UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Danielle Misura Nastari

**A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940,
Portinari e artistas seguintes**

São Paulo

2016

DANIELLE MISURA NASTARI

**A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940,
Portinari e artistas seguintes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
mestre em Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa: História e Historiografia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Daisy Valle Machado Peccinini

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. As imagens contidas neste trabalho não podem ser reproduzidas sem autorização de seus autores ou arquivos responsáveis por seus direitos autorais.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Nastari, Danielle Misura.

A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA : a década de 1940, Portinari e artistas seguintes / Danielle Misura Nastari ; orientadora Daisy Valle Machado Peccinini. – São Paulo, 2016.

xxx f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2016.

1. Acervo Museológico – Estados Unidos – Século 20. 2. Política Cultural. 3. Arte Moderna – Brasil – Século 20. 4. Museum of Modern Art (New York). 5. Portinari, Cândido, 1903-1962. I. Peccinini, Daisy. II. Título.

CDD 708.973

Nome: NASTARI, Danielle Misura

Título: A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
mestre em Estética e História da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para meu Papi querido.

AGRADECIMENTOS

A extensa pesquisa aqui apresentada só foi possível por conta do auxílio de um grande grupo de pessoas. Primeiramente agradeço à professora Daisy Valle Machado Peccinini por ter acreditado nesse projeto de investigação e tê-lo apoiado incondicionalmente de maneira sábia e generosa.

Os conselhos de Jay Levenson, diretor do Programa Internacional do MoMA, foram capitais na demarcação da documentação investigada; o rico universo revelado pelas cartas aqui reproduzidas não teria vindo à luz sem seu direcionamento. Outros membros da equipe do museu foram importantes para o sucesso dos trabalhos. Meus sinceros agradecimentos à arquivista Michelle Harvey; a Genevieve Lipinsky do Departamento de Pintura e Escultura; a Emily Cushman e Katherine Alcauskas, do Departamento de gravuras; a Cerise Fontaine, a Roberto Rivera e também ao MoMA, por ter cedido as imagens das obras de sua coleção brasileira para ilustrar esse trabalho.

Agradeço à Universidade de São Paulo e ao Banco Santander pela concessão da Bolsa de Mobilidade Internacional. A pesquisa em arquivos estrangeiros foi fundamental para o mapeamento completo dos processos estudados. Na universidade de Princeton agradeço o professor Thomas DaCosta Kaufmann pela generosa acolhida e a professora Irene V. Small pela orientação valiosa, que me levou ao encontro da preciosa carta de René d'Harnoncourt sobre a obra de Portinari, escrita em 1962, que fecha as considerações finais desse volume. No Rockefeller Archive Center, meu muito obrigado a toda a solícita equipe da instituição e especialmente a Monica Blank, Tom Rosenbaum e Jack Meyers. Não posso esquecer da colega Carolina Rossetti de Toledo, cujo apoio ao longo do processo de requisição da bolsa de viagem foi fundamental. Ainda no corpo de docentes estrangeiro, sou grata à professora Miriam basilio da Universidade de Nova York pela receptividade calorosa e pelo auxílio com dúvidas pontuais. Agradeço também a Paulo Von Dort pela receptividade em conversar sobre a Feira Mundial de Nova York.

Nas instituições nacionais, destaco agradecimentos a Noélia Coutinho, arquivista do Projeto Portinari, responsável por importantes direcionamentos em relação a documentos específicos; Pierina Camargo e Ricardo Alberton Fernandes, do Museu Lasar Segall, pela ajuda com pesquisa documental e liberação das imagens presentes na pesquisa; as equipes das bibliotecas do MASP, MAM-SP e MAC-USP, com agradecimentos especiais ao Anderson Tobita e Léia Cassoni, bem como a toda a equipe da secretaria do Programa de Pós-

Graduação em Estética e História da Arte. Sem o apoio de Águida Furtado Vieira mantegna, Paulo Marquezini e Joana D'Arc Figueiredo esse trabalho não teria sido concluído. O resultado final do material aqui apresentado foi aprimorado pela revisora Juliana Oliveira, e aqui agradeço profundamente por todo seu apoio no processo final de conclusão dos arquivos.

Na Universidade de São Paulo agradeço muitíssimo à professora Maira Laudanna, cujas aulas e direcionamentos foram fundamentais e extremamente valiosos na elaboração tanto da pesquisa sobre a gravura de Portinari aqui apresentada, como no texto do trabalho como um todo.

Sem o suporte de Viola Walker, Iulia e Eugene Gonchar os resultados dessa pesquisa não teriam sido bem sucedidos. A ajuda de Dana Morales e Ricardo Vieira Orsi também merece menção. Obrigada às queridas amigas Daniela Machado Rocha, Daniella Dias Gomes, Juliana Petrilli, Marianne Tone, Monique Couto, Nowa Leão e Silvana Lima pelo apoio e incentivo e também a todos os membros da minha família, e em especial minha mãe, Vera Misura.

E, enfim, envio meus maiores agradecimentos a Robert Hagan. Sou muitíssimo grata por todo o seu apoio e dedicação; sem seu direcionamento essa pesquisa não teria sido concluída com êxito. Muito obrigada!

Great nations write their autobiographies in three manuscripts—the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last.

John Ruskin

RESUMO

NASTARI, Danielle Misura. **A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes**. 2016. 255p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho apresenta uma investigação pioneira dos encadeamentos que conduziram a formação da coleção de arte brasileira do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), buscando desvendar os fatores que levaram peças nacionais a serem incorporadas ao acervo da proeminente instituição americana, partindo da primeira aquisição em 1939 e mapeando todos os ingressos ao longo dos anos 1940. O objetivo central do estudo é compreender os processos históricos que direcionaram a aquisição e permitiram a recepção das obras por parte da instituição no período investigado, bem como os fatores que permitiram que ela divulgasse a arte brasileira no contexto cultural americano no decênio de 1940.

Palavras-chave: 1. Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA. 2. Acervo Museológico. 3. Arte Moderna Brasileira. 4. Política da Boa Vizinhança. 5. Candido Portinari.

ABSTRACT

NASTARI, Danielle Misura. **The Genesis of MoMA's Brazilian Art Collection: the 1940s, Portinari and following artists**. 2016. 255p. Dissertation (Master Degree) – Inter-Graduate Program in Aesthetics and Art History of the University of São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This study presents a pioneering effort to set out the formation processes of the Museum of Modern Art in New York (MoMA) Brazilian art collection, revealing the sequence of events that lead artworks from Brazil to be acquired by this institution from 1939 to 1949. Its aim is to understand the historical scenarios that allowed these artworks to be received by the museum in the delimited time, as well as to comprehend the reasons that propelled MoMA to promote Brazilian art in the 1940s. The investigation work was based on correspondence of key people in this process – Nelson Rockefeller, Alfred H. Barr Jr., Lincoln Kirstein and Cândido Portinari – as well as on documents produced by the MoMA; the results of this research opens new possibilities of understanding the relations between Brazil and the United States, in the fields of art, culture and politics.

Key words: 1. Museum of Modern Art of New York - MoMA. 2. Museum Collection. 3. Brazilian Modern Art. 4. Good Neighbor Policy. 5. Cândido Portinari.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 – Capa do catálogo do *Armory Show* (à esquerda) de Nova York e vista elevada da exposição montada (à direita). Archives of American Art, Smithsonian Institute.

Figura 3 – Capa do catálogo da *International Exhibition Of Modern Art*. Criada pela *The Société Anonyme* para o Brooklyn Museum, novembro de 1926. Brooklyn Museum Archives.

Figuras 4 e 5 – Nelson W. Aldrich (à esquerda), em fotografia tirada em 1905-15 e John D. Rockefeller Sr., (à direita), em imagem de 1885. Wikimedia Commons.

Figuras 6 e 7 – John D. Rockefeller Jr. (à esquerda) e Abby A. Rockefeller (à direita). Capas da revista *Time*, publicadas, respectivamente, em 19 de janeiro de 1925 e 27 de janeiro de 1936. The Time Magazine Vault.

Figuras 8 e 9 – Lillie P. Bliss (à esquerda), em fotografia de cerca de 1924 e Mary Quin Sullivan (à direita), em imagem não datada. MoMA.org/modern women.

Figura 10 – Alfred H. Barr. ArtBru Akamedie Austria website/ Wikimedia.

Figura 11 – Vista aérea da nova desse do MoMA, inaugurada em maio de 1939. Fotografado por Andreas Feininger. Museum of Modern Art.

Figura 12 – Vista aérea da Feira Mundial de Nova York com os arranha-céus de Manhattan ao fundo. Wikiimages

Figura 13 – Portinari, na extrema direita, e seus colegas da classe de pintura da ENBA, em 1924. Projeto Portinari.

Figura 14 – “Palaninho”. Desenho a grafite executado por Portinari, em Paris (1930). Projeto Portinari.

Figura 15 – “Café”. Pintura a óleo sobre tela executada por Candido Portinari em 1935 e que recebeu a Segunda Menção Honrosa do *Carnegie Institute* no mesmo ano. Projeto Portinari.

Figura 16 – Portinari, de costas, recebe o presidente Getúlio Vargas e o ministro Gustavo Capanema em sua exposição, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, em novembro de 1939. Projeto Portinari.

Figura 17 – Mapa da Feira Mundial, com a localização do pavilhão brasileiro circulada em negro. Cortesia de Paul Von Dort.

Figura 18 – Vista da lateral esquerda do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939. Cortesia de Carlos Eduardo Comas via Revista ArqTexto n. 16.

Figura 19 – Vista da lateral esquerda do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939. Cortesia de Carlos Eduardo Comas via Revista ArqTexto n. 16

Figura 20 – Vista da lateral direita do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939. Cortesia de Carlos Eduardo Comas via Revista ArqTexto n. 16

Figura 21 – Vista do interior do pavilhão brasileiro com sua galeria ondulada. Cortesia de Carlos Eduardo Comas via Revista ArqTexto n. 16

Figura 22 – “Cena gaúcha”, painel exibido no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. Projeto Portinari.

Figura 23 – “Jangadas do Norte”, painel exibido no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. Projeto Portinari.

Figura 24 – Estudo final para “Noite de São João”, guache sobre papel, 32x35 cm. O painel original foi consumido em um incêndio em 1958, não sendo conhecido nenhum registro da obra a cores. Esse estudo é a informação mais próxima que há em relação à composição cromática da peça. Projeto Portinari.

Figura 25 – Interior do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, com as obras de Portinari ao fundo. Projeto Portinari.

Figuras 26 e 27 – “No estúdio de um pintor”, de Manoel Constantino (à esquerda) e “Dança do fogo”, de Helios Seelinger (à direita). Obras expostas no *Riverside Museum*, em 1939. Publicado em “Latin American Exhibition of Fine and Applied Art”, no *Bulletin of the Pan American Union* 74, n. 1 (jan. 1940).

Figura 28 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940. Projeto Portinari.

Figura 29 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940, mostrando também duas esculturas de Maria Martins. Projeto Portinari.

Figura 30 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940, mostrando também escultura de Maria Martins. Projeto Portinari.

Figura 31 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940. Projeto Portinari.

Figuras 32 e 33 – Respectivamente, capa da edição da *Fortune* de junho de 1939 e páginas de abertura da matéria sobre o Brasil na revista, com as reproduções das pinturas de Portinari “Colonos carregando café” e “Futebol”. Arquivo pessoal.

Figuras 34 e 35 – Florence Horn e seu retrato pintado por Portinari em Nova York (1940). Projeto Portinari.

Figura 36 – A pintura “Morro”, adquirida pelo MoMA, em 1939. Projeto Portinari.

Figura 37 – O jornalista Earl Brown. Revista *Life*, 17 jun. 1940.

Figuras 38 e 39 – William R. Valentiner, nos anos 1950, e seu retrato, à direita, executado por Diego Rivera no ciclo de murais *Detroit Industry*. Respectivamente NCPedia e Detroit

Institute of Arts.

Figura 40 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940. Projeto Portinari.

Figura 41 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940. Projeto Portinari.

Figura 42 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940. Projeto Portinari.

Figura 43 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940. Projeto Portinari.

Figuras 44 e 45 – O aproximação formal entre Portinari e Picasso: “Mulher e criança”, do pintor brasileiro (à esquerda, comprada por Florence Horn) e “Duas mulheres correndo”, do artista espanhol (à direita). Respectivamente, Projeto Portinari e Museu Picasso de Paris.

Figura 46 – Evento de abertura da exposição Portinari of Brazil, no MoMA, ocorrido em 8 de outubro de 1940, com o painel “Noite de São João” ao fundo. Projeto Portinari.

Figura 47 – Visão da chamada para a exposição Portinari of Brazil, no MoMA, e da entrada da mostra. Projeto Portinari.

Figura 48 – Visão da chamada para a exposição Portinari of Brazil, no MoMA, e da entrada da mostra. Projeto Portinari.

Figura 49 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA. Projeto Portinari.

Figura 50 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA. Projeto Portinari.

Figura 51 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA. Projeto Portinari.

Figura 52 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA. Projeto Portinari.

Figura 53 – Painel “Noite de São João” na exposição de Portinari, em 1940. A obra foi presenteada ao MoMA pelo governo brasileiro em 1942. Projeto Portinari.

Figura 54 – Fotografia de Portinari, de autoria de Jorge de Castro, que estampou a capa do boletim do MoMA, em outubro de 1940. Projeto Portinari.

Figuras 55 e 56 – A aquisição “Pescador” (à esquerda) e a doação “Menina com criança” (à direita). Projeto Portinari.

Figura 57 – Aquisição brasileira do MoMA: tela “Espantalho”. Projeto Portinari.

Figuras 58 e 59 – Aquisições brasileiras do MoMA; monotipias “Retrato de Adalgisa Nery” (à esquerda) e “Homem cego e seu filho” (à direita). Projeto Portinari.

Figura 60 – A litografia “Duas mulheres e crianças”, pertencente ao acervo do MoMA.

Projeto Portinari.

Figura 61 – A litografia “Retirantes”, pertencente ao acervo do MoMA. O exemplar mostrado aqui, cuja imagem foi cedida pelo Projeto Portinari, foi colorido com lápis de cor e é apresentado acromático. O resultado final da impressão da obra sem essa intervenção é mais limpo, com as áreas negras plenamente chapadas. A obra que está no MoMA possui essas características. Projeto Portinari.

Figuras 62 e 63 – As litografias “Figuras correndo” e “Família”, pertencentes ao acervo do MoMA. Projeto Portinari.

Figura 64 – Portinari e seu irmão Loi cuidam de gravuras no ateliê do Leme, em 1940. Projeto Portinari.

Figuras 65 e 66 – Pintura “Mulher e menina” (à esquerda) e litografia “Duas figuras sentadas ao lado de um corpo” (à direita), integrante da coleção do MoMA. Ambas as obras foram produzidas em 1939. Projeto Portinari.

Figuras 67 e 68 – Pintura “Menina com fita” (à esquerda) e litografia “Menina ajoelhada” (à direita), ambas de 1939. A litografia pertence ao acervo do MoMA. Projeto Portinari.

Figura 69 – A litografia “Torso masculino”, pertencente ao acervo do MoMA. Projeto Portinari.

Figura 70 – Portinari executando os murais nas instalações da Fundação Hispana da Biblioteca do Congresso americano, em 1941. Projeto Portinari.

Figuras 71, 72, 73 e 74 – Em sentido horário, a partir da imagem superior à esquerda: “Retrato de Mary C. Rockefeller” e “Retrato de Michael Rockefeller”, filhos gêmeos de Nelson e “Retrato de Mary Rockefeller”, todos executados em 1941. Por fim, “Retrato de Abby Rockefeller”, de 1949. Projeto Portinari.

Figura 75 – Nelson Rockefeller. Dutch National Archives (Open Data Project).

Figura 76 – Mapa que apresenta a complexa estrutura gerencial regional da OCIAA na América Latina em Abril de 1944. History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, p. 250.

Figura 77 – Capa de Hound and Horn 1 n° 3, concebida por Rockwell Kent. Harvard Library.

Figura 78 – George Balanchine (à esquerda) e Lincoln Kirstein, em um ensaio de ballet nos anos 1950. New York Public Library Archives.

Figura 79 – A partir da esquerda: Lincoln Kirstein (extrema esquerda), com Philomena e José Lins do Rego, Magdalena e Gilberto Freyre, Portinari e Manuel Bandeira (em nono e décimo). Projeto Portinari.

Figura 80 – Retrato de Maria Martins executado por Portinari em 1941 para o catálogo da mostra na Corcoran Gallery. Projeto Portinari.

Figuras 81, 82 e 83 – A partir da esquerda, Carlos Martins posando para Maria em ensaio para a edição de 8 de dezembro de 1941 da revista Life. À direita, a escultura “Cristo”, que aparece também atrás do embaixador. Respectivamente, as duas primeiras imagens vindas da revista Life, 08 dez. 1941 e imagem digital © 2015 The Museum of Modern Art, New York. Fotografado por Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 84 – Nas comemorações da Semana da Pátria, a partir da esquerda, o ministro Gustavo Capanema, Getúlio Vargas (sentado), a primeira dama Alzira Vargas e Nelson Rockefeller, segurando uma criança no desfile de 7 de setembro de 1942. CPDOC – FGV.

Figura 85 – “Estudo para Ouro Preto: noite de São João”, de Alberto da Veiga Guignard. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 86 – “Ouro Preto: noite de São João”, de Alberto da Veiga Guignard. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 87 – “Menino negro”, Edith Behring. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 88 – “Menino negro” (perfil), de Edith Behring. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 89 – “Natureza morta com vista da Baía da Guanabara”, de José Bernardo Cardoso Jr. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 90 – “Noite de São João”, de Heitor dos Prazeres. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 91 – “Autorretrato”, José Pancetti. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 92 – “Academia Pareiras”, Georgette Pinet. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 93 – “Arredores de São Paulo”, Francisco Rebolo Gonsales. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 94 – “Musicistas brasileiros”, de Tomás Santa Rosa. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 95 – “Os amantes”, de Percy Deane. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 96 – “Fruta do conde”, de Paulo Rossi Osir. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 97 – “Pêra”, de Paulo Rossi Osir. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 98 – Artigo a respeito do Brasil nas páginas 34 e 35 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Originalmente publicado em Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, 1943, páginas 34 e 35*. © 1943 The Museum of Modern Art, New York.

Figura 99 – Páginas 36 e 37 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, dedicadas ao Brasil. Originalmente publicado em Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, 1943, páginas 36 e 37*. © 1943 The Museum of Modern Art, New York.

Figura 100 – Páginas 38 e 39 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, dedicadas ao Brasil. Originalmente publicado em Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, 1943, páginas 38 e 39*. © 1943 The Museum of Modern Art, New York.

Figura 101 – Páginas 40 e 41 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, dedicadas ao Brasil. Originalmente publicado em Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, 1943, páginas 40 e 41*. © 1943 The Museum of Modern Art, New York.

Figura 102 – “Impossível III”, de Maria Martins. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 103 – Maria Martins, água-forte e água-tinta sem título publicada na revista *Le Surréalisme*, em 1947. Digital Image © 2015 The Museum of Modern Art, New York.” Photographed by Thomas Griesel, Paige Knight, Jonathan Muzikar, John Wronn, Imaging & Visual Resources.

Figura 104 – “Grupo de emigrantes no tombadilho”, Lasar Segall. Museu Lasar Segall.

Figuras 105 a 108 – Em sentido horário, a partir do lado superior direito: “Casal no Mangue”, “Grupo do Mangue”, “Mulher sensual do Mangue” e capa do álbum *Mangue*. Museu Lasar Segall.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação das obras de arte brasileira presentes na listagem atual do acervo do MoMA e adquiridas até 1949, a partir de levantamento realizado na biblioteca do MoMA em março de 2012.....	20
Tabela 2 – Obras expostas na individual de Portinari no MoMA segundo exemplar anotado do boletim de outubro de 1940, mantido nos arquivos da instituição.....	119
Tabela 3 – Lista fornecida pelo MoMA das obras vendidas por Portinari em sua exposição individual no museu.....	122
Tabela 4 – Gravuras produzidas por Portinari até o final de 1941.....	127
Tabela 5 – Gravuras realizadas por Portinari até 1941, listadas por ano e técnica empregada.....	135
Tabela 6 – Obras que compuseram a pequena exposição itinerante de Portinari organizada pelo MoMA.....	141
Tabela 7 – Relação das obras brasileiras adquiridas por Lincoln Kirstin no Brasil em 1942.....	199
Tabela 8 – Relação das obras brasileiras pertencentes ao acervo do MoMA e que adentraram o acervo até 1949.....	215
Tabela 9 – O Destino das obras brasileiras que adentraram a coleção do MoMA até 1949.....	222

LISTA DE ABREVIACÕES

MoMA – Museum of Modern Art

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

UDF – Universidade do Distrito Federal

MÊS – Ministério da Educação e Saúde

MIT – Massachusetts Institute of Technology

ONU – Organização das Nações Unidas

SUMÁRIO

Introdução.....	19
Capítulo 1 – O cenário cultural: a arte moderna nos Estados Unidos e a fundação do MoMA	25
1.1 A arte moderna e sua expansão no cenário cultural americano.....	26
1.2 O mecenato de Abby Rockefeller.....	30
1.3 A idealização do MoMA.....	37
1.4 A trajetória de Alfred H. Barr Jr. até a direção do Museu.....	41
1.5 A inauguração do MoMA e o início de sua coleção.....	44
Capítulo 2 – Primórdios do ingresso: Portinari e Maria Martins na Feira Mundial de Nova York.....	48
2.1 A Feira Mundial e sua relação com a América Latina.....	49
2.2 Panorama político brasileiro ao longo da década de 1930.....	50
2.3 Candido Portinari: do início da carreira a participação oficial na Feira Mundial.....	56
2.4 O pavilhão brasileiro e a projeção internacional do Brasil: arquitetura e pintura.....	63
2.5 As duas exposições de arte latino-americanas no <i>Riverside Museum</i> : Maria Martins e Portinari na segunda edição.....	75
Capítulo 3 – Desdobramentos: a explosão da pintura de Portinari nos Estados Unidos.....	87
3.1 A aquisição da pintura “Morro” pelo MoMA e as questões raciais estadunidenses.....	87
3.2 A individual de Portinari no MoMA em 1940.....	103
3.3 O sucesso da gravura na promoção de Portinari nos Estados Unidos.....	126
3.4 Consequências da exposição no MoMA.. ..	140

Capítulo 4 – O determinante papel de Nelson Rockefeller no ingresso de outros brasileiros na coleção do Museu.....	145
4.1 Nelson Rockefeller, o MoMA e a política da boa vizinhança.....	146
4.2 Lincoln Kirstein: o enviado de Rockefeller à América Latina.....	158
4.3 O processo de aquisição de obras no Brasil em 1942.....	173
4.4 A exposição da coleção de arte latino-americana do MoMA em 1943: ápice.....	202
4.5 Aquisições subsequentes de 1946 até 1949: declínio.....	209
 Considerações finais.....	 218
Referências bibliográficas.....	228
Anexos	

INTRODUÇÃO

As sementes que originaram este trabalho surgiram com a realização de um sonho antigo. Causadores de profundo fascínio desde a época de minha infância, os grandes museus estrangeiros sempre me foram fonte de imensa curiosidade. Conseguir visitá-los, no entanto, parecia impossível devido ao custo e à distância. Trabalhar com educação mediada em exposições temporárias de artes visuais, após o término da graduação em Artes Plásticas foi, de certa forma, uma maneira de remediar a questão. Na realidade, porém, isso acabava por reforçar a vontade de ver pessoalmente as renomadas coleções internacionais.

Com o tempo, no entanto, as viagens foram acontecendo: Nova York, Chicago, Londres, Madrid, Berlim, Antuérpia, Gent, Bruges... Conforme percorria as salas de exposição, buscando encontros com obras que conhecia apenas por meio dos livros, percebi que eram mostrados poucos trabalhos de artistas do Brasil. Fiquei intrigada e procurei compreender como se dava a inserção das artes visuais brasileiras fora do país. Investigando o tema, descobri que as pesquisas realizadas sobre o assunto tratavam principalmente das décadas de 1990 e 2000. Havia material esparso a respeito de períodos anteriores, com destaque para a esclarecedora tese de doutoramento de Ana Letícia Fialho, *L'insertion internationale de l'art brésilien: Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art dans les institutions et dans le marché*. Por conta disso, decidi estudar melhor a questão.

Havia alguns caminhos a seguir. Em razão da vastidão do assunto, busquei uma delimitação geográfica. O que seria mais acertado, debruçar-me sobre a Europa ou a América do Norte? Para encontrar a resposta, retornei ao objeto inicial de meu fascínio, buscando descobrir qual museu foi o precursor na aquisição sistemática de arte latino-americana. A resposta veio por Rasmussen (1993, p. 11), que atesta: “O Museu de Arte Moderna [de Nova York, (MoMA)] foi a primeira instituição fora da América Latina a exibir e colecionar a arte dessa região” (tradução nossa). Percebendo que ainda não foram realizados levantamentos de maior aprofundamento sobre o início da inserção das artes visuais brasileiras nos Estados Unidos, decidi investigar esse tema, determinando como objeto de estudo a gênese da coleção de arte brasileira do MoMA.

Durante o processo de preparação do projeto dessa pesquisa, visitei a biblioteca desse museu em Manhattan, em março de 2012, com o intuito de obter uma listagem das peças de artistas brasileiros pertencentes ao acervo da instituição naquele momento. Essa relação permitiu identificar quando ocorreu a primeira aquisição, quais obras compõem essa seção da

coleção e a data de seu ingresso. Essa lista relacionava um conjunto composto, até aquela data, por 531 obras – quantidade pequena se comparada às quase 200.000 obras que constituem o acervo do museu na atualidade. Com esses dados em mãos, ocupei-me de delimitar um período a estudar. Como a intenção desde o princípio foi investigar a gênese da coleção brasileira do MoMA, a data de início já estava decidida: 1939, o ano em que a primeira peça vinda do Brasil foi adquirida pelo museu – a tela “Morro”, de Candido Portinari.

O problema seguinte era decidir até quando estender a investigação. Por fim, depois de uma segunda visita ao Museu, com a pesquisa já em andamento, o levantamento dos documentos disponíveis no Centro de Estudos de Pintura e Escultura e no Centro de Estudos de Desenho e Gravura do MoMA apontou que o caminho a seguir seria examinar todas as obras que foram incorporadas à coleção da instituição entre 1939 e 1949. Abraçar um período além da década de 1940 dificultaria muito os trabalhos de pesquisa, já que a Guerra Fria substituiu a política de boa vizinhança após a II Guerra Mundial e os contextos históricos a ser examinados seriam demasiado vastos, impossibilitando a realização de estudos mais aprofundados e a obtenção de resultados satisfatórios.

Segundo a listagem obtida em 2012, entre 1939 e 1949 o MoMA incorporou 24 obras de arte produzidas por artistas brasileiros: quatro pinturas, quatro desenhos, duas esculturas e quatorze gravuras executadas em diversas técnicas. Essa relação, reproduzida a seguir, serviu de guia inicial para a investigação proposta, definindo estratégias de trabalho. Ao longo da pesquisa foi possível descobrir, porém, que as informações nela contidas estão incompletas, e os dados complementares serão apresentados ao longo do trabalho.

Tabela 1 – Relação das obras de arte brasileira presentes na listagem atual do acervo do MoMA e adquiridas até 1949, a partir de levantamento realizado na biblioteca do MoMA em março de 2012.

Ano de entrada	Nome do artista	Título da obra	Ano de fatura	Técnica utilizada	Modo de aquisição	Número de catalogação
1939	Candido Portinari	“Morro”	1933	Pintura a óleo	Comprado com o fundo AAR*	663.1939
1941	Candido Portinari	“Adalgisa Nery”	1941	Monotipia	Comprado	349.1951
1941	Candido Portinari	“Homem cego e seu filho”	1939	Monotipia	Comprado	350.1941
1941	Candido Portinari	“Família”	1939	Litografia	Doação do artista	351.1941
1941	Candido Portinari	“Menina e criança”	1939	Desenho a óleo sobre papel	Doação Sam A. Lewisohn	355.1941

Ano de entrada	Nome do artista	Título da obra	Ano de fatura	Técnica utilizada	Modo de aquisição	Número de catalogação
1941	Candido Portinari	“Pescadores”	1939	Desenho a óleo sobre papel	Comprado	354.1941
1941	Candido Portinari	“Menina ajoelhada”	1939	Litografia	Doação do artista	356.1941
1941	Candido Portinari	“Retirantes”	1939	Litografia	Doação do artista	357.1941
1941	Candido Portinari	“Retirantes”	1939	Litografia	Comprado	358.1941
1941	Candido Portinari	“Figuras correndo”	1939	Litografia	Comprado	359.1941
1941	Candido Portinari	“Figuras correndo”	1939	Litografia	Doação do artista	360.1941
1941	Candido Portinari	“Torso masculino”	1939	Litografia	Doação do artista	362.1949
1941	Candido Portinari	“Duas mulheres e crianças”	1939	Litografia	Doação do artista	363.1941
1941	Maria Martins	“Cristo”	1941	Escultura	Doação NAR*	558.1941
1942	José Bernardo Cardoso Jr.	“Natureza morta com vista da baía de Guanabara”	1937	Desenho a óleo sobre papel	Comprado IAF*	656.1942
1942	Alberto da Veiga Guignard	Estudo para “Ouro Preto: noite de São João”	1942	Desenho (caneta e tinta)	Comprado IAF*	704.1942
1942	José Pancetti	“Autorretrato”	1941	Pintura a óleo	Comprado IAF*	765.1942
1942	Heitor dos Prazeres	“O dia de São João”	1942	Pintura a óleo	Comprado IAF*	773.1942
1942	Tomas Santa Rosa Jr.	“Musicistas brasileiros”	1941	Gravura (ponta-seca?)	Comprado IAF*	788.1942
1943	Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto: noite de São João”	1942	Pintura a óleo	Comissionado IAF*	10.1943
1946	Maria Martins	“O Impossível III”	1946	Escultura em bronze	Comprado	138.1946
1947	Maria Martins	“Prancha de Le Surréalisme”	1947	Água-forte e água-tinta	Comprado, fundo Henry Church	343.1947.2
1948	Lasar Segall	“Grupo de emigrantes no tombadilho”	1928	Ponta-seca	Doação do artista	300.1948
1949	Lasar Segall	“Mangue” (conjunto de 4 peças)	1941-43	1 Litografia, 3 xilografias e 42 zincografias	Comprado	607.1949.1-4

* IAF – Inter-American Fund; AAR – Abby Aldrich Rockefeller; NAR – Nelson Aldrich Rockefeller.

