movimentos da pintura moderna – fauvismo, cubismo, surrealismo, etc.- que tiveram foco em Paris, não obstante muitos de seus expoentes serem oriundos de outros países. O termo reflete a intensa concentração de atividade artística, apoiada por *marchands*, críticos e *connoisseurs*, que fez de Paris o centro mundial da arte avançada ao longo dos primeiros 40 anos do séc. XX. Cf: CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte...*2001, p. 396.

as duas principais, a Escola do Rio de Janeiro e a Escola de São Paulo, destacando certa rivalidade entre elas. Também ele reconheceu manifestações interessantes de arte moderna em outras localidades como em Pernambuco, por exemplo.

Para o autor norte-americano, a escola do Rio de Janeiro era formada majoritariamente por Candido Portinari e seus associados, apesar de seu principal líder ter nascido no Estado de São Paulo. Cabe lembrar que Portinari já tinha recebido apoio governamental e tinha grande visibilidade na cidade, influenciando novos atores na cena carioca. Na visão do MoMA o artista era muito talentoso e sua obra estava nos principais prédios públicos da cidade. Além disso, a cidade do Rio de Janeiro gozava de maior prestígio internacional, pelo seu porto e por ser a capital do país na época.

Já a arte moderna da cidade de São Paulo foi tida como mais plural, pois não era centrada em torno de um grande nome apenas. Isso foi considerado algo interessante na visão do autor, pois possibilitava múltiplas facetas dessa arte produzida na cidade. Lincoln Kirstein explicitou sua maior predileção com a visão paulistana. Isso ficou mais claro, quando o autor relatou a história da cidade paulista.

Ao apresentar a cidade para o público leitor, o autor narrou que São Paulo havia se tornado o principal apoio industrial do país e contava com a energia de imigrantes italianos e “alemães”²¹⁸. Também era notória a ligação histórica da população paulista com a bandeira do pioneirismo desde a época dos bandeirantes. Ele comparou a cidade brasileira às cidades norte-americanas de Seattle ou Saint Paul. Na sua visão, São Paulo tinha uma atmosfera cultural e artística forte e continha uma perspectiva de arte moderna mais próxima do entendimento da América do Norte sobre o assunto. Ele disse explicitamente: “Yet modern art, as we understand it in North America, came to Brazil first through São Paulo.”²¹⁹ Portanto, a perspectiva de arte moderna plural e o espírito “pioneiro” de São Paulo, aproximavam-se mais da visão institucional do MoMA, segundo o autor. Sem dúvida, foi uma das cidades na América Latina que ele mais destacou ao relatar sobre a história, iniciativas e acontecimentos voltados ao tema da arte moderna.

²¹⁸ O autor destacou essas duas nacionalidades presentes no Estado de São Paulo, apesar dos alemães não terem sido um dos principais grupos imigrantes no estado paulista.

²¹⁹ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p, 34.

Sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, por exemplo, o autor indicou que foi o principal evento nacional sobre o tema até então e que pregou uma “revolução cultural” no país. Ele ressaltou a importância de artistas como Tarsila do Amaral, Flavio de Carvalho e Villa Lobos. E também disse que artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti²²⁰, eram comparáveis aos pintores celebrados internacionalmente como Marc Chagall e Paul Gauguin.

A dimensão de tudo isso foi tão significativa que, de acordo com Lincoln Kirstein, surgiu na cidade a Sociedade Pro-Arte Moderna (SPAM), por volta de 1933, pela qual o grande público poderia tomar contato com obras de artistas modernos nacionais e internacionais, incluindo trabalhos de norte-americanos, através dos eventos promovidos por ela. Enfim, nota-se que o autor demonstrou que o ambiente cultural paulistano era moderno e de certo modo internacionalizado.

Apesar da notória afeição pelo ambiente de São Paulo, não foram adquiridos trabalhos dos principais artistas da cena paulistana. Como se sabe, em número de obras presentes na coleção, o maior artista do Brasil foi Candido Portinari, algo que discutiremos posteriormente. Por enquanto, cabe deixar claro que a existência de uma produção e circulação de arte moderna significativa no Brasil, colocou o país entre os principais países da coleção latino-americana do MoMA.

Para o especialista norte-americano, o Uruguai tinha uma produção de arte moderna interessante, apesar de menos diversificada que os outros dois países da região. Após o final do século XIX, o país teve certa lacuna no que se refere a nomes na arte nacional. Porém, novos e grandes talentos haviam surgido no país, tais como Pedro Figari e Joaquín Torres Garcia, sobre os quais falaremos posteriormente. Também havia instituições de arte, e iniciativas que não estavam restritas apenas a Montevideú. Contudo, a aquisição de obras do país para a coleção foi baixa, mas entendemos que o Uruguai teve certa importância no texto de Lincoln Kirstein, principalmente por causa dos dois nomes citados acima.

De modo geral, as descrições dessas atmosferas dos países nos revelaram indícios muito interessantes sobre a visão do MoMA acerca da arte moderna na América Latina. Como podemos perceber, os ambientes foram considerados mais ricos

²²⁰ Sobre Anita Malfatti ainda foi indicada sua trajetória, sua passagem por Paris e Nova York, as importantes parcerias internacionais e seu pioneirismo ao realizar a primeira exposição de arte moderna no Brasil em 1917.

e consistentes em relação à existência ou desenvolvimento da arte moderna em alguns países em detrimento dos outros. Os países com maior destaque na coleção foram aqueles pertencentes à chamada *Middle America*, compreendida por México e Cuba, e depois a *East Coast of South America*, formada por Argentina, Brasil e Uruguai. Por último, e muito menos expressivo, temos as atmosferas da chamada *West Coast of South* formada por da Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru. Portanto, entendemos que a visão institucional tomada para avaliar a arte moderna da América Latina dividia o território em três principais regiões com diferenças claras entre elas no que se refere às chamadas “atmosferas” de produção e circulação da arte moderna. Essa questão refletiu diretamente na participação de cada país na formação da coleção, ou seja, geralmente os países em que se considerou uma atmosfera mais rica e forte foram mais contemplados na coleção, enquanto aqueles que foram considerados mais fracos tiveram menor participação e divulgação no catálogo.

Essa constatação contraria o argumento levantado por Alfred Barr, diretor do MoMA, de que as lacunas existentes na coleção se deviam apenas às questões de ordem práticas, casuais e contextuais. Obviamente que isso existiu também, talvez isso se aplique, por exemplo, para os artistas destacados de São Paulo, mas o que se percebeu foi que as escolhas realizadas também foram guiadas pela avaliação do MoMA sobre a relação entre os países e seus respectivos estágios de desenvolvimento e produção da arte moderna local, considerando as opiniões dos principais especialistas representantes do museu, que definiam o que deveria ou não ser valorizado na arte moderna de cada país.

3.2. Destaques da coleção

Pela análise do catálogo é possível identificar alguns artistas e obras que foram tomados como destaques da coleção latino-americana. Isso é possível verificar pelo espaço dado a cada artista no catálogo, pelo número de obras adquiridas, pela quantidade de obras impressas e também pelos comentários do autor Lincoln Kirstein. Um passo importante para o nosso estudo é buscar compreender e refletir sobre essas principais escolhas realizadas. Interessa a este estudo principalmente entender como se viu cada um desses artistas e seu impacto para a formação da coleção. Entendemos que

esse processo não foi realizado de modo aleatório ou casual, mas se seguiram critérios artísticos. Aqui, buscaremos compreender as principais justificativas e argumentos utilizados para embasar tais escolhas, assim como as tendências artísticas apontadas pelo autor do catálogo. Por vezes, também utilizaremos alguma outra fonte institucional da época, incluindo publicações e comunicados, nos quais foram feitos comentários sobre algumas obras ou artistas dessa coleção, principalmente pelo diretor Alfred Barr Jr., que esteve diretamente envolvido no processo de formação.

Em relação às aquisições das obras da coleção entendemos que esse é um aspecto importante para a análise sobre as principais tendências artísticas latino-americanas ratificadas pelo MoMA na época. Além das observações e imagens contidas no catálogo, a aquisição de obras é um importante dado para entendermos quais artistas e em que momento eles tiveram grande relevância na instituição. Notamos que essas aquisições foram feitas principalmente de dois modos: compra e doação.

De modo geral, identificamos dois principais momentos de aquisição dessas obras no acervo do museu: um primeiro entre 1935-1941, em que foram ressaltados principalmente os muralistas mexicanos e o brasileiro Candido Portinari; e um segundo, iniciado em 1942 com a tentativa de formar de fato uma coleção, ampliando as perspectivas artísticas e sublinhando outros artistas da América Latina. Para isso, cabe lembrar que o recurso do Fundo Interamericano recebido pela instituição teve um enorme impacto, pois possibilitou a compra de mais de duzentas obras, tornando viável denominar o conjunto de obras como a coleção de arte latino-americana do MoMA.

A seguir, verificaremos esses dois momentos, antes e depois de 1942. Também procuraremos identificar e analisar quais foram as principais escolhas de artistas, obras e as abordagens utilizadas para tratar desse conjunto.

a) Os muralistas mexicanos

Como se sabe, na coleção e no catálogo foi dada uma grande notabilidade aos muralistas mexicanos, especialmente o grupo chamado de *big three* formado por Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. A entrada desses artistas no MoMA data os primeiros anos de sua inauguração. De modo geral, eles tiveram grande relevância em quantidade de obra adquirida e visibilidade no catálogo.

No catálogo, percebemos a preocupação de Lincoln Kirstein em comentar brevemente a trajetória deles, salientar as principais técnicas de pintura e apontar a influência de cada um nos Estados Unidos, visto que as obras dos três pintores poderiam ser vistas em grande parte do país. No caso de Diego Rivera, por exemplo, o autor relatou seus estudos no México e no exterior, suas influências e seus primeiros murais, especialmente o da Escola Preparatória, por volta de 1921. Também foi indicado as técnicas utilizadas pelo artista, como por exemplo, a encáustica²²¹ e o afresco, além de outros trabalhos que tornou seu nome conhecido na Europa, URSS e nos Estados Unidos, especialmente nas cidades Los Angeles, Detroit, São Francisco e Nova York.

Cabe lembrar que Rivera também teve considerável importância no MoMA de Nova York, sobretudo na primeira metade da década de 1930. Ele foi o primeiro e único artista mexicano a ter uma exposição individual na década, além disso, teve obras adquiridas por colecionadores da elite nova-iorquina. Pela catalogação das obras nota-se que a lista de colecionadores e doadores de obras do artista foi diversificada, com destaque para Abby Rockefeller, que doou ao museu um conjunto de obras por volta de 1935. Também, ele foi o artista com maior número de obras da coleção. Essas obras compreendiam pinturas a óleo, estudos, aquarelas, réplicas de obras feitas em prédios públicos, litografias, entre outros. Foram impressas cinco obras do artista no catálogo. Ao analisar o conjunto delas se percebe que a maior parte teve entrada na coleção antes de 1941, revelando que sua fase de maior visibilidade no museu se deu antes dessa data.