Utilizando como fundamentação teórica e metodológica Giulio Carlo Argan e sua compreensão da obra de arte como documento histórico, essa investigação volta-se aos trabalhos artísticos e o caminho que percorreram até adentrar a coleção do museu. As peças

serão analisadas não apenas por suas proposições formais e estéticas, mas também como registros de mentalidades e valores de época. Esse tratamento foi escolhido por as peças serem produtos e relacionarem-se com as condições históricas de seu tempo, engajadas não apenas com o artista, ao longo do processo de fatura, mas também com compradores, críticos e espectadores.

Os objetivos gerais da pesquisa são a compreensão do cenário político-cultural dos anos 1940, no qual se deu o primeiro acolhimento às artes visuais brasileiras nos Estados Unidos, bem como a apreensão dos valores estéticos atribuídos pelos estadunidenses às obras de arte nacionais com as quais tiveram contato, com o intuito de compreender o processo de recepção estética da produção plástica do Brasil nesse período. Os objetivos específicos são levantar os fatores que levaram as obras de arte brasileiras pertencentes ao MoMA adquiridas até 1949 a entrar na coleção do museu e também descrever, se possível, valores atribuídos a elas pelos americanos.

Quando o projeto dessa investigação foi estruturado, o plano inicial em relação às fontes estudadas era centrar a pesquisa nos registros de aquisição das obras. No entanto, depois da aprovação da proposta de trabalho, foi constatado que esses documentos são confidenciais e o acesso a eles é plenamente vedado pelo MoMA. Decidiu-se então utilizar como fonte primária de pesquisa a correspondência trocada entre indivíduos de destaque no desenrolar do processo de formação da coleção. Os principais são: Alfred H. Barr, o diretor da instituição até 1943; Lincoln Kirstein, o consultor de arte latino-americana enviado ao Brasil para adquirir trabalhos para o acervo do Museu; Nelson Rockefeller, presidente da instituição, colecionador de arte moderna e chefe de uma agência governamental federal da administração Roosevelt e o pintor Candido Portinari. Outras pessoas que foram importantes em momentos pontuais do processo são: Florence Horn, crítica de arte da revista *Fortune*; William R. Valentiner, diretor do Detroit Institute of Art e o artista Lasar Segall. Foram analisados também documentos internos produzidos pelo MoMA relativos à aquisição e gerenciamento dessas obras. Diante das restrições de tempo, decidiu-se por não pesquisar diretamente outros tipos de fontes, como periódicos, sendo essas acessadas e citadas somente por meio de fontes secundárias. O escopo do material disponível para estudo é vasto, por isso foram necessárias delimitações cuidadosas de maneira a permitir que esta investigação atingisse os objetivos propostos.

Portanto, esta pesquisa alicerça-se principalmente em documentos originais, produzidos nos anos 1940, parte deles guardada pelo Projeto Portinari, outros preservados em arquivos norte-americanos no estado de Nova York: The MoMA Archives e The Rockefeller

Archive Center. É importante ressaltar que a concessão da Bolsa Santander de Mobilidade Internacional por parte da Universidade de São Paulo, e o convênio com a Universidade de Princeton, permitiram o acesso aos arquivos estrangeiros, enriquecendo imensamente o resultado final da pesquisa e permitindo que o trabalho fosse concluído sem lacunas.

A investigação também se estendeu a livros e artigos relevantes ao tema, a maioria deles não disponíveis na língua portuguesa. Os trabalhos de investigação ocorreram em duas frentes: levantamento documental e pesquisa histórica. O levantamento documental, voltado à compreensão das circunstâncias da formação da coleção brasileira no MoMA, foi desenvolvido paralelamente ao estudo do contexto histórico no qual o processo apurado está inserido. Isso foi feito com o intuito de formar base ampla e sólida para a análise dos dados presentes nos documentos examinados.

A pesquisa foi organizada em quatro capítulos. O primeiro trata do ambiente cultural americano a partir da realização do Armory Show, traçando um breve panorama da inserção da arte moderna nos Estados Unidos e de iniciativas de fundação de uma instituição voltada à arte moderna. O Capítulo 1 também apresenta as origens do MoMA e o início da formação de sua coleção. O segundo capítulo narra a participação brasileira na Feira Mundial de Nova York e na exposição de arte latino-americana organizada pelo evento, no Riverside Museum, aduzido por um breve resumo do cenário político no Brasil na década de 1930 e pela apresentação do pintor Candido Portinari. O terceiro capítulo descreve o processo de aquisição da primeira obra brasileira pertencente ao MoMA, explicita como ocorreu a mostra individual de Portinari no Museu em 1940 e aponta alguns de seus desdobramentos. O quarto capítulo apresenta Nelson Rockefeller e seu papel na aquisição de obras subsequentes de artistas do Brasil, bem como seu enviado Lincoln Kirstein e o levantamento de suas ações como representante no MoMA no país, incluindo a compra de peças para o Museu. Além disso, o Capítulo 4 também aborda as aquisições das obras de Maria Martins, em 1946, e Lasar Segall, em 1948 e 1949. Os temas listados serão vistos no contexto das políticas culturais estadunidenses em relação à América Latina, levando-se em consideração o macrouniverso da política internacional e as concepções e valores estéticos vigentes no período.

Em vista da riqueza do material de fontes primárias encontrado, optou-se, em momentos pertinentes, por citar generosamente as cartas consultadas, traduzindo-as no corpo do texto, quando em língua estrangeira, e inserindo os originais em notas de rodapé. Essa escolha foi feita para permitir que as vozes dos protagonistas dessa história sejam claramente

ouvidas, e não abafadas ou distorcidas por paráfrases ou sintetizações que acabassem por descaracterizá-las e, conseqüentemente, empobrecessem o resultado final da pesquisa.

A investigação aqui proposta se justifica por levantar um tema ainda não pesquisado, partindo de fontes primárias de época e de uma perspectiva diferente daquela elaborada pelos historiadores da arte no Brasil, o que permitirá uma melhor compreensão da inserção e posicionamento de artistas brasileiros no cenário artístico norte-americano no período estudado, em especial de Candido Portinari. Nas palavras de Miriam Basilio, a importância da proposta pode ser reafirmada:

Além de terem sido mostrados em contextos especificamente regionais, artistas latino-americanos foram incluídos em várias exposições do Museu [MoMA] que ajudaram a definir momentos chave da arte moderna. Eles também foram incluídos como figuras de base na formação de tendências internacionais, e não simplesmente como artistas de um país ou região em particular. Entretanto, apesar desses artistas serem incluídos nessas exposições canônicas e alguns de seus trabalhos adentrarem a coleção [do MoMA] mais tarde, com excepcionais exceções eles foram raramente mostrados novamente. (BASILIO, 2004, p. 53, tradução nossa)

Portanto, esta pesquisa abrirá novas possibilidades de estudos e compreensão das relações entre o Brasil e os Estados Unidos, não só no que tange aos vínculos artísticos, mas também às associações político-culturais no período analisado.

CAPÍTULO 1

O cenário cultural: a arte moderna nos Estados Unidos e a fundação do MoMA

Enquanto a vanguarda das artes visuais europeias fervilhava com discussões futuristas e cubistas, Nova York sediava, em 1913, pouco antes do início da Grande Guerra (1914-1918), a primeira mostra relevante de arte moderna ocorrida em solo estadunidense, o *Armory Show*. A exposição transformou a percepção americana em relação à arte de seu tempo, permitindo que, nos anos seguintes, fosse progressivamente absorvida e compreendida pelo público local.

A partir de então, e gradualmente ao longo dos anos 1920, foram constituídas coleções privadas voltadas ao tema, algumas originando museus particulares, outras posteriormente alargando acervos universitários. Dentre os esforços voltados à promoção da arte moderna nos Estados Unidos, desde a realização da pioneira exibição até 1929, a mais relevante e abrangente iniciativa foi a fundação, em Nova York, do Museu de Arte Moderna (MoMA), em novembro do ano da Grande Depressão.

O projeto foi idealizado por Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948), uma das mais influentes senhoras da sociedade americana e esposa do magnata do petróleo John D. Rockefeller Jr. (1874-1960). O casal, habitual colecionador e experiente patrono das artes, interessava-se por vasta gama de peças de estilos e períodos diversos, porém John Jr. não compartilhava do gosto de Abby por arte moderna.

A gestação do Museu foi trabalhosa e envolveu um grupo de apoiadores prestigiosos e ativos, capazes de dar conta de todos os complexos aspectos da empreitada. Entre eles estava o primeiro diretor da instituição, Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981), jovem e inovador historiador da arte que modificou a cena artística americana por meio de sua atuação no Museu. O MoMA foi um sucesso de público desde sua abertura, rapidamente adquirindo uma coleção própria, expandindo-se consideravelmente ao longo de sua primeira década de existência e tornando-se a mais proeminente e poderosa instituição codirecionada de arte moderna na América. Para que sua fundação seja melhor compreendida, é necessário voltar um pouco no tempo e examinar como esse tipo de arte se inseriu no contexto cultural americano.

1.1 A arte moderna e sua expansão no cenário cultural americano

O ano de 1913 iniciou-se estrondoso para as artes visuais nos Estados Unidos. Em 17 de fevereiro, a cidade de Nova York inaugurava a Exposição Internacional de Arte Moderna da Associação de Pintores e Escultores Americanos¹, mais conhecida atualmente como The Armory Show².

A primeira grande exibição de arte moderna realizada no país surgiu por iniciativa de Arthur Bowen Davies (1863-1928), presidente da Associação e organizador do evento, com formato inspirado tanto no *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*³ quanto nas exposições realizadas por Roger Fry na *Grafton Gallery*, em Londres⁴. O motivo era simples: provocar o público com o intuito de tirá-lo de uma complacência estética que, segundo os integrantes da Associação, já durara tempo demais. Para eles, era hora de o academicismo prevalente na arte americana até então, simbolizado pela *National Accademy of Design*, ceder espaço para novos avanços estéticos.

O conjunto de aproximadamente 1300 obras de arte, dispostas em 18 salas octogonais, construídas com estruturas desmontáveis, foi admirado por 4000 convidados na noite de abertura da mostra. Das peças presentes, cerca de 400 delas, originárias da Europa, apresentavam as principais discussões de vanguarda fomentadas ali desde a primeira metade do século XIX. A seleção de participantes estrangeiros incluía nomes como Jean-Baptiste

¹ A Associação de Pintores e Escultores Americanos era composta por um pequeno grupo de 25 artistas, em sua maioria antiacadêmicos em termos artísticos e/ou organizacionais. Foi formada a partir das discussões de quatro jovens artistas em dezembro de 1911 – Jerome Myers, Elmer MacRae, Walt Kuhn e Henry Fitch Taylor – com o intuito, segundo o livro de minutas da Associação, de “exibir as obras de pintores progressistas e vivos, tanto americanos quanto estrangeiros, favorecendo os trabalhos usualmente rejeitados pelas exposições atuais e especialmente interessantes e instrutivos para o público”.

² O apelido se deu pois a exposição foi realizada em um salão do Centro de Treinamento do 69º Regimento da Guarda Nacional Americana em Manhattan (em inglês, *The Regiment Armory*), na Avenida Lexington, entre as ruas 25 e 26.

³ Ou Exposição de Arte Internacional da Liga Independente de Amantes das Artes e Artistas do Oeste Alemão. Vasta, diversa e cosmopolita exibição de arte moderna realizada em Colônia, no verão de 1912, compreendendo mais de 650 pinturas e esculturas de artistas de vanguarda vivos ou que viveram em um passado recente – 125 trabalhos de Vincent Van Gogh, 26 de Paul Cézanne, 25 de Paul Gauguin, 36 de Edvard Munch, 16 de Pablo Picasso, com participantes da Suíça, Escandinávia, Hungria, Holanda, Bélgica, Áustria, dentre outros locais. A imensa quantidade de obras a serem expostas fez com que os organizadores adquirissem um pavilhão da exposição universal de 1910 na Bélgica e o rearmassem em Colônia. Um espaço expositivo dessa natureza foi inovador, já que saía do formato dos tradicionais salões anuais europeus e ultrapassava imensamente em escala as galerias de arte. Seu tamanho fora do comum impressionou os organizadores da exposição americana, que decidiram apresentar algo nos mesmos moldes da mostra alemã, também em termos de seleção de obras.

⁴ Roger Fry, ex-curador de pintura do *Metropolitan Museum of Art*, foi um dos primeiros arregimentadores para a causa da arte moderna. Realizou duas pequenas e bem curadas exposições nas *Grafton Gallery*, sendo a primeira de novembro de 1910 a janeiro de 1911, intitulada “Manet e os Pós-Impressionistas”, cobrindo pintura francesa e pintores não franceses, de Manet ao Cubismo. A segunda exibição ocorreu de outubro a dezembro de 1912, evidenciando Matisse e apresentando seções russas e inglesas. O único pintor mais velho presente na seleção de 1912 era Cézanne.

Corot, Edgar Degas, Georges Seurat, Auguste Renoir, Claude Monet, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Edouard Manet, Paul Signac, Paul Gauguin, Henri Matisse, Henri de Toulouse-Lautrec, Odilon Redon e Marcel Duchamp⁵, indicando de certo modo uma cronologia da arte moderna, iniciada com Goya, Jean-Auguste-Dominique Ingres e Eugène Delacroix, passando pelos impressionistas, pós-impressionistas, fauvistas e cubistas⁶.

Figuras 1 e 2 – Capa do catálogo do *Armory Show* (à esquerda) de Nova York e vista elevada da exposição montada (à direita).

A exposição foi sucesso de público, atraiu 75000 visitantes em quatro semanas⁷ e, então, deslocou-se para Chicago e Boston. O grande número de pessoas presentes pode ter sido consequência da tumultuada reação da imprensa à exibição. Muitas matérias preencheram os jornais, inicialmente com críticas favoráveis, porém, ao longo da mostra, o tom foi se transformando e deu lugar à reprovação: autores caçoaram das novas propostas de representação utilizadas pelos artistas, com Marcel Duchamp gerando especial polêmica por conta de sua pintura *Nu Descendo a Escada Número 2*. Uma quantidade sem fim de charges, paródias e caricaturas inundou os periódicos, a ponto de o próprio presidente Theodore Roosevelt (1858-1919) publicar um artigo comentando a exposição na revista *The Outlook*.

⁵ LOEBL, 2010, p. 128.

⁶ BROWN, 1963, p. 27.

⁷ LOEBL, 2010, p. 128.

Roosevelt buscou um tom moderado, porém não escondeu seu desconforto em relação às obras:

Os expositores estão bastante corretos a respeito da necessidade de mostrar para a nossa gente, dessa maneira, as forças artísticas que recentemente têm atuado na Europa, forças que não podem ser ignoradas. Isso não significa, de maneira alguma, que eu aceite a visão que esses homens possuem dos extremistas europeus, cujas obras estão aqui expostas. É verdade, como afirmam os paladinos desses extremistas, que não pode haver vida sem mudança, nem desenvolvimento sem mudança, e que ter medo do que é diferente ou não familiar é ter medo da vida. De qualquer maneira, não é menos verdade que mudança pode significar morte e não vida, e retrocesso ao invés de desenvolvimento. Provavelmente nós erramos em tratar a maioria dessas peças seriamente. É provável que muitas delas representem nos pintores a apreciação astuta do poder de fazer a tolice lucrativa, que o falecido P.T. Barnum mostrou com sua falsa sereia. Existem milhares de pessoas que pagarão pequenas quantias para olhar para uma sereia forjada e, algumas vezes, alguém desse tipo, com dinheiro suficiente, irá comprar uma obra cubista ou uma pintura de uma mulher nua deformada, repulsiva por qualquer ponto de vista. (ROOSEVELT, 1913, p. 718, tradução nossa)⁸

O *Armory Show*, apesar de ter incentivado uma nova geração de artistas e colecionadores americanos⁹, evidenciou que o público das artes visuais nos Estados Unidos ainda não estava, de modo geral, preparado para relacionar-se com obras de arte moderna. As palavras do presidente Theodore Roosevelt oferecem uma amostra da resistência que os defensores do modernismo encontraram junto aos espectadores estadunidenses. Apesar disso, houve uma absorção gradual do assunto por parte deles, mais contundente em centros urbanos cosmopolitas como Nova York e Chicago.

Certamente existiram outras iniciativas voltadas à divulgação e discussão da arte moderna internacional nos Estados Unidos além do *Armory Show*, que foram fruto de esforços individuais ou de pequenos grupos e contaram, portanto, com alcance mais restrito. Dentro desse contexto pode-se mencionar a *Little Gallery of the Photo-Secession*, o espaço do fotógrafo Alfred Sieglitz (1864-1946), aberto em 1905 e mais conhecido como 291, em razão

⁸ “The exhibitors are quite right as to the need of showing to our people in this manner the art forces which of late have been at work in Europe, forces which cannot be ignored. This does not mean that I in the least accept the view that these men take of the European extremists whose pictures are here exhibited. It is true, as the champions of these extremists say, that there can be no life without change, no development without change, and that to be afraid of what is different or unfamiliar is to be afraid of life. It is no less true, however, that change may mean death and not life, and retrogression instead of development. Probably we err in treating most of these pictures seriously. It is likely that many of them represent in the painters the astute appreciation of the power to make folly lucrative which the late P. T. Barnum showed with his faked mermaid. There are thousands of people who will pay small sums to look at a faked mermaid; and now and then one of this kind with enough money will buy a Cubist picture, or a picture of a misshapen nude woman, repellent from every standpoint.” (ROOSEVELT, 1913, p. 718)

⁹ Havia colecionadores de arte moderna nos Estados Unidos antes do *Armory Show*. Alguns deles reuniram conjuntos impressionantes, como John Quinn. Seu número, porém, era bastante reduzido.

de seu endereço na Quinta Avenida, em Manhattan. O local foi pioneiro em divulgar inovações das vanguardas europeias em Nova York exibindo, em 1908, o primeiro Matisse em solo americano¹⁰.

Outra figura de importância foi Katherine S. Dreier (1877-1952), pintora e colecionadora estadunidense de ascendência alemã, que criou, em 1920, a *The Société Anonyme, Inc, Museum of Modern Art* juntamente com Marcel Duchamp e Man Ray. Este foi o primeiro museu de arte moderna dos Estados Unidos que, porém, não possuiu sede própria¹¹. O objetivo do museu era divulgar o trabalho de artistas modernos e oferecer a eles um espaço para exibir e discutir sua produção¹².

Procedente de uma família muito abastada, Dreier reuniu um crescente acervo de obras de arte moderna, europeias e americanas, realizou exposições itinerantes, aulas abertas e fóruns de discussão – que buscavam educar o público a respeito das novas correntes artísticas – e, além disso, escreveu amplamente sobre o assunto¹³. Em 1926, alcançou um grande feito com a promoção, no *Brooklyn Museum*, da maior mostra de arte moderna internacional nos Estados Unidos desde o *Armory Show*. A *International Exhibition of Modern Art* era composta por 106 artistas, na maioria europeus¹⁴.

Apenas um ano após a criação da *Société Anonyme*, Duncan Phillips (1886-1966) fundou a *Phillips Memorial Art Gallery*, em homenagem ao seu pai e seu irmão, falecidos em 1917 e 1918, respectivamente. Colecionador e crítico advindo de uma família de banqueiros e negociantes de aço, Phillips casou-se com Marjorye Acker (1894-1985) – pintora que ajudou a expandir e administrar as obras, bem como exerceu a função de diretora-adjunta. A coleção foi exposta em galerias, na residência do casal, até 1930, quando a propriedade foi plenamente convertida em espaço expositivo¹⁵. Apesar de possuir sede fixa, o museu era familiar, sendo, muitas vezes, considerado o primeiro do gênero nos Estados Unidos.

¹⁰ LOEBL, 2010, p. 131.

¹¹ O museu foi financiado por Dreier ao longo de praticamente toda a sua existência. Sua galeria de exposição mudou de endereço várias vezes durante a década de 1920 até que em 1933 a coleção foi armazenada em um celeiro desativado, em sua propriedade em West Redding. Dreier doou a coleção da *Société Anonyme* à *Yale University*, que recebeu as peças após sua morte, em 1952. Nessa época a coleção contava com mais de 600 obras.

¹² KLEIN, 2005, p. 15.

¹³ Dreier habitualmente lecionava na frente das obras de arte, defendendo a importância de o espectador estar face a face com as peças para uma verdadeira apreensão do trabalho.

¹⁴ KLEIN, 2005, p. 20-21.

¹⁵ PHILLIPS, s.d., *History*. Posteriormente a *Phillips Memorial Gallery* foi renominada *Phillips Collection*, permanecendo até hoje abrigada na antiga residência de Duncan e Marjorye Phillips em Washington D.C.

Figura 3 – Capa do catálogo da *International Exhibition Of Modern Art*. Criada pela *The Société Anonyme* para o Brooklyn Museum, novembro de 1926.

A primeira instituição não familiar dedicada ao assunto foi o Museu de Arte Moderna (MoMA). Sediado em Nova York, sua fundação se deu apenas em 1929, tendo como central articuladora de sua criação e estabelecimento Abby Greene Rockefeller, a esposa do homem mais abastado do país.

1.2 O mecenato de Abby Rockefeller

Abigail (Abby) Greene Aldrich nasceu em uma família proeminente, originária da cidade de Providence, no estado de Rhode Island. Sua mãe, Abigail Pearce, era parte da

décima geração de descendentes de William Brewster, peregrino que chegou aos Estados Unidos a bordo do navio *Mayflower* e signatário do Pacto do *Mayflower*¹⁶. Seu pai, Nelson Wilmarth Aldrich (1841-1915), integrava a oitava geração de sucessores de Roger Williams, clérigo formado em Cambridge e fundador da pequena vila de Providence, em 1636. Aldrich foi um político hábil e, em dado período, tornou-se o Senador da República mais poderoso de seu tempo, conhecido pelo epíteto de “O Gerente Geral da Nação”¹⁷.

Apesar da intensa rotina de trabalho e das constantes ausências devido à carreira política, mantinha uma relação afetuosa com os filhos, tendo prazer em trocar frequentes correspondências e passar tempo com eles. Gostava também de mimá-los, trazendo presentes e satisfazendo suas vontades. Homem energético e vibrante na convivência familiar, Aldrich possuía grande entusiasmo em viajar e colecionar peças esteticamente instigantes, como obras de arte, antiguidades e objetos de decoração. Muitas vezes, Abby e sua irmã Lucy acompanhavam o pai nas incursões em busca de novos achados. Essas experiências estéticas, ocorridas ao longo da infância e adolescência, foram fundamentais para estimular o interesse que nutriram pelas artes. Anos mais tarde Abby viria a afirmar:

Para mim a arte é um dos grandes recursos da minha vida. Creio que ela não apenas enriquece a vida espiritual, mas faz o indivíduo mais sã e solidário, mais observador e compreensivo, a despeito da época em que é produzida ou do assunto o qual representa. (LOEBL, 2010, xii, tradução nossa)¹⁸

De espírito vivaz e curioso, Abby assumiu responsabilidades na família desde relativamente cedo. Sua mãe, que tinha saúde delicada devido às muitas gestações sequenciais – onze em um período de vinte e dois anos – e ao cansaço resultante do cuidado com um grande número de filhos, não era afeita às obrigações da vida pública, afastando-se, por longos períodos, das funções sociais, necessárias à vida de um político preeminente. Abby então a ajudava a cuidar dos irmãos e ocupou o lugar de anfitriã nas recepções oferecidas pelo pai, amplificando sua prática social e habilidades relacionais. Essa ocupação se mostrou muito útil posteriormente, em sua vida adulta.

No ano de 1901, Abby casou-se com John D. Rockefeller Jr., filho de John D.

¹⁶ O *Mayflower* foi o navio que transportou ao Estados Unidos, em 1620, os primeiros separatistas ingleses, originários do porto de Plymouth, conhecidos popularmente como *Pilgrims*. O Pacto do *Mayflower*, assinado em 11 de novembro de 1620, foi uma aliança social firmada por parte dos tripulantes do navio com o intuito de criar regras de organização e gerenciamento da vida na nova colônia, sendo o primeiro documento governamental vigente no novo país.

¹⁷ LOEBL, 2010, p. 39.

¹⁸ “To me art is one of the great resources of my life. I believe that it not only enriches the spiritual life, but that it makes one more sane and sympathetic, more observant and understanding, regardless of whatever age it springs from or whatever subject it represents.” (LOEBL, 2010, xii)

Rockefeller Sr. (1839-1937), fundador da *Standard Oil Company*¹⁹ e homem mais rico dos Estados Unidos. A união causou suspeita geral e grande polêmica na imprensa, já que muitos viam a junção das duas famílias mais poderosas do país – uma no âmbito político e a outra na esfera econômica – como um movimento calculado pelos dois patriarcas para aumentar o poder e a influência de ambas as partes. No entanto, o tempo revelou que havia entre o casal uma relação de amor e respeito, que se desdobrou em profundo companheirismo ao longo dos anos.

Figuras 4 e 5 – Nelson W. Aldrich (à esquerda), em fotografia tirada em 1905-15 e John D. Rockefeller Sr., (à direita), em imagem de 1885.

A experiência familiar de John D. Rockefeller Jr. era bastante distinta daquela de Abby. Com o pai receptivo, porém ausente a maior parte do tempo, John Jr. foi criado por sua mãe Laura em um ambiente austero, resultante da formação batista de seus pais. Desde muito jovem, John cultivou a circunspecção, piedade, diligência, aversão ao desperdício e preocupação com pobres, sendo que parte fundamental de sua formação incluiu a doação de

¹⁹ A *Standard Oil Company*, fundada em 1870, foi uma empresa de produção, transporte, refinamento e venda de petróleo. Foi a maior refinaria de petróleo do mundo, detentora do primeiro monopólio de *commodities* da história, e a primeira e maior multinacional existente até 1911, quando seu pleno controle do mercado foi considerado ilegal pela justiça americana.

uma parcela de sua mesada aos necessitados e o ensino na escola bíblica dominical da igreja que frequentava – hábito que manteve, na medida do possível, ao longo de toda a vida adulta. Ciente das tentações que uma grande fortuna apresentava à manutenção de uma vida cristã piedosa, Laura ensinou os filhos a afastarem-se de prazeres mundanos, opondo-se abertamente aos jogos de cartas, ao teatro e à dança. “Impulsos artísticos, ideias provocadoras e a socialização informal do mundo mais amplo eram desencorajados. ‘Tudo era centralizado em torno de casa e da igreja’, recordou-se John Jr., e não havia nada mais” (KERT, 2003, p. 53-54, tradução nossa)²⁰.

O acesso dos filhos ao dinheiro também era extremamente controlado. Desde cedo eram ensinados a manter um livro com o registro meticuloso de todos os seus gastos. Em seu aniversário de 21 anos, por exemplo, John Jr. recebeu de presente do pai milionário um cheque de 21 dólares²¹. Por ser o único filho homem e herdeiro natural dos negócios e responsabilidades da família, Laura o tratava de forma mais rigorosa, reforçando ainda mais alguns aspectos de sua personalidade que dificultavam o convívio social de um jovem já isolado: a timidez, a ansiedade e o enorme medo de cometer erros. Quando entrou na faculdade, John Jr. dedicou-se a explorar questões problemáticas de sua personalidade. Em um desses esforços, aceitou participar de seu primeiro baile, em que conheceu Abby.

Após dez anos de casamento, John Jr. adquiriu um terreno, localizado no número 13 da Rua 54 Oeste, em Manhattan²², situado no mesmo quarteirão em que já residia e destinado à construção de nova moradia para a família. Quando a imensa construção de nove andares ficou pronta, iniciaram-se os esforços para mobiliá-la e decorá-la. A procura de peças para a nova morada fez com que o casal se tornasse colecionador regular de obras de arte e artefatos de culturas antigas. Para certificarem-se de que fazia boas escolhas, John e Abby começaram a solicitar o aconselhamento regular de especialistas. Os profissionais consultados nesse período foram apenas os primeiros de uma vasta relação de peritos e acadêmicos incorporados aos prestadores de serviço habituais dos Rockefellers, compondo um grupo consistente e regular que os assessorou por toda a vida. Algumas dessas relações aprofundaram-se a ponto de tornarem-se sólidas amizades. John Jr. era um comprador com perfil muito distinto da esposa. Abby, curiosa e interessada em arte desde muito jovem, era cativada por todos os períodos e estilos, não hesitando em logo adquirir uma peça que achasse adequada ou à qual

²⁰ “Artistic impulses, provocative ideas and informal sociability from the larger world were not encouraged. ‘Everything was centered around the home and the church’ John recalled, and there was nothing else.” (KERT, 2003, p. 53-54)

²¹ O equivalente a U\$ 603,11 em 2015, segundo o calculador de inflação disponível em <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em 8 jan. 2016.

²² LOEBL, 2010, p. 2.

se afeiçoasse. John Jr. era meticoloso e detalhista, refletia longamente antes da compra dos objetos e preferia aqueles que demonstravam excelência em sua execução, em vez das pinturas, que não lhe agradavam muito²³. O primeiro contato com as cerâmicas chinesas – sua maior paixão – ocorreu quando procurava objetos para o novo lar e, a partir de então, as colecionou por toda a vida, a ponto de tornar-se versado na interpretação dos símbolos nelas representados.

Figuras 6 e 7 – John D. Rockefeller Jr. (à esquerda) e Abby A. Rockefeller (à direita). Capas da revista Time, publicadas, respectivamente, em 19 de janeiro de 1925 e 27 de janeiro de 1936.

Por influência de Charles Eliot Norton, um dos pais da História da Arte nos Estados Unidos, os artistas da renascença italiana, antes ignorados no país, começaram a ser ali apreciados a partir do final do século XIX²⁴. Abby interessou-se profundamente por pintores desse período, fazendo com que o marido, ao poucos, também aprendesse a apreciá-los. Foram adquiridas obras de artistas importantes como Duccio, Botticelli, Verrocchio e

²³ LOEBL, 2010, p. 3-4.

²⁴ KANTOR, 2002, p. 39-41. Norton introduziu a área de História da Arte na Universidade de Harvard em 1874, estabelecendo ali em 1891 o departamento de Belas Artes com a fundação do *Fogg Museum*. Orador brilhante, foi capaz de, por meio de sua habilidade verbal, vencer a impossibilidade de apresentar imagens das obras de arte em suas aulas, atraindo grandes grupos de alunos para seus cursos. Anglófilo, era amigo íntimo de John Ruskin, Thomas Carlyle e Henry James, mantendo conexões intelectuais com William Morris, Charles Dickens, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, entre outras importantes personalidades da época.

Veneziano. Já as porcelanas chinesas de John Jr. abriram as portas para que o casal estudasse com profundidade a arte do extremo oriente. Desde o fim do século XIX, o budismo e a arte oriental já eram populares nos Estados Unidos, principalmente em razão do trabalho de Ernest Francisco Fenollosa, o primeiro curador de arte oriental do *Museum of Fine Arts* de Boston, e Ananda Coomaraswamy, diretor de pesquisa na área de artes indianas, persas e muçulmanas da mesma instituição, e autor de uma popular série de livros sobre o oriente²⁵.

Em 1921, John Jr. e a esposa compareceram à inauguração da nova sede da *Peking Union Medical College*, uma beneficiária da fundação Rockefeller, decidindo estender a viagem ao Japão, Coreia, Manchúria, Hong Kong e Manila. A jornada ampliou sua admiração pelo oriente e permitiu a aquisição de muitas novas peças para a coleção do casal, dentre elas algumas gravuras japonesas. Não é possível apontar o início do fascínio de Abby por xilografias nipônicas, mas sabe-se que seu interesse por elas era vigoroso a ponto de levá-la a reunir uma vasta coleção. Quando sua irmã Lucy visitou o Japão em 1919, adquiriu a seu pedido pelo menos 21 delas, sendo seis de Hiroshigue. Por volta da metade da década de 1930, o conjunto contava com cerca de 1300 exemplares, a maioria obtida nos Estados Unidos, incluindo estampas de Yeishi, Harunobu e Utamaro²⁶. Essas gravuras tiveram papel importante na sua descoberta da arte moderna, como comprova o relato feito a A. Conger Goodyear:

Mais tarde, quando Abby já havia se tornado a decana da arte moderna e contemporânea dos Estados Unidos, A. Conger Goodyear, o primeiro presidente do MoMA, perguntou uma vez a ela como desenvolveu interesse por arte moderna. Ela explicou que havia começado com gravuras japonesas e também americanas mais antigas. Depois disso, descobriu “arte budista, porcelana europeia e todo tipo de coisas belas [...] criadas por civilizações ancestrais.” Conforme ela imergiu nesse tipo de arte, teve curiosidade em saber como essa herança influenciou os artistas de seu próprio tempo. (LOEBL, 2010, p. 134-135, tradução nossa)²⁷

Depois de trabalhar por algum tempo com seu pai, John Jr. percebeu que não se adaptava ao mundo dos negócios, deixando a ocupação que exercia na empresa da família para dedicar-se plenamente à filantropia. Supervisionou zelosamente uma extensa lista de projetos, doando grandes somas para iniciativas de preservação, pesquisa e restauro de

²⁵ LOEBL, 2010, p. 45.

²⁶ Ibid., p. 58-59.

²⁷ “Much later, when Abby Rockefeller had become America’s doyen of modern and contemporary art, A. Conger Goodyear, MoMA’s first president, once asked her how she had developed an interest in modern art. She explained that she had started with Japanese and early American prints. Thereafter, she discovered “Buddhistic art and European china and all sorts of beautiful things [...] created by older civilizations.” As she was immersing herself in this art, she became curious about how this heritage had influenced the artists of her own time.” (LOEBL, 2010, p. 134-135)

patrimônio histórico. Alguns exemplos dos trabalhos com os quais se envolveu incluem o restauro do Caminho Sagrado das tumbas Ming na China; o restauro do Palácio de Versailles e da Catedral de Reims na França; a criação do *Rockefeller Archeological Museum* em Jerusalém e do *The Cloisters*, braço do *Metropolitan Museum* de Nova York dedicado à arte medieval e a restauração de Williamsburg, capital colonial do estado da Virgínia. John Jr. era metódico e detalhista, acompanhando de maneira muito próxima a execução dos trabalhos que financiava. Abby o auxiliava ao longo do desenvolvimento dos projetos e opinava quando consultada – algo que ocorria com frequência, como atesta a correspondência entre eles.

Por seu gosto artístico mais austero e conservador, e como apreciador da contribuição das culturas antigas para o desenvolvimento histórico da humanidade, John Jr. tinha aversão à arte moderna. A afirmação de “[...] que a arte deveria ser expressão pessoal fluindo de dentro, em vez de disciplina e ordem impostas de fora, desafiava as convicções pessoais mais profundas de John” (KERT, 2003, p. 252, tradução nossa)²⁸. Para John Jr. era extremamente difícil compreender como a esposa era capaz de apreciar esse tipo de manifestação artística. Apesar disso, reconheceu a importância e esforço de Abby na divulgação da arte de seu tempo:

Eu não estava particularmente interessado [nas pinturas] no início, mas nós as retivemos [emprestadas por um longo tempo pelo marchand], estudamos e finalmente começamos a comprá-las. E repentinamente minha esposa [...] tornou-se interessada por arte moderna. Eu disse a ela: ‘Passei anos tentando cultivar o gosto pelos grandes primitivos [italianos] e quando eu começo a conseguir ver o que eles queriam dizer você inunda a casa com arte moderna.’ O Museu de Arte Moderna veio à existência em grande parte em razão de seus esforços persistentes e, durante os primeiros anos turbulentos da vida do museu, sua sabedoria e generosidade fizeram muito para que ele continuasse indo em frente. Nada fora de sua família capturou tanto o seu interesse. Seu espírito era aventureiro e inovador, e o sucesso do museu viria a ser uma afirmação de sua confiança otimista na arte do futuro. (LOEBL, 2010, p. 125, tradução nossa)²⁹

²⁸ “[...] that art should be self-expression flowing from within, rather than discipline and order imposed from without, defied John’s deepest convictions.” (KERT, 2003, p. 252)

²⁹ “I was not particularly interested [in the paintings] at first, but we kept them and studied them and finally commenced to buy them. And then all of a sudden my wife [...] became interested in modern art. I said to her ‘Here, I have spent years trying to cultivate a taste for the great [Italian] primitives, and just as I begin to see what they mean you flood the house with modern art.’ Largely through her persistent efforts the *Museum of Modern Art* came into being, and during the first stormy years of its existence her wisdom and generosity did much to keep it going. Nothing outside her family so captured her interest. Hers was an adventurous and innovative spirit, and the success of the museum was to be an affirmation of her own buoyant confidence in the art of the future.” (LOEBL, 2010, p. 125)

A repulsa de John Jr. não impediu sua esposa de levar a cabo os planos da fundação de uma instituição voltada à arte moderna, que, mais à frente, transformaria profundamente a maneira com que o tema era compreendido pelos americanos.

1.3 A idealização do MoMA

A decisão final sobre a fundação do MoMA ocorreu fora dos Estados Unidos. Porém, sabe-se que Abby já contemplava o assunto, possivelmente por ter conhecimento de uma outra bem sucedida iniciativa de promoção da arte moderna, conduzida por Lincoln Kirstein (1907-1996), em fevereiro de 1929.

O estudante da universidade de Harvard, havia iniciado, em dezembro de 1928, planos para a abertura da *Harvard Society for Contemporary Arts*. Seu objetivo era expor obras de vanguarda, ignoradas pelos conservadores círculos artísticos bostonianos e sem aceitação tanto na *Boston Arts Society* como no museu da universidade, o *Fogg Museum*. A habilidade articulatória de Kirstein na construção de seu empreendimento produziu resultados que depois influenciaram o MoMA de maneira direta, e permitiu que ele levasse a cabo um importante projeto do Museu junto a América Latina, o qual será apresentado no Capítulo 4. Kirstein foi enviado a América Latina por motivos políticos, em razão da política da boa vizinhança.

No início de janeiro de 1929, Abby acompanhou o marido a uma viagem ao Oriente Médio. Já havia tempo que John Jr. financiava as escavações arqueológicas do Dr. James Henry Breasted, professor de egiptologia e de línguas semíticas, e diretor do Instituto Oriental da Universidade de Chicago. Dr. James, por sua vez, há muito convidava os Rockefellers para uma visita ao Egito em sua companhia. Lá, Abby encontrou-se com Lillie P. Bliss (1864-1931), colecionadora de arte moderna de longa data e ambas começaram a esboçar a ideia da fundação de um museu voltado somente para esse tipo de arte.

Lillie era uma mulher de família abastada, cuja fortuna provinha de fábricas têxteis no rio *Fall*, em Massachusetts³⁰. Exímia pianista, nunca se casou e, durante muitos anos, ocupou-se dos cuidados com a mãe enferma. Conhecia Abby desde a juventude por causa das alianças políticas dos pais de ambas. O início do interesse em arte moderna deu-se por meio da ligação com Arthur B. Davies. Admiradora do trabalho do artista, Lillie tornou-se sua *patronesse* e, ao longo do tempo, também amiga e confidente, em uma relação que durou mais de vinte

³⁰ KERT, 2003, p. 268.

anos. Ela ajudou Davies a financiar o *Armory Show*³¹ e ele ensinou a respeito dos artistas de vanguarda de seu tempo, assessorando Lillie na reunião de sua coleção de arte moderna. Segundo Alfred Barr, diretor do MoMA, desde sua fundação até 1943:

Foi em grande parte devido à inspiração e ao entusiasmado direcionamento de [Arthur B.] Davies que antes do encerramento do *Armory Show*, em 1913, cinco pinturas importantes tornaram-se posse da Srta. Bliss. A paisagem de Renoir, o óleo e o pastel de Degas e os dois Redons foram a fundação sobre a qual ela construiu sua coleção. (KERT, 2003, p. 270-271, tradução nossa)³²

Ao longo do tempo Lillie agrupou uma coleção fabulosa, que incluía trabalhos de Paul Cézanne, Honoré Daumier, Pablo Picasso, Henri Matisse, Camille Pissarro e Georges Seurat.³³ Por muitos anos, porém, ela não foi capaz de desfrutá-la plenamente, pois sua mãe idosa tinha aversão às pinturas, o que impedia Lillie de deixá-las à mostra em casa. A situação só se transformou após o falecimento da genitora em 1922, quando pôde trocar sua casa por um apartamento na *Park Avenue*, com espaço suficiente para expor as obras.

Davies também foi figura capital, porém não única, na iniciação de Abby ao universo da arte moderna, o que se observa em carta enviada por ela ao filho de Davies na ocasião de seu falecimento:

Acabei de ler no jornal matinal, com grande tristeza, a respeito da morte de seu pai. Eu tinha por ele a mais profunda admiração, e apesar de conhecê-lo há apenas alguns anos, sentia afeto muito verdadeiro por ele. Sinto que devo muito a ele, pois me inspirou e encorajou a adquirir pinturas modernas, e sem a confiança que sua aprovação me deu, eu nunca teria me atrevido a me aventurar no campo da arte moderna. (KERT, 2003, p. 272, tradução nossa)³⁴

Retornando de sua expedição, Abby encontrou Mary Quinn Sullivan (1877-1939) no navio que a levava de volta aos Estados Unidos. As duas já se conheciam em virtude do interesse compartilhado no uso da psicoterapia para o tratamento de veteranos da I Guerra, e tornaram-se amigas por conta do apreço mútuo pelas artes visuais. Mary lecionava sobre o assunto, tendo assistido a aulas de Roger Fry na Europa e seu marido, Cornelius Sullivan, era

³¹ LOEBL, 2010, p. 128-129.

³² “[It] was largely because of [Arthur B.] Davies’ inspiration and guiding enthusiasm that before the [Armory Exhibition closed in 1913] five important paintings had passed into Miss Bliss’ possession. The Renoir landscape, the oil and pastel by Degas, and the two Redons were the foundation upon which Miss Bliss began to build her collection.” (KERT, 2003, p. 270-271)

³³ KERT, 2003, p. 271.

³⁴ “I have just read with very deep sorrow in the morning paper of the death of your father. I had for him the deepest admiration, and altho I had known him only for a few years, I felt a very real affection for him. I feel that I owe to him a very great deal, because he inspired and encouraged me to acquire modern paintings, and without the confidence which his approval gave me I should never have dared venture in the field of modern art.” (KERT, 2003, p. 272)

um advogado bem sucedido e colecionador de livros raros e obras de arte³⁵. A conversa iniciada com Lillie estendeu-se a Mary, que soube dos planos para a abertura do novo museu. A partir disso, as três mulheres uniram-se para conduzir a empreitada planejada na viagem. Segundo Nelson Rockefeller, filho de Abby:

Era a combinação perfeita [...] elas tinham os recursos, o tato e o conhecimento [...] e mais especificamente, elas possuíam a coragem de advogar a causa do movimento moderno diante de ampla divisão, ignorância e a suspeita sombria de que toda a questão era algum tipo de conspiração bolchevique. (KERT, 2003, p. 275, tradução nossa)³⁶

Como mencionado anteriormente, as três senhoras não foram as primeiras a traçar um projeto com esse objetivo nos Estados Unidos. Elas, porém, em razão de suas posições e articulações sociais e fortunas pessoais, foram capazes de desenvolver o mais bem sucedido de todos eles.

Ao retornar para casa, as três mulheres continuaram a reunir-se para dar continuidade aos planos elaborados na viagem. Logo perceberam a necessidade de encontrar alguém para liderar os trabalhos. A escolha para criar e presidir um comitê de organização recaiu sobre o empresário Anson Conger Goodyear (1877-1964), procedente de uma família bem estabelecida, cuja atuação se concentrava nos ramos madeireiro e de estradas de ferro e tinha sólidos negócios em Buffalo, onde atuava como conselheiro e, depois, presidente da *Albright-Knox Art Gallery*. Um grande admirador de arte moderna, principalmente de esculturas, adquiriu uma pintura de Picasso³⁷ por US\$ 5.000,00³⁸, pouco depois de assumir a liderança da instituição. O ato causou grande controvérsia devido ao alto valor pago pela obra e, com isso, Goodyear foi removido do conselho do museu.

³⁵ KERT, 2003, p. 268.

³⁶ “It was the perfect combination [...] they had the resources, the tact and the knowledge [...] More to the point, they had the courage to advocate the cause of the modern movement in the face of widespread division, ignorance and a dark suspicion that the whole business was some sort of Bolshevik plot.” (KERT, 2003, p. 275)

³⁷ Em 1926, adquiriu para a Galeria a pintura *La Toilette*, executada por Picasso, em 1906, por meio do *Fellows For Life Fund*. O estabelecimento desse fundo, encabeçado por Goodyear, em 1926, visava a compra de obras de arte moderna e recebia seus recursos de sócios patronos que doavam US\$ 1.000,00 anualmente, o equivalente a US\$ 13.561,07 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

³⁸ O equivalente a US\$ 67.805,36 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

Figuras 8 e 9 – Lillie P. Bliss (à esquerda), em fotografia de cerca de 1924 e Mary Quinn Sullivan (à direita), em imagem não datada.

Surpreso com o convite e sem conhecer pessoalmente nenhuma das três senhoras, Goodyear aceitou a proposta no dia seguinte, apesar de ter pedido uma semana para pensar a respeito. Era maio de 1929. No mês de junho, ele já havia formado um comitê de organização, composto pelo professor de Harvard, Paul J. Sachs; Josephine Boardman Crane, herdeira da *Crane Paper Company* – até hoje o fabricante do papel para as cédulas dos dólares americanos –, e Frank Crowninshield, editor da revista *Vanity Fair*. Todas as questões legais ficaram a cargo de Cornelius Sullivan, esposo de Mary, e a licença provisória de funcionamento da instituição foi expedida pela Universidade do Estado de Nova York.

Logo em seguida, o provisório comitê de organização já fora convertido em um conselho, recebendo a adição de quatro novos integrantes de influência social expressiva: Stephen C. Clark, Sam Lewisohn, Chester Dale e Duncan Philips³⁹. A vice-presidência foi entregue a Lillie Bliss, o secretariado a Frank Crowninshield e a tesouraria a Abby, responsável por levantar U\$ 100.000,00⁴⁰, durante três anos⁴¹. O desafio seguinte era encontrar um diretor para o museu. Para isso, Abby pediu ajuda a Paul J. Sachs, que, além de professor da Universidade de Harvard e diretor-associado do *Fogg Museum*, era o idealizador

³⁹ Respectivamente: neto do fundador da *Singer Sewing Machine Company*; filho de banqueiro e industrial proeminente, atuante na área de mineração; banqueiro, atuante também na bolsa de valores; neto de banqueiro industrialista atuante na produção de aço, crítico de arte e colecionador fundador da Phillips Collection.

⁴⁰ O equivalente a U\$ 1.400.579,73 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

⁴¹ LOEBL, 2010, p. 146.

de “Trabalho de Museu e Problemas Museológicos”, o único curso universitário nos Estados Unidos voltado à formação de profissionais de museus. A escolha recaiu sobre um de seus ex-alunos, Alfred H. Barr Jr.

1.4 A trajetória de Alfred H. Barr Jr. até a direção do Museu

Alfred Barr foi aceito na Universidade de Princeton, em 1918, com dezesseis anos de idade. Vindo de uma família na qual quase todos os antepassados, desde a segunda metade do século XVII, haviam sido ministros ou professores presbiterianos, teve seus estudos financiados pela universidade⁴² por conta da ocupação do pai, um clérigo também graduado em Princeton. Seu interesse inicial era estudar Paleontologia, mas decidiu seguir História da Arte depois de participar do curso sobre arte medieval ministrado pelo professor Charles Rufus Morey⁴³. Concluiu o bacharelado em 1922 e o mestrado em 1923, sendo aceito para o doutorado em Harvard, em 1925. Segundo Sybil Gordon Kantor (2002, p. 2) ambas as instituições tiveram um papel fundamental no desenvolvimento do campo da História da Arte nos Estados Unidos na década de 1920:

Nos Estados Unidos [nos anos 1920] os centros acadêmicos mais importantes eram Princeton e Harvard, cujos departamentos de História da Arte, ambos ainda em seus primórdios, juntaram forças para enriquecer a formação de seus estudantes de pós-graduação. Um Clube de Belas Artes Harvard-Princeton foi formado em 1921 para promover o intercâmbio de professores e estudantes de pós-graduação e o encontro anual em cidades alternadas para a leitura de artigos. As duas universidades cooperaram no desenvolvimento de meios mais eficientes de educar alunos e aprofundar pesquisas, ao ponto de concordarem em adquirir livros de campos do conhecimento distintos, para evitar [títulos] duplicados. Um periódico anual conjunto, *Art Studies*, editado por Frank Mather, de Princeton, e Kingsley Porter, de Harvard, foi publicado entre 1923 e 1927. Ali Barr publicou um artigo intitulado ‘Um desenho de Antonio Pollaiuolo’.⁴⁴

⁴² KANTOR, 2002, p. 3-4.

⁴³ Ibid., p. 20. Admitido em Princeton, em 1906, Morey adotou um método de ensino no qual, voltando-se a áreas de escassa documentação nos Estados Unidos (como a Helenística, Pré-Gótica e os artistas italianos do início do Renascimento), analisava objetos de todos os aspectos da vida cultural com o intuito de assinalar a proliferação e evolução de elementos estilísticos.

⁴⁴ “In the United States [in the 1920s], the most important academic centers were Princeton and Harvard, whose art history departments each in a fledgling stage, joined forces to enrich the education of their graduate students. A Harvard-Princeton Fine Arts Club was formed in 1921 to promote exchange of professors and graduate students and meet once a year in alternate cities for the reading of papers. The two universities cooperated in developing a more efficient means of educating students and furthering research, going so far as to agree to buy books in separate fields to avoid duplication. An annual publication, *Art Studies*, edited by Frank Mather of Princeton and Kingsley Porter of Harvard, was published jointly between 1923 and 1927. Barr published a paper in it entitled ‘A Drawing by Antonio Pollaiuolo’.”

Em 1921, Barr frequentou seu primeiro curso sobre pintura moderna, ministrado por Frank Jewett Mather. O conteúdo das aulas estendia-se dos mestres renascentistas aos impressionistas, já que a apreciação do professor pelas manifestações artísticas mais recentes terminava ali. Apesar da habilidade em desenvolver análises formais profundas e precisas, a falta de identificação de Mather com o modernismo não o permitia compreender o real motivo de sua “estranheza e feiura aparente”⁴⁵. Não conhecendo as técnicas empregadas pelos artistas e também partindo de premissas equivocadas para avaliar a produção artística recente – como considerar os expressionistas um produto do movimento romântico, por exemplo – Mather menosprezava os artistas modernos. Nesse período, o campo da História da Arte voltava-se apenas à investigação do Renascimento e Barroco, utilizando como referência para a avaliação das obras de arte a estética do belo ideal, portanto, os estudantes deveriam desenvolver suas monografias em algum tópico nessas duas áreas. O interesse de Barr pelo modernismo durante essa primeira estada em Princeton era apenas um “passatempo secundário”, segundo ele próprio⁴⁶.

Após terminar o mestrado, ele decidiu intercalar períodos de estudo e trabalho para possibilitar o financiamento de seu doutorado. No ano letivo de 1923-24, Barr foi professor assistente da Faculdade Vassar. Dentre os cursos por ele acompanhados, havia um a respeito de pintura moderna. Ao fim do ano letivo, Barr viajou pela primeira vez à Europa, quando visitou a Itália, Paris, Chartres, Londres e Oxford. Durante os dois meses da turnê europeia, Barr não viu arte moderna⁴⁷. Seu interesse pelo assunto cresceu gradativamente entre anos 1923 e 1925. Não se sabe exatamente quando começou, mas “Barr repetidamente dizia que desenvolveu o interesse em relação à arte moderna em parte por gostar do que via a respeito na[s revistas] *Vanity Fair* e *The Dial* e em parte por seus professores a ridicularizarem” (KANTOR 2002, p. 8, tradução nossa)⁴⁸.

Barr foi para Harvard especificamente para estudar com Paul J. Sachs. Ali o conteúdo apresentado aos alunos era tratado com uma metodologia completamente distinta da utilizada em Princeton. Se o eixo da formação inicial de Barr era a compreensão de obras de arte e objetos antigos como manifestações de cultura material dentro de um contexto histórico determinado, em Harvard as peças eram avaliadas por um viés formalista, que privilegiava sua estrutura, material e técnica em vez de procedência e contexto de concepção e execução.

⁴⁵ KANTOR, 2002, p. 27.

⁴⁶ Ibid., p. 33.

⁴⁷ Ibid., p. 32.

⁴⁸ “Barr repeatedly said that he developed an interest in modern art partly because he liked what he saw of it in *Vanity Fair* and *The Dial* and partly because his teachers made fun of it.” (KANTOR, 2002, p. 8)

Princeton formava pesquisadores históricos e iconográficos, enquanto Harvard preparava *connoisseurs* – especialistas em artistas e períodos específicos que utilizavam a estrutura formal das obras para emitir um parecer sobre elas.

Sua relação com Sachs era muito boa, convertendo-se em uma amizade de quatro décadas. Aluno aplicado e de raciocínio preciso, Barr impressionou seu tutor com análises bem estruturadas, construídas a partir de pontos de vista inovadores. Sachs o considerava um aluno notável, de futuro promissor. Tendo frequentado informalmente o curso sobre museus de Sachs, Barr foi convidado por ele, em 1925, para ministrar uma aula a respeito de estampas do século XIX e XX no seu curso sobre gravuras. Terminado o período de estudos em Harvard, Barr retornou a Princeton para assessorar seus antigos tutores. Apesar de os alunos interessarem-se pelas manifestações correntes em diversas áreas artísticas, Barr percebeu que em Princeton o currículo da universidade ainda era muito fechado a elas, e, procurando uma solução para o problema, escreveu diversas vezes a Sachs incitando-o a abrir um curso que cobrisse o assunto em Harvard. Seus esforços, porém, não foram frutíferos.

Figura 10 – Alfred H. Barr.

Buscando ativamente impor avanços à causa do modernismo e, a essa altura, já bastante articulado, durante a primavera de 1927, Barr cria o curso “Tradição e Revolta na Pintura Moderna”, o primeiro a respeito da arte do século XX nos Estados Unidos, com o apoio da diretora do Museu *Farnsworth* na Faculdade Wellesley, Alice Van Vechten Brown. Apesar de ter recebido propostas para ensinar em outras instituições, Barr escolheu Wellesley, que lhe fornecia liberdade para o ensino das manifestações artísticas de seu tempo.

Como fonte de conteúdo para o curso, Barr utilizou museus, galerias, coleções particulares, teatro, balé, cinema, arquitetura, anúncios publicitários, tipografia, desenho industrial, revistas, música e objetos baratos, comuns ao cotidiano⁴⁹. Em abril de 1927, montou na faculdade a “Exposição de Pintura Moderna Progressiva: de Daumier e Corot ao Pós-Cubismo”. Barr dedicou o ano seguinte para a pesquisa sobre o modernismo na Europa. Visitou a Inglaterra, Holanda, Alemanha, Áustria e União Soviética, conhecendo artistas e pesquisadores, analisando obras de arte, recolhendo material, compilando bibliografias e anotando suas impressões. Ao retornar, reiniciou os trabalhos de ensino em Wellesley. Quando planejava finalizar seu doutorado com a transferência para a Universidade de Nova York, em razão da obtenção da *Carnegie Resident Fellowship*, Barr recebeu o convite de Sachs para dirigir o Museu de Arte Moderna. Seu doutorado seria concluído apenas dezessete anos mais tarde, com a entrega a Harvard de uma edição revisada da monografia que escreveu para a exposição de quarenta anos de carreira de Picasso realizada no MoMA. “O método de museologia e *connoisseurship* de Sachs estava profundamente enraizado nos padrões curatoriais adotados por Barr mais adiante.” (KANTOR, 2002, p. 85, tradução nossa)⁵⁰.

1.5 A inauguração do MoMA e o início de sua coleção

Com a equipe do Museu completa, era necessário organizar um cronograma de execução de tarefas para que a meta de uma exposição inaugural no final do ano de 1929 fosse realmente viável. Para isso, todos os membros do conselho lançaram mão de seus contatos pessoais. Abby buscou facilitar o empréstimo de obras para a primeira exposição do MoMA e também recolher indicações de artistas jovens ainda desconhecidos, tendo em mente outras possíveis exibições na nova instituição, e também a ampliação de sua coleção particular. Isso fica evidente na correspondência a Eustache de Lorey, Conselheiro do Alto Comissariado para as Artes e diretor do Instituto Francês de Arqueologia e Artes

⁴⁹ KANTOR, 2002, p. 91-92.