Alfaro Siqueiros também foi um artista importante na coleção, porém menos que Rivera e Orozco. A abordagem de Lincoln Kirstein sobre ele destacou os estudos do artista no México e no exterior, o desenvolvimento de técnicas como o *Duco*²²² sobre parede, e sua passagem pela Europa, URSS, América do Sul (Chile e Argentina) e Estados Unidos. Analisando a catalogação das obras percebemos que as primeiras obras do artista a fazerem parte da coleção datam em torno de 1936, e seguem até 1941, sendo a maior parte delas pinturas e litografias. Também se verifica a doação de colecionadores norte-americanos.

²²¹ A técnica da pintura encáustica consiste basicamente na utilização de ceras e pigmentos, além de calor para manipulação da mistura.

²²² Uma espécie de tinta esmaltada muito utilizada também na indústria automotiva.

Dos três grandes muralistas mexicanos é possível dizer que a maior notabilidade no catálogo foi dada a José Clemente Orozco. Sobre o artista, Lincoln Kirstein destacou os estudos no México, o uso de técnicas fotográficas em seu trabalho, a composição de afrescos, murais, além das influências expressionistas e cubistas em seu estilo de pintar. Orozco pintou em grandes prédios públicos do México, morou na Europa, viajou pela América do Sul e teve forte presença nos Estados Unidos, salientou o autor. A considerável presença de suas obras em Nova York foi algo ressaltado no texto, indicando que o artista tinha sido o mais influente na cidade dentre os três.

Sobre suas obras na coleção, verificamos que grande parte delas foram adquiridas, por compra ou doação, entre 1935-1940, incluindo pinturas a óleo, têmperas, afrescos, litografias e estudos. No catálogo, também verificamos que houve a preocupação em demonstrar a versatilidade do artista, imprimindo obras de momentos diferentes da sua carreira. Ao todo foram impressas oito obras de Orozco, sendo que nenhum artista da coleção teve tamanha quantidade de obras impressas no catálogo. Dentre elas há *Subway (1928)*, *Zapatistas (1931)* e *Dive Bomber and Tank (1940)*. Como já foi dito, *Subway* foi a primeira obra doada para a coleção e representa a cena urbana de Nova York, referente ao momento em que esteve na cidade.

A tela *Zapatistas* foi a primeira obra impressa no catálogo, posicionada logo na primeira página de todo o volume, além disso, ela foi a única impressa de forma colorida, algo nada trivial na época, já que demandava bastante recurso. Isso demonstrava a proeminência do artista e seus trabalhos na publicação do MoMA.



[Fig. 18] - Jose Clemente Orozco. *Zapatistas*, 1931. Óleo sobre tela, 139.7 x 114.3 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²²³

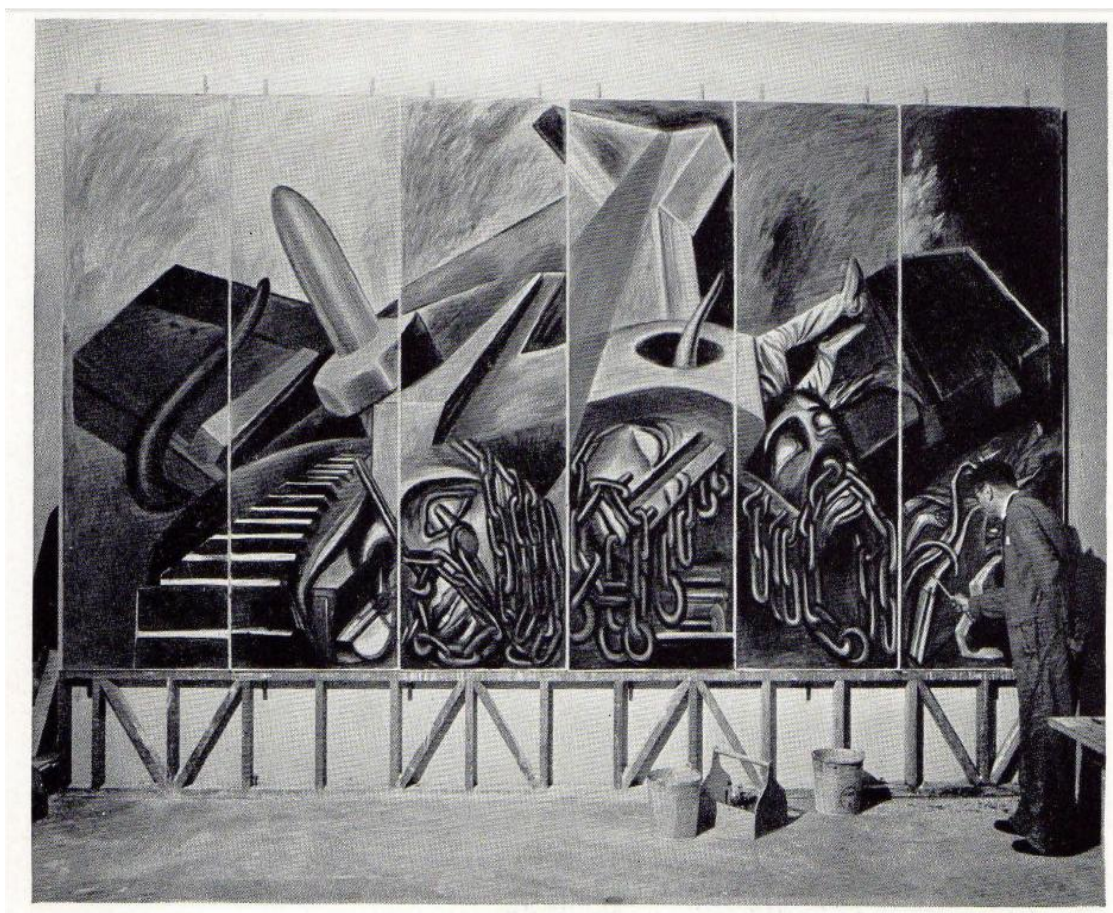
A tela foi criada no início dos anos 1930, momento de reflexão do pintor acerca do processo revolucionário mexicano. Trata-se da representação do líder revolucionário Emiliano Zapata e de seu grupo, identificados com os característicos *sombreros*. Além disso, foram representadas personagens em diferentes posições, indicando certa hierarquia no grupo: Zapata aparece montado em seu cavalo na liderança, em seguida outros homens também a cavalo localizados mais próximos ao líder, depois os homens e as mulheres marchando a pé, na frente um homem vestido diferente dos demais, levemente abaixado como se estivesse caído e sendo castigado. As

²²³ A obra pode ser visualizada em melhor definição no site oficial do Museu de Arte Moderna de Nova York, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/79798?locale=en> (visualizado em 16/05/2016).

pinceladas de influência expressionista e os tons escuros e terrosos utilizados na tela denotam uma cena que transmite emoção e aspecto mais sombrio.

Os três artistas muralistas pintaram com estilos e técnicas distintas e também se expressaram de diferentes maneiras sobre a Revolução Mexicana. Orozco deu uma leitura menos glorificada do processo, enfatizando em obras como *Zapatistas* aspectos de violência, dor, sacrifícios em nome de uma causa, transmitindo sentimento em seu trabalho. Talvez esse aspecto tenha encantado especialmente os dirigentes do museu norte-americano, a mistura de técnicas vanguardistas, traços marcantes e a violência humana no acontecimento.

Como já foi dito, em 1940 o artista foi convidado a pintar *Dive Bomber and Tank* no próprio museu, durante a exposição *Twenty centuries of Mexican art*.



[Fig. 19] - Fotografia de Jose Clemente Orozco pintando *Dive Bomber and Tank*, durante a exposição *Twenty centuries of Mexican art*, em 1940. The Museum Modern Art, N.Y.²²⁴

A obra é composta por seis painéis, com a forte utilização de tons de cinza e marrom. Nela o artista buscou ressaltar a brutalidade e violência fruto da Guerra por meio da representação de máquinas poderosas de combate e a destruição causada por elas, incluindo as vítimas humanas. Sobre essa obra, Alfred Barr escreveu numa publicação de 1943, que ela lembrava *Guernica*, de Pablo Picasso, como imagens sobre o impacto e terror das guerras. Ele também enfatizou que elas mostram as vítimas e a destruição do acontecido e não se configuram cartazes ou propagandas ideológicas e políticas de nenhum regime.²²⁵

No geral, analisando a documentação, verificamos que foram adquiridas, por meio de compra ou doação, em torno de 60 obras desses três pintores juntos, quase metade das obras mexicanas da coleção. Também cabe notar que pouquíssimas obras desses artistas foram compradas pelo Fundo Interamericano. Isso nos permite avaliar que este recurso realmente foi utilizado para ampliar a coleção, adquirindo obras de outros artistas do México e demais países. A maior parte das obras desses três artistas foram produzidas entre as décadas de 1920 e principalmente na década de 1930, sendo a maior parte delas compradas ou doadas entre 1935-1941. Isso nos leva a supor que esses foram os principais artistas da América Latina e com maior visibilidade neste período para o MoMA. Como já dissemos, até fins da década de 1930, a arte mexicana tinha sido colecionada, sobretudo, por causa desses pintores e do impacto do muralismo mexicano nos Estados Unidos.

Entendemos que a partir de 1942, a visão institucional começava a mudar sobre a arte mexicana, havendo a necessidade de ampliação. Em relação ao muralismo mexicano, por exemplo, no texto do catálogo Lincoln Kirstein apontou para o surgimento de uma nova geração de artistas mexicanos que não mais utilizava sua arte como a geração anterior. Ele disse: Today a younger generation has turned from murals to an almost classical attitude of small-scale perfectionism, of intimacy, atmosphere and

²²⁴ A fotografia está disponível para visualização no Catálogo. Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 60.

²²⁵ Cf. BARR JR., Alfred H. *What is modern painting?* New York: Museum of Modern Art, 1943, p. 42.

social sophistication, as a tacit protest against the grandiloquence and propaganda of the older generation.²²⁶

Notem que a geração dos três grandes começava a ser vista como a “older generation”, pelo autor e de certo modo, pelo MoMA, já que não foram adquiridas mais obras desses três artistas logo após 1942. Essa visão sobre uma mudança no cenário do muralismo mexicano no início dos anos 1940 foi confirmada no futuro por críticos e historiadores. Dentre eles, a historiadora da arte mexicana Rita Eder, indicou que a história do movimento muralista mexicano se construiu em duas etapas principais, a primeira entre 1921 e 1942; e a segunda posterior a essa data²²⁷.

Há outros autores que divergem em relação às datas cronológicas do movimento, alguns apontam três fases: anos 1920; anos 1930; anos 1940 até meados dos anos 1950. De todo modo, nos interessa perceber que muitos deles apontam que houve essa mudança nos anos 1940, apresentando sinais de desgaste em relação ao projeto original, com iniciativas da pintura em prédios privados, mudanças nas técnicas, e também no próprio engajamento político de alguns artistas. Além disso, após os anos 1950, essas mudanças teriam se acentuado, notando-se um enfraquecimento e desarticulação enquanto movimento, prevalecendo iniciativas individuais, como afirma o historiador Camilo de Mello Vasconcellos:

Na década de 40 surgiram os primeiros sinais de desgaste do movimento muralista, que acabaram por acentuar-se na década seguinte. Esse desgaste pôde notar-se na adoção da linha oficialista, no esgotamento das propostas plásticas e no fato de que alguns postulados do muralismo não tinham correspondência com a nova organização econômica e cultural do país, resultante da Guerra Fria.²²⁸

Voltando ao trecho do catálogo, cabe notar que essa mudança no cenário do muralismo mexicano foi tida como uma espécie de “sofisticação” do movimento, ou seja, uma mudança positiva. A geração mais velha ainda não tinha perdido o seu

²²⁶ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 75.