⁵⁰ “Sachs’s method of *connoisseurship* and museology was deeply ingrained in Barr’s later curatorial patterns” (KANTOR, 2002, p. 85).

Muçulmanas. Abby conhecia uma grande quantidade de pessoas de alta posição nas instituições artísticas francesas graças ao envolvimento de John Jr. no restauro do palácio de Versailles:

Caro Senhor De Lorey: [...] tomei a liberdade de sugerir ao Sr. Conger Goodyear que o procure quando estiver em Paris. Durante a primavera um pequeno grupo de pessoas de Nova York encontrou-se e deu o primeiro passo em direção a [criação de] um museu de arte moderna em Nova York. O Sr. Goodyear é o Presidente do Comitê e está na Europa na esperança de atrair o interesse e o favor de colecionadores europeus, já que seremos obrigados a tomar obras emprestadas para as nossas exposições nos primeiros dois anos [...] Meu marido não é, de modo algum, interessado em pintura moderna e por isso tenho que ingressar nisso por mim mesma, de maneira bem modesta, e infelizmente possuo apenas uma pequena pintura e um desenho de Matisse e algumas de suas gravuras. Por favor diga a ele [Matisse] que o único motivo pelo qual não possuo mais é a minha impossibilidade de adquiri-los. Se não lhe for um transtorno, eu ficaria muito feliz se o senhor pudesse me enviar os nomes de alguns dos pintores franceses mais jovens ainda não famosos, mas que o senhor pensa ter grande habilidade. Nesse museu estamos desejosos de mostrar as obras dos jovens. Talvez seja possível que eu compre pinturas de alguns dos jovens, já que não posso adquirir os mestres. (KERT, 2003, p. 262-263, tradução nossa)⁵¹

Após quatro meses de intensa preparação, o Museu de Arte Moderna finalmente abriu as suas portas em oito de novembro de 1929, apenas 10 dias após a grande quebra da bolsa de valores de *Wall Street*. Instalado no décimo segundo andar do *Heckscher Building*, na esquina da Quinta Avenida com a Rua 57, apresentava a exposição “Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh”, composta de 98 pinturas dos mestres pós-impressionistas, curadas por Alfred Barr. A inauguração com artistas europeus foi defendida por Abby por ser “cronologicamente apropriada”⁵² além de permitir que as dificuldades relacionadas à realização de uma exposição constituída somente de artistas americanos fossem vencidas com mais tempo e cuidado. A mostra foi sucesso de público, levando 47.000 visitantes à instituição em quatro semanas. A partir de então foram montadas pelo menos seis novas exposições ao ano no Museu⁵³.

⁵¹ “Dear Monsieur de Lorey [...] I took the liberty of suggesting to Mr. Conger Goodyear that he look you up when he is in Paris. During the spring a small group of New York people got together and took the first step toward a museum of modern art in New York. Mr. Goodyear is the Chairman of the Committee and is in Europe hoping to enlist the interest and sympathy of European collectors, as we shall be obliged to borrow pictures for our exhibitions the first two years [...] My husband is not at all interested in modern painting so I have to go into it myself in a very modest way and unfortunately I only have a small painting and one drawing by Matisse and a number of his prints. Please tell him [Matisse] the only reason I have no more is my inability to acquire them. If it would not be too much trouble to you, I would be very glad if you would give me the names of some of the younger French painters who have not arrived yet, but who you think have great ability. In this museum we are eager to show the pictures of the younger men. Perhaps it will be possible for me to buy pictures of some of the young men when I cannot buy the masters.” (KERT, 2003, p. 262-263)

⁵² KERT, 2003, p. 281.

⁵³ LOEBL, 2010, p. 150.

Em janeiro de 1930, o conselheiro Stephen C. Clark doou ao MoMA primeira pintura a óleo de seu acervo, a tela “Casa ao lado da ferrovia”, de Edward Hopper. Em março de 1931, Lillie Bliss faleceu, deixando em testamento as melhores obras de sua coleção para o MoMA. A condição para a doação, porém, foi de que a instituição reunisse um fundo de manutenção vigoroso o suficiente para cuidar das peças, gerenciado por um conselho competente. O valor estipulado para esse fundo pelo irmão de Lillie, Cornelius N. Bliss, foi inicialmente de U\$ 1 milhão, quantia posteriormente reduzida por ele para U\$ 600.000,00⁵⁴. O ano de 1931 foi financeiramente muito difícil nos Estados Unidos por causa do colapso do mercado de ações no final de 1929 e, sem a redução do montante, não seria possível que o Museu retivesse as obras. Dessa maneira, o MoMA adquiriu as primeiras peças de seu acervo, deixando de ser simplesmente uma galeria de exposições para tornar-se realmente um museu.

Em seu testamento, Lillie Bliss permitiu que obras de sua coleção fossem trocadas ou vendidas quando isso beneficiasse a expansão do acervo, o que aconteceu algumas vezes. Outros conselheiros e amigos do Museu presentearam-no com obras, mas ainda não havia um capital regular para aquisição de trabalhos. Foi em 1935 que Abby doou ao MoMA seu primeiro fundo de aquisição. O valor de U\$ 1.000,00⁵⁵ foi entregue a Barr para que ele o utilizasse da maneira que achasse apropriada, sendo empregado na compra de trabalhos de Giorgio de Chirico, Hans Arp, Joan Miró, René Magritte, Ives Tanguí, Kurt Schwitters, Max Ernst, Alberto Giacometti e outros artistas. Ainda em 1935, foram adicionadas a esse valor as quantias de U\$ 2.500,00, destinada a obras de pintores americanos vivos, e U\$ 2.000,00⁵⁶ para estrangeiros. O fundo pessoal de aquisições de Abby foi instituído em 1938, com a soma de U\$ 20.000,00, ao qual seu filho Nelson, apreciador de arte moderna e, a essa altura, já profundamente envolvido com o Museu, adicionou U\$ 11.500,00⁵⁷.

Em razão do crescimento ocorrido nos anos iniciais, o MoMA logo precisou de uma nova sede. Em 1932, já grande demais para o andar que ocupava no *Heckscher Building*, movera-se para o número 11 da Rua 53 Oeste, em um grande sobrado que pertencia a John Jr. Apesar de desaprovar a quantidade de tempo que a esposa empregava cuidando dos assuntos do Museu, ele alugou a propriedade à instituição, cobrando-lhe um valor pouco abaixo do mercado, pois o imóvel estar vago há muito tempo.

⁵⁴ Respectivamente, o equivalente a U\$ 15.751.009,06 e U\$ 9.450.605,43 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

⁵⁵ Ibid., p. 154. O equivalente a U\$ 17.458,44 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

⁵⁶ Respectivamente, o equivalente a U\$ 43.646,09 e U\$ 34.916,87 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

⁵⁷ LOEBL, p. 154-155. Respectivamente, o equivalente a U\$ 340.161,52 e U\$ 195.592,87 em 2015, segundo o calculador de inflação on-line disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

Figura 11 – Vista aérea da nova sede do MoMA, inaugurada em maio de 1939.

No entanto, o Museu continuava crescendo e a solução foi construir uma sede própria. John Jr. residia no quarteirão de trás do imóvel alugado à instituição e tinha comprado muitas outras propriedades ao redor de sua casa para evitar que modificações indesejadas transformassem a região onde residia. Essa prática se mostrou benéfica ao Museu, pois permitiu a viabilização de um novo prédio com área adequada. Em julho de 1937, patronos, amigos e conselheiros do MoMA já haviam levantado mais de 75% do valor necessário à aquisição do terreno para o imóvel próprio. No mesmo mês, o boletim oficial da instituição divulgava a construção do novo edifício. A inauguração da arrojada edificação de seis andares, de linhas retas com fachada de cromo e vidro em estilo internacional, deu-se em 10 maio de 1939. Nessa época o Museu possuía 271 pinturas, 97 esculturas e construções [tridimensionais], 308 aquarelas e numerosa coleção de gravuras, pastéis e desenhos⁵⁸. Para celebrar a inauguração da nova sede e os dez anos de existência do Museu, foi aberta *Art in Our Time*, a maior exposição realizada até então, com importantes trabalhos de artistas modernos de diversas partes do mundo. E, entre as obras, havia a pintura de um brasileiro.

⁵⁸ LOEBL, 2010, p. 162.

CAPÍTULO 2

Primórdios do ingresso: Portinari e Maria Martins na Feira Mundial de Nova York

No ano de 1939, às vésperas da eclosão da Segunda Guerra Mundial, enquanto celebrava-se os dez anos de vida do MoMA e em pleno período de vigência do *New Deal*, foi realizada a gigantesca Feira Mundial de Nova York. Sua criação se deu com o intuito de aliviar as consequências da grave recessão econômica vigente na década de 1930, gerada pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em outubro de 1929.

A Feira foi, em grande parte, inspirada no formato das grandes Exposições Universais europeias, a primeira delas organizada em Londres, em 1851⁵⁹. Nesse ambiente, diferentes países competiam entre si por meio da apresentação de pavilhões próprios, que testemunhavam seu progresso e expunham suas especificidades culturais.

O Brasil se destacou no evento tanto por conta da arquitetura modernista de seu pavilhão – projetado por Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012), então ainda desconhecido – como pelas políticas nacionalistas adotadas por Getúlio Vargas (1882-1954) durante o Estado Novo, representadas nas três grandes pinturas que ornavam o pavilhão, criadas por Candido Portinari – artista que desempenhou papel fundamental como articulador imagético do governo Vargas.

Nesse período, foram organizadas duas exposições de arte latino-americana, respectivamente em 1939 e 1940, no *Riverside Museum*, em Manhattan. O espaço físico era distinto daquele onde ocorria a Feira Mundial, porém as mostras foram patrocinadas por um braço da organização oficial do evento. A representação brasileira atraiu vasta atenção em ambos os anos. Os motivos desse interesse serão relatados minuciosamente a seguir e contextualizados com base na trajetória política brasileira desde o fim da Primeira República até o início do Estado novo e na política norte-americana no período.

⁵⁹ A grande exposição inglesa, denominada *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, foi organizada pelo Príncipe Albert e aberta ao público de maio a outubro de 1851. Sua realização se deu com o intuito de mostrar a liderança britânica no desenvolvimento industrial, permitindo que países de todo o mundo também apresentassem seus avanços em áreas próprias.

2.1 A Feira Mundial e sua relação com a América Latina

Em 1939, o Brasil enviou uma representação nacional para a Feira Mundial de Nova York, coordenada pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Sob o slogan “O Mundo de Amanhã”, o evento marcava os 150 anos da posse do primeiro presidente americano, George Washington, e celebrava possibilidades futuras, apresentando os avanços inovadores do presente de forma inter-relacionada nas áreas de cultura, tecnologia e comércio. O evento de proporções colossais foi instalado em uma área de 486 hectares em Flushing Meadows, na região do Queens – inicialmente pantanosa e utilizada como depósito de lixo, a região foi então modificada especialmente para a ocasião.

Figura 12 – Vista aérea da Feira Mundial de Nova York com os arranha-céus de Manhattan ao fundo.

A Feira Mundial foi idealizada em 1935 por um grupo de empreendedores, fundadores da *New York World's Fair Corporation* e apoiados pelo governo federal, que buscava revitalizar a economia americana durante a profunda depressão econômica da década de 1930. Em um período anterior à televisão, quando a circulação de informações e imagens era limitada, as grandes exposições universais serviam para mapear o progresso, tanto em termos geográficos como temporais e eram a maneira pela qual o grande público podia entrar em contato com novidades, inovações e conhecer a cultura de outros países.

No ano de 1939, a Feira contava com a participação de aproximadamente 60 nações, o maior número em uma exposição universal até hoje – porém, com notáveis ausências, como a Alemanha nazista. O sucesso do empreendimento foi tamanho que o público total, em suas duas temporadas (de abril a outubro de 1939 e de maio a outubro de 1940), ultrapassou 40 milhões de visitantes. Os organizadores dispuseram os participantes em setores temáticos, segmentados nas seguintes áreas: governo; interesses da comunidade; alimentos; comunicação e negócios; produção e distribuição; transporte e diversão.

2.2 Panorama político brasileiro ao longo da década de 1930

A década de 1930 foi um período de grandes transformações para o Brasil. O ano de 1929 seguia politicamente de acordo com os ditames, até que o presidente Washington Luís (1869-1957) decidiu indicar como sucessor outro paulista, Júlio Prestes (1882-1946), rompendo o acordo de alternância de poder da presidência com o estado de Minas Gerais – a famosa política do café com leite da Primeira República. Esse abalo das relações políticas fez com que Minas se unisse ao Rio Grande do Sul, lançando a candidatura de Getúlio Vargas. Porém, Júlio Prestes venceu o pleito, realizado em 1º de março de 1930. Os líderes da oposição reconheceram a vitória do paulista, mas alguns setores – principalmente os políticos da nova geração e os participantes do movimento tenentista⁶⁰ – não concordaram com o resultado e defendiam uma revolução armada. No início, não havia força suficiente para a revolta, mas o assassinato do vice-presidente da chapa de Vargas, João Pessoa, por um adversário político ligado a um grupo que o presidente Washington Luiz apoiava serviu como justificativa para a insurreição armada contra o novo governo.

A revolução iniciou em 3 de outubro de 1930 por Minas Gerais, e, depois, atingiu o Rio Grande do Sul, alastrando-se por outros estados do Sul e Nordeste. São Paulo não cedeu e, quando os revolucionários estavam prestes a entrar em confronto armado com as forças militares do estado, leais ao presidente em exercício, Washington Luiz foi deposto, em 24 de outubro, pelos generais Tasso Fragoso, Mena Barreto, Leite de Castro e pelo almirante Isaías

⁶⁰ Movimento militar contra o governo da República composto por uma série de revoltas de oficiais do exército de patente intermediária – na grande maioria tenentes e capitães – ocorridas entre os anos de 1922 e 1924. Pautavam-se pelo ódio à oligarquia dominante, a qual buscavam derrubar por meio de uma revolução armada. A partir de abril de 1925 realizaram uma extensa marcha de cerca de 24 mil quilômetros ao longo de diversas regiões do país, buscando incitar a população descontente a se juntar a eles – algo que não ocorreu, acarretando o encerramento do movimento em fevereiro/março de 1927 e o exílio de seus líderes. Após a revolução de 1930 seus integrantes buscaram fazer parte do governo, com o intuito de construir, em resumo, um Estado forte e centralizado, não governado pelas oligarquias, que diminuísse as agudas desigualdades sociais existentes no país.

Noronha. Esses formaram uma junta provisória de governo, no poder até a posse de Vargas, em 3 de novembro.

A derrocada de Washington Luiz pôs fim à Primeira República, debilitada em razão de muitas divisões internas, resultantes, em grande parte, das oligarquias estaduais, como também por conta dos efeitos da crise econômica mundial, desencadeada pela quebra da bolsa de Nova York. Os revolucionários não estavam unidos por uma proposta política coesa, existindo dois grupos principais. Os constitucionalistas liberais defendiam a adoção de ideais liberais clássicos – eleições livres, governo constitucional e plenas liberdades civis. A maioria de seus adeptos advinha da ainda pequena, porém crescente classe média, alojada nos centros urbanos mais populosos, sendo São Paulo seu maior reduto⁶¹. Já os semiautoritários nacionalistas, representados principalmente pelos jovens tenentistas, buscavam a modernização e defendiam o nacionalismo, crendo que o país só seria modernizado mediante um governo centralizado, autoritário e inflexível capaz de implementar as mudanças necessárias para o desenvolvimento da nação. Temiam que as eleições ocorressem em um curto prazo após a revolução, pois sabiam que as máquinas políticas estaduais conseguiriam facilmente alterar o resultado do pleito a seu favor.

A frente simpatizante de Vargas, ausente no levante, era composta de três grupos, cada um em desacordo com Washington Luiz por um motivo diferente: a cúpula militar via as políticas das elites governantes como inadequadas à estrutura social do país e também se irritava com a falta de atenção dada às necessidades das forças armadas pelos governos civis, como melhorias nos equipamentos, por exemplo; os cafeicultores seguiam descontentes com vários aspectos da política governamental em relação à commodity e os dissidentes da elite política tinham grande expectativa em beneficiar-se do golpe de alguma maneira⁶².

Esses grupos participaram, de formas diversas, da reorganização do país ao longo do governo Vargas. Após o levante de 1930, o Brasil assistiu a uma revisão de seu sistema político que se estendeu até 1937. O início desse período foi marcado pela abertura do governo para a atuação dos tenentistas, como forma de combate ao domínio das oligarquias estaduais, principalmente nos estados do Nordeste e em São Paulo. Seu programa – voltado ao atendimento mais homogêneo das carências das diversas regiões do país, às reformas econômicas, à implantação de uma indústria de base (principalmente a siderúrgica) e a um plano de nacionalização de certos setores por motivos de segurança nacional, como minas,

⁶¹ SKIDMORE, 2010, p. 41.

⁶² Ibid., p. 43-44.

meios de transporte e de comunicação, e a navegação de cabotagem⁶³ – foi implantado parcialmente, com certo sucesso, até 1932, e adotado posteriormente por Vargas, de 1938 em diante, nos anos do Estado Novo.

O momento de convocação de eleições para a redação de uma nova constituição foi o grande ponto de discórdia entre as duas facções revolucionárias. Vargas detinha plenos poderes executivos e legislativos até a eleição da Assembleia Constituinte, situação que incomodava profundamente os constitucionalistas liberais, que exigiam eleições imediatas, juntamente com a criação de um novo código eleitoral voltado a garantir pleitos transparentes e honestos⁶⁴. Já os tenentes defendiam que o presidente prolongasse indefinidamente seu governo, de modo a implementar as mudanças necessárias para o progresso da nação⁶⁵.

Vargas buscava incentivar esperanças de ambos os grupos com o intuito de prolongar sua permanência no poder. Dentro dessa dinâmica, publicou o novo código eleitoral, em 24 de fevereiro de 1932, e criou a Justiça Eleitoral. A indefinição em relação às eleições, porém, agravou tensões e fez com que São Paulo liderasse uma revolta armada contra o Governo Federal, a Revolução Constitucionalista, deflagrada em 9 de julho do mesmo ano. Houve adeptos também em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, mas foram rapidamente derrotados por forças militares estaduais. O Mato Grosso apoiou a revolta, porém chegou a São Paulo com contingente pequeno demais para fazer diferença no resultado do embate. Os paulistas contavam apenas com 8500 homens, enquanto o exército possuía um contingente de 18 mil soldados apenas no setor sul, além de artilharia de qualidade⁶⁶. Depois de quase três meses de batalhas, a Força Pública paulista rendeu-se em 1º de outubro, acabando de vez com aspiração constitucionalista liberal de derrubar o governo federal.

Enquanto o tenentismo desintegrou-se ao longo de 1933 pela falta de apoio do exército e pelo fracasso em alcançar extensiva colaboração do Estado e em obter suporte social, o governo provisório realizou eleições para a Assembleia Constituinte em maio desse ano. A nova Constituição, cuja base remetia ao conjunto de leis da República de Weimar, foi promulgada em 14 de julho de 1934, estabelecendo uma República Federativa⁶⁷. Assegurou avanços nas áreas trabalhista, implementando melhorias como regulamentações de salários, atividades das mulheres e crianças, férias remuneradas, descanso semanal, e criação da Justiça Trabalhista e do salário mínimo; educacional, com o ensino primário gratuito de frequência

⁶³ FAUSTO, 2003, p. 340-341.

⁶⁴ Durante a Primeira República era habitual que os grupos políticos dominantes manipulassem os resultados eleitorais nas suas áreas de domínio, de forma a colocar no poder os candidatos de seu interesse.

⁶⁵ SKIDMORE, 2010, p. 46-47.

⁶⁶ FAUSTO, 2003, p. 350.

⁶⁷ Ibid., p. 351. República de Weimar, em vigor na Alemanha de 1919 a 1933.

obrigatória e de segurança nacional, com o projeto de nacionalização progressiva de áreas consideradas vitais para a autonomia do país no âmbito econômico e militar, como jazidas minerais e quedas d'água⁶⁸. No dia seguinte à promulgação da constituição, houve eleição indireta à Presidência da República, sendo Getúlio Vargas eleito, pelos membros da Assembleia Constituinte, a ocupar o cargo até 3 de maio de 1938, com a proibição de suceder a si mesmo. Depois, o presidente seria escolhido por meio de eleições diretas⁶⁹.

Por motivo da frustrada revolução paulista, a perda de força política dos tenentes e a desmoralização dos liberais abriram espaço para a atuação de outros grupos mais radicais, nascidos ou ampliados pelas mudanças sociais corridas a partir de 1930. Alinhada aos movimentos fascistas Europeus, foi fundada por Plínio Salgado (1895-1975), em outubro de 1932, a Ação Integralista Brasileira (AIB). Os integralistas defendiam um regime nacionalista totalitário unipartidário, cujo lema “Deus, Pátria e Família” apresentava os princípios unificadores por meio dos quais pretendiam implantar a tomada de consciência do valor espiritual da nação. Habilidosos no emprego de símbolos e rituais à maneira Nacional Socialista, eram conhecidos por seus desfiles portando camisa verde e braçadeira com a letra grega sigma (Σ), símbolo da somatória em Matemática que foi usado como emblema. Seus inimigos eram o liberalismo, o capitalismo internacional em mãos dos judeus e o socialismo⁷⁰. Por motivos ideológicos, envolveram-se em embates ferozes com os comunistas ao longo dos anos 1930.

Na década anterior, em razão da baixa industrialização, o Brasil possuía classe operária pouco numerosa, desarticulada e desengajada politicamente. Somada à cultura patrimonialista então vigente, essa situação não permitiu a produção de nenhum movimento político de massa, nem sequer de liderança política organizada de esquerda⁷¹ – cenário que se transformou ao longo do início do decênio.

Em 30 de março de 1935, uma facção do Partido Comunista do Brasil (PCB) apoiou a criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente popular cujo presidente de honra, Luiz Carlos Prestes (1898-1990), havia liderado a coluna tenentista rebelde, que marchou pelo país de 1925 a 1927 e esquivou-se das forças federais. Prestes abriu espaço para o crescimento do PCB e uma maior diversificação dentro de suas fileiras, para as quais atraía tanto seus partidários militares como integrantes da classe média⁷². Os cinco pontos

⁶⁸ FAUSTO, 2003, p. 352.

⁶⁹ Ibid., p. 352.

⁷⁰ Ibid., p. 357.

⁷¹ SKIDMORE, 2010, p. 42.

⁷² FAUSTO, 2003, p. 360.

fundamentais do programa da ANL eram a suspensão definitiva da dívida externa, a nacionalização de empresas estrangeiras, a reforma agrária, a garantia das liberdades populares e a constituição de um governo popular⁷³. Apesar do grande número de filiados que obteve, a ANL foi fechada por Vargas em julho de 1935, depois de um discurso de Prestes defendendo a derrubada de seu governo. A legalidade do PCB também não teve vida longa: uma desastrosa tentativa de golpe militar, levada a cabo por membros do partido, provocou o seu fechamento, em novembro de 1935. O medo do comunismo internacional serviu como justificativa para a postura autoritária adotada gradualmente pelo governo federal a partir de então, criando medidas de repressão não só aos comunistas, mas também a outras esferas.

Essas medidas foram aceitas mediante engenhosas manobras de Vargas, desenhadas para colocar os extremos políticos em confronto, e instaurar nos militares e na classe média o pessimismo em relação à viabilidade da política democrática liberal no país. Isso foi possibilitado também, em grande parte, pelo cenário político e econômico do período. A profunda crise financeira, gerada pela quebra da bolsa de Nova York, expôs fragilidades do capitalismo, cooperando para o crescimento de regimes autoritários e totalitários, opositores da corrente liberal. A despeito desse cenário, os preparativos para as eleições presidenciais seguiam em 1937, juntamente com boatos sobre a possibilidade de um golpe de estado. Vargas conseguiu, gradativamente, minar seus opositores e, em 10 de novembro, tomou o poder. Sua justificativa foi o “Plano Cohen”, um documento forjado pelos integralistas detalhando o estratagema de uma revolta comunista, exposto no mês anterior.

Com uma nova Constituição baseada em modelos corporativos e fascistas europeus, principalmente nos de Portugal e da Itália⁷⁴, o Brasil então ingressou no período do Estado Novo, um governo ditatorial autoritário, focado principalmente no nacionalismo econômico e no bem-estar social. Não havia qualquer movimento político, partido ou militantes governistas articulados. Também não existia base ideológica consistente e a permanência do regime não dependia de articulação do apoio popular⁷⁵. Desde o golpe de 1937 até 1943 todos os partidos políticos foram suspensos e os grupos políticos extintos. Tudo estava centrado na pessoa de Vargas.

A figura de Getúlio teve fundamental importância como elemento aglutinador do novo regime. Sua imagem pública foi construída de modo a apresentar o governante como o protetor dos trabalhadores, guia e pai da nação. Apesar de não ser muito afeito ao culto de sua

⁷³ FAUSTO, 2003. 359.

⁷⁴ SKIDMORE, 2010, p. 61.

⁷⁵ Ibid., 2010, p. 64.

personalidade⁷⁶, Vargas compreendia a importância política da exaltação nacional que existia ao redor dele, e permitia que ela ocorresse de diversas formas. Por não ter sustentação ideológica firme, o Estado Novo valeu-se do empenho de um grupo heterogêneo de intelectuais, na sua maioria advindos da classe média. Empregados em diversos cargos estatais, receberam espaço para criar um discurso que legitimasse o governo, estruturando explicações para os motivos das ações do presidente e escrevendo a sua versão da fase histórica atravessada pelo país naquele momento. O controle e censura dos meios de comunicação, realizado inicialmente pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e depois pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), consistiu na monitoração de cinema, rádio, teatro, imprensa, “literatura social e política”; na proibição de publicações de outros países, vistas como nocivas aos interesses brasileiros; na atuação junto a imprensa estrangeira, de maneira a impedir a divulgação de informações desfavoráveis à imagem do país, na transmissão diária da “Hora do Brasil”, programa radiofônico de propaganda governamental⁷⁷.

Retratos eram uma das formas destacadas de representação social do Presidente da República. Devido ao prolongado período em que esteve no poder, a imagem de Vargas foi largamente empregada tanto em contextos satíricos como na promoção de pautas públicas. Em relação ao último caso, a encomenda de representações oficiais nos suportes de pintura e escultura foi uma importante ferramenta de legitimação de sua imagem como governante, e de validação do Estado Novo. Nesse contexto, apesar da postura progressista do governo, a estrutura do discurso das peças executadas não estava fundamentada em vocabulário visual de vanguarda, mas firmemente ancorada na tradição pictórica dos grandes mestres no passado, seguindo padrões europeus adotados em retratos oficiais já durante a Primeira República. Apesar de comissionar obras de linguagem modernista em outras instâncias, o novo governo se apropriava para os retratos de Vargas de um lastro simbólico gerado a partir de emblemáticas representações oficiais da história da arte, como “Napoleão em seu escritório”, de Jacques-Louis David. Com isso, outorgava ao novo regime progressista uma necessária aura de tradição e autoridade, adquirida somente com o emprego de discursos visuais já firmemente estabelecidos.

Dentre as diversas obras que representavam Vargas nesses termos, encontra-se um retrato a óleo executado por Candido Portinari, em 1938. A pintura fora encomendada não por iniciativa de Getúlio, mas a mando do então presidente do Banco do Brasil, Dr. Marques dos

⁷⁶ SKIDMORE, 2010, p. 70.

⁷⁷ FAUSTO, 2003, p. 376.

Reis, para ocupar o lugar da fotografia oficial de Vargas em seu gabinete⁷⁸. Como o retratado não comissionara a obra, o autor não teve a oportunidade de submetê-lo a sessões de estudos preparatórios, contentando-se em construir a imagem a partir de reproduções fotográficas. Apesar disso, a efígie engrandecida do Presidente da República testemunhava não apenas a apurada habilidade técnica, mas também o preciso domínio do léxico pictórico adquiridos pelo pintor. Portinari era, no período, o retratista de maior prestígio nos altos círculos de poder do Estado Novo. Além disso, foi o pintor que mais contribuiu para a instauração de uma expressão figurativa dos ideais progressistas adotados pelo novo governo, colaborando ativamente para a criação de uma política cultural no campo das artes visuais no período. Seu percurso até a conquista de tamanha proeminência, porém, fora longo e marcado por etapas definidas.