²²⁷ A autora mencionada escreve o texto em 1990. Ver: EDER, Rita. 1990, *Op. Cit.* p. 101.

²²⁸ Cf. VASCONCELLOS, Camilo de Mello. “As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’ Gorman”. In: *Revista de História*, Nº 152 (1º semestre de 2005), p. 292., p. 292.

prestígio de inovadores de uma época, pelo menos no México, mas para Lincoln Kirstein, ela já não mais apontava para novas tendências. Além disso, os especialistas do museu entendiam que a geração mais nova do muralismo ampliara as possibilidades do movimento, por isso a necessidade de aumentar a participação desses artistas na coleção. Essa geração era composta por artistas como Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Julio Castellanos, Benjamín Molina, Angel Torres Jaramillo (Tebo), Antonio Ruiz, entre outros.

Havia também os artistas que os especialistas do museu consideraram como independentes. Estes foram mais admirados ainda. Supomos que na leitura do autor norte-americano e do museu, era mais interessante que o novo artista tivesse certo grau independência nos seus respectivos processos criativos, ou seja, não estivessem ligados ou a serviço de alguma “propaganda” governamental. Enquanto a geração mais velha ainda pintava em prédios públicos do México²²⁹, com as suas ideologias, os pintores independentes contribuíam para diversificar a cena mexicana. Eles destacaram desse grupo artistas como Frida Kahlo, Jesús Guerrero Galván, Raul Anguiano, Alfredo Zalce e Guillermo Meza. Entre eles, notou-se o interesse pelo surrealismo e até pelo abstracionismo, como por exemplo, o trabalho de Rufino Tamayo. Também foram ressaltados e adquiridos trabalhos de alguns litógrafos e gravuristas mexicanos, como por exemplo, Chávez Morado, Fenández Ledesma, Isidoro Ocampo. Além da reconhecida produção fotográfica mexicana, cujo expoente Manuel Alvarez Bravo teve nove fotografias adquiridas, sendo cinco doações e quatro compras, tornando as principais fotos da coleção latino-americana do MoMA até então.

b) Candido Portinari

De acordo com os idealizadores da coleção o artista brasileiro mais importante da época foi Candido Portinari. Apesar de nascido no Estado de São Paulo, Portinari tinha completado seus estudos no Rio de Janeiro e na Europa. No texto de Lincoln Kirstein, o artista foi identificado como membro central da escola artística carioca,

²²⁹ A situação mais atualizada dos três grandes também foi relatada. Segundo o texto presente no catálogo, Siqueiros tinha trabalhado recentemente em Chillán, no Chile. Orozco tinha pintado um mural na Suprema Corte na Cidade do México e na Capela do Hospital Jesus. Rivera tinha voltado a pintar no Palácio do Governo. Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 75.

principalmente por sua atuação e forte influência na comunidade de artistas, colecionadores e patrocinadores que ali viviam. Como disse Lincoln Kirstein: “Cândido Portinari is a thorough carioca”²³⁰. Segundo Lincoln Kirstein, Portinari influenciou toda uma geração de jovens artistas “cariocas” como Roberto Burle-Marx, Edith Behring, Diana Barberi.

No texto, Lincoln Kirstein ressaltou a repercussão de seu trabalho no exterior, indicando que Portinari atraía a atenção de colecionadores estrangeiros como a norte-americana Helena Rubinstein, e também reportagens de veículos internacionais. Além disso, o autor lembrou a passagem do artista pelos EUA, como por exemplo, na Feira Mundial de Nova York, em 1939, em que decorou o pavilhão brasileiro, com a obra *St. John's Eve*²³¹; sua exposição individual no MoMA no mesmo ano; o mural que o pintor brasileiro realizou na Biblioteca do Congresso norte-americano em 1942, em Washington; e suas mostras individuais ocorridas em Detroit e Chicago.

Essa relativa fama do artista pode ser percebida no catálogo e na coleção. Cândido Portinari teve duas de suas obras impressas na publicação²³². Também, a quantidade de obras suas adquiridas foi expressiva, perdendo apenas para os mexicanos Diego Rivera e José Clemente Orozco. Para a aquisição de parte das obras do artista foi utilizado o Fundo Abby Rockefeller, também houve doações do governo brasileiro e do próprio artista²³³, sendo suas inserções realizadas majoritariamente entre 1939-1941. A maior parte das obras do pintor brasileiro na coleção era composta por pinturas (óleos e têmperas), litografias e gravuras.

Acreditamos que é possível pensar no diálogo entre o pintor brasileiro e os três mexicanos, sobretudo no que se refere à utilização da pintura mural e de temática social na arte. Os mexicanos trabalharam em prédios públicos do México desde os anos 1920. Como se sabe, desde os anos 1930 o artista brasileiro também trabalhou com mais vigor em obras muralistas e painéis em prédios públicos do Brasil, como no Ministério da

²³⁰ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 35.

²³¹ Essa tela aparece impressa no catálogo.

²³² Outros artistas brasileiros tiveram suas obras impressas no catálogo. Foram eles: Alberto de Veiga Guignard. *Ouro Preto* (1942); Jose Pancetti. *Self-portrait* (1941). Paulo Claudio Rossi Osir. *Fruta do Conde* (1939); Jose Bernardo Cardoso Junior. *Still Life with View of the Bay of Guanabara* (1937); Heitor dos Prazeres. *St. John's Day* (1942).

²³³ Portinari doou ao MoMA um conjunto de sete litografias.

Educação, no Rio de Janeiro. Sobre a pintura muralista do brasileiro, a historiadora Annateresa Fabris, expôs que “Portinari detecta na pintura mural o melhor instrumento da arte social, uma vez que o muro pertence, via de regra, à comunidade e conta uma história, interessando um grande número de pessoas.”²³⁴ A análise da autora é importante para notarmos essa preocupação com uma arte social presente no trabalho de Portinari, assim como, em níveis diferentes, nos principais muralistas mexicanos.

Mesmo em obras que não eram pintura mural, o pintor brasileiro também se dedicou à temas sociais, como em *Morro*. A tela foi adquirida pelo Fundo Abby Rockefeller em 1939 e esteve na exposição individual do artista no MoMA.



[Fig. 20] - Candido Portinari. *Hill (Morro)*, 1933. Oleo sobre tela, 114 x 145.7 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²³⁵

Na obra podemos ver representado um morro ou favela e seus moradores. Eles aparecem transeuntes, como a mulher com a lata d’água na cabeça, outra com o filho,

²³⁴ FABRIS, Annateresa (org.). *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas Brasileiros), p. 117.

²³⁵ Acessar o site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/80211?locale=pt> (visualizado, 19 de Maio de 2016).

gente apenas observando pela janela ou parada na porta em um cenário cheio de barracos. O artista preferiu utilizar tons marrons de tinta para retratar o ambiente e traçados que alteram as feições dos personagens. Esse cenário contrasta com o fundo, onde se vê prédios, avião, barco, ou seja, uma cidade moderna. Na verdade, a tela revela contrastes sociais na cidade do Rio de Janeiro e na realidade brasileira.

No catálogo, Lincoln Kirstein apenas comentou que a obra tinha aparecido em um artigo sobre o pintor brasileiro na Revista Fortune, em 1938, e um ano depois ela foi comprada pelo MoMA²³⁶.

Alfred Barr Jr., em seu livro “Que é arte moderna?” fez a seguinte observação sobre a obra: “Como se sabe, *Morro* é um comentário social. Mas, a indignação de Portinari como homem adquire vida graças à sua perícia de artista: à composição do seu espaço, ao seu sentido da cor, do traço firme, da claridade e da ordem”²³⁷. No livro, a obra do artista brasileiro foi incluída na seção sobre realismo. Cabe destacar, que o autor norte-americano em sua leitura passou superficialmente pela questão social nitidamente expressada na tela e enfatizou aspectos técnicos e artísticos da obra e do artista. Isso demonstra a escolha por determinadas abordagens sobre a obra de arte, acabando por minimizar outros aspectos fundamentais no trabalho do artista. Como se sabe, a questão do papel da arte era muito importante para Portinari. Para Mario de Andrade, Portinari vivia o drama do artista contemporâneo que “ao mesmo tempo é artista e homem, e que não quer abandonar os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social.”²³⁸

De acordo com Annteresa Fabris, é fundamental pensar a obra de Portinari no embate entre arte figurativa e abstrata, realismo e abstracionismo, forma e conteúdo. Questões estas presentes na arte vanguardista ocidental da primeira metade do século XX. Apesar de claramente tomar posição por uma “arte social”, figurativa e realista, isso não significou em Portinari a eliminação de uma preocupação estética, do estudo da técnica e da forma, de noções que a arte moderna exigia. Segundo a historiadora:

²³⁶ O artigo da Fortune sobre o pintor incluía a tela *Morro* e outras, como *Café*, obra com a qual o artista tinha ganhado o prêmio Carnegie Award, nos EUA, por volta de 1935.

²³⁷ BARR JR., Alfred H. *Que é a pintura moderna?* Nova York: Museum of Modern Art, 5ª ed. 1953, p.17. Nas primeiras edições do livro, voltada ao público norte-americano a pintura de Portinari não aparece. Ela foi incluída na versão para o português, publicada em 1953.

²³⁸ ANDRADE, Mário de. Portinari. *Diário de São Paulo*, 15 dez., 1934.

Contar uma história não significa cair no imitativo, dar realce a apenas um dos elementos da velha disputa forma/conteúdo: espírito e técnica são elementos indissociáveis na obra de arte, embora possam ser analisados em separado. O conteúdo espiritual de uma obra registra a potência da sensibilidade do artista. A técnica registra o conhecimento e o desenvolvimento dessa sensibilidade, podendo ser definida como ‘o meio pelo qual o artista transmite sua sensibilidade’. (...) Postulando a supremacia do código figurativo em relação ao registro abstrato para dar vida a uma visão social, Portinari não faz porém, do primeiro um sinônimo de volta ao passado, e sim terreno de reflexão e de superação das experiências anteriores. A escolha do figurativo repousa não apenas numa concepção estética determinada, mas inclusive numa razão pedagógica, que estrutura uma estratégia de conquista do público: se este busca na obra elementos extra-artísticos, a partir deles será possível levá-lo ao território propriamente plástico.²³⁹

A análise acima nos ajuda a compreender melhor não apenas o caso de Portinari, mas o dos muralistas mexicanos, principalmente Diego Rivera. Entendemos que o MoMA considerou Portinari para o Brasil, assim como os três muralistas mexicanos foram para o México, ou seja, eles foram posicionados nos principais postos da arte moderna de seus países. Contudo, entendemos que entre os principais responsáveis pela formação da coleção na época se fortalecia o desejo de ampliar o espectro da arte latino-americana não apenas no sentido de quantidade, mas de variedade de perspectivas artísticas. Cabe lembrarmos o destaque que o autor deu à pluralidade da Escola de São Paulo. Na verdade, Kirstein estava interessado em algo que fosse além do engajamento político e social e que demonstrasse maior “liberdade” do artista em suas escolhas.

No catálogo, Lincoln Kirstein avaliou que em trabalhos mais recentes do pintor brasileiro, poderia se notar essa maior “liberdade”. Ele disse: “His recent work, such as the murals for the Library of Congress and the Radio Tupí in Rio, are characterized by greater freedom and more calligraphic handling. The panels for the Radio Tupí in São Paulo (1943) show the effect that *Guernica* had on Portinari's own imagination.”²⁴⁰

²³⁹ FABRIS, Annateresa. *Op. cit.*, p. 117-118.

²⁴⁰ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 35.

Afinal, o que significaria “maior liberdade”? O autor não definiu isso de forma clara, mas deixou alguns indícios. Como percebemos, no seu comentário ele valorizou principalmente a influência da obra de Pablo Picasso nos trabalhos de Portinari, como se nota na obra da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em 1942, e nos painéis da Radio Tupi, em 1943. Novamente, ele valorizou critérios estéticos que estivessem em diálogo com as principais vanguardas ocidentais da época. Supomos inicialmente que o termo liberdade empregado se aplica principalmente ao experimento livre das formas, sem que estas tivessem que se sujeitar ao tema social.

Assim, entendemos que na análise de Lincoln Kirstein e de Alfred Barr Jr. sobre a obra de Portinari, a questão da temática social presente nas obras não foi um fator que interferia ou desvalorizava sua importância na coleção. Contudo, a questão passou longe da leitura dos autores, os quais iluminaram principalmente critérios formais para ressaltar sua qualidade. Acreditamos que essa não foi uma abordagem da obra tomada de maneira despropositada. Veremos como isso se deu em outros artistas e obras.

c) “Novas” perspectivas para a arte moderna da América Latina

Identificamos que havia por volta de 1942, no MoMA, o desejo em formar uma coleção de arte latino-americana ampla e diversificada. Diferentemente dos dois itens anteriores, pretendemos nesse momento indicar e analisar outros artistas da coleção que aparecem no catálogo como representantes de novas perspectivas da arte moderna da América Latina. Indicações como essas foram pontuadas ao longo de todas as seções de países, sendo assim, escolhemos algumas para demonstrar essa valorização do museu em novas tendências da arte moderna local.

No caso argentino essa questão da diversificação foi bastante evidente, afinal todas as obras desse país foram adquiridas após 1942, majoritariamente compradas pelo Fundo Interamericano, favorecendo a variedade de artistas em termos de obras adquiridas. Como já foi mencionado, não se adquiriu uma grande quantidade de obra de nenhum artista em específico, diversificando mais a aquisição, e nem se apontou algum artista como “o grande artista do país”. No entanto, se elegeram alguns destaques que serviram muito para a nossa reflexão.

O primeiro artista argentino ressaltado foi Alfredo Guido. No texto do catálogo, Lincoln Kirstein apontou os estudos do artista em Buenos Aires, a notoriedade em seu país, os cargos importantes que ele ocupou e os prêmios que ganhou. Ao todo foram quatro obras adquiridas de Guido: uma pintura e duas litografias, compradas pelo Fundo Interamericano, e uma gravura doada para a coleção do MoMA pelo próprio Lincoln Kirstein. Abaixo podemos ver a pintura de Alfredo Guido que foi impressa no catálogo.



[Fig. 21] - Alfredo Guido. *Stevedores Resting*, 1938. Têmpera sobre Madera, 53.7 x 46 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²⁴¹

Stevedores Resting de 1938 abre a seção de obras argentinas. Trata-se de uma pintura em têmpera em que se representam três estivadores em repouso. No quadro, foram representados três trabalhadores do porto de Buenos Aires, lugar bastante representativo do desenvolvimento urbano da capital argentina.

De acordo com Lincoln Kirstein, a obra possui uma qualidade notável. Ela foi produzida em um momento de evolução técnica do pintor. Ele relatou que o artista fazia

²⁴¹ A obra pode ser visualizada no site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/80285?locale=en> (visualizado em 07 de abril de 2016).

gravuras documentais de cenas pitorescas no norte do país e na Bolívia no início de sua carreira, e depois desenvolveu melhor sua técnica trabalhando com têmperas e alto relevo, superando muitas obras europeias desse tipo. Além disso, ele disse que é possível observar aspectos cubistas na obra, tendo como principais referências André Lhote, pintor e escultor francês, e também o artista espanhol Pablo Picasso. Aliás, no texto, Lhote aparece como principal referência de muitos artistas argentinos que tiveram suas obras adquiridas para a coleção, ressaltando assim seu papel na pintura moderna argentina.

Como podemos perceber nesta obra o autor norte-americano destacou principalmente a questão estética e evolução técnica do artista. Em relação à temática, não foi lido nenhum aspecto social importante que a obra comunica, como por exemplo, o fato de se tratar de trabalhadores urbanos e a questão da importância do porto em Buenos Aires.

Também, a partir da cena representada é possível recordar da tradição na pintura platense na composição das cenas de costumes ou cotidiano, principalmente, daquelas telas em que gaúchos aparecem descansando, pintadas na segunda metade do século XIX, por artistas como Juan Manuel Blanes e Prilidiano Pueyrdon. No século XIX, por meio de parâmetros “acadêmicos” o homem do campo assumiu a cena desses quadros *costumbristas*. Já na tela de Guido, com perspectivas modernistas, o homem urbano ganhou força, sobretudo, numa cidade onde o porto e seus trabalhadores possuía enorme importância econômica e simbólica.

Alfredo Guido conheceu Lincoln Kirstein, inclusive se correspondia com o especialista em arte latino-americana do MoMA²⁴². Uma das poucas doações de obras argentinas feitas para a coleção foi justamente uma gravura de Alfredo Guido doada por Kirstein ao museu. Além disso, seis artistas argentinos que tiveram suas obras adquiridas para a coleção foram todos alunos de Guido. Foram eles: Clara Carrié, Nélide Demichelis, Maria Catalina Otero Lamas, Fernando López Anaya, Aida Vaisman e Raúl Veroni. Isso demonstra a influência de Guido na escolha das obras.

²⁴² Ver em conjunto de correspondências de Lincoln Kirstein no Arquivo do MoMA na série entre 1942-1944. Os títulos das correspondências estão disponíveis para visualização no site do MoMA, no seguinte link: <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Kirsteinb.html#series1> (visualizado em 30 de março de 2016).

Também o fato de sua obra ter sido a primeira (da Argentina) a ser exposta no catálogo, sem dúvida, não configura uma escolha banal e despropositada.

Cabe questionar se as escolhas das obras na coleção, ou mesmo o destaque dado a determinados artistas são ações norteadas apenas por qualidade artística. Assim, os detalhes de uma escolha ou da exaltação de um determinado artista numa coleção também podem ser bastante reveladores. Muitas vezes isso não está evidente na documentação, mas, em alguns casos é possível perceber um maior vínculo entre o membro da instituição e o artista. Neste caso, notamos uma clara defesa de Kirstein em relação ao trabalho de Alfredo Guido. Sendo assim, entendemos que a ênfase em determinados artistas podem incluir fatores que por vezes foge ao conhecimento do grande público quando observa uma obra num museu ou até mesmo num catálogo.²⁴³

Ainda refletindo sobre essas escolhas, outra questão interessante foi a presença do pintor argentino Antonio Berni na coleção. O trabalho dele não passou despercebido e teve certo destaque, sendo adquiridas quatro obras do artista. Tratam-se de duas pinturas e duas gravuras. A obra escolhida do artista para ser ilustrada no catálogo foi “*The New Chicago Athletic Club (1937)*”, adquirida pelo Fundo Interamericano em 1942. A obra foi comentada pelo então diretor do MoMA na época, Alfred Barr Jr. que ressaltou aspectos semelhantes da cultura sul-americana e da norte-americana.

Antonio Berni também não era um completo desconhecido no ambiente artístico novaiorquino da época. Em 1939, por exemplo, ele compôs juntamente com Lino Enea Spilimbergo um mural no pavilhão argentino da Feira Mundial de Nova York (1939-1940). No catálogo, também foi citado o trabalho conjunto realizado entre Berni e o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, em 1933.²⁴⁴ Como se sabe, Berni a questão da preocupação social da arte foi presente no trabalho do pintor.

²⁴³ Outros artistas argentinos tiveram obras adquiridas para a coleção e foram brevemente comentados no catálogo. Nota-se que os comentários destinados a esses artistas foram muito sucintos, assim como foi feito com a maioria dos artistas de outros países. Apenas os mais destacáveis ganhavam maior espaço no catálogo. Na maioria, como já foi dito, ressaltou-se algum aspecto biográfico ou influência artística. E também se comentou algum traço marcante de sua obra que poderia ser visualizado na imagem ilustrada. Alguns, nem chegaram a ser comentados no texto de apresentação da arte moderna, tiveram apenas suas obras catalogadas.

²⁴⁴ Em 1933, o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros pintou em Buenos Aires o mural intitulado “Ejercicio Plástico”, juntamente com os artistas Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino e o uruguaio Enrique Lázaro. A obra está localizada no atual Museo del Bicentenario, em Buenos Aires.

No catálogo, Lincoln Kirstein teceu algumas críticas ao trabalho do artista argentino. Para ele, Antonio Berni, que tinha sido influenciado pelo artista italiano Giorgio de Chirico, era “o artista que mais se assemelhava a um artista norte americano na época do W.P.A [Works Progress Administration],”²⁴⁵ o programa do governo norte-americano que beneficiou vários artistas na década de 1930. Para Kirstein: “His hardness and honesty reinforce the uncompromising social comment of his pictures”²⁴⁶. Como podemos perceber, o autor enxergava algo “intransigente” na crítica social presente nos quadros de Berni.

Assim, entendemos que no caso argentino Lincoln Kirstein destacou principalmente o trabalho de Alfredo Guido. Ele procurou exaltar aspectos formais das obras do artista, como a técnica, a influência do cubismo e a qualidade na composição. Por outro lado, o autor pouco comentou o trabalho de Antonio Berni, mesmo este sendo um dos artistas argentinos com maior número de trabalhos adquiridos, e até viu com ressalva a crítica social presente no trabalho dele.

No México, Frida Kahlo foi considerada uma interessante artista “independente”. Podemos notar que até então, a artista era vista como uma promessa artística, com obras de cunho psicológico e surrealista. Dela, houve apenas uma única obra, intitulada *Self-portrait with Cropped Hair (1940)*, doada por Edgar J. Kaufmann, Jr em 1943.

²⁴⁵ No original: Antonio Berni of Rosario de Santa Fe is the Argentine who perhaps most resembles a North American of the epoch of the W.P.A. and the Treasury Section of Fine Arts. Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 29.

²⁴⁶ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 29.



[Fig. 22] - Frida Kahlo. *Self-Portrait with Cropped Hair* (1940). Óleo sobre tela, 40 x 27.9 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²⁴⁷

Na tela, está a própria Frida vestida de terno numa cena em que seus cabelos aparecem cortados no chão. Na pintura há os seguintes dizeres: “Mira que si te quise, fué por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero”. Como se sabe, a tela representa a vida da artista num momento de turbulência no seu casamento com Diego Rivera. A obra é um testemunho individual de sua experiência e comunica bastante sentimento com o espectador.