2.3 Candido Portinari: do início da carreira à participação oficial na Feira Mundial

Portinari fixou-se na capital federal em 1919, deixando a pequena Brodowski aos 15 anos de idade. Mudou-se em companhia de amigos da família donos de uma pensão no Rio de Janeiro, com o intuito de aprender o ofício de pintor. Filho de humildes imigrantes do Vêneto, estabelecidos no interior paulista no final do século XIX e empregados nas lavouras de café, fizera seu primeiro desenho conhecido, um retrato, aos dez anos; aos 14, trabalhara como auxiliar de um grupo itinerante de pequenos pintores italianos, presentes em Brodowski para decorar a igreja local. Sua aptidão para o ofício era visível e sua chance real de êxito era a admissão na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). Na escola oficial, voltada ao ensino da arte acadêmica, os artistas aprendiam as competências necessárias para o sucesso na carreira. Era o caminho a seguir em um país ainda em desenvolvimento, de ambiente artístico e oferta de trabalho restritos. Como expõe Sergio Miceli (1996, p. 18):

Nas condições de operação prevalentes nos campos intelectual e artístico de uma cidade como o Rio de Janeiro, a então capital federal, não havia nenhuma possibilidade de se viabilizar uma carreira artística ou literária fora dos marcos institucionais dominantes. [...] No caso dos artistas plásticos, tal exigência se traduzia pela inevitabilidade de se adquirir uma iniciação sistemática e prolongada nas tradições, procedimentos, valores e linguagens veiculados pela Escola Nacional de Belas-Artes, ao que se seguia por força a obrigatoriedade de uma participação regular nos salões anuais.

Ciente do caminho a seguir, em 1920 Portinari frequentou a ENBA como aluno livre, e, no ano seguinte, logrou o esperado ingresso na Escola, com a aprovação no concurso para a

⁷⁸ MICELI, 1996, p. 115.

classe de pintura. A partir de então, passou por um longo período de treinamento, voltado ao aprimoramento técnico e ao aprendizado da construção de imagens tendo como base os códigos de representação acadêmicos. Em 1924, produziu a primeira obra com temática regional, “Baile na Roça” e, no mesmo ano, foi pela primeira vez admitido na Exposição Anual da ENBA, sendo também aceito nos anos subsequentes. Esse salão conferia validação institucional aos artistas participantes e também era importante por oferecer o Prêmio de Viagem à Europa ao primeiro colocado. Portinari trabalhou dedicadamente nesse período formativo, buscando dominar os padrões de representação defendidos pela ENBA e explorar outros léxicos visuais, em busca de uma linguagem própria.

Figura 13 – Portinari, na extrema direita, e seus colegas da classe de pintura da ENBA, em 1924.

Em agosto de 1928, Portinari é contemplado com o Prêmio de Viagem da 35ª Exposição Geral de Belas-Artes, com o Retrato de Olegário Mariano. Essa conquista foi resultado não apenas da perícia do pintor, mas também das relações que habilmente tecera com alguns intelectuais relacionados à ENBA. Seu talento como retratista rendeu-lhe comissões de alguns destacados homens da época, sendo o próprio poeta Olegário Mariano (1889-1958) seu principal cliente e protetor. O festejado literato conectou Portinari a uma parcela considerável de pessoas que integraram o círculo de relacionamento do artista nos anos 1920, bem como promoveu seu trabalho junto aos júris do Salão, impulsionando decisivamente a carreira do pintor.

Portinari chegou a Paris em junho de 1929. Ainda em busca de um discurso visual pessoal, descartou as habituais aulas na Académie Julien em favor da investigação minuciosa de obras dos grandes artistas, decidindo por uma produção plástica reduzida. Na temporada em que esteve na Europa, além de morar em Paris, viajou pela França, Inglaterra, Espanha e Itália, reservando grandes somas de tempo para museus como o *Louvre* e a *National Gallery* de Londres. O longo período de distanciamento da terra natal proporcionou ao pintor uma nova compreensão do país de origem, relacionada não somente a elementos formais, mas também a questões temáticas. Em carta de julho de 1930 à colega Rosalita Candido Mendes descreve essa revelação a partir do Palaninho, um dos três desenhos produzidos na viagem, representando um habitante de Brodowski com traços econômicos e nervosos:

Vim conhecer aqui em Paris o “Palaninho”, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no “Palaninho”. [...] Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o “Palaninho”, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. [...] A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. (FABRIS, 2011, p. 45)

Figura 14 – “Palaninho”. Desenho a grafite executado por Portinari, em Paris (1930).

Em janeiro de 1931, ao retornar ao Brasil casado com Maria Victoria Martinelli (1912-2006), uma uruguaia cuja família se radicara em Paris, começou a trabalhar intensamente, ditando um forte ritmo de produção que o acompanhou pelo resto da vida. Realizou uma vasta exposição individual em 1932, no Palace Hotel, onde exibiu pela primeira vez obras com temas brasileiros. A primeira tela de temática social, “Os despejados”, foi produzida em 1934. No mesmo ano, realizou uma mostra solo na cidade de São Paulo e a tela “O destiço” passou a compor a coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo – a primeira instituição pública a adquirir uma tela de Portinari.

Em 1935, passou a ocupar o posto de professor de pintura mural e de cavalete do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF), posição que manteve até o fechamento da universidade pelo governo, em janeiro de 1939. Recebeu também a Segunda Menção Honrosa na exposição do *Carnegie Institute*, em Pittsburg, com a tela “Café”, mas não compareceu aos Estados Unidos para receber o prêmio.

Figura 15 – “Café”. Pintura a óleo sobre tela executada por Candido Portinari em 1935 e que recebeu a Segunda Menção Honrosa do *Carnegie Institute* no mesmo ano.

Verifica-se, a partir da relação descrita anteriormente, que a decisão de Portinari por temáticas nacionais e de cunho social, evidente em sua produção a partir do retorno da

temporada europeia, é consciente e propositada. Em artigo no Diário de São Paulo, referente a exposição paulista de 1934, ele declara: “Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social” (FABRIS, 2011, p. 53). Ele vai além, detalhando as intenções desse engajamento em entrevista a Plínio Salgado, em outubro de 1930:

[...] primeiro é preciso criar o espírito nacional, para que haja uma direção comum na obra de pesquisa e construção. O Almeida Junior, que é do tamanho do maior pintor da França, abriu a picada para a pintura brasileira, mas deixaram crescer capim de novo. E, entretanto, o seu exemplo continua enchendo os nossos museus com a grandeza esquecida de todos. (FABRIS, 2011, p. 48)

O convite para a execução dos murais sobre os ciclos econômicos brasileiros no novo edifício do Ministério da Educação e Saúde, iniciada em 1936, foi o marco que inaugurou o engajamento de Portinari no papel de principal artista oficial do governo. Sob a liderança de Gustavo Capanema (1900-1985), o ministério fora estruturado de maneira a exaltar extensivamente diversos aspectos cuidadosamente selecionados da cultura brasileira, de modo a utilizá-la como base para uma reforma educacional em âmbito nacional.

Mineiro graduado em direito, Capanema iniciou sua carreira na área da educação, assumindo posteriormente cargos políticos na esfera estadual – fora Secretário do Interior e interventor em Minas Gerais. Em termos federais, buscava utilizar sua experiência em reformas educacionais para realizar transformações sociais e culturais por meio do aparato educacional público.

Para implementar efetivamente as mudanças pretendidas, Capanema criou, a partir de estruturas previamente existentes, um número considerável de instituições voltadas à promoção de áreas culturais específicas:

Em um memorando não finalizado, rascunhado em 1935, Capanema delineou as responsabilidades do Ministério da Educação: “Sob as provisões expostas na constituição [de 1934], a missão do Ministério da Educação, e do governo como um todo, pode ser resumida em uma palavra: cultura. Ou talvez, em melhor colocação, cultura nacional”. Contemplando a ideia da renomeação do ministério como Ministério da Cultura Nacional, o jovem ministro pôs-se a converter a sua administração no regulador da cultura brasileira. Apesar de Capanema não ter sido capaz de convencer Vargas a incluir a palavra “cultura” no nome formal do Ministério da Educação e Saúde (MES), a constituição de uma extensa rede de instituições culturais federais subordinadas ao Ministério da Educação fez Capanema, de fato, o ministro da cultura. A partir da presença de instituições culturais mais antigas estabelecidas no século XIX, incluindo a Biblioteca Nacional, o Observatório Nacional e o Museu Nacional, Capanema pastoreou uma reforma organizacional por meio do Congresso, que originou o Serviço do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro, o Serviço de Radiodifusão, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Instituto Cairú, uma agência incumbida da publicação da Enciclopédia Brasileira. Ao final de 1937, o governo federal brasileiro estava plenamente equipado para gerenciar uma vasta gama de atividades culturais. (WILLIAMS, 2001, pos. 1188/ 6583, tradução nossa)⁷⁹

O projeto de promoção da cultura nacional elaborado por Capanema veio de encontro às preocupações artísticas de Portinari. O habilidoso pintor utilizava a gramática visual da modernidade como meio de materializar imgeticamente questões relacionadas ao nacionalismo e à sociedade, como o progresso e a exaltação do nacional e do trabalhador. Esse último ponto era muito caro ao artista. Filho de lavradores italianos imigrantes, Portinari compreendia o valor do trabalho contínuo e regrado, enxergando-se como um operário dos pincéis.

As diretrizes de governo que alicerçavam o Estado Novo eram tomadas como temas privilegiados por Portinari. O ambiente político favorável ao trabalho do artista abriu-lhe muitas oportunidades, apesar da resistência de Capanema à inclusão da arte popular ou de temática popular entre as manifestações promovidas pelo ministério de maneira sistemática, principalmente no exterior⁸⁰:

Portinari engaja-se, desde os tempos de estudante, num projeto de definição de uma arte nacional. Esse projeto tomará contornos definidos na década de 1930, quando o artista se dedica à configuração de uma iconografia nacional, que parte de evocações da infância em Brodowski para atingir o Brasil como um todo em cenas cujo ator principal é frequentemente o trabalhador. Seu realismo, alimentado pelas gramáticas da volta à ordem, abebera-se, nesse momento, na lição realista do século XIX, que condensava na figura do trabalhador uma série de fatores: injustiça social, dignidade, heroísmo, e probidade do trabalho manual. O fato de experimentar “todos os processos de pintar, não só já no sentido superior da técnica, como do próprio artesanato” [segundo Mário de Andrade] faz dele o próprio emblema do artista-artesão, do trabalhador que acredita na

⁷⁹“In an unfinished memorandum drafted in 1935, Capanema outlined the Ministry of Education’s responsibilities: “Under the provisions laid out in the constitution [of 1934], the mission of the Ministry of Education, and the government as a whole, can be summed up in one word: culture. Or perhaps better stated, national culture.” Contemplating the idea that the ministry be renamed the Ministry of National Culture, the young minister set out to turn his administration into the regulator of Brazilian culture. The administrative reform proposed by Capanema in October 1935 and legalized on 13 January 1937 was central to the minister’s claim that his primary responsibility was the improvement of Brazilian culture. Although Capanema would be unable to convince Vargas to include the word “culture” in the formal name of the Ministry of Education and Health (MES), the construction of an extensive network of federal cultural institutions subordinate to the education ministry made Capanema the de facto minister of culture. Building upon the presence of older cultural institutions established in the nineteenth century, including the National Library, National Observatory, and the National Museum, Capanema shepherded an organizational reform through Congress, which created the National Historical and Artistic Patrimony Service, the National Museum of Fine Arts, the National Theatre Service, the Radio Broadcasting Service, the National Institute of Educational Cinema, and the Instituto Cairú, an agency charged with the publication of the Enciclopédia Brasileira. By the end of 1937, the Brazilian federal government was fully equipped to manage a broad range of cultural activities.” (WILLIAMS, 2001, pos. 1188/ 6583).

⁸⁰ WILLIAMS, 2001, pos. 3869/6583.

dignidade do trabalho manual e que, por isso mesmo, não se esquece das exigências sociais da arte. (FABRIS, 2011, p. 35-36)

Outro elemento fundamental para a legitimação de Portinari como o grande artista nacional foi a valorização de seu trabalho por Mario de Andrade (1893-1945), utilizando textos críticos elogiosos publicados em periódicos e catálogos de exposições. O primeiro artigo data de 1934 e foi redigido para O Diário de São Paulo por ocasião de uma exposição individual do artista na localidade. Até a sua morte em 1944, Mário produziria mais oito textos e uma monografia a respeito do pintor⁸¹ número bastante significativo, especialmente quando produzido por um dos mais importantes críticos de arte do país. Um dos textos integrou o catálogo da enorme mostra individual dedicada a Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes, aberta em 11 de novembro de 1939. Essa exposição consagradora, composta por 269 obras, sinalizava a validação institucional máxima do artista em âmbito nacional. No final da década de 1930, ao associar mérito artístico e apoio oficial do governo, Portinari atingiu o status de pintor mais prestigiado do país e representou oficialmente o Brasil na Feira Mundial de Nova York.

Figura 16 – Portinari, de costas, recebe o presidente Getúlio Vargas e o ministro Gustavo Capanema em sua exposição individual, realizada no Museu Nacional de Belas Artes em novembro de 1939.

⁸¹ MICELLI, 1996, p. 96.

2.4 O pavilhão brasileiro e a projeção internacional do Brasil: arquitetura e pintura

Em novembro de 1936, o Brasil foi convidado pela gestão do presidente Franklin D. Roosevelt (1882-1945), juntamente com outras repúblicas da América, a integrar a Feira Mundial de Nova York com um pavilhão. O edifício brasileiro, localizado na Zona de Governo, estava posicionado ao lado da representação francesa. Os participantes latino-americanos com pavilhões próprios foram Argentina, Chile, Cuba, Equador, México, Peru, República Dominicana e Venezuela, enquanto Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Guatemala, Haiti, Honduras, Nicarágua, Panamá, Paraguai, El Salvador, Uruguai e os Estados Unidos. Eles integravam o pavilhão da *Pan American Union*⁸², situado ao lado do pavilhão americano e em local de destaque na Corte da Paz, no eixo central que estruturava a distribuição dos diferentes setores da Feira.

O sucesso da participação de nações do continente foi, em grande parte, resultado dos trabalhos do Subcomitê da América Latina. A divisão, instituída pelos organizadores da Feira com o intuito de garantir o engajamento de países vizinhos no evento, também era responsável por apresentá-los aos industriais e ao público americano em geral, buscando convencer os visitantes de sua importância na construção de um continente forte, unido e seguro. Esse conjunto de ações é resultado da política de boa vizinhança, ou seja, da clara intencionalidade com que o governo dos Estados Unidos buscava se aproximar de outras nações do continente, como denotava a proximidade geográfica do pavilhão da *Pan American Union* com o pavilhão estadunidense.

A expressão “bom vizinho” já era, há muito tempo, um lugar comum na área das relações internacionais. Porém, sua aplicação direta a ações de política externa dos Estados Unidos despontou no discurso inaugural de Roosevelt em 1933, no qual ele engajava o país a adotar a postura de bom vizinho em seus relacionamentos com outras nações. O termo foi aplicado à América Latina pela primeira vez em 12 de abril do mesmo ano, durante uma fala do presidente nas comemorações do *Pan American Day*⁸³. A política da boa vizinhança e as

⁸² TEMKIN, 2011, p. 51. A *Pan American Union* foi uma organização internacional constituída oficialmente em 1889 e formada por diversas nações latino-americanas e os Estados Unidos, cujos objetivos eram mediar disputas internacionais e promover a colaboração, especialmente econômica, entre seus membros. Ainda em funcionamento, atua atualmente sob o nome de Organization of American States (OAS).

⁸³ CORNELL-SMITH, 1974, p. 156-159. A busca de Franklin D. Roosevelt por um posicionamento político amigável nas relações internacionais dos Estados Unidos, principalmente com outros países do continente, era uma resposta às reações bastante desfavoráveis por parte dos países latino-americanos em relação a posturas econômicas e ações intervencionistas estadunidenses, como a ocupação de nações do Caribe, adotadas por gestões anteriores próximas à sua.

ações estadunidenses derivadas, voltadas a área cultural e relevantes a essa pesquisa – especialmente dentro do campo das artes visuais – serão tratadas em maior detalhe no Capítulo 4.

Para Vargas, a participação em um evento internacional de proporções superlativas, voltado a promover transações comerciais por meio de uma exaltação otimista do futuro, era bastante estratégica nesse momento de depressão econômica. O aumento do isolacionismo político e do nacionalismo cultural na Europa, ao longo dos anos 1930, juntamente com a brusca redução da imigração ocorrida no Brasil, retiraram a nação do foco de atenção internacional. Além disso, representações depreciativas da cultura brasileira, presentes nos Estados Unidos, eram desfavoráveis ao país em termos comerciais e culturais⁸⁴.

Inicialmente não muito interessado na participação em exposições estrangeiras por motivo do cenário econômico mundial, Vargas aceitou o convite de Roosevelt logo após o golpe em novembro de 1937, compreendendo a Feira como uma excelente oportunidade de promover sua agenda progressista e apresentar uma imagem mais adequada do Brasil para um amplo público fora do país, enquanto iniciava novas relações mercatórias.

Esforços dessa natureza já haviam sido lançados de modo mais contido em 1935, com a abertura de agências mercantis governamentais em Nova York e diversas capitais europeias. Somou-se a isso a busca por oportunidades favoráveis de promoção do país no exterior, especialmente com o turismo, por meio do Ministério das Relações Exteriores⁸⁵.

O tema da Feira adequou-se perfeitamente aos princípios desenvolvimentistas defendidos pelo Estado Novo. O texto de um dos livretos oficiais do evento, *The New York World's Fair in Pictures*, revela o quanto a proposta dos organizadores ajustava-se às ambições do novo governo brasileiro:

Construindo o Mundo de Amanhã, não é uma frase vazia, pois os olhos da feira estão verdadeiramente voltados ao futuro – não no sentido de investigar o futuro e predizer como as coisas serão um século adiante – mas no sentido de apresentar uma nova e mais clara visão do hoje em preparação para o amanhã. Para os seus milhões de visitantes a Feira diz: “Aqui estão os materiais, ideias e forças em movimento no nosso mundo de hoje. Aqui estão as melhores ferramentas disponíveis atualmente a vocês; elas são as ferramentas com as quais vocês, juntamente com seus companheiros, podem construir o seu próprio Mundo do Amanhã.”⁸⁶ (NEW YORK WORLD’S FAIR, 1939, p. 6, tradução nossa)

⁸⁴ WILLIAMS, 2001, pos. 3472/6583.

⁸⁵ Ibid., pos. 3486/6583.

⁸⁶ “Building the World of Tomorrow is not an empty phrase, for the eyes of the Fair are truly on the future – not in the sense of peering into the unknown and predicting the shape of things a century hence – but in the sense of presenting a new and clearer view of today in preparation for tomorrow. To its millions of visitors the Fair says:

Os interesses da participação brasileira na Feira Mundial não se restringiam apenas aos objetivos de Vargas em reforçar relações comerciais com os americanos por meio da apresentação de uma imagem renovada do país, elevando-o a uma posição mais forte dentro da configuração geopolítica nas Américas.

O governo estadunidense tinha expectativas de que o Brasil fosse o país latino-americano de maior destaque no evento, buscando aproximar-se tanto por razões mercantis quanto por motivos estratégicos. Os Estados Unidos estavam cientes do consistente aumento das transações mercatórias efetuadas entre Brasil e Alemanha a partir de 1933 e temiam um alinhamento com o governo nazista, principalmente após o golpe de novembro de 1937. Também compreendiam claramente a posição fundamental que a costa brasileira teria no controle do tráfego transatlântico aéreo e marinho no caso de um já antecipado conflito bélico de alcance mundial contra os germânicos, bem como o papel crucial de commodities brasileiras, como o quartzo e a borracha, no âmbito do embate⁸⁷.

Dentro desse amplo contexto, era muito importante para o Brasil apresentar-se de maneira adequada no evento. O Comissariado Geral brasileiro na Feira Mundial, comandado desde 8 de setembro de 1938 por Armando Vidal (1888-1982), recebeu ordens para promover realizações nacionais e os notáveis atrativos brasileiros para investimento externo⁸⁸.

A tarefa de reverter a prevalente imagem de país latino-americano pobre que levava uma vida boa e indolente ao sul do equador foi árdua, já que a quantidade de referências culturais adequadas à tarefa, aprovadas pelo Estado Novo e consideradas como legitimamente brasileiras pelo público americano, era bastante restrita.

‘Here are the materials, ideas and forces at work in our world of today. Here are the best tools that are now available to you; they are the tools with which you and your fellow men can build your own World of Tomorrow’.” (NEW YORK WORLD’S FAIR, 1939, p. 6)

⁸⁷ COMAS, 2010, p. 57.

⁸⁸ WILLIAMS, 2001, pos. 3537; 6583.

Figura 17 – Mapa da Feira Mundial, com a localização do pavilhão brasileiro circulada em negro.

Após acalorados debates, decidiu-se pela utilização do modernismo como linguagem representante da identidade nacional na construção do pavilhão brasileiro. O uso de um léxico cultural contemporâneo inteligível ao público estrangeiro, porém impregnado de elementos brasileiros, foi a saída encontrada para comunicar os avanços nacionais em termos universais. O projeto vencedor foi de Lucio Costa, seguido da proposta de Oscar Niemeyer. Com a permissão da comissão julgadora, ambos os arquitetos viajaram a Nova York e produziram um terceiro projeto conjunto⁸⁹, uma edificação de dois andares em formato de “L” que incorporava muitos princípios do arquiteto Le Corbusier. Buscando quebrar a formalidade europeia e fundir a sensorialidade tropical com o Estilo Internacional⁹⁰, os brasileiros inseriram elementos orgânicos na estrutura do edifício, como as curvas suaves nas paredes externas, na rampa de entrada e a galeria ondulada em seu interior. O resultado final da cuidada mescla de modernismo e tropicalismo foi muito bem sucedido: a natureza inovadora do projeto fez dele um assunto festejado por críticos e tema de simpósios de arquitetura em Nova York, Londres e México, comprovando aos visitantes estrangeiros que modernismo era sinônimo de brasilidade.

Figura 18 – Vista da lateral esquerda do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939.

⁸⁹ COMAS, 2010, p. 64-67.

⁹⁰ WILLIAMS, 2001, pos. 3619/ 6583.

Figura 19 – Vista da lateral esquerda do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939.

Figura 20 – Vista da lateral direita do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de 1939.

Figura 21 – Vista do interior do pavilhão brasileiro com sua galeria ondulada.

Com o pavilhão apresentando o Brasil de maneira arrojada, era importante manter a consonância entre o conteúdo mostrado internamente e o projeto arquitetônico. Tão relevante quanto exibir arquitetura pertinente, era expor material que corroborasse a mensagem do edifício e expusesse plenamente o potencial desenvolvimentista brasileiro. A descrição do conteúdo expositivo do pavilhão, oferecida na brochura oficial da Feira Mundial de Nova York apresenta claramente a imagem do Brasil divulgada pelo governo Vargas:

O Brasil procura mostrar no seu Pavilhão a enorme área de seu território, as possibilidades ignotas de sua agricultura, a riqueza de seu reino mineral assim como os suprimentos espantosos que o país pode armazenar para o mundo através da criação de gado nos seus pastos quase infinitos. No Pavilhão estão expostas suas exportações – café, cacau, mate, laranjas, azeites e sementes oleaginosas como o babaçu, que oferece melhores possibilidades que qualquer produto similar; a oiticica; as favas de óleo de castor que podem satisfazer todas as demandas de lubrificação da aviação como a de outras indústrias do mundo; as fibras; borracha e castanhas; o timbó assim como a cera de carnaúba; e o grande aprimoramento alcançado no cultivo do algodão. Minerais e madeiras são particularmente destacados. A criação de bichos da seda e a indústria da seda, junto com tecidos de algodão e lã mostram o desenvolvimento dessas indústrias no

Brasil. Da mesma maneira, o Pavilhão mostra a indústria de enlatados de carnes vegetais, bem como o vinho. A proteção ao trabalho e assistência aos funcionários públicos é mostrada para enfatizar o fato do país ter elaborado legislação que pode ser considerada quase sem par, especialmente desde 1930. Os logros do estado através das obras públicas e atividades privadas na indústria e na construção rural, aviação civil e no desenvolvimento acelerado na construção de rodovias são expostos de maneira a dissipar qualquer dúvida sobre o progresso material do Brasil. Faz-se justiça à valiosa cooperação do capital e da empresa norte-americana no país. Uma mostra completa de fotografias, filmes e folhetos revela as extraordinárias vantagens oferecidas pelo Brasil ao turista americano. Evidencia-se plenamente o progresso da ciência médica e da engenharia através de fotos, maquetes e livros. Dá-se proeminência à música brasileira, em todas as suas combinações rítmicas e danças brasileiras acompanhadas por uma orquestra nativa estão atraindo amantes dessa arte graciosa. A mostra de arte é significativa, incluindo pinturas, escultura, móveis antigos, cerâmicas e bronzes. O que o Brasil deseja na Feira é revelar o Brasil como o Brasil é, com todas as suas características, tanto geográficas como históricas, culturais e econômicas. O que o Brasil deseja é mostrar as suas realizações e o campo excepcionalmente convidativo para o investimento de capital de todo o mundo. (Brochura oficial da Feira Mundial de Nova York apud COMAS, 2010, p. 73-74)

Vidal reuniu uma vasta amostragem dos elementos selecionados para apresentação no pavilhão: madeiras, fibras, óleos de escala industrial e minérios, todos apresentados em conjunto com a sua aplicação industrial, em displays simples e severos desenhados com o objetivo de comunicar seriedade aos possíveis compradores. Os visitantes, estimados em um total de 7 a 8 milhões nas duas temporadas da feira, na sua maioria americanos⁹¹, deixavam o pavilhão com a compreensão do grande potencial econômico das commodities brasileiras dentro de uma economia mundial cada vez mais industrializada⁹². Dedicou-se um generoso espaço ao café, um dos itens mais populares produzidos pelo país, buscando engajar também visitantes casuais. Como complemento, havia um celebrado *coffee-bar* que servia café, chocolate quente e erva mate, embalado por música popular ao vivo.

Ciente de que obras de arte eram habitualmente apresentadas em exposições universais, Armando Vidal aceitou a sugestão de Lucio Costa e convidou Celso Antônio (1896-1984) e Candido Portinari para produzir as peças a serem dispostas do espaço. Antônio executou a escultura “Moça reclinada”, um nu feminino sintético em granito preto, destinado posteriormente ao edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Portinari foi encarregado, em 24 de dezembro de 1938, de criar três painéis de 3,5x3,5 metros, representando cenas típicas brasileiras. Deveria entregar as peças em 5 de março de 1939, recebendo pelo serviço 45 contos de réis, pagos em três prestações⁹³. Os temas escolhidos foram uma cena gaúcha, jangadeiros do nordeste e baianas em uma noite de São João,

⁹¹ COMAS, 2010, p. 78.

⁹² WILLIAMS, 2001, pos. 3565/6583.

⁹³ VIDAL, A. [Carta] 24 dez. 1938, Rio de Janeiro [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f.

realizados em têmpera sobre tela esticada em chassi. Tomando proveito do formato quadrangular das peças, o pintor compôs figuras representadas de modo sintético, distribuídas em arranjos de estrutura circular, inseridas em áreas de planos chapados. A profundidade das cenas era alcançada não por uma representação em *trompe l'oeil*, mas pela utilização de superfícies planificadas em conjunto com gradações de grandeza dos elementos presentes em cena. Isso era reforçado pela estrutura cromática, planejada a partir das complementares azul e laranja, e dispostas ora em tonalidades mais saturadas, ora em agrupamentos rebaixados⁹⁴. Os corpos dos brasileiros de Portinari eram robustos e maciços, de tez de diversos matizes, envolvidos em atividades dinâmicas, relacionadas à execução de tarefas cotidianas de trabalho e lazer. Por conta disso, apareciam em posições variadas, algumas vezes dando as costas ao observador, outras abaixados e com o rosto encoberto.

Figura 22 – “Cena gaúcha”, painel exibido no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York.

⁹⁴ Não é possível analisar a estrutura cromática do conjunto de painéis pois um deles, “Noite de São João”, foi consumido em um incêndio ocorrido no MoMA em 1958 e não há notícia de nenhum registro em cores da obra.

Figura 23 – “Jangadas do Norte”, painel exibido no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York .

Figura 24 – Estudo final para “Noite de São João”, guache sobre papel, 32x35 cm. O painel original foi consumido em um incêndio em 1958, não sendo conhecido nenhum registro da obra a cores. Esse estudo é a informação mais próxima que há em relação à composição cromática da peça.

A inauguração do pavilhão ocorreu em 7 de maio de 1939, com a equipe do comissariado e também a presença do embaixador brasileiro Carlos Alberto Martins Pereira e Souza (1884-1965) e sua esposa, a escultora Maria Martins (1894-1973). Os painéis estavam instalados no vestíbulo da galeria principal, localizado no andar inferior do pavilhão, sobre paredes apaineladas de imbuia. O ambiente não era favorável à exposição das peças, pois a estrutura da edificação era composta de uma série de colunas estreitas que facilmente se interpunham entre o expectador e as obras, criando barreiras visuais. Apesar disso, as cenas monumentais e vigorosas de temática regional foram bem recebidas, suscitando reações entusiasmadas de público e crítica.

Figura 25 – Interior do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, com os painéis de Portinari ao fundo.

Um ponto importante a ser evidenciado é o tema dos painéis, não usual para uma representação nacional no exterior. Ao longo de suas participações anteriores, em exposições universais iniciadas em tempos imperiais, as representações brasileiras, organizadas pela elite

nacional, apresentavam uma imagem idealizada da cultura do país, buscando mostrar uma sociedade civilizada identificada com padrões europeus – isto é, branca e burguesa. Em termos estilísticos, o que se exibia oficialmente no exterior era arte acadêmica, fruto da Escola Nacional de Belas-Artes. Era inédita a escolha de um artista que utilizava léxico de vanguarda, representando tipos brasileiros comuns, provenientes de diferentes grupos étnicos e regiões geográficas, em cenas cotidianas. O motivo principal da mudança não se relacionava às razões estéticas, porém à orientação política do Estado Novo, fortemente arraigada na defesa e exaltação do trabalhador – diretrizes consideradas tão importantes que foram exibidas no pavilhão brasileiro em Nova York.

Portanto, é importante avaliar a figura de Portinari, pintor que, naquele momento, representava oficialmente o Brasil nos Estados Unidos. Ele era um artista-operário, originário do mesmo agrupamento social ao qual pertenciam os tipos presentes em seus painéis, e conquistara seu posto por meio de grande aplicação pessoal. Para o Estado Novo, a promoção de um artista tecnicamente habilidoso, capaz de traduzir em imagens questões caras às diretrizes governamentais, e que possuía não apenas uma identificação direta, mas também vivência pessoal com os assuntos retratados, era fortemente vantajosa. Como apontou Sergio Miceli (1996, p. 16-17):

A figura física e social de Candido Portinari – de pequena estatura, coxo, filho e neto de modestos imigrantes italianos recém-instalados no interior paulista, destituído de quaisquer conexões ou apoios prévios no espaço da classe dirigente – talvez tenha se prestado particularmente aos anseios doutrinários dos círculos responsáveis pela formulação e implementação das políticas culturais daquele período, inclinados a enxergar nele, conforme o registro de documentos da época, uma espécie de Aleijadinho redivivo, a transfiguração de uma sofrida história de vida em matéria-prima de expressão artística em sintonia com os ideais nacionalistas da ala intelectual do regime. Em termos de responsabilidade histórica, havia inúmeros outros artistas plásticos da mesma geração – Manuel Santiago ou Orlando Teruz entre os de formação mais acadêmica, ou então Cícero Dias ou Lula Cardoso Aires entre os de inclinações mais vanguardistas – que poderiam ter desempenhado o papel afinal assumido por Portinari. Muito provavelmente, entretanto, nenhum deles demonstrou possuir o cabedal técnico e o cacife inventivo requeridos nem as características sociais capazes de lastrear as atividades de um processador profissional apto a converter as diretrizes políticas e doutrinárias então prevalecentes em matéria pictórica de qualidade.

De fato, Portinari se tornara o poderoso articulador imagético do governo Vargas.

2.5 As duas exposições de arte latino-americanas no *Riverside Museum*: Maria Martins e Portinari na segunda edição

Os organizadores da Feira Mundial conferiram grande importância à arte. Ademais da promoção das áreas de tecnologia e comércio, o primeiro delineamento do evento comportava também um setor artístico, prevendo espaço para a exposição de trabalhos latino-americanos. Segundo o texto da proposta inicial, o conteúdo apresentado seria:

Arte americana, em toda a sua variedade, será o tema desse setor. Ele englobará toda a história da América Central e do Sul, e também a da América do Norte. Essa história incluirá as grandes civilizações pré-espahnolas do Peru e México; as artes dos nativos norte-americanos, dos períodos coloniais espanhol, inglês, francês, holandês e português, todos os quais enriqueceram esse hemisfério. Essa é a primeira vez na história mundial que tamanha concentração de material original dessa importância será reunido. (A Proposal Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club December 11, 1935: The Fair of the future 1939 apud TEMKIN, 2011, p. 52, tradução nossa)⁹⁵

A grande atenção reservada ao assunto resultava no forte engajamento da elite nova-iorquina com o universo das artes visuais e nas posturas derivadas do New Deal, que compreendiam a arte como parte integral da vida⁹⁶. No entanto, conforme os planos de execução do evento se desenrolaram, o setor de arte foi extinto e os locais para exibição de peças latino-americanas foram reduzidos drasticamente, resumindo-se aos pavilhões das representações nacionais e ao pavilhão da International Business Machines (IBM), que exibia a mostra *Contemporary Art of 79 Countries*. O Brasil participou dessa exposição, porém a documentação levantada por essa pesquisa não permitiu esclarecer quais foram os artistas e obras participantes, bem como as circunstâncias da seleção.

A organização da Feira buscou compensar a alteração de planos encomendando mais de 200 esculturas e murais a artistas atuantes no país, com o intuito de integrar os diversos

⁹⁵ “American art, in all its variety, will be the theme of this sector. It will include the entire history of Central and South American art as well as that of North America. This history will include the great pre-conquest civilizations of Peru and Mexico; the arts of the North Americans Indian of Colonial Spain, England, France, Holland and Portugal, all of which have enriched this hemisphere. This is the first time in the history of the world that such an important concentration of source material will have been assembled.” (A Proposal Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club December 11, 1935: The Fair of the future 1939 apud TEMKIN, 2011, p. 52)

⁹⁶ No início de seu mandato em 1933, Franklin D. Roosevelt lançou uma série de programas voltados a aliviar a dura recessão econômica da década de 1930, gerando empregos para a realização de tarefas nas mais diversas áreas. Um deles foi o Public Works Art Project, que nos primeiros quatro meses de 1934 contratou, por meio de anúncios de jornal, 3749 artistas para ornamentar edifícios governamentais. Estes produziram 15.663 obras de arte como murais, pinturas, esculturas e gravuras de diversos tipos. O único direcionamento em relação ao temas das obras foi a sugestão da “cena americana” como motivo adequado.

setores e ambientes do evento. A mudança suscitou protestos indignados de grupos diversos, levando os organizadores a tentar acalmar os ânimos com a criação de dois pavilhões para a exibição de obras de arte. O primeiro, *Masterpieces of Art Building*, era dedicado às peças europeias produzidas desde a Idade Média até 1800 e o segundo, *Contemporary Art Building*, trazia a exibição *American Art Today*, fazendo um contraponto entre a arte contemporânea americana e as obras do pavilhão anterior. Essa última mostra, entretanto, não incluía nenhum trabalho latino-americano.

A enxurrada de críticas decorrente da ausência das repúblicas vizinhas levou a administração de Roosevelt a patrocinar, por meio da U.S. New York World's Fair Commission – sua divisão na organização da Feira Mundial –, uma exibição exclusivamente voltada à América-Latina. Realizada no *Riverside Museum*, instituição localizada à esquina da Rua 103 com a Riverside Drive, em Manhattan, a mostra, intitulada Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts, foi aberta em 2 de junho de 1939 e apresentava mais de 330 obras provenientes de nove países: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, Guatemala, México, Paraguai e República Dominicana⁹⁷. Organizada por Henry Wallace (1888-1965), ministro da agricultura de Roosevelt e presidente da U.S. New York World's Fair Commission, a mostra foi a primeira grande exibição de arte latino-americana a ocorrer nos Estados Unidos⁹⁸.

Apesar da separação geográfica considerável, a exposição em Manhattan era uma extensão do empreendimento em Flushing Meadows – situação reforçada pelo uso, nos letreiros do espaço expositivo, da mesma tipografia empregada ao longo dos pavilhões da Feira. O patronato governamental era evidente, tanto pela escolha do organizador da mostra, um ministro de estado e não um profissional das artes, como pelos textos de seu catálogo, assinados por Wallace, L. S. Rowe, diretor-geral da *Pan American Union* e o próprio presidente Franklin D. Roosevelt. O interesse estadunidense em se valer do âmbito cultural para construir aproximações políticas era compartilhado pelas repúblicas latino-americanas participantes da mostra, interessadas em firmar seu lugar no cenário político mundial.

A despeito da chancela governamental, a mostra no *Riverside Museum* apresentou-se como um espaço verdadeiramente artístico, onde era possível compreender as peças presentes como obras de arte, e não como ilustrações dos discursos políticos expressos nos pavilhões da Feira.

⁹⁷ TEMKIN, 2011, p. 53.

⁹⁸ A exposição do *Riverside Museum* foi a primeira mostra coletiva de arte latino-americana realizada pelos norte-americanos. Antes dela, ocorreram exposições individuais, como a de Diego Rivera de dezembro de 1931 a janeiro de 1932 no MoMA, mas nenhuma delas agrupando artistas das diversas repúblicas do continente.

Segundo conteúdo publicado no catálogo da mostra⁹⁹, as obras foram reunidas em um curto espaço de tempo, resultando em um agrupamento de qualidade heterogênea e representações nacionais de tamanhos contrastantes. Os requisitos de seleção de trabalhos eram bastante elásticos; pedia-se apenas que fossem enviadas pinturas, esculturas ou gravuras, executadas de 1933 a 1938, acompanhadas de seu valor estimado e das credenciais do artista¹⁰⁰.

A representação brasileira, a cargo de Oswaldo Teixeira (1905-1974), diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, enviou 40 obras a Nova York. Os artistas participantes incluíam Helios Seelinger, Eugênio Proença Sigaud, Maria Margarida, Manoel Constantino e o próprio Oswaldo Teixeira. O olhar acadêmico do chefe da representação privilegiou cenas rurais, interiores e naturezas-mortas, executadas à maneira romântica e impressionista, excluindo obras com viés modernista. A seleção de artistas, e temas tradicionalistas desagradou críticos americanos, colocando o Brasil no centro de polêmicas críticas, como exemplifica o artigo publicado pelo World-Telegram: “Não parece possível que as pinturas dos brasileiros sejam todas elas destituídas de qualquer imaginação, qualquer frescor, qualquer outra coisa a não ser horríveis banalidades pitorescas e ilustrativas, nem mesmo notáveis por boa execução.” (World-Telegram apud TEMKIN, 2011, p. 58, tradução nossa)¹⁰¹.

As pinturas de temas e estilos conservadores presentes no *Riverside Museum* em 1939, como “No estúdio de um pintor”, de Manoel Constantino, contrastavam abertamente com as cenas regionais dos painéis modernistas de Portinari expostas no pavilhão brasileiro em Flushing Meadows. Essas eram compreendidas como representações mais verdadeiras e vibrantes do Brasil real. As razões para tal discrepância nos estilos exibidos estão arraigadas em disputas entre grupos de escolas artísticas distintas, travadas em solo nacional e que fogem ao escopo dessa investigação.

⁹⁹ TEMKIN, 2011, p. 53. O texto de Henry Wallace agradecia “as nove nações latino-americanas que tão graciosamente, rapidamente e lindamente responderam dentro do pouco tempo ao seu dispor”.

¹⁰⁰ WILLIAMS, 2001, pos. 3730/6583.

¹⁰¹ “It doesn’t seem possible that [...] the pictures by the Brazilians should all of them be devoid of any imagination, any freshness, anything at all but awful picturesque, illustrative banalities not even distinguished by good craftsmanship.” (World-Telegram apud TEMKIN, 2011, p. 58).

Courtesy of The Riverside Museum
"IN A PAINTER'S STUDIO", BY MANOEL CONSTANTINO (BRAZIL)

Courtesy of The Riverside Museum
"FIRE DANCE", BY HELIOS SEELINGER (BRAZIL)

Figuras 26 e 27 – “No estúdio de um pintor”, de Manoel Constantino (à esquerda) e “Dança do fogo”, de Helios Seelinger (à direita). Obras expostas no *Riverside Museum*, em 1939 e publicadas em “Latin American Exhibition of Fine and Applied Art”, no *Bulletin of the Pan American Union* 74, n. 1 (jan. 1940).

Para a discussão pretendida nesta pesquisa, basta dizer que as diferenças estilísticas entre as peças das duas mostras suscitaram repetidos questionamentos por parte dos americanos quanto à ausência de Portinari na exposição do *Riverside Museum*. As indagações resultavam do gosto americano vigente, produto de alguns fatores culturais:

Críticas à arte brasileira originaram-se da ausência de trabalhos de Candido Portinari, cujos painéis no pavilhão brasileiro foram entusiasticamente recebidos e favoravelmente comparados à pintura mural mexicana. O fato da não inclusão de Portinari causar tanto furor, enquanto a ausência de outros artistas brasileiros contemporâneos não foi mencionada, ilustra como as expectativas americanas, a familiaridade com o movimento muralista mexicano e a experiência da Feira Mundial afetou a recepção da mostra do *Riverside Museum*, e a arte latino-americana em geral nesse período. (TEMKIN, 2011, p. 58, tradução nossa)¹⁰²

¹⁰² “Criticism of the Brazilian art stemmed from the absence of works by Candido Portinari, whose murals at the Brazilian foreign pavilion were enthusiastically received and favorably compared to Mexican mural painting. The fact that Portinari’s omission caused such a stir, while the absence of other contemporary Brazilian artists was not mentioned, illustrates how American expectations, familiarity with the Mexican mural movement, and the experience of the World’s Fair affected the reception of the *Riverside Museum* show, and Latin American art in general at this time.” (TEMKIN, 2011, p. 58)

Um artista que influenciou significativamente o gosto estadunidense na década de 1930 foi o americano Edward Hopper (1882-1967). Nascido em uma família de classe média, na cidade de Nyack, no estado de Nova York, Hopper produzia cenas realistas de paisagens e ambientes urbanos dos Estados Unidos, despovoadas ou com indivíduos isolados e introspectivos. O reconhecimento do artista, porém, não ocorreu logo. Depois de integrar mostras coletivas ao longo dos anos 1910 expondo, inclusive, no Armory Show, ele realizou a sua primeira exposição individual em 1920 no Whitney Studio Club¹⁰³, espaço expositivo dedicado à promoção de artistas americanos de vanguarda, porém, não conseguiu vender nenhuma obra.

Em novembro de 1926, Duncan Phillips adquiriu para sua coleção a tela “Sunday”, e, em janeiro de 1929, Hopper vendeu todas as obras de sua primeira individual na Frank K. M Gallery, que o representaria ao longo de toda a vida. Em 1930, sua pintura “House on the railroad” foi a primeira obra a entrar para a coleção do MoMA. Em novembro de 1933, o artista se tornou o tema de uma mostra intitulada *Edward Hopper: Retrospective exhibition* que exibia aproximadamente 75 de seus trabalhos no Museu.

É possível compreender a aceitação de Hopper a partir da lista de instituições que emprestaram obras do artista para figurar na exibição. Segundo comunicado de imprensa do Museu, datado de 28 de outubro de 1933, elas foram cedidas por: *Addison Gallery of American Art* e *Phillips Academy*, em Andover; *Fogg Museum*, em Cambridge, Massachusetts; *Cleveland Museum of Art*; *Wadsworth Atheneum* e *Morgan Memorial*, em Hartford; *John Herron Art Institute*, em Indianápolis; *The Metropolitan Museum of Art*, *The Museum of Modern Art* e *Whitney Museum of American Art*, em Nova York e *Phillips Memorial Gallery*, em Washington. O comunicado também informava que gravuras e aquarelas de Hopper integravam as coleções da *New York Public Library*; do *Museum of Fine Arts* em Boston; do *Art Institute of Chicago*; do *Victoria and Albert Museum*, em Londres; do *Isaac Delgado Museum of Art*, em New Orleans e da *California State Library*, em Sacramento. Portinari exibirá seus trabalhos em algumas das instituições listadas acima, assunto que será tratado no capítulo seguinte.

Em termos de tratamento formal, as obras realistas de Hopper não eram muito similares às de Portinari. Apesar disso, o trabalho do artista americano é importante como facilitador da absorção de Portinari por conta de seu figurativismo.

¹⁰³ Clube artístico fundado por Gertrude Vanderbilt Whitney em 1918, situado no número 147 Oeste da Rua Quatro, era voltado a promover artistas americanos de vanguarda. O empreendimento transformou-se, mais adiante, no Whitney Museum of American Art.

Além de Hopper, outro fator fundamental para a aceitação de Portinari nos Estados Unidos foi a popularização do muralismo mexicano no país, desde o início da década de 1930. Diego Rivera (1886-1957), o artista mais conhecido do movimento nos Estados Unidos, produziu trabalhos de projeção no país, alguns acompanhados de polêmicas que lhe renderam vasta exposição midiática.

Em novembro de 1930, Rivera desembarcou em San Francisco a convite de William Gerstle, para executar um mural na *California School of Fine Arts*¹⁰⁴. Durante sua estadia na cidade, foi convidado pelo diretor do museu, William Reinhold Valentiner (1880-1958), a decorar duas grandes paredes do pátio interno do *Detroit Institute of Art*. O projeto, financiado por Edsel Ford (1893-1943)¹⁰⁵, visava representar a intensa industrialização daquele centro urbano, conjugando interesses de Rivera e de seu patrono por máquinas e avanços industriais, o desenvolvimento científico e a força de trabalho. O produto final expandiu-se, tomou todas as superfícies disponíveis no recinto e resultou no grupo de murais denominado Indústria de Detroit, que apresentava o início da civilização até os ciclos industriais automobilísticos, os operários, bem como as benesses e os malefícios do progresso tecnológico¹⁰⁶.

Os murais – executados durante onze meses a partir de maio de 1932, no período mais agudo da depressão econômica americana e ao custo total de 15 mil dólares¹⁰⁷ – causaram uma série de disputas na cidade¹⁰⁸, atraindo grande atenção para a obra do artista em função dos pedidos de remoção das pinturas. Essa projeção rendeu a Rivera o convite para realizar “Homem na encruzilhada”, obra encomendada para a parede da entrada principal do maior prédio do Rockefeller Center, complexo de edifícios comerciais de John D. Rockefeller Jr., localizado em Midtown Manhattan.

As crenças comunistas de Rivera se mostraram um problema ao longo da execução do mural. Críticas de grupos diversos, de orientação política variada, indo contra o fato de um membro do partido comunista produzir para o maior capitalista mundial, provavelmente

¹⁰⁴ Hoje a *San Francisco Academy of Art*.

¹⁰⁵ Edsel Ford, filho do pioneiro industrialista automotivo Henry Ford.

¹⁰⁶ STERNE, 1980, p. 192-194.

¹⁰⁷ O equivalente a US\$ 263.394,80 em 2015, segundo o calculador de inflação disponível em www.westegg.com/inflation. Acesso em 8 jan. 2016.

¹⁰⁸ Primeiramente artistas de Detroit e de nacionalidade americana questionaram a encomenda de uma obra de valor tão alto a um artista estrangeiro, ainda mais em um período de aguda recessão. Seguiram-se oposições por parte de representantes de outras indústrias automobilísticas, queixando-se de que os murais eram propaganda para a Ford. Líderes religiosos escandalizaram-se com o que compreenderam como uso profano de convenções representacionais religiosas, políticos atacaram o que viram como uma doutrina de exaltação da força de trabalho e ainda outros sentiram-se ultrajados por se depararem com operários em plena ação ocupando os muros de um local reservado à contemplação e transcendência estética. Apesar dos muitos clamores pela destruição dos murais, Edsel Ford não cedeu, justificando sua posição simplesmente com a afirmação “eu gosto deles”.

influenciaram as escolhas do artista em relação às alterações do projeto inicial da composição, levando-o a afirmar com veemência suas orientações ideológicas e a executar no mural um retrato de Vladimir Lênin¹⁰⁹. A alteração resultou em um embate amplamente coberto pelos jornais entre a família Rockefeller e Rivera. Essa situação que durou meses culminou na destruição da obra no início de 1934, depois da dispensa do artista antes do término da obra.

A vasta exposição midiática a que Rivera foi submetido, somada à exposição individual dedicada a ele no MoMA, em dezembro de 1931, fez com que sua obra, de temática social e representação monumental, fosse inserida no repertório cultural estadunidense, sendo assimilada por críticos e iniciados como produto cultural latino-americano de qualidade. Rivera colheu não só elogios, mas também duras críticas e forte oposição, abrindo caminho para o pintor brasileiro. Em 1939, quando Portinari chegou a Nova York, as plateias já estavam desbravadas.

Além dos fatores elencados, não se pode esquecer que Portinari já era conhecido na América do Norte. A tela “Café”, que recebeu, em 1935, a Segunda Menção Honrosa na exposição do *Carnegie Institute*, em Pittsburg, apresentou pela primeira vez seu trabalho ao público americano. Isso ocorreu em um período próximo à estada de Rivera nos Estados Unidos, o que pode ter influenciado a decisão do júri em laurear a obra.

Entre os entusiastas de Portinari estava Robert Chester Smith¹¹⁰ (1912-1975). Diretor-adjunto da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso e um dos críticos de arte latino-americana mais proeminentes e ativos dos Estados Unidos, Smith defendia a escolha dos temas do artista. Além disso, segundo o crítico, o apuro técnico que o pintor detinha era comparável a Pablo Picasso e, não por acaso, a Diego Rivera¹¹¹. Para ele, as representações de trabalhadores monumentais, cenas rurais, tipos miscigenados em situações cotidianas e crianças brincando expressavam a essência vibrante do Brasil. O crítico buscava expressões inovadoras e novas direções na arte brasileira para sua audiência americana, e as peças de Portinari mostraram-se perfeitamente apropriadas a esse propósito.

¹⁰⁹ STERNE, 1980, p. 196. Até hoje os motivos que levaram Rivera a alterar a composição inicial do mural são alvos de debate. Além do retrato de Lênin, houve a adição de outra figura polêmica, de fisionomia muito semelhante à de John Jr., segurando uma taça de Martini e cercado de prostitutas, no lado oposto do conjunto. Essa cena foi considerada extremamente ofensiva pelo patrono, abstinente e protestante praticante, que não admitiu ter sua figura apresentada dessa forma, ainda mais em sua propriedade comercial mais importante e em contraponto com uma representação dignificada do líder da revolução socialista de 1917.

¹¹⁰ Smith foi pioneiro na realização de estudos na língua inglesa a respeito de arquitetura artes decorativas, escultura e pintura do Brasil colonial, bem como sobre arquitetura brasileira moderna e o trabalho de Portinari.

¹¹¹ WILLIAMS, 2001, pos. 3783/6583. Portinari confirmava a admiração por Picasso, mas rejeitava comparações com Rivera.

Smith foi um dos que reprovou a falta de inovação da seleção enviada pelo Brasil à mostra do *Riverside Museum*, em 1939, e encerrada em 17 de setembro, poucos dias após o início da II Guerra Mundial. A segunda temporada da Feira, em 1940, sofreu baixas, por motivo do envolvimento de países europeus no conflito. Esse vácuo foi sanado com a ampliação da atenção conferida aos latino-americanos, medida que se provou ainda mais relevante diante da necessidade dos Estados Unidos de evitar a fragmentação política das Américas, buscando impedir que alguma república do continente se alinhasse ao Eixo.

A mostra de arte latino-americana apresentada no *Riverside Museum* em 1940, durante a segunda temporada da Feira Mundial, contou com apenas cinco países – Brasil, Equador, México, República Dominicana e Venezuela. O perfil dos trabalhos apresentados nessa segunda edição – totalizando mais de 250 obras – transformou-se, comportando representações voltadas a linguagens e temas regionais. Os artigos e resenhas a respeito da nova exposição, favoráveis a essa segunda seleção, compreendiam a mudança estilística como sinal do desenvolvimento de uma estética pan-americana.

O que os críticos não perceberam é que a modificação ocorrida foi, na verdade, uma resposta ao gosto estadunidense vigente. Um exemplo claro disso é a condução da escolha da representação brasileira nessa mostra de 1940. Em carta enviada a José de Queiroz Lima¹¹², Portinari narrou: “ano passado o Comissariado da Feira¹¹³ convidou 25 ou 30 pintores para a representação brasileira, mas em vista das críticas, resolveram, a última hora, pedir-me uma exposição”. Atendendo à requisição do governo brasileiro, o pintor enviou 35 pinturas e desenhos ao *Riverside Museum*, dez delas emprestadas pelo MoMA e por Helena Rubinstein¹¹⁴, outras despachadas do Brasil e que chegaram atrasadas e avariadas a Nova York¹¹⁵. Apesar dos imprevistos, a detença foi benéfica à Portinari: as peças da representação brasileira receberam uma abertura posterior à inauguração principal da mostra, angariando maior atenção para seu trabalho.

¹¹² PORTINARI, C. [Carta] 1 fev. 1941, Brodowski [para] LIMA, J. Q., Rio de Janeiro. 3f.

¹¹³ Como mencionado anteriormente, o principal encarregado da representação brasileira para a exposição do *Riverside Museum* em 1939 foi o diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira.

¹¹⁴ RUBINSTEIN, H. [Carta] 5 ago. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f.

¹¹⁵ PORTER, V. [Carta] 12 ago. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 3f. Das 25 obras enviadas, 20 chegaram com as molduras quebradas e um retrato de Maria Portinari apresentava profundos arranhões de pregos na área representando o fundo da imagem, no lado esquerdo.

Figura 28 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940.

Figura 29 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940, mostrando também duas esculturas de Maria Martins.

Figura 30 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940, mostrando também escultura de Maria Martins.

Figura 31 – Visão parcial da exposição de Portinari no *Riverside Museum*, em 1940.

No ano de 1940, a representação brasileira contou apenas com mais uma artista, a escultora Maria Martins, esposa do embaixador brasileiro. Em início de carreira nesse período, a artista tinha uma formação bem diferente daquela vivenciada por Portinari. Nascida Maria de Lourdes Faria Alves, primogênita do ministro da Justiça e do Supremo Tribunal Federal e membro da Academia Brasileira de Letras João Luís Alves, estudou no internato do Colégio Notre-Dame de Sion, em Petrópolis, onde as aulas eram ministradas em francês. Em 1915, aos vinte anos, casou-se com o renomado historiador e, à época, diretor dos Correios, Octávio Tarquínio de Souza. Em 1924, rompeu o casamento e mudou-se para Paris.

Casou-se pela segunda vez em 1926, na França, com o diplomata Carlos Martins, que tinha conhecido em 1921, quando ele dirigiu o cerimonial da recepção da família real belga a convite do pai da escultora. Na França, Maria iniciou seu percurso como escultora, trabalhando em madeira, porém, em 1926 muda-se para Quito com o marido, em missão oficial. Desde então e até fixarem-se em Washington D.C., em 1939, os Martins cuidaram de postos diplomáticos em Amsterdã, Paris, Copenhague, Tóquio e Bruxelas, onde Maria passou a trabalhar em terracota, sob a orientação do escultor Belga Oscar Jaspers.

Na capital americana, ela montou um ateliê no último andar do prédio da embaixada. A estabilidade trazida pela longa permanência em Washington permitiu maior liberdade para experimentações artísticas e consistência nos resultados obtidos. Nesse período, Maria começou a trabalhar com fundição, técnica já experienciada na Bélgica, e que viria a se tornar seu principal meio de expressão. Sua primeira participação em uma exposição ocorreu em 1940, na coletiva *International Philadelphia*. A mostra no *Riverside Museum*, portanto, é a segunda ocasião na qual a artista levou a público seu trabalho. Dentro desse contexto, é possível compreender que Maria, cuja produção é de inquestionável qualidade, ainda desenvolvia sua linguagem plástica nesse momento, sendo beneficiada por sua posição como embaixatriz do Brasil e pelos vínculos sociais dela decorrentes. Esses dois fatores lhe abriram as portas do *Riverside Museum*, porém seu trabalho, ainda em maturação, não alcançou muito destaque. Duas esculturas de Maria, adquiridas pelo MoMA, em 1941 e 1946, serão apresentadas mais adiante, no Capítulo 4.

Em 1940, o artista brasileiro reconhecido pelos americanos era mesmo Portinari. Toda a exposição alcançada pelo pintor, somada à sua trajetória resultou, de maneira geral, em uma calorosa acolhida por parte da elite cultural estadunidense, que o tratou como “o bom vizinho, bom pintor e bom brasileiro” (WILLIAMS, 2001, pos.3799/6583, tradução nossa). A biografia de Portinari, largamente explorada pela mídia, o tornava ainda mais interessante ao

público. Apresentado como o artista sul-americano de origem interiorana muito humilde, que perseverou e venceu no exterior após diversos percalços, Portinari foi compreendido como um exemplo de sucesso e superação pessoal, o grande *self-made man* das artes brasileiras. Essa apresentação tornava-se ainda mais atraente dentro do contexto cultural estadunidense, fundamentado na meritocracia, especialmente em um período de aguda depressão econômica.

No contexto da década de 1930, a história de vida de Portinari, aliada à sua habilidade técnica e ao seu forte e disciplinado ritmo de trabalho, serviu-lhe como um elemento de aceitação tanto por parte do governo brasileiro, como das audiências americanas, auxiliando na promoção de seu trabalho no exterior. Além disso, é preciso computar as influências e forças políticas em ação nesse período histórico, relacionadas às mais altas esferas de poder, interessadas em valer-se de manifestações culturais para atingir objetivos governamentais. Em resumo, Portinari era o homem certo, na hora e local certos.