Assim como Frida, no catálogo, outros mexicanos foram vistos como importantes nomes da arte mexicana recente, como Rufino Tamayo e Carlos Mérida²⁴⁸. Para Kirstein, eles têm demonstrado “predileções” abstracionistas em alguns trabalhos, o que seria algo diferencial. Contudo, o autor ressaltou que a abstração no México não era nada ortodoxa. Ele disse: “In Mexico one looks in vain for much orthodox abstract

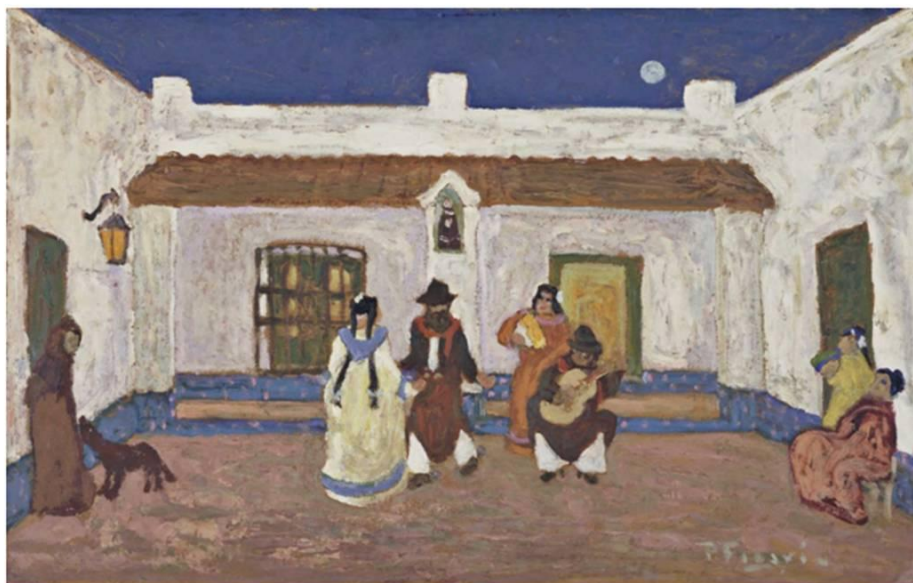
²⁴⁷ Ver no site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/78333?locale=pt> (visualizado em 20/05/2016)

²⁴⁸ Carlos Mérida nasceu na Guatemala, mas no catálogo ele aparece na seção do México.

painting or, with the possible exception of Kahlo and Meza, for much surrealism. The Mexican imagination is more circumstantial”.²⁴⁹

No Uruguai, Lincoln Kirstein exaltou o trabalho de Pedro Figari. Segundo o autor, Figari era um “Uruguay's great master, and one of the most important artists of all Latin America.”²⁵⁰ Kirstein relatou a trajetória do artista no catálogo, como suas viagens para a Europa; o cargo de diretor que ele ocupou na Escuela de Artes y Oficios. Além disso, ele comparou Pedro Figari ao artista norte-americano pós-impressionista chamado Maurice Brazil Prendergast. Apesar de seu enorme destaque, Kirstein lamentou que o artista uruguaio ainda não era muito conhecido nos Estados Unidos.

Uma das características da obra do pintor que mais chamou a atenção do especialista norte-americano foi a liberdade nas formas e a utilização de cores vibrantes, como se pode notar em *Creole Dance*, que abriu a seção uruguaia do catálogo.



[Fig. 23] - Pedro Figari. *Creole Dance* (c. 1925). Óleo sobre cartão, 52.1 x 81.3cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²⁵¹

²⁴⁹ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 82.

²⁵⁰ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 84.

²⁵¹ Ver no site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/33064?locale=en> (visualizado em 20/05/2016)

A pintura (tinta a óleo sobre cartão) pertence a uma série em que o pintor escolheu como tema principal a presença do negro na história da formação cultural do Uruguai. Nelas se representam aspectos da vida do negro, tais como costumes e danças típicas. O artista seria um dos primeiros do seu país a tratar da questão, o que revelava sua originalidade não apenas em termos formais da obra. A tela foi doada ao museu pelo casal norte-americano Robert e Mildred Bliss, um importante diplomata e uma grande colecionadora de arte. O artista uruguaio conseguia unir originalidade nas formas e questões culturais em seu trabalho.

Outro importante pintor uruguaio moderno ressaltado foi Joaquin Torres Garcia. Relatou-se sobre os estudos do artista na Espanha, sua passagem pelos Estados Unidos e as variadas influências em seu trabalho, tais como Puvis de Chavannes, Antonio Gaudí, Paul Klee, Pieter Mondrian, entre outros. Nota-se que o pintor foi colocado num lugar de destaque, e sem dúvida, tido como um artista importante para a arte moderna latino-americana. A principal característica dos seus trabalhos ressaltada foi a utilização de elementos abstratos juntamente com glifos e pictografia derivados de povos pré-colombianos. Foram adquiridas duas obras do artista que aparecem impressas no catálogo, que são *Composition* (1932) e *The Port* (1942). A primeira doada por Román Fresnedo Siri, um arquiteto uruguaio, já a segunda obra foi comprada pelo Fundo Interamericano.²⁵²

No texto de Lincoln Kirstein, houve alguns artistas do Equador, Chile Colômbia e Bolívia que foram notados. Eles são: o equatoriano Oswaldo Guayasamín, o chileno Roberto Matta Echaurren e o colombiano Luis Alberto Acuña. Dentre eles, o boliviano Roberto Berdecio chama atenção. Ele foi o único artista boliviano presente na coleção. Kirstein ressaltou os estudos do artista nos Estados Unidos, o seu trabalho junto com David Alfaro Siqueiros por volta de 1934, na Califórnia²⁵³ e depois comentou a imagem da obra impressa no catálogo.

²⁵² Outros artistas uruguaio foram citados, porém com bem menos destaque, por exemplo: Rafael Barradas, José Cuneo, Amalia Polleri de Viana, etc. Dentre eles, apenas Gustavo Lazarini teve obras adquiridas, sendo uma delas impressa no catálogo.

²⁵³ Sempre que havia alguma ligação entre o artista citado e os muralistas explicitavam-se no texto, devido a maior popularidade dos artistas mexicanos nos EUA.

Sobre o pintor boliviano Roberto Berdecio, a obra considerada importante foi “*The Cube and the Perspective*”, 1935.



[Fig. 24] - Roberto Berdecio. *The Cube and the Perspective*, 1935. Enamel airbrushed on steel panel mounted on wood, 76.2 x 66 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²⁵⁴

A pintura foi feita com “*duco on steel mounted on wood*”, uma espécie de tinta esmaltada sobre painel de aço montado sobre madeira, doada por Leigh Atherne. A tela possui traços geométricos, predominância do vermelho, cinza e tons escuros. Além disso, sua composição possui um efeito tridimensional, trabalhando com a questão da visibilidade da obra e diálogo com arte abstrata, o que destoava da maioria das obras da coleção. Lincoln Kirstein indicou que seria uma “solid abstraction”, apesar de outras leituras posteriores afirmarem que se trata apenas de um estudo de visualidade.

O especialista Luis Enrique Pérez-Oramas explicou que essa discordância é fruto da complexidade e da má-compreensão da arte moderna da América Latina. Ele disse: “this incident is symptomatic of the complexities and misunderstandings that affect modern Latin American art and its reception in the United States...Certainly The

²⁵⁴ Atualmente aparece no site do MoMA uma descrição diferente do original. No catálogo consta “Duco on steel mounted on wood”, e a atual consta da seguinte maneira: “Enamel airbrushed on steel panel mounted on wood”. Ver no site do MoMA, no seguinte link: <http://www.moma.org/collection/works/79735?locale=en> (visualizado em 20/05/2016).

Cube and the Perspective may seem like a relatively abstract work, a geometric pictorial exercise, or attempt at an metaphysical painting.”²⁵⁵

Importante perceber que no catálogo ela foi apresentada como uma obra de arte abstrata, e esse foi certamente um dos motivos para ela ter sido colocada como exemplo de uma nova perspectiva na arte moderna latino-americana. Interessou a Lincoln Kirstein, Alfred Barr e à própria instituição demonstrar uma coleção diversificada, e não apenas formada por obras figurativas, como era a maioria.

Para Lincoln Kirstein, o pintor boliviano fazia parte de uma nova geração capaz de fertilizar nas suas terras, as novas ideias de arte moderna, como a arte abstrata, ainda pouco difundida.²⁵⁶ Apesar desse desejo explicitado do especialista norte-americano, ainda o que se via eram pouquíssimas manifestações desse estilo na América Latina como um todo. Como já mencionamos, mesmo no México, onde a variedade artística foi considerada robusta, a arte abstrata foi tida por Kirstein como pouco ortodoxa.

No Brasil, um exemplo da nova geração de artistas foi a escultora brasileira Maria Martins. A artista havia estudado no Rio de Janeiro e Paris, no final da década de 1930 e foi morar nos EUA, onde trabalhou com o escultor Jacques Lipchitz e teve contato com André Breton, Marcel Duchamp e Max Ernst.²⁵⁷ Ela expôs o seu trabalho em galerias de Washington e Nova York, inclusive na Feira Internacional de Nova York e no Metropolitan Museum e trabalhou com materiais como gesso, madeira, bronze, entre outros.

No catálogo, Kirstein elogiou o talento da artista, considerando-a como uma escultura forte, como se vê em *Christ*.

²⁵⁵ PEREZ-ORAMAS, Luis Enrique. Wifredo Lam's *The Jungle* and Matta's "Inscapes". In: BASILIO, Miriam; BERCHT, Fatima; CULLEN, Deborah; GARRELS, Gary; PEREZ-ORAMAS, Luis Enrique, (orgs.). *Latin American & Caribbean Art: MoMA at El Museo*. New York: El Museo del Barrio & The Museum of Modern Art. 2004, p. 94.

²⁵⁶ No original: "It is from young artists like Berdecio that a new generation in their native lands may be fertilized". Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 33.

²⁵⁷ Sobre a obra escultora brasileira ver: COSAC, Charles (org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.



[Fig. 25] - Maria Martins. *Christ*, 1941. Madeira jacarandá, 240 x 48.2 x 49.5 cm. The Museum of Modern Art, N.Y.²⁵⁸

Christ foi uma escultura feita em 1941, doada ao museu por Nelson Rockefeller. A obra foi impressa na primeira página da seção do Brasil no catálogo. Trata-se de um trabalho feito em madeira jacarandá, com definições de silhuetas, além de um tamanho considerado grande, a obra mede em torno de 2,50m e tem o seguinte dizer talhado em latim: *Vae Vobis Scribae Et Phariseae, Hypocritae!* (Ai de vós escribas e fariseus, hipócritas!). A obra foi tida como a principal escultura da coleção, na opinião de Alfred Barr.²⁵⁹

Em uma comunicação institucional destinada à imprensa, datada de janeiro de 1942, o museu apresentou a obra da artista com o seguinte título em letras garrafais: “MUSEUM OF MODERN ART ACQUIRES HEROIC STATUE OF CHRIST SCULPTURED IN WOOD BY BRAZILIAN ARTIST”. Na publicação, o diretor Alfred Barr Jr. comentou a obra da brasileira. Ele disse:

Christ, pela escultora brasileira Maria, é uma figura imponente de tamanho e disposição heroica. Ao invés de uma figura doce de

²⁵⁸ Ver no site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/81589?locale=en> (visualizado em 20/05/2016)

²⁵⁹ Cf. BARR Jr., Alfred. “Foreword”. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, edited by Lincoln Kirstein. New York: The Museum of Modern Art, 1943. p.3-4.

mansidão e humildade tão frequentemente retratado por artistas religiosos convencionais, a escultora tem esculpido um Cristo tomado por raiva, com os punhos cerrados, se encontrando acima de sua cabeça em um gesto de furiosa justiça. A artista expressou vigorosamente as palavras do Evangelho de São Mateus esculpida em latim em toda a base: Ai de vós escribas e fariseus, hipócritas!²⁶⁰

Mais uma vez, se valorizou a liberdade criativa e a singularidade da artista. *Christ* foi feita num momento realista da carreira da artista, mas nos anos seguintes ela se tornou uma das grandes escultoras surrealistas. Essa mudança ocorreu ainda na década de 1940, quando em uma exposição individual em Nova York ela apresentou seus trabalhos de bronze com figuras oníricas surrealistas. Apesar de terem adquirido apenas uma obra da artista para a coleção do MoMA até 1943, nota-se que ainda na mesma década outros trabalhos dela foram adquiridos, demonstrando uma visibilidade ascendente da artista na instituição.