De qualquer forma, a representação brasileira na Feira Mundial foi muito bem sucedida. Como aponta Williams (2002, pos. 3962/6583):

A missão brasileira enviada ao Mundo de Amanhã foi uma expressiva exploração da identidade cultural do Brasil moderno. O sucesso crítico e popular de Portinari nos Estados Unidos demonstrou que o público internacional estava altamente receptivo a ousados afastamentos das convenções acadêmicas e temáticas na pintura latino-americana, especialmente quando esses afastamentos invocavam subjetividades culturais latino-americanas.¹¹⁶

Essa afirmação, expressa por um historiador americano, nos dá a medida do sucesso de Portinari na Feira Mundial. Outros desdobramentos dariam prosseguimento a um período de grande sucesso do pintor nos Estados Unidos. Trataremos dele no capítulo a seguir.

¹¹⁶ “The Brazilian mission sent to the World of Tomorrow was an expressive exploration of modern Brazil’s cultural identity. Portinari’s critical and popular success in the United States demonstrated that international audiences were highly receptive to daring departures from academic conventions and subject matter in Latin American painting, especially when these departures invoked Latin America’s multiracial subjectivities.” (WILLIAMS, 2002, pos. 3962/6583)

CAPÍTULO 3

Desdobramentos: a explosão da pintura de Portinari nos Estados Unidos

Ao término da Feira Mundial, encerrada juntamente com a exposição do *Riverside Museum*, em outubro de 1940, a obra de Portinari ingressou de forma significativa na coleção do MoMA. Após a exposição individual do pintor no Museu, aberta em 8 de outubro do mesmo ano, quinze obras do artista foram aceitas pelo Conselho de Aquisições, entre compras e doações, no período de 28 de novembro de 1940 a 13 de fevereiro de 1941.

O MoMA adquiriu sete obras¹¹⁷, sendo elas a pintura a óleo “Espantalho”, de 1940; o desenho “Pescadores”, do mesmo ano; as litografias “Figuras correndo”, “Retirantes” e “Figuras”¹¹⁸ todas de 1939; as monotípias “Homem cego e seu filho”, feita na mesma data, e “Retrato de Adalgisa Nery”, de 1940. A essas peças foram adicionadas o desenho a óleo doado pelo conselheiro do Museu Samuel A. Lewisohn, “Menina com criança no colo”, de 1940, e as sete litografias presenteadas pelo pintor ao MoMA¹¹⁹, todas executadas em 1939: “Família”, “Duas figuras sentadas ao lado de um corpo”, “Menina ajoelhada”, “Retirantes”, “Figuras correndo”, “Duas mulheres e crianças” e “Torso masculino”.

Um ano antes da entusiasmada recepção nova-iorquina, que repete o sucesso da exposição no *Detroit Institute of Arts*, ocorreu um fato antecipador, como que profetizando o estrondoso sucesso de Portinari nos Estados Unidos: a incorporação de uma tela do pintor ao acervo do MoMA pelo diretor Alfred Barr Jr.

3.1 A aquisição da pintura “Morro” pelo MoMA e as questões raciais estadunidenses

Em março de 1939, Portinari atendeu ao pedido da revista *Fortune* e enviou algumas de suas obras a Nova York para que ilustrassem uma matéria sobre o Brasil, a ser publicada na edição de junho do mesmo ano.

¹¹⁷ Comunicado de imprensa “*Museum of Modern Art purchases Portinari Works; artist returns to Brazil today*”.

¹¹⁸ Os títulos das três últimas obras mencionadas estão de acordo com aqueles listados na catalogação do MoMA e diferem dos títulos em português informados pelo catálogo *raisonné* do artista. No volume, as obras são nomeadas respectivamente: “Mulheres correndo”, “Retirantes”, e a última obra não pôde ser identificada pois já saiu da coleção.

¹¹⁹ BARR, A. [Carta] 13 fev. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Os títulos apresentados estão de acordo com aqueles listados na catalogação do MoMA e diferem dos títulos em português informados pelo catálogo *raisonné* do artista. No volume, as obras são nomeadas respectivamente: “Grupo”, “Mulher, menino e morto”, “Figura de menina”, “Retirantes”, “Mulher Correndo”, “Mulheres” e “Homem”.

O artigo¹²⁰ fazia parte de uma série de reportagens investigativas a respeito de países latino-americanos, alinhadas com a política da boa vizinhança do governo Roosevelt. A jornalista responsável pelo texto, Florence Horn, esteve por quase três meses em meio aos brasileiros para produzir o conteúdo do artigo, e, nesse período, tornou-se amiga muito próxima do casal Portinari¹²¹. Florence era também crítica de arte e trabalhava para a editora da *Fortune* desde pelo menos 1928, quando exercia a função de pesquisadora¹²² para a revista *Time*.

As três pinturas de Portinari, “Colonos carregando café”, “Futebol” e “Morro”, foram levadas à redação da revista para serem fotografadas a cores, em qualidade compatível com o alto padrão gráfico da publicação. Entretanto, apenas as duas primeiras estamparam o texto de Florence. Aparentemente, os fatos sugerem que a jornalista foi a responsável pela indicação do pintor para ilustrar o artigo na *Fortune*, porém, não foi encontrada prova documental disso. De qualquer forma, a exposição das obras no veículo era relevante, o que foi explicado a Portinari pelo proeminente artista americano Rockwell Kent¹²³ em julho de 1939:

A *Fortune* é um periódico muito caro. Ter o seu trabalho reproduzido na *Fortune* deve ter servido para deixá-lo conhecido junto ao grupo de pessoas que tem mais condições de adquirir obras de arte, e a amizade da Srta. Horn, com o poder da editora das revistas *Fortune*, *Time* e *Life* por trás dela, deve se provar de grande valia a você¹²⁴. (tradução nossa)

¹²⁰ O periódico, voltado à área de cultura empreendedora, era uma publicação do poderoso grupo editorial *Time Incorporated*, fundado em 1923 por Henry R. Luce e Briton Hadden com a criação da revista *Time*. Idealizado por Luce no fim de 1929, *Fortune* foi editada pela primeira vez em fevereiro de 1930, logo após a quebra da bolsa de Nova York e já com um contingente de 30.000 assinantes. Luce realizou então o improvável casamento da arte com o universo dos negócios, criando uma revista ousada e de visual gráfico arrojado quando as publicações do ramo eram previsíveis, conservadoras, restritas e monocromáticas. Com um grupo de articulistas composto por jovens intelectuais modernos e urbanos, muitos deles graduados em universidades da *Ivy League* e escritores de destaque, como Archibald MacLeish, o periódico expunha o funcionamento das diversas empresas que estruturavam a economia americana, às vezes de maneira cínica e com posicionamento político tendendo à esquerda, em um período no qual os executivos mantinham-se distantes do contato público. Somando-se a isso, havia o atrativo das fotografias de Margaret Bourke-White, que mostravam o interior das fábricas por um olhar modernista. No final da década de 1930, a publicação era leitura obrigatória em Wall Street, circulando 460.000 exemplares em 1937.

¹²¹ Florence deixou o país em 7 de março de 1939, onde passou algum tempo com o casal Portinari e conheceu seu filho João Cândido.

¹²² Responsável por levantar e checar dados meticulosamente, muitas vezes por meio de entrevistas e visitas a locais e entidades relevantes, para que fossem entregues aos escritores da revista e utilizados na redação de artigos.

¹²³ Rockwell Kent foi um artista bem sucedido em termos críticos e comerciais. Homem de muitos talentos, Kent era bastante conhecido por seus trabalhos de ilustração de livros, sendo também um gravador prolífico, escritor, pintor, explorador e palestrante. Ele morou durante períodos prolongados em locais remotos, como a Terra do Fogo, Groelândia e Alaska, produzindo muitos relatos e pinturas de paisagens desses locais.

¹²⁴ KENT, R. [Carta] 23. jul. 1939, Au Sable Forks [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 3f. “Fortune is a very costly periodical. Having your pictures reproduced in *Fortune* should have served to make you known to the class of people that can best afford to buy pictures, and the friendship of Miss. Horn, with the power of the *Fortune*, *Time*, *Life* group of magazines behind her, should prove to be of great value to you.”

A leal Srta. Horn se provaria uma figura chave tanto no processo de aquisição da obra “Morro” pelo MoMA como na divulgação do trabalho de Portinari nos Estados Unidos. Suas cartas ao pintor permitem uma clara compreensão da trajetória inicial do artista na América do Norte, expõem o processo de ingresso da pintura “Morro” na coleção do Museu, bem como fornecem algumas informações sobre o funcionamento do sistema das artes nos Estados Unidos, na virada dos anos 1930 para o decênio de 1940.

Figuras 32 e 33 – Respectivamente, capa da edição da Fortune de junho de 1939 e páginas de abertura da matéria sobre o Brasil na revista, com as reproduções das pinturas de Portinari “Colonos carregando café” e “Futebol”. O design da capa é de Francis Brennan, editor de arte da revista que auxiliou o artista no processo da compra de “Morro”.

Florence estava ansiosa para mostrar o trabalho de Portinari aos seus colegas da Fortune. No final de março de 1939, ela escreveu ao amigo, relatando a reação dos companheiros de trabalho às suas pinturas entregues na redação do periódico:

Depois de todo o tipo de burocracia, as suas pinturas, (as que eram para nós) chegaram hoje. Todo mundo está louco por elas. [...] Elas são um imenso sucesso. [...] Eu não exagero quando eu digo que as suas pinturas deixaram todos muito entusiasmados a respeito do seu trabalho. [...] Você PRECISA vir a Nova York esse ano. E todos aqui estão encantados com as pinturas, e com as fotografias dos painéis da Feira Mundial. Você foi tão entusiasmamente recebido quanto eu esperava que fosse. O que é incrível, pois eu falei tanto a respeito do seu trabalho que eles tinham que estar preparados para ver algo muito maravilhoso, mas eles NÃO se desapontaram. Claro que estou satisfeita, também, por meu julgamento ser plenamente comprovado¹²⁵. (tradução nossa; ênfase do autor)

¹²⁵ HORN, F. [Carta] 23 mar. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C., J.C. e M. Rio de Janeiro, 1f. “After all sorts of red tape, your pictures (the ones for us) came in today. Everybody is crazy about them. [...] They are a huge success. [...] I do not exaggerate when I say that your pictures had everyone terribly enthusiastic about your work. [...] You MUST come to New York this year. And everybody here is delighted with the pictures, and with the photos of the World’s Fair panels. You were as excitedly received here as I hoped you would be. Which is

Figuras 34 e 35 – Florence Horn e seu retrato pintado por Portinari em Nova York (1940).

A calorosa acolhida ao trabalho de Portinari por parte do staff da revista precedeu a abertura da Feira Mundial, ocorrendo antes da publicação de qualquer julgamento crítico favorável às obras do pintor. Com isso, verifica-se que a receptividade às peças do artista nos círculos intelectuais modernos estadunidenses estava relacionada ao gosto pelo realismo social, vigente nesse grupo durante o período e moldado não apenas pelo realismo introspectivo das cenas da vida moderna americana de Edward Hopper, ou pela monumentalidade dos trabalhadores nos murais de Diego Rivera.

Outro fator preponderante para essa recepção foi a vigência da estética do retorno à ordem no entreguerras, reforçada na América do Norte pelo significativo fluxo de intelectuais e artistas europeus aos Estados Unidos na década de 1930, refugiados em face das crescentes tensões políticas no continente, num processo resultante do pangermanismo que aflora em 1933 com a ascensão de Hitler como chanceler da Alemanha, culminando na “Noite dos Cristais” em 1938 e na adoção de uma política externa pangermanista pela Alemanha Nacional Socialista em 1938. Por outro lado, em relação à arte do período, nos Estados Unidos, o New Deal abriu um campo de encomendas públicas que possibilitou que peças de artes plásticas fossem concebidas para ocupar espaços em uma grande quantidade de edifícios

amazing because I talked about your work so much, that they had to be ready to see something pretty wonderful, but they were NOT disappointed. Of course I am pleased, too, that my judgement is justified completely.”

governamentais por todo o país.

Também cabe lembrar que Portinari não era totalmente desconhecido nos Estados Unidos. Em 1935, sua tela “Café” recebeu a segunda menção honrosa na exposição internacional de pintura do *Carnegie Institute* em Pittsburgh, da qual participaram 365 telas de 21 países. Nesse ano, a edição comemorava o centenário de nascimento do fundador do Instituto, Andrew Carnegie que, em razão da ocasião festiva, encaminhou extraordinariamente convites de participação a três países sul-americanos: Argentina, Brasil e Chile. Portinari foi um dos oito representantes brasileiros a enviar obras para o evento e o único premiado. A láurea concedida a ele foi oferecida a Salvador Dalí no ano anterior.

Enquanto esperavam para serem fotografadas, as peças de Portinari foram mantidas no departamento de arte da Fortune. Nesse ínterim, um funcionário do MoMA as avistou por acaso e ficou visivelmente impressionado com os trabalhos, comentando com Alfred Barr sobre as obras que estavam no escritório da revista. No mesmo dia, o diretor do MoMA visitou o local e gostou do que viu. Então, pediu que a pintura “Morro” fosse exposta em *Art in our Time* – exibição comemorativa dos 10 anos do Museu – e fez uma proposta de compra alguns dias depois.

Quando Barr resolveu adquirir a tela, pediu a Florence, em 12 de abril de 1939, que enviasse um telegrama urgente a Portinari, dizendo: “Museu Arte Moderna quer comprar tela Morro Rio por favor envie imediatamente preço e condições de venda Florence Horn Timeinc Nova York”¹²⁶ (vide anexo 1). Em carta de mesma data, Florence, bastante animada, narrou o acontecimento ao amigo, buscando enfatizar que tanto ela quanto a revista não haviam exercido qualquer influência sobre as escolhas de Barr, portanto, o ocorrido era mérito do trabalho do artista (vide anexo 2):

Nós tínhamos as três obras no nosso departamento de arte e bem por acidente alguém do Museu de Arte Moderna estava aqui, e disse: “Quem pintou essas obras? O Sr. Barr precisa vê-las”. Então, algumas horas depois, o Sr. Barr veio, examinou as três peças e as fotos que eu tinha. E disse, “Eu quero aquela, a do Rio, para a exposição”. Por grande sorte, era a [obra] que não iríamos usar, então o Sr. Barr pôde levá-la de imediato para ser fotografada (para o catálogo). Aí iniciou-se toda a agitação com a alfândega americana. Primeiro eles disseram que o Museu não poderia ficar com a pintura. Depois eles afirmaram que isso era possível. Uma semana depois, o Sr. Barr disse que queria comprá-la para a coleção permanente do museu. E os telegramas começaram. Na boa e velha maneira apressada americana, ele queria saber até o meio-dia do dia seguinte, tanto o preço como se a pintura poderia ser comprada (por conta da alfândega – ela veio para “reprodução”, não para venda). Nós recebemos o seu telegrama com o preço, mas tudo

¹²⁶ HORN, F. [Telegrama] 12 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. “Museum Modern Art wants to purchase Rio Morro canvas please cable immediately price and conditions of sale Florence Horn Timeinc Newyork”. Vide anexo 1

agora depende se o preço está satisfatório e se a pintura poderá ser liberada pela alfândega sem problemas. A última questão vai levar mais alguns dias. Portanto não está nada acertado ainda, de forma alguma. Mas eu lhe enviarei um telegrama se tudo der certo. A grande pressa e ansiedade do Sr. Barr se devia a ele querer anunciar as aquisições nos jornais junto com outras aquisições, eu acho. De qualquer maneira, o mais importante a longo prazo não é a venda da pintura, mas o extraordinário interesse que Barr tem no seu trabalho. Se a venda não ocorrer por algum motivo, você tem o Sr. Barr, o homem mais importante no mundo da arte nos Estados Unidos, interessado no seu trabalho. E não por meio de qualquer influência, mas por ter visto apenas três pinturas. Então espero que você venha a Nova York nesse verão. Devo acrescentar que a influência da Fortune sobre o Sr. Barr é NULA. Nós temos mostrado o trabalho de uma grande quantidade de pintores, e o Museu não tem nenhum interesse¹²⁷. (tradução nossa; ênfase do autor)

Figura 36 – A pintura “Morro”, adquirida pelo MoMA, em 1939

¹²⁷ HORN, F. [Carta] 12 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “We had three pictures in our Art department and quite by accident someone from the *Museum of Modern Art* was there, and said, “Who painted these pictures. Mr Barr must see them.” So, a few hours later, Mr. Barr came up, looked at the three pictures, and the photos I had. And said, “I want that one, the Rio one, for the show.” Very fortunately, it happened to be the one we were not going to use, so Mr. Barr could take it away at once to be photographed (for the catalogue). Then began all the fuss with the US customs. First they said the Museum couldn’t have it. Then they said it could be done. A week later, Mr. Barr said he wanted to buy it for the permanent collection of the museum. And the cabling began. In the good old American rush manner, he wanted to know by noon the next day, both price and whether the picture COULD be bought (on account of the customs – it came for “reproduction”, not sale). We got your cable on price, but everything now depends on whether the price is all right – and whether if it can be taken out of customs all right. The latter thing will take a few more days. So it is by no means settled yet. But I’ll cable you if it goes through all right. Mr. Barr’s great hurry and anxiety was that he wanted to announce the purchases in the newspapers along with some other purchases, I think. Anyhow, the most important thing, in the long run isn’t the sale of the picture, but the remarkable interest which Barr has in your work. If the sale doesn’t go through, for one reason or another, you have, in Mr. Barr, [sic] the most important man in the U.S. art world, interested in your work. And not through any influence, but from having seen only three paintings. So I do hope you come to New York this summer. I may add that Fortune’s influence on Mr. Barr would be NOTHING. We have shown the work of scores of painters, and the Museum has no particular interest.” (Vide anexo 2).

A agitação ao qual Florence se referia foram os problemas enfrentados junto à alfândega americana para a obtenção da permissão para exibir a pintura no MoMA. Tendo em vista que as obras que saíram do Brasil foram emprestadas à Fortune, entrando nos Estados Unidos com o objetivo de serem apenas reproduzidas em veículos impressos, a apólice emitida para permitir sua entrada e circulação no país previa que somente fossem utilizadas dessa maneira.

Quando Barr decidiu expor o quadro em *Art in Our Time*, foi iniciada uma morosa batalha com a alfândega dos Estados Unidos, dificultada pela estrutura de funcionamento do museu. Como explicou Florence a Portinari: “O nosso homem em Washington está fazendo o máximo possível para contornar essa dificuldade. Nós podemos estender a duração da apólice, mas em razão do museu cobrar uma pequena tarifa de entrada, parece que há problema em permitir que a pintura seja exibida”¹²⁸ (tradução nossa).

O pedido de Florence por uma resposta veloz de Portinari a respeito da requisição de compra de “Morro” foi, muito provavelmente, interpretado por ele como indicador seguro da realização da transação. O pintor, porém, ainda não estava ciente dos processos burocráticos relacionados às aquisições realizadas pelo MoMA, e a demora de um retorno americano certamente deixou o pintor confuso.

Outros entraves, como barreiras linguísticas e diferenças culturais, provavelmente trouxeram mais ruídos à comunicação – Portinari não dominava o inglês, sendo Maria a responsável por cuidar da correspondência trocada no idioma. Florence buscou esclarecer tudo, escrevendo em 14 de maio de 1939:

Realmente sinto muito a respeito da confusão sobre a questão da compra da obra “Morro”. Pensei que tinha sido clara em cada carta enviada a você, que a compra não era certa por causa de dificuldades legais com o governo americano. Pelo que sei, o Sr. Barr tem um fundo a partir do qual ele compra obras a cada ano. Quando ele quis comprar a pintura de Portinari, ele tinha que fazê-lo naquele momento, para anunciá-la juntamente com as outras aquisições. Foi impossível realizar a transação naquele momento por causa das regulamentações governamentais de alfândega e da apólice sob a qual a tela entrou nos Estados Unidos. O Sr. Barr agora gostaria de esperar até que Portinari venha até aqui discutir isso novamente mais tarde, mas a pintura provavelmente terá que voltar ao Rio antes de poder ser comprada. Em relação ao preço, eu não sei se o Sr. Barr acha o preço bom ou não. Ele não disse nada a respeito disso¹²⁹. (tradução nossa; ênfase do autor)

¹²⁸ HORN, F. [Carta] 5 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “Our Washington man is doing his best with the US treasury to get around this difficulty. We can extend the time of the bond, but because the museum charges a small admission fee, there seems to be trouble about allowing the picture to go on exhibit.”

¹²⁹ HORN, F. [Carta] 14 mai. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 2f. “I am very sorry about the confusion over the question of the purchase of the Morro picture. I thought I was clear in each letter to you that the purchase was not certain because of legal difficulties with the U.S. government. As I understand it, Mr barr has a fund out of which he buys pictures each year. When he wanted to buy Portinari’s

O processo de aquisição de “Morro” só foi bem sucedido devido à participação ativa de outros funcionários da Fortune na batalha em manter a obra nos Estados Unidos. Seville MacMillan foi a responsável pelas questões burocráticas referentes às obras de Portinari na América do Norte e Francis M. Brennan, diretor do departamento de arte, usou seu posto para conseguir favores ao artista e também oficialmente intermediar a venda da pintura junto ao MoMA¹³⁰.

Os embaraços jurídicos relacionados à apólice alfandegária da obra demandaram esforços conjuntos, o que ainda assim não permitiu que Barr efetuasse logo o negócio. Segundo denota o trecho da carta de Florence reproduzido acima, Portinari não foi comunicado de imediato pelo diretor do museu sobre a compra de “Morro”, provavelmente por supor que a Fortune o fizesse e estar ocupado com outros assuntos mais urgentes relativos à abertura de *Art in our Time*. A demora do contato de Barr deixou o pintor bastante ansioso e o levou a tentar resolver o impasse da maneira que julgou ser a mais conveniente: doando a pintura ao MoMA. Essa solução, apesar de eficaz à primeira vista, poderia criar mais problemas do que os que já existiam, como ponderou Florence:

Eu recomendaria firmemente que você NÃO ofereça nesse momento a obra “Morro” de presente ao Museu de Arte Moderna. A pintura está agora na mostra, e será exibida ao longo de todo o verão. O catálogo, bem como a etiqueta sob a obra no espaço expositivo dizem “Empréstimo do Artista”. Do modo como as coisas se encontram, você enviou o seu preço ao Sr. Barr, mas ele não pode comprar a obra por conta do tipo da apólice alfandegária sob a qual a Fortune a trouxe ao país. Ele nos disse que gostaria de reabrir as discussões a respeito da compra quando você vier para cá, e se você não vier, quando a exposição se encerrar. Nós não temos ideia do que ele achou do preço e penso que seria indelicado da nossa parte perguntar já que a questão da venda tornou-se complicada não por causa do preço, mas devido à alfândega. Enquanto isso, a sua tela está em uma maravilhosa mostra de pinturas de todo o mundo, dos séculos XIX e XX – o que já é uma tremenda honra. [...] Meu motivo para lhe aconselhar a NÃO dar a obra nesse momento é o seguinte. Se você planeja vir a Nova York (e eu espero que você venha – todos nós esperamos), e o Sr. Brennan conseguir permissão para que você armazene suas obras na sala do comitê do Museu, você, portanto, receberá um privilégio por parte do Museu. Não seria embaraçoso para você, e talvez para o Sr. Barr se, se logo antes, ou mesmo um pouco depois desse privilégio ser concedido, você tiver dado um presente importante a ele? Sua ânsia para que a pintura permaneça em Nova York, e a sua desconsideração por questões financeiras (que eu compreendo tão bem, porque eu o conheço) podem ser mal compreendidas pelo Sr. Barr. Você não concorda? Quando você vier a Nova York e se

picture he had to do it then, in order to announce it along with other purchases. It was impossible to do it then because of government custom regulations and the bond under which the pictures entered the U.S. Mr. Barr now would like to wait until Portinari comes here and discuss it again later, but the picture probably would have to go back to Rio before it can be bought. As to price, I don't know whether Mr. Barr thinks the price is all right or not. He didn't say anything about this.”

¹³⁰ Foi Brennan quem repassou o preço da obra para Alfred Barr.

encontrar com o Sr. Barr pessoalmente, e quando o assunto sobre “Morro” surgir, você pode, então, se sentir apto a dar ou vender a pintura a um preço muito pequeno. Penso que esse seria um modo muito, mas muito mais gracioso e diplomático de fazê-lo.¹³¹ (tradução nossa; ênfase do autor)

Apesar dos conselhos de Florence, Portinari continuou inseguro a respeito do futuro da obra e insistiu em tentar resolver o assunto da venda da pintura a distância, pedindo à amiga que novamente questionasse o Museu sobre seu interesse na compra do quadro. No entanto, Florence foi diplomática e argumentou que essa postura poderia ser mais prejudicial do que benéfica:

Penso que não seria sábio dar nenhum passo em direção ao Museu em relação a eles comprarem [a obra Morro]. Como você pode imaginar, eles podem se sentir desconfortáveis se perguntarmos a eles se gostariam de adquiri-la, ou quanto gostariam de pagar por ela. Penso que uma organização como essa se ressentiria de qualquer pressão exercida sobre ela para apressá-la¹³². (tradução nossa)

Os meses que separaram a proposta de compra do trabalho e a confirmação de sua aquisição por parte do MoMA devem ter gerado bastante ansiedade em Portinari. Desde abril de 1939, a venda do trabalho ficou em suspenso, por conta dos embates com a alfândega americana presentes ao longo de toda a exposição *Art in Our Time*. Apesar dos desafios, a equipe da Fortune continuou auxiliando Portinari e “Morro” permaneceu no MoMA durante todo o período da exposição:

¹³¹ HORN, F. [Carta] 29 mai. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 2f. “I would strongly recommend that you do NOT offer at this time to give the Morro picture to the *Museum of Modern Art*. The picture is now in the show and is now hanging through the summer. The catalogue, as well as the printed label under the picture in the gallery says, “Loaned by the Artist.” As matters now stand, you cabled your price to Mr. Barr but he was unable to buy the picture because of the customs bond under which Fortune brought it into this country. He told us he would like to re-open discussion of buying it when you come up, or if you don’t come up, when the show closes. We have no idea how he felt about the price, and I think it would be tactless of us to inquire since the question of the sale became complicated not because of price but because of the customs. Meanwhile, your picture hangs in a magnificent show of paintings from all over the world, from the 19th and 20th century – which is a tremendous honor in itself. [...] My reason for advising you NOT to give the Picture at this time is this. If you plan to come to New York (and I hope you do – we all hope so), and Mr. Brennan succeeds in getting permission for you to store your pictures in the Museum’s committee room, you would thereby be granted a privilege by the Museum. Wouldn’t it be embarrassing to you and perhaps to Mr. Barr if, either just before that privilege has been granted, or even just afterward, you had made an important gift to him? Your eagerness to have the picture remain in New York, and your disregard of money considerations (which I understand so well, because I know you) might be misunderstood by Mr. Barr. Don’t you agree? When you come to New York, and meet Mr. Barr personally, and when discussion of the Morro comes up, you might then feel able to either give or to sell the picture for a very small price. I think that would be a much much more graceful and tactful way of doing it.”

¹³² HORN, F. [Carta] jun. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “I think it would be unwise to take any steps with the museum about their [*sic*] buying it. As you can imagine, they might feel uncomfortable if we asked them whether they’d like to buy it, or how much they’d like to pay for it. I think an organization like that would resent any pressure brought to urge them.”

“Morro” permanece no Museu. Houve problemas semana passada quando o governo americano criou uma situação infernal e disse que ele deveria ser enviado de volta [ao Brasil] em primeiro de setembro, mas então eles relaxaram e falaram que poderia ficar mais um mês. Isso tem acontecido ao longo de todo o verão. A apólice está assinada pela editora da Fortune. Até primeiro de outubro estamos a salvo, outra vez¹³³. (tradução nossa)

Apesar do número de catalogação de “Morro” indicar que a obra foi adquirida pelo museu no ano de 1939, o pagamento por ela, no valor de U\$ 300,00¹³⁴, foi efetuado apenas em 8 de março de 1940¹³⁵, após nova negociação de preço gerenciada por Brennan, a partir de telegrama de Portinari enviado no dia 21 de fevereiro. No mesmo mês da aquisição, a obra foi enviada pelo MoMA para uma temporada em um museu canadense, com o intuito de evitar possíveis problemas futuros com a alfândega americana.

Além de ser a primeira obra brasileira na coleção do MoMA, “Morro” foi também a primeira peça sul-americana a compor o acervo da instituição. Antes dela, apenas obras mexicanas faziam parte da seleção de trabalhos latino-americanos pertencentes ao Museu. Alfred Barr narra, em texto do catálogo da exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, a trajetória do colecionismo de obras da América Latina no MoMA até a chegada do trabalho de Portinari:

A coleção latino-americana do Museu foi iniciada em 1935 com a doação da obra “Metrô”, de Orozco, por parte da Sra. John D. Rockefeller Jr. seguida, um ano depois, por dois grandes Riveras. Em 1937, um conselheiro [do museu] doou anonimamente um extraordinário grupo de quatro Orozcos, incluindo o famoso “Zapatistas”. No mesmo ano o Dr. Gregory Zilboorg entregou a primeira das pinturas de Siqueiros ao Museu, uma série para a qual o Tenente Edward M. M. Warburg e o Espólio de George Gershwin também contribuíram. Mais de 100 desenhos, aquarelas e gravuras de Rivera e Orozco, doadas pela Sra. Rockefeller, aumentaram a coleção dos “três grandes” do México. [...] A coleção sul-americana começou em 1939 com a compra de uma das melhores pinturas do brasileiro Portinari¹³⁶. (KIRSTEIN, 1943. p. 3, tradução nossa)

Não foi por acaso que Barr compreendeu “Morro” como uma pintura arrebatadora.