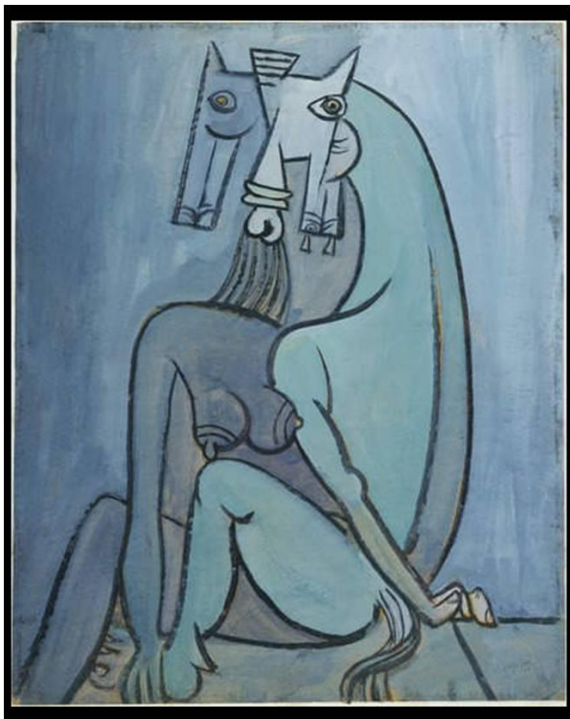
Outros artistas brasileiros foram indicados no catálogo como potenciais, por exemplo, o brasileiro (nascido na Lituânia) Lasar Segall e os seus trabalhos de influência pós-impressionista e expressionista, sendo comparado ao grande artista europeu Marc Chagall. Também o mesmo ocorreu com Anita Malfatti associada ao trabalho de Paul Gauguin e Tarsila do Amaral influenciada pelo cubismo de Jules-Fernand-Henri Léger. Além deles, Lincoln Kirstein indicou uma nova geração de pintores brasileiros. Ele disse: “The younger generation includes Francisco Rebollo Gonsales, a social realist and formerly a football player, Lucy Citti Ferreira, a sensitive follower of Segall, and Carlos Scliar, who of all the newer painters may have the widest future”²⁶¹.

Em Cuba, um artista considerado promissor foi Wifredo Lam. Como se sabe, o artista cubano estudou na Europa (Espanha e França) onde residiu por mais de uma

²⁶⁰ No original: Alfred H. Barr, Jr., Director of the Museum, comments on the new acquisition as follows: "The Christ, by the Brazilian sculptress Maria, is an imposing figure of heroic size and heroic mood. Rather than the gentle figure of meekness and humility so frequently portrayed by conventional religious artists the sculptress has carved a Christ towering with wrath, his clenched fists meeting above his head in a gesture of furious righteousness. The artist has vigorously expressed the words from the Gospel of St. Matthew carved in Latin across the base; "Woe unto you scribes and Pharisees, hypocrites!" THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1942: N° 0004_1942-01-09_42109-3.

²⁶¹ THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, edited by Lincoln Kirstein. New York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 36.

década e conheceu Pablo Picasso e André Breton, pintores com os quais dialogou. Apenas duas pinturas do artista faziam parte da coleção do MoMA até 1943. Uma delas, *Satan*, de 1942, comprada no mesmo ano pelo Fundo Interamericano. Ela foi impressa no catálogo e Lincoln Kirstein comentou a clara influência da obra *Guernica* de Pablo Picasso, mas salientou que, com a sua capacidade, o pintor cubano criou seus próprios “monstros” e imprimiu sua maneira de pintar.



[Fig. 26] - Wifredo Lam. *Satan*, 1942. Guache sobre papel, 106.4 x 86.4 cm. The Museum of Modern Art, N.Y. ²⁶²

Satan é um guache sobre papel em que foi representada uma figura híbrida, parte mulher e parte cavalo, num corpo retorcido em que predominam tons azuis. Na tela, podem ser vistas influências cubistas e surrealistas. O artista expressou conflitos do seu mundo externo e interno e as culturas nas quais se formou por meio da presença de elementos cristãos e afro-cubanos, compondo nuances de sua própria experiência como homem mestiço, cubano e cidadão do mundo.

²⁶² Ver no site do MoMA, disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/37835> (visualizado em 20/05/2016).

Sobre as influências da cultura afro-cubana, latino-americana e europeia na obra de Wifredo Lam, o escritor Fernando Ortiz analisou a questão e o contexto de seu retorno da Europa.

Allí se hace a otro mundo. Picasso le da confianza, ejemplo, estímulos, y Lam como pintor logra prestigio en las escuelas audaces. Pero en Francia le sorprenden otra guerra, otra catástrofe, otra derrota y otra fuga, y es la pérdida de otro mundo. Ahora, a mediados del 1941, el cubano retorna a su patria con su ánimo quebrado. Su llegada a Cuba es sensacional y revolucionaria en el arte insular; pero Lam no se repone de sus traumas psíquicos ni logra reajustarse a su nuevo y criollo ambiente. En Cuba encuentra aquel pequeño mundo de su infancia y de su juventud; su mundo mulato, de mulatez natural y viva, no de convencionalismo y artificio. Aquí lo afroíde está en él mismo, en Lam y también en todo su contorno. Aquí no es un simple exotismo, como suele serlo en Europa (...) Con Lam, el afro-cubanismo adquiere en el arte una expresión nueva, sin duda la más íntima, merced al enfoque visionario que él logra darle. (...) Además, Cuba está asimismo subvertida y relajada como el Viejo Mundo... Lam en su misma tierra vive en destierro; es un refugiado y en todas partes un hombre marginal e adolorido por sus frustraciones, que en los éxtasis de su arte busca la catarsis a sus tensiones íntimas. Como hombre, como artista, como mestizo y como ciudadano del mundo; de este mundo resquebrajado y entenebrecido como castillo en ruinas, al que están volviendo los duendes, las estantiguas y las ‘almas en pena’, así de las alucinadoras supersticiones como de las pavorosas realidades.²⁶³

No catálogo, outros artistas cubanos foram mencionados como importantes figuras da arte moderna local. Fidelio Ponce de León, cuja obra intitulada “Two Women (1934)” foi impressa, abriu a seção de obras cubanas. No texto, Lincoln Kirstein destacou que este artista desenvolveu um estilo próprio, principalmente na utilização da luz e na composição do desenho. Outra artista cubana elogiada no catálogo foi Amelia Peláez, que estudou na Academia de San Alejandro, em Havana e também em Paris. No texto, o autor comentou a presença de elementos cubistas em seu trabalho. As duas obras da artista adquiridas para a coleção foram impressas, que são: *Still Life in Red* (1938) e *Card Game* (1936). Sobre a notoriedade do seu desenho, Lincoln Kirstein afirmou: “Her large drawings have an elegance and intellectual piquancy rare in a

²⁶³ ORTIZ, Fernando. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana, Cuba: Ministerio de Educación, 1950, p. 24-25.

woman”²⁶⁴, um comentário que reconhece a importância da artista, porém permite uma leitura depreciativa em relação à atuação feminina na arte.²⁶⁵

De modo geral, esses artistas trabalhados neste item foram apresentados como “novas tendências”, “nova geração”, “artistas potenciais”, “grandes artistas” e, muitos deles, entraram na coleção com a iniciativa de ampliá-la. Contudo, eles foram mencionados brevemente no catálogo e ainda, não tiveram uma grande quantidade de obras adquiridas. De todo modo, entendemos que eles foram sugeridos ao público leitor/coleccionador norte-americano como um campo em potencial.

As abordagens de Lincoln Kirstein no catálogo e de Alfred Barr Jr. em outros documentos revelam ênfase nos critérios estéticos da obra, iluminando aspectos como a originalidade e liberdade artística. Mas, os artistas cujos trabalhos pertenciam ao museu, entre 1935 e 1941 foram tomados como ícones da arte moderna latino-americana; já as aquisições efetuadas em 1942 foram apontadas como sendo a de novos atores desse cenário.

Sobre o aspecto da originalidade, eles valorizaram os trabalhos de Wifredo Lam, Alfredo Guido e Pedro Figari, pois eles expressavam maneiras próprias de comporem suas obras, imprimindo traços de suas culturas locais e dialogando com artistas e tendências internacionais.

A autora Dawn Ades trabalhou em seu livro “Arte na America Latina” a questão do impacto das vanguardas artísticas europeias na região. Para ela, a entrada dessas correntes aliada às transformações que se acentuaram nos países latino-americanos após os anos 1920, produziram elementos próprios de seus ambientes mesmo entre os mais ligados às correntes internacionais.²⁶⁶ Nesse sentido, as obras de Frida Kahlo, Maria Martins, Roberto Berdecio e Wifredo Lam podem ser pensadas como representativas da impressão de uma marca própria sobre conceitos vanguardistas internacionais.

²⁶⁴ Cf. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, edited by Lincoln Kirstein. *Op. Cit.*, p. 47.

²⁶⁵ Outros artistas tiveram suas obras comentadas e elogiadas pela singularidade em aspectos estéticos e pela relação de seus trabalhos com vanguardas artísticas internacionais, principalmente cubistas. Foram impressas no catálogo obras de artistas cubanos como: Carlos Enriquez, Teodoro Ramos Blanco, Mario Carreno, René Portocarrero, Mariano Rodriguez, Luis Martinez Pedro e Cundo Bermudez.

²⁶⁶ ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820 – 1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 135.

Sobre o aspecto da liberdade criativa, entendemos que essa questão ganhava cada vez mais importância no museu devido à conjuntura política daquele momento. O termo “liberdade” apareceu diversas vezes ao longo do catálogo, nos comentários sobre os artistas e obras da coleção e em outras publicações da época. Em uma publicação da instituição, intitulada *What is modern painting*, escrita por Alfred Barr, publicada originalmente em 1943, o diretor do MoMA deixou explícita sua opinião sobre a importância da liberdade para o artista, utilizando as palavras do presidente dos Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt. Citou em seu texto o trecho do discurso do presidente norte-americano que diz:

Para dizer a verdade o artista precisa trabalhar e viver livre. Tendo os países totalitários em mente, o Presidente Roosevelt pôs a questão em termos claros: ‘As artes só podem prosperar onde os homens têm a liberdade de ser o que são e de disciplinar suas próprias energias e ardores... A liberdade política resulta em liberdades nas artes... Se esmagarmos, nas artes, a individualidade, esmagaremos ao mesmo tempo a própria arte’(...) Nos países livres há pouco perigo de que as artes sofram a tirania brutal e meio insana de um Hitler ou a calculada repressão de um Stalin, mas há outros caminhos, menos diretos, de esmagar a liberdade artística. Numa democracia o artista original e progressista vê-se muitas vezes perante a indiferença ou a intolerância do público, a ignorância das autoridades, a maldade dos artistas conservadores, a preguiça dos críticos, a cegueira ou timidez dos compradores dos quadros e diretores de museus ²⁶⁷.

Como podemos perceber, ele fez a crítica ao “aprisionamento” ideológico, político ou partidário, que poderia enviesar o trabalho do artista e cercear sua liberdade criativa. Só podemos compreender melhor essa crítica se também percebermos a quem Barr se dirigia na época. O alvo principal desses comentários era principalmente os regimes totalitários, cuja arte deveria servir aos seus projetos políticos-ideológicos. No mesmo texto foram mencionadas “atmosferas nazistas e comunistas”, que propiciaram ações contra a arte moderna, atacada por esses regimes como arte degenerada ou burguesa.

²⁶⁷ A obra intitulada *What is modern painting* foi publicada pela primeira vez em 1943, reeditada em 1946 e em 1953 foi traduzida para o português como *Que é arte moderna*. O trecho foi retirado da versão em português e consta na 2ª edição, conforme tivemos acesso. Consta que o trecho dito pelo então presidente Franklin D. Roosevelt foi proferido na palestra radiofônica sobre a inauguração do novo edifício do MoMA, em Nova York, no dia 11 de maio de 1939. Cf. BARR JR., Alfred H. *Que é a pintura moderna?* Nova York: Museum of Modern Art, 5ª ed. 1953, p. 43-44.

Assim, a questão da liberdade criativa estava presente nesse contexto de disputas ideológicas que marcou os anos 1930 e 1940, em que a arte moderna de vanguarda foi fortemente rechaçada em alguns países. Sobre essa conjuntura, o historiador Eric Hobsbawm indicou que “nem a vanguarda alemã, nem a russa, portanto, sobreviveram à ascensão de Hitler e Stalin, e os dois países, na ponta de tudo que era avançado e reconhecido nas artes da década de 20, quase desapareceram do panorama cultural.”²⁶⁸

O viés panfletário, propagandístico e direcionador do posteriormente chamado realismo socialista restringia a liberdade do artista que devia estar a serviço da causa revolucionária, deixando de lado posições vanguardistas como as abstracionistas, cubistas, surrealistas, etc. Devia fazer uso em larga escala da estética figurativa para passar de maneira didática um ideário de bem estar social do regime e grandiosidade da nação.

O diretor norte-americano relatou em seu texto a saída de artistas vanguardistas russos do país como Wassily Kandinsky e Marc Chagall, e também a retaliação ao Museu de Arte Moderna Ocidental em Moscou, além de publicações do Partido Comunista condenando a arte que não seguisse a linha realista socialista.²⁶⁹

Do lado norte-americano, Jonathan Harris complementou ao dizer que “a noção de uma arte americana com suas liberdades e modalidades específicas tinha, nesta fase, nenhuma prescrição estilística: consistia de um "ecletismo democrático" que tinha sido negado na Alemanha, Itália e União Soviética.”²⁷⁰

Além disso, possíveis influências desses países de regimes totalitários sobre os países latino-americanos não agradavam os Estados Unidos na época. No que se refere ao Brasil e Itália, por exemplo, eram notórias algumas afinidades em termos de arte moderna.²⁷¹

²⁶⁸ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 187.

²⁶⁹ Cf. BARR JR., Alfred H. *Op. Cit.*, 1953, p. 43.

²⁷⁰ No original: The notion of an American art with its specific freedoms and modalities had, at this stage, no stylistic prescription: it consisted of a ‘democratic eclecticism’ that had been denied in Germany, Italy, and the Soviet Union. Cf. HARRIS, Jonathan. *Federal art and national culture: the politics of identity in New Deal America*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995, p.131.

²⁷¹ A historiadora da arte Ana Gonçalves Magalhães analisou a participação de divulgadores da arte moderna italiana no Brasil (muitos deles defensores do regime facista) e a conseqüente formação de

Portanto, entendemos que as disputas ideológicas se travavam também no campo artístico, nos debates entre arte figurativa e abstrata, realismo e abstracionismo, forma e conteúdo, valor estético e social. Como afirmou Jorge Schwartz, “a crescente politização da cultura latino-americana no final dos anos 1920, reintroduziu a discussão sobre o uso da palavra “vanguarda”, através da clássica oposição entre “arte pela arte” e “arte engajada”, relacionada a uma controvérsia em torno do próprio estatuto da arte”.²⁷²

A liberdade artística foi valorizada por Alfred Barr e Lincoln Kirstein na época, num contexto de objeção à arte militante²⁷³ praticada em países de regime totalitário. De todo modo, eles acolheram e prestigiaram a arte de caráter social presente em muitas obras de artistas latino-americanos como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco, Candido Portinari, Antonio Berni, que compõem a coleção do MoMA, até mesmo em nome de um “ecletismo democrático”.

Entendemos que, em 1942, havia uma intenção deliberada de ampliar a coleção. Essa ampliação se deu em termos de quantidade e diversificação. Dois aspectos foram bastante ressaltados por Lincon Kirstein e Alfred Barr Jr. na avaliação sobre o conjunto de obras adquiridas: originalidade e liberdade artística. Esses dois elementos, na nossa avaliação, devem ser compreendidos levando em consideração os aspectos conjunturais de disputas ideológicas que marcaram os anos 1930 e início dos anos 1940. Diante disso, entendemos que o MoMA e o seu empreendimento em formar a coleção Latino-Americana estiveram envolvidos nesse cenário de profundas transformações e

coleções no país, contendo obras de artistas italianos. Ver MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. São Paulo: Tese (Livre-docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.

²⁷² SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995, pp.34-5, *apud*. CAPELATO, M.H.R, *op. cit.* 2005, p.256.

²⁷³ O historiador Marcos Napolitano, em seu artigo, define o campo de atuação da arte militante e sua diferença da arte engajada. Para ele, a arte militante “parte da política para atuar na tríade ‘agitação - propaganda - protesto’, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados”. Além disso, ela “trabalha para mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas”. Já a arte engajada “chega na política a partir de uma atitude ‘voluntária e refletida’ sobre o mundo”. Ela é “de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011, p. 29.

agitação que tornou a América Latina um campo fértil para a divulgação de seus posicionamentos, práticas e influências em torno da arte moderna.

Considerações Finais

Neste trabalho, buscamos apresentar a formação da coleção latino-americana do MoMA, entre 1931 e 1943, e compreender as particularidades da constituição desse acervo no período indicado.

Indicamos a confluência entre as diretrizes da chamada Política da Boa Vizinhaça vigente nos Estados Unidos desde 1933 e a decisão de ampliar a inicial coleção de arte moderna mexicana, transformando-a em latino-americana. A entrada de Nelson Rockefeller para a presidência do MoMA, em 1939, foi fundamental. Quando ele assumiu a direção do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), em 1941, a proposta de criar uma coleção de arte moderna da América Latina, desenhada e materializada com as aquisições feitas por Alfred Barr Jr. e Lincoln Kirstein em viagem à América Latina, em 1942, foi abastecida com recursos do Fundo Interamericano. A primeira exposição da coleção ocorrida na instituição, no ano seguinte, mostrou a dimensão do empreendimento.

No catálogo da exposição, Lincoln Kirstein construiu um discurso que procurava justificar artisticamente a formação da coleção. Para tanto, apresentou ao público leitor a chamada “Latin-American Art”, sua história desde o período colonial até o momento contemporâneo. O volume contém textos e imagens sobre a coleção por meio dos quais o autor mostrava sua visão sobre a arte da América Latina, salientando as semelhanças e as diferenças em relação aos Estados Unidos.

Numa perspectiva mais ampla, entendemos que a formação da coleção significou uma tentativa de aproximação dos Estados Unidos em relação à América Latina, baseada na ideia de união hemisférica. O MoMA conferiu a essa iniciativa o rótulo de um “empreendimento pioneiro”, possibilitando que seus “empreendedores” se colocassem como referência no conhecimento sobre a arte moderna da América Latina. Assim, pensamos que a América Latina e sua arte foram vistas como zonas periféricas importantes para a cidade de Nova York que pretendia se tornar um polo cultural no mundo e para o museu que se internacionalizava cada vez mais. Tal iniciativa foi, por outro lado, apreciada por um grupo de artistas, críticos, intelectuais, mecenas, e

personalidades de diversos países, que tomaram o MoMA como centro de referência no trato das artes visuais latino-americanas.

Apesar de nosso recorte não abranger o período posterior a 1943, cabe indicarmos alguns rumos do empreendimento na instituição nos anos seguintes. Ao longo da década de 1940, houve uma série de mudanças no quadro administrativo do museu, dentre elas, o afastamento, em 1943, de Alfred H. Barr Jr. da diretoria da instituição, devido a divergências internas. Quando em 1949, foi nomeado René D'Harnoncourt como diretor do MoMA, Barr assumiu o cargo de diretor das coleções do museu, onde permaneceu até sua aposentadoria definitiva em 1967.

No que se refere à coleção, alguns artistas indicados no catálogo tiveram outras obras adquiridas ainda na década de 1940. Por exemplo, a obra *The Jungle* (1943) do cubano Wifredo Lam foi adquirida em 1945 e exposta no museu ao lado de Pablo Picasso. Também foi comprado um conjunto de esculturas da brasileira Maria Martins, demonstrando que alguns dos destaques eleitos em 1943 ganharam importância no acervo da instituição, nos anos seguintes. Além do Brasil e Cuba, obras de outros artistas de países como Argentina, Colômbia, Venezuela, Peru, Haiti, Guatemala e México foram também incorporadas à coleção, principalmente na década de 1960.

Houve poucas exposições de relevância no MoMA relacionadas à arte latino-americana depois da primeira exposição coletiva de 1943. Foram elas: “*Brazil Builds*” (1943); “*Modern Cuban Painters*”, (1944); “*Ancient Arts of the Andes*” (1954) e “*Latin American Architecture since 1945*” (1956). A mais significativa foi a intitulada “*Latin American Art 1931-1966*”, que ocorreu entre 17 de março e 4 de junho de 1967, exibindo 42 obras de 38 artistas, provenientes da Argentina, Guatemala, Venezuela, Brasil, Colômbia, Cuba, Peru e Uruguai.

Mais uma vez, as convergências entre cultura e política podem ser notadas. Essa grande exposição de 1967 foi organizada no período de vigência da chamada “Aliança para o Progresso”, iniciativa do governo do presidente John Kennedy, em 1961. Esta nova direção da política externa norte-americana visava promover a aproximação entre os Estados Unidos e a América Latina, estimulando o desenvolvimento do capitalismo na região e respondendo à Revolução Cubana de 1959 e ao temor do “avanço do comunismo” na região.

Para concluir, neste trabalho, salientamos que, ao lado das escolhas de ordem artística ou estética, diretrizes políticas atuaram no processo de formação da coleção

Latino-americana do MoMA. O olhar da instituição estadunidense voltado para a arte latino-americana trabalhava com uma visão sobre o “outro”. Essa perspectiva colocou, em um mesmo conjunto, um variado número de artistas e obras procedentes de países diversos, destacando alguns e, por conseguinte, encobrindo outros. No catálogo da coleção, documentaram-se as marcas do processo de formação da coleção e o início da construção de uma visão sobre arte latino-americana, elaborada pelo MoMA, na primeira metade do século XX. Enfim, buscamos compreender a complexa relação entre cultura e política nesse processo, indicando que as atividades em torno da arte estão longe de ser um campo “neutro”.

Fontes

1. Fonte principal

THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American*

Collection of the Museum of Modern Art, edited by Lincoln Kirstein. New York:
The Museum of Modern Art, 1943.

2. Outras fontes

BARR JR., Alfred H. *What is modern painting?* New York: Museum of Modern Art,
1943.

_____. *Que é a pintura moderna?* Nova York: Museum of Modern Art, 5ª ed. 1953.

GOODYEAR, A. Conger. *The Museum of Modern Art. The first ten Years.* New York:
The Museum of Modern Art, 1943.

THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in Progress: A survey for
the Fifteenth Anniversary of The Museum Of Modern Art.* New York: The
Museum of Modern Art, 1944.

_____. *Painting & Sculpture in the Museum of Modern Art*, edited by Alfred H. Barr Jr.
New York: The Museum of Modern Art, 1942.

_____. *Painting & Sculpture in the Museum of Modern Art*, edited by Alfred H. Barr Jr.
New York: The Museum of Modern Art, 1948.

_____. MoMA Press Release Archives, 1932: N° 034_1932-04-23.

_____. MoMA Press Release Archives, 1933: N° 029_1933-04-23.

_____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 037_1940-05-07_40507-32.

_____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 016_1940-02-20.

_____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 040_1940-05-14.

- _____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 046_1940-05-29.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 069_1940-10-03_401003-10.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1940: N° 0083_1940-11-26_401126-74.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1941: N° 0005_1941-01-20_41120-5.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1943: N° 0001_1943-01-04_43104-1.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1943: N° 009_1943-02-16_43216-10.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1943: N° 020_1943-02-09_40029-20.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1943: N° 022_1943-04-21_43421-22.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1967: N° 0050_035. LATIN-AMERICAN ART 1931-1966.
- _____. MoMA Press Release Archives, 1968: N° 0067_046J_Notes to Lillie P. Bliss.

3. Sites consultados disponíveis na rede:

Library of Congress

Disponível em: <https://www.loc.gov/> (acesso em 12 de novembro de 2013).

MoMA Press Release Archives. Disponível em:

http://www.moma.org/learn/resources/press_archives (acesso em 12 de novembro de 2013).

MoMA Exhibition History List. Disponível em:

http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list (acesso em 12 de novembro de 2013).

The Collection | MoMA

Disponível em: www.moma.org/collection/ (acesso em 12 de novembro de 2013).

The Metropolitan Museum of Art

Disponível em: <http://www.metmuseum.org/> (acesso em 12 de novembro de 2013).

Bibliografia

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820 – 1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ADORNO, T.W. “A indústria cultural.” In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsidios para uma historia social da arte no Brasil*. 3°. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990.
- _____. *Pintura latinoamericana: proyecto cultural, los colegios y el arte: breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX / producción y curaduría*. Buenos Aires: Banco Velox, 1999.
- _____. “História da Arte e Curadoria”. In: CONDURU, Roberto; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004.
- _____. (org.). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol 1, 2 e 3. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMIGO, Roberto. “Carlos Morel. El costumbrismo federal”. In: *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 3 | Año 2013.
- ANDRADE, Mário de. “Portinari”. *Diário de São Paulo*, 15 dez., 1934.
- ANTUNES, Cristina. “A Viagem Pitoresca de Debret”. In: *Biblioteca Brasileira Guita*

e José Mindlin, São Paulo: Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.bbm.usp.br/node/68> (visualizado em 26 de novembro de 2015).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EVERY, Kevin J. *The Hudson River School* - Resumo no website do Metropolitan Museum of Art. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd_hurs.htm (visualizado em 13 de janeiro de 2016).

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol 5. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BASILIO, Miriam; BERCHT, Fatima; CULLEN, Deborah; GARRELS, Gary; PEREZ-ORAMAS, Luis Enrique, (orgs.). *Latin American & Caribbean Art: MoMA at El Museo*. New York: El Museo del Barrio & The Museum of Modern Art. 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle. *Art in Our Time: A Chronicle of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

BEIRED, J. L. B. (Org.); CAPELATO, M. H. R. (Org.); PRADO, M. L. C. (Org.). *Intercâmbios Políticos Mediações Culturais nas Américas*. Assis: FCL-Assis-UNESP, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990.

BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas, v.1, 2 e 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

_____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: ADORNO, T. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.

São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BERTONHA, João Fábio. A política cultural da Itália fascista no Brasil: O soft Power de uma potência média em terras brasileiras (1922-1940). In: Magalhães, Ana Gonçalves. (Org.). *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2015, p. 1-15.

BITTENCOURT, José Neves (Orgs.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*.

Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2008.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

BURUCÚA José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Testemunha Ocular: História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAPELATO, M.H.R.; DUTRA, E.R. de F. Representação Política: O Reconhecimento de um Conceito na Historiografia Brasileira. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs.). *Representações: Contribuição a um Debate Transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.

_____. A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e Hispano-América. *História*, vol. 2, n. 22, 2003.

_____. Modernismo latino-americano e a construção de identidades através da pintura. *Revista de História (USP)*, v. n 153, 2005, p. 251-282.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Editorial, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa : Difel,

1990.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla.

2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*.

São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac

Naif, 2007.

COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura*

internacional. Tese de Livre docência defendida no Departamento de História, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP-SP, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais: UFMG,

1999.

COSAC, Charles (org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo:

Annablume, 2006.

DICKERMAN, Leah; INDYCH-LÓPEZ, Anna. *Diego Rivera: Murals for The*

Museum of Modern Art. New York: MoMA, 2011.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34,

1998.

_____. *A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby*

Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PREZIOSI, Donald. "Collecting / Museums" In: NELSON, Robert S. & SHIFF,

Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp. 281-291.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*.

Rio de Janeiro: Difel, 1999.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

EDER, Rita. Muralismo Mexicano: Modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990.

_____. “Why a Latin American Art?” *Southern California Art Magazine* (Los Angeles), no. 25 (December 1979): 62-65.

ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

_____. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas Brasileiros)

FERES JÚNIOR, João. *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos*. Bauru: USC, 2005.

FORNIAS, Carlos Venegas. “El Libro de Los Ingenios”. In: *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, v. 01 enero-abril, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCISCO-J. HERNÁNDEZ, Adrián. Paris, Cuba, New York: Wifredo Lam and the Lost Origins of The Jungle. In: *Cultural Dynamics*, November 2009; vol. 21, 3: pp. 339-360.

FREIRE, Maria Cristina M.; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

FRELINGHUYSEN, Alice Cooney; et al. *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- _____. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.
- GOODYEAR, Anson Conger. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1943.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaaios críticos*. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- GREET, Michele. *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*. In: *Journal of Curatorial Studies*, vol 3, n 2&3, 2014. pp. 212–236.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HARRIS, Jonathan. *Federal art and national culture: the politics of identity in New Deal America*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, Vols.2
- _____. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1988.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das

- Letras, 1995.
- HUNTER, Sam. "Introduction". In: *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc. and MoMA, 1984.
- INDYCH-LÓPES, Anna. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos. A Consolidação da Nação*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, c2002.
- KARNAL, Leandro... [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2014.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. São Paulo: Tese (Livre-docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.
- _____. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, 2012.
- _____. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP: estudos em torno das coleções Matarazzo. *Revista USP*, v. 1, p. 200-216, 2011.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

- MANRIQUE, Jorge Alberto. *América Latina en sus Artes*. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974.
- MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: *História e Cultura Material* (Nova série, vol. 2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.
- _____. “Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais”. In: YAZIGI, E. (Org.). *Turismo, espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MOTA, C. G. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995.
- MOTTA, Romilda Costa. *José Vasconcelos: as Memórias de um "profeta rejeitado"*. São Paulo: Alameda, 2015.
- MOURA, Gerson. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo: Contexto, 1991.
- _____. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI. Comunicação, 2010.
- OLES, James. *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco*. Nova York: MoMA, 2011.
- ORTIZ, Fernando. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana, Cuba: Ministerio de Educación, 1950.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: *México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novicientos." In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa (orgs.). *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo 2*. Montevideú: Taurus, 1996.
- POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: *Encyclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- PRADO, Maria Ligia C. *América Latina no séc. XIX: Tramas, Telas e Textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999.
- _____. *A História na Política, a Política na História*. São Paulo: Alameda, 2006.
- _____. "Ser ou Não Ser um Bom Vizinho: América Latina e Estados Unidos Durante a Guerra". *Revista USP. Dossiê 50 Anos de Final de Segunda Guerra*. Nº26 (São Paulo: USP, 1995. pp.52-61).
- _____. "Uma introdução ao conceito de identidade". In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009, p. 66-71.
- _____. "Pintura Histórica e Ciência: o tema da febre amarela na disputa de imagens nacionais". In: Marta de Almeida, Moema de Rezende Vergara. (Org.). *Ciência, História e Historiografia*. 1ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Via Lettera; MAST, 2008, v. 1, p. 101-112.
- PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.
- REICH, Cary. *The Life of Nelson Rockefeller: Worlds to Conquer, 1908-1958*. New York: Doubleday, 1996.

- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- RIBEIRO, Edméia. *Cotumbrismo, hispanismo e caráter nacional em las mujeres españolas, portuguesas y americanas: imagens textos e política nos anos 1870*. Londrina: EDUEL, 2012.
- RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- RODÓ, José Enrique. Ariel. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- SADLER, Darlene J. *Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture). Austin: University of Texas Press, 2012.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX. Ensaio Escolhidos*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge. *O fervor das Vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. Companhia das Letras, 2008.
- SERVIDDIO, Fabiana. Exibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales. In: *Anais Eletrônicos do XXXII Colóquio CBHA: Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília, 2012.
- SQUEFF, Letícia. Uma galeria para o império: *A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SMITH, Joseph. *Historical Dictionary of United States-Latin American Relations*. Maryland: Scarecrow Press Inc., 2007.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- TOLEDO, Carolina Rossetti de. *As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu*

de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado defendida no Programa da Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (USP). São Paulo, 2015.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. “Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil”. *Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC*. Niterói: ANPHLAC, 2014.

_____. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O' Gorman. In: *Revista de História*, Nº 152 (1º semestre de 2005), 283-304.

VENEGAS FORNIAS, Carlos. El Libro de Los Ingenios. In: *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, v. 01 enero-abril, 2008.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, no. 14, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZAGNI, Rodrigo Medina. *Integração e Identidades em Conflito: As políticas culturais dos Estados Unidos para a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial e a montagem do sistema Pan-americano (os casos de Brasil, México e Argentina)*. Tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – USP, 2011.