¹³³ HORN, F. [Carta] 1 set. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “The Morro remains at the Museum. There was trouble last week when the US government raised hell and said it must be shipped back in September 1, but then relaxed and said it could stay another month. This has been going on all summer. The bond is signed by the publisher of Fortune. Until October 1 we are safe, again.”

¹³⁴ O equivalente a U\$ 5123,63 em 2015, de acordo com o calculador de inflação disponível em <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

¹³⁵ ULRICH, I [Carta] 8 mar. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f.

¹³⁶ “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 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” [...] The South American collection began in 1939 with the purchase of one of the best paintings by the Brazilian, Portinari.” (KIRSTEIN, 1943. p. 3)

Sua formação em Harvard, voltada a avaliar obras de arte por um viés formalista, privilegiando sua estrutura, material e técnica em vez da procedência e contexto de concepção e execução, preparou-o para apreender a complexidade compositiva da cena construída pelo pintor brasileiro.

O morro elaborado por Portinari é uma composição dinâmica. A paisagem de cores vibrantes, estruturada em diagonais e horizontais, e composta por formas sintéticas simplificadas e com nuances geométricas, é organizada em uma série de planos justapostos que apresentam grande quantidade de elementos e texturas, mostrando o cotidiano da população mestiça que ali vive. O observador é posicionado em uma espécie de pavimento superior de uma construção ao pé do morro, com vista privilegiada para o desenrolar dos acontecimentos. Logo em primeiro plano, no lado esquerdo inferior, vê-se o fragmento de um telhado. No canto direito, imersa na penumbra que contrasta com o reboco descascado da parede, uma mulher à janela encara fixamente o observador. Logo ao lado, em segundo plano, há uma palmeira de um verde bem escuro e, seguindo à esquerda, duas mulatas trajando vestidos justos e coloridos sobem a ladeira com latas d'água na cabeça. O caminho para o topo da colina encontra-se ao meio da cena e, após ele, uma mãe com sua menininha margeia a cerca da propriedade na qual se vê um negro com ares de malandro, trajando chapéu de palha, camiseta regata, calça bege e chinelos, na porta de uma casa. O centro do quadro está vazio, mas é rodeado por pessoas que transitam pelo caminho. No canto superior direito, o grupo de construções, destacado pela casa enviesada de cor fria, equilibra a composição com a área dos edifícios à beira-mar, apresentada em esquema cromático inverso. Os diferentes tons de azul aplicados às diversas montanhas que dançam ao fundo da cena, estendem-se às pequenas casinhas esparramadas como uma onda no cume da colina. O marrom avermelhado e planificado do morro ganha profundidade com as variadas gradações de dimensão dos elementos inseridos em sua superfície. O recurso compositivo cria a sensação de que as pequenas edificações do topo direito estão a uma longa distância do primeiro plano. O arrojo dos arranha-céus erguidos na praia e a modernização sinalizada pelo avião que cruza o céu e o transatlântico na baía, contrastam com a pobreza do morro. Mas, ainda assim, mesmo ao longe, fazem parte do cotidiano dos moradores da favela carioca. O prédio mais alto à beira-mar alinha-se em triangulação com a janela e o telhado do primeiro plano, trazendo o mar para perto do morro e unificando a cena.

Os elaborados esquemas formais de Portinari não eram fruto apenas do léxico plástico vanguardista corrente nos anos 1930. O largo conhecimento que o artista adquirira a respeito da produção dos grandes mestres da pintura permitia que ele inserisse em suas obras recursos

compositivos de diversos períodos da história da arte, de maneira congruente com as discussões plásticas atuais, como fizeram os mexicanos.

Certamente o tema da obra também prendeu a atenção de Barr. Seus anos formativos em Princeton o ensinaram a compreender obras de arte e objetos antigos como manifestações de cultura material dentro de um contexto histórico determinado, e as discussões levantadas pela temática de “Morro” dialogavam abertamente com questões sensíveis nos Estados Unidos da virada dos anos 1930 para a década de 1940, nas quais Barr estava inserido.

Na pintura de Portinari, os modernos negros e mestiços brasileiros são pessoas comuns, representadas de maneira dignificada, com cunho heroico. Apesar das condições precárias de subsistência, seguem tocando a vida de maneira respeitável, realizando tarefas cotidianas de forma harmoniosa e ordenada. Essa representação quase singela, mostrada em gramática visual contemporânea, era bastante desafiadora em um país profundamente marcado por violentas cisões raciais, em um período no qual ideias eugenistas ainda prevaleciam e a concessão dos direitos civis à população negra não havia ocorrido. Como observa o historiador Americano Darlyle Williams:

“Morro” proclamou que pobreza e negritude não eram meramente elementos pitorescos de pessoas folclóricas residindo nos trópicos, mas temas legítimos da modernidade e brasilidade. [...] “Morro” fez da favela um espaço moderno, em diálogo direto com arranha-céus, transatlânticos e aviões. [...] Ao público americano foi negado um proletariado vivendo em uma pobreza romantizada. A ele não foi mostrada a imagem de um povo abatido pela negritude e pelo trabalho. Em vez disso, “Morro” apresentou uma linguagem visual complexa e texturizada para a compreensão das subjetividades justapostas da brasilidade contemporânea. Se conservadores brasileiros queriam que o público americano visse um Brasil moderno que era branco, sentimental, domesticado e civilizado, “Morro” e os murais do pavilhão brasileiro pediam aos anfitriões estadunidenses que vissem uma cultura brasileira sob outro enfoque¹³⁷. (WILLIAMS, 2002, pos. 3761/6583, tradução nossa)

Além dos pontos já elencados, deve-se mencionar também a produção de pesquisas e publicações científicas específicas, bem como a criação de produtos da indústria de entretenimento de massa, principalmente em Hollywood, como fatores intensificadores do interesse americano no início dos anos 1940 pela representação de um Brasil miscigenado:

¹³⁷ “Morro proclaimed that poverty and blackness were not merely picturesque elements of folkloric peoples residing in the tropics; they were legitimate subjects of modernity and brasilidade. [...] Morro made the shantytown into a modern space, in direct dialogue with skyscrapers, oceanliners, and airplanes. [...] U.S. audiences were denied a heroicized proletariat living in a romanticized poverty. They were denied the image of a people beaten down by blackness and work. Instead, Morro gave them a complex and textured visual language to understand the juxtaposed subjectivities of contemporary brasilidade. If Brazilian conservatives wanted U.S. audiences to see a modern Brazil that was white, sentimental, domesticated, and civilized, Morro and the pavilion murals asked Brazil’s U.S. hosts to see a Brazilian culture turned on its side”. (WILLIAMS, 2002, pos. 3761/6583)

Fascinados pela possibilidade de que africanidade, mistura racial e empobrecimento não necessariamente levariam à degradação e conflito, alguns críticos de arte americanos ousaram olhar os trabalhos de Portinari enviados aos Estados Unidos como um espaço alternativo, cheio da possibilidade de progresso e harmonia racial. [...] Em 1940 [Florence] Horn especulou, “Portinari parece estar indicando que não há questão de raça entre o povo, ou talvez que o brasileiro esteja se desenvolvendo a partir de uma mistura de raças”. Deve-se perguntar se Horn não estava questionando se o mesmo princípio poderia ser aplicado aos Estados Unidos. Essa especulação faz muito sentido quando se considera que a Feira Mundial de Nova York coincidiu com o crescente interesse estadunidense na cultura afro-brasileira como brasileira e a transamericana. Enquanto os nazistas marchavam pela Europa, defendendo a ideologia da supremacia ariana, Donald Pierson, Ruth Landes, Melville e Frances Herskovits, antropólogos, baseados nos Estados Unidos, conduziam pesquisas de campo entre afro-brasileiros em Salvador, na Bahia. Esse trabalho criou os fundamentos para muitos estudos sobre relações raciais e cultura afro-diaspórica nas Américas. Nos Estados Unidos, o proeminente sociólogo afro-americano E. Franklin Frazier publicou vários artigos acadêmicos e voltados ao público em geral, a respeito do afro-brasileiro e, mais amplamente, sobre relações comparativas de raça no Brasil e nos Estados Unidos. Hollywood também interessou-se fortemente pela vida do afro-brasileiro. O filme não finalizado de Orson Welles, *It’s All True*, e Carmem Miranda deram aos americanos frequentadores das salas de cinema uma amostra divertida, porém volátil, de sambistas, malandros e baianas. Em 1946, o público estadunidense já tinha acesso a uma tradução para o inglês de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e à muito influente história comparativa de relações escravistas e de raça de Frank Tannenbaum, *Escravo e Cidadão*. Um núcleo influente de intelectuais americanos, bem como um grupo mais amplo de leitores afro-americanos que concordavam com a imprensa negra, pareciam interessados no afro-brasileiro como um africano das Américas, como um contraponto às relações raciais nos Estados Unidos e, mais frequentemente, como um brasileiro. A pintura de Portinari oferecia ao público estadunidense que não podia viajar ao Brasil, uma introdução ao afro-brasileiro¹³⁸. (WILLIAMS, 2001, pos. 3842/6583, tradução nossa)

A partir dos dados elencados anteriormente, é possível perceber como os diálogos propostos pelas temáticas de raça, miscigenação, estrutura social e brasilidade presentes em

¹³⁸ “Fascinated by the possibility that Africanness, racial mixture, and impoverishment might not necessarily lead toward degradation and conflict, some U.S. art critics dares to look to the Portinari works sent to the United States as an alternative space filled with the possibility of progress and racial harmony. [...] in 1940, [Florence] Horn speculated, “Portinari seems to be indicating that there is no race issue among the people themselves, or perhaps that the Brazilian is developing out of a mixture of races.” One must ask if Horn were not asking whether the same principle could be applied to the United States. Such speculation resonates deeply when one considers that the New York World’s Fair coincided with rising U.S. interest in Afro-Brazilian culture as Brazilian and transamerican, As the Nazis pushed across Europe, carrying with them the ideology of Aryan supremacy, U.S.-based anthropologists Donald Pierson, Ruth Landes, and Melville and Frances Herskovits conducted field research among Afro-Brazilians in Salvador da Bahia. This work formed the foundation for several studies on race relations and Afro-Diasporic culture in the Americas. Stateside, the prominent African-American sociologist E. Franklin Frazier published a handful of scholarly and popular articles on the Afro-Brazilian and more broadly on comparative race relations in Brazil and the United States. Hollywood took a keen interest in Afro-Brazilian life as well. Orson Welles’s ill-fated *It’s All True* and Carmen Miranda gave U.S. movie goers an entertaining, although volatile, sampling of sambistas, malandros, and bahianas. By 1946, U.S. audiences had access to an English translation of Gilberto Freyre’s *Master and the Slaves* and to Frank Tannenbaum’s highly influential comparative history of slave and race relations, *Slave and Citizen*. An influential core of U.S. intellectuals, as well as a broader group of African-American readers who subscribed to the black press, seemed interested in the Afro-Brazilian as an African in the Americas, as a counterpoint to U.S. race relations and most frequently as a Brazilian. Portinari’s painting offered American audiences unable to travel to Brazil an introduction to the Afro-Brazilian.” (WILLIAMS, 2001, pos. 3842/6583).

“Morro” foram ressignificados e expandidos quando inseridos no contexto estadunidense, tendo sua potência amplificada de maneira poderosa. O registro do cotidiano mestiço carioca desafiava a violenta dinâmica racial segregacionista prevalente nos Estados Unidos, expondo às plateias americanas possibilidades relacionais distintas, que as confrontavam com sua própria realidade.

Portinari deparou-se pessoalmente com essas questões em sua temporada nos Estados Unidos no início dos anos 1940. Florence Horn e seu círculo eram liberais, convivendo abertamente com negros a despeito da severa segregação existente no país. Apesar de o norte dos Estados Unidos abrigar uma cultura mais flexível no tocante às relações raciais e de Nova York ser uma cidade mais tolerante em comparação com outras metrópoles estadunidenses, ainda assim havia segregação de raças, em razão da sua condição de megalópole e ponto de entrada das levas imigratórias vindas do leste.

Esse convívio é explicitado em carta de Betty Chamberlain, funcionária da revista Time e posteriormente contratada pelo MoMA, em que convida os Portinari a passar uma noite no Harlem com Earl Brown, amigo negro pertencente ao grupo:

Earl Brown sugeriu que quando você vier a Nova York em janeiro, deveríamos passar uma noite no Harlem. Ele disse que tem alguns amigos (negros) de quem tem certeza que você vai gostar e ele espera que você tenha uma noite livre. Gostaria de saber se você, os Brown e Florence Horn viriam à minha casa para um jantar de buffet na segunda-feira, 5 de janeiro ou na terça-feira, dia 6? Daqui nós iríamos ao Harlem, para a casa dos Brown ou para algum lugar que eles sugerirem. Eu acho que todos nós poderíamos nos divertir, e espero que você tenha tempo. Earl está muito ansioso para ver vocês dois novamente. Ele gostou tanto [do encontro] de antes. E claro, Florence e eu estamos sempre ansiosas para ver vocês¹³⁹. (tradução nossa)

A relação entre Earl Brown e o pintor foi além de uma possível noite de diversão no Harlem, planejada a partir de agradáveis encontros prévios. Brown, um dos jornalistas negros mais destacados nos Estados Unidos, graduado em Harvard¹⁴⁰, ficou responsável por alguns trabalhos de Portinari em 1947, postos a venda em seu país por meio de amigos que

¹³⁹ CHAMBERLAIN, B. [Carta] 26 dec. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C. e M, Washington. 1f. “Earl Brown has suggested that when you come to New York in January, we should spend an evening in Harlem. He says he has some friends (negros) whom he is sure you would like and he hopes you would have a free evening. I wonder if you and the Browns and Florence Horn would come to my house for buffet supper either Monday January 5 or Tuesday January 6? From there we would go up to Harlem either to the Brown’s house or to some place they suggest. I think we could all have fun, and I hope you will have the time. Earl is very anxious to see you both again. He enjoyed it so much before. And of course Florence and I are always anxious to see you.”

¹⁴⁰ Earl Brown nasceu em Charlottesville, no estado da Virgínia. Frequentou a universidade de Harvard, graduando-se em 1924 e então obtendo título de mestre. Trabalhou durante os verões como cabineiro na estação de trem. Desde o período da universidade foi arremessador profissional de beisebol, professor e repórter. Em 1940, era editor-chefe do Amsterdam News, um jornal semanal do Harlem. (LIFE, 17 jun. 1940, p. 49)

trabalhavam na revista *Life*, pertencente ao mesmo grupo editorial da *Fortune*¹⁴¹. Os acontecimentos relatados criam uma compreensão mais ampla das razões pelas quais o liberal círculo de Florence Horn se encantou com o trabalho de Portinari.

Figura 37 – O jornalista Earl Brown.

Outro fato importante que denota o diálogo da obra do brasileiro com as questões raciais americanas é a exposição individual do pintor na galeria de arte da Howard University, preeminente instituição de ensino superior estadunidense voltada aos afro-americanos. A universidade se destacou na formação de lideranças atuantes em momentos-chave da história desse grupo social dos Estados Unidos, como o Renascimento do Harlem e a luta pela concessão dos direitos civis. A mostra parece ter sido facilitada por Florence, por intermédio de uma amiga em comum com o diretor da galeria, Alonzo Aden. A correspondência trocada entre Aden e Portinari testemunha que o pintor se solidarizou com a dura realidade enfrentada pelos negros americanos:

Estou certo, já que sei de seu profundo sentimento e interesse pela questão do negro, de que essa exposição terá apelo certo para os nossos alunos e amigos da cidade. [...] Gostaria de expressar o meu apreço pelo interesse fora do comum que você demonstrou pela Howard University Gallery of Art. Esperaremos pela exposição com grande

¹⁴¹ SERMOLINO, M. [Carta] 15 jan. 1947, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro, 1f.

expectativa¹⁴². (tradução nossa)

Percebe-se que a obra de Portinari dialogava com o público estadunidense em diversas esferas. Formalmente, estava inserida no discurso visual do retorno à ordem que prevalecia no período entreguerras, valendo-se de léxicos plásticos modernos enriquecidos com elementos de diversos períodos da história da arte e executada com primor técnico. Em relação às temáticas, seus protagonistas mestiços, apresentados em situações cotidianas de forma robusta e dignificada, dialogavam com discussões nacionalistas e socialistas correntes ao longo dos anos 1930, intensificadas pela Grande Depressão. Dentro do contexto americano, os negros e mulatos do pintor desafiavam a ordem social vigente, propondo uma visão nova das relações raciais em um contexto de violenta segregação e simpatia por ideias eugenistas. Não é à toa que Robert C. Smith afirma que Portinari “é o mais notável intérprete daquela grande força que está se tornando mais articulada diariamente – o negro das Américas” (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p.12, tradução nossa)¹⁴³ e que “Morro”, oferecendo tantos caminhos de interlocução, foi muito bem recebida pelos círculos artísticos modernos americanos.

Uma comprovação disso é a maneira como a obra foi disposta no MoMA, em 1940. Após figurar na revista *Vogue*, em fevereiro, e retornar da temporada canadense iniciada em março, a obra foi mantida em local destacado no Museu, como narra Florence a Portinari:

Ouvi dizer que “Morro” está colocada em outra parte do prédio [do MoMA] em um local muito conspícuo. O Museu tem uma sala de cinema onde eles reprisam bons filmes antigos e sua pintura está colocada próxima da entrada dessa sala de exibição. O que é muito bom para você¹⁴⁴. (tradução nossa)

Nada mal para um trabalho quase descartado por Portinari um ano antes de ser enviado a Nova York. Em 1938, o pintor se questionava sobre a qualidade da obra, não sentia que havia alcançado um bom resultado e considerava destruí-la. O destino de “Morro” mudou graças à visita de René Huyghe, curador chefe de pinturas e desenhos no Museu do Louvre, ao ateliê do artista. Na ocasião, o historiador da arte francês expôs a Portinari sua opinião

¹⁴² ADEN, A. [Carta] 22 nov. 1940, Washington [para] PORTINARI, C., Nova York. 1f. “I am certain, since I know of your deep feeling and interest in Negro subject, that this show will have definite appeal for both our students and friends of the city. [...] I wish to express appreciation for the unusual interest which you have shown the Howard University Gallery of Art. We shall look to the exhibit with eager anticipation.”

¹⁴³ “Is the foremost interpreter of that great force which is daily growing more articulate – the negro of the Americas.” (MUSEUM OF MODERN ART, 1940, p.12)

¹⁴⁴ HORN, F. [Carta] jul. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “I hear that your “Morro” Picture is hung in another part of the building in a very conspicuous place. The Museum has a moving picture theatre where they revive old, good moving pictures and your picture is placed near the entrance to this theatre room. Which is very good for you.”

sobre o trabalho, levando o pintor a mudar de planos, poupando a pintura para seu destino glorioso na América do Norte.

3.2 A individual de Portinari no MoMA em 1940

O ano de 1940 foi de considerável sucesso internacional para o artista brasileiro. Fora a exposição realizada no *Riverside Museum* de maio a outubro, o pintor foi alvo de mostra individual no *Detroit Institute of Arts* de 16 de agosto a 25 de setembro e, na sequência, realizou uma exposição solo no MoMA aberta a convidados, em 8 de outubro.

Uma mostra individual no MoMA – que era a mais importante instituição voltada à arte moderna no momento, nos Estados Unidos – trazia benefícios indiscutíveis à carreira de qualquer artista. Para um pintor sul-americano, as vantagens eram ainda maiores. Além de receber o reconhecimento de seus pares em uma cidade com atividades culturais e comerciais realmente volumosas, a exposição servia de vitrine de altíssima visibilidade para o trabalho do artista, impulsionando também a venda de suas obras. Nova York, cidade cosmopolita por natureza, possibilitava novos contatos, não apenas com americanos, mas com pessoas do mundo todo que moravam ou circulavam por ali.

Foi notável que Portinari tenha conseguido espaço de exposição no MoMA, feito que se tornou possível em razão de um conjunto de circunstâncias. O artista recebeu ajuda não apenas de Alfred Barr, mas também de outra figura importante no circuito de museus americanos: William R. Valentiner. Em carta ao crítico Paul Rosenfeld, Barr descreveu como se desencadearam os fatos que levaram à realização da individual do pintor em seu museu:

Esta é, de maneira resumida, a história da exposição de Portinari: na primavera de 1939 eu vi uma pintura de Portinari nos escritórios da [revista] *Fortune*, que havia sido trazida para ilustrar um artigo, de MacLeish creio, sobre o Brasil. Fui impactado por ela de tal maneira que recomendei que o museu a adquirisse. Em junho, no encontro anual da Associação de Diretores de Museus, o Dr. Valentiner, de Detroit, mostrou uma série de fotografias de trabalhos de Portinari que ele propôs trazer para expor nos Estados Unidos. Naquela época nós [o MoMA] não tínhamos espaço para uma mostra desse tipo, mas no final do verão, quando o Sr. [Alfred] Stieglitz percebeu que não conseguiria completar as séries de fotografias para sua exibição, decidimos montar a exposição no espaço liberado¹⁴⁵. (tradução nossa)

¹⁴⁵ BARR, A. [Carta] 23 dez 1940, Nova York [para] ROSENFELD, P., Nova York. 2f. “This is briefly the story of the Portinari exhibition: In the spring of 1939 I saw a painting by Portinari in the offices of *Fortune* which had been brought up to illustrate an article, by Macleish I believe, on Brazil. I was so struck by it that I recommended its purchase by the Museum. In June, at the annual meeting of the Museum Directors Association, Dr. Valentiner of Detroit showed a number of photographs of Portinari’s work which he proposed to bring to the United States for exhibition. At the time we had no space for such a show, but later in the summer when Mr. [Alfred] Stieglitz found himself unable to complete the series for his exhibition we decided to run the Portinari show in the released space.”

William R. Valentiner, diretor do *Detroit Institute of Arts*, era um homem importante dentro dos círculos artísticos nos Estados Unidos. Alemão de nascimento, foi curador do departamento de artes decorativas do *Metropolitan Museum*, em Nova York, nos anos que antecederam a I Guerra Mundial, abandonando o posto para se alistar no exército alemão. Após o fim do conflito, permaneceu no país natal fundando, juntamente com outros pintores, escultores e arquitetos, o *Arbeitsrat für Kunst*¹⁴⁶, movimento radical de vanguarda alemão iniciado em 1918. Lá conviveu com Lyonel Feiniger, Karl Schmidt-Rottluf, Emil Nolde, Max Pechstein, Erich Heckel, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, entre outros importantes artistas modernos que estavam em Berlim no período. Historiador da arte de produção surpreendentemente volumosa para um dirigente de museu, Valentiner era bastante estimado por seus pares, mantendo constante diálogo ao longo da vida com outros profissionais de relevância nesse campo de atuação¹⁴⁷.

Sua sólida formação de *connoisseur* em arte holandesa do século XVII permitiu que viesse a ser consultor de grandes colecionadores americanos, dentre deles o casal Abby e John D. Rockefeller Jr., com o qual possuía longa relação, sendo contratado por ambos como consultor de suas coleções.

O convívio com Abby, que conhecera quando preparava um catálogo para o financista Clarence Mackay, floresceu em amizade, e Valentiner chegou a viajar com ela e sua irmã Lucy para a Alemanha em 1924, com o intuito de ensinar-lhes sobre arte moderna e aconselhá-las na compra de novas peças. Foi com ele que Abby adquiriu sua primeira obra de um artista vanguardista, a aquarela “Paisagem”¹⁴⁸, de Erich Heckel.

A vasta formação de Valentiner concedia a ele ampla habilidade para relacionar-se com peças de arte antiga e de arte moderna. Além de aumentar substancialmente a qualidade da coleção do *Detroit Institute of Arts*, guiando aquisições de peças de grandes mestres com Peter Bruegel, ele também foi figura central na compra de relevantes obras modernas, como a encomenda do ciclo de murais *Detroit Industry* a Diego Rivera. O pintor mexicano ficou tão grato a Valentiner por sua atuação ao longo do processo de comissionamento, concepção e execução dos trabalhos que, referenciando o hábito renascentista de inserir patronos nas obras de arte, executou um retrato de Valentiner com Edsel Ford nos muros do museu.

¹⁴⁶ Ou Conselho de Trabalhadores para a Arte. O grupo defendia uma série de reformas extremas, que acreditavam necessárias no contexto da Alemanha pós Primeira Guerra, como a abolição de todas as instituições acadêmicas, a convocação imediata de um parlamento mundial, buscando levar a arte ao povo e transformar o mundo por meio da arte.

¹⁴⁷ STERNE, 1980, p. 268-270. Até 1940, Valentiner havia publicado 341 trabalhos distintos, tendo mantido diálogos com historiadores da arte como Wilhelm von Bode, Max Friedländer, Friedrich Winkler, Lionello Venturi e Friedrich Sarre.

¹⁴⁸ KERT, 2003, p. 220.

Não foi possível esclarecer precisamente como Valentiner estabeleceu contato com o trabalho de Portinari. Porém, a correspondência trocada entre ele e o diretor da instituição de Detroit sugere que o pintor tomou a iniciativa de contatar Valentiner, checando a possibilidade de uma exposição em seu museu. Isso se alinha com cartas nas quais Portinari, em 1939, pede ajuda a Florence Horn para tentar engatilhar uma exposição individual em Nova York.

Figuras 38 e 39 – William R. Valentiner, nos anos 1950, e seu retrato, à direita de perfil, executado por Diego Rivera no ciclo de murais *Detroit Industry*.

No primeiro registro de comunicação escrita encontrado de Valentiner a Portinari, ocorrido no início de março de 1940, o historiador da arte escreve:

Foi um enorme prazer receber sua gentil carta. Nós ficaríamos realmente muito orgulhosos de mostrar uma exposição do seu trabalho em Detroit e eu espero que isso possa ser arranjado, talvez durante o verão, se você estiver de acordo. Como o *Detroit Institute of Arts* é um museu municipal, precisamos sempre saber de antemão o custo de uma exibição para que possamos preparar o nosso orçamento. Eu gostei de ver sua pintura no pavilhão brasileiro da Feira Mundial e vi um ou dois [trabalhos] no Museu de Arte Moderna. Também li o artigo a seu respeito na revista *Pan American*. Como você sabe, a arte da América do Sul é pouco conhecida nesse país e uma conexão próxima

nesse campo entre os dois países seria de grande importância¹⁴⁹. (tradução nossa)

Durante 1939, Valentiner esteve em Nova York por alguns períodos de tempo, pois foi o responsável pela seleção de obras europeias apresentadas no pavilhão *Masterpieces of Art Building*, na Feira Mundial. Em suas temporadas na cidade visitou o circuito de museus e galerias de arte, extraordinariamente ativo no verão, contemplando pessoalmente a obra “Morro” e os murais expostos no edifício da representação brasileira. Os amplos interesses do versátil historiador da arte alemão o instigavam a continuar pesquisando, e a oportunidade de conhecer manifestações artísticas de uma região pouco explorada não somente por ele, mas pelos Estados Unidos, certamente lhe pareceram muito interessantes.

Portinari então enviou fotografias de seus trabalhos a Valentiner, que as apresentou a diversos diretores de importantes museus americanos na conferência da *Museum Directors Association*, buscando apoio para trazer a individual do pintor aos Estados Unidos. Como o custo de traslado de obras localizadas em outros países era alto, certas vezes uma exposição internacional se tornava inviável se as despesas não fossem partilhadas por algumas instituições que concordassem em receber as peças e exibi-las em um calendário acordado mutuamente. Por conta disso, Valentiner buscou apoio de outros colegas para levar os trabalhos de Portinari aos Estados Unidos, ficando o *Detroit Institute of Arts* responsável pela burocracia de trazer as obras do Brasil e também por seu gerenciamento geral em solo americano. Essas peças enviadas a Detroit formaram a base da exposição de Portinari exibida no MoMA. A estrutura de gerenciamento da mostra do brasileiro é explicada a Portinari por Valentiner, após a abertura da individual do pintor em seu museu:

Você vai lembrar que eu recomendei a exposição para outros museus americanos na época da conferência de museus em maio e desde então tivemos algumas solicitações por ela. Quatro museus já concordaram em recebê-la. Eles são, além de nós, o *Museum of Modern Art* em Nova York, o *City Art Museum* de St. Louis e o *Carnegie Institute* em Pittsburgh. Vários outros museus têm perguntado a respeito da mostra e eu gostaria de ter a sua permissão para manter essas obras em nossa guarda pelo próximo ano com o intuito de satisfazer esses pedidos. Nos encarregaremos de itinerar a exposição pelos museus mais importantes dos Estados Unidos, mantendo as obras seguradas conforme elas forem transportadas de um ponto a outro, e as despesas de transporte seriam divididas pelos

¹⁴⁹ VALENTINER, W. [Carta] 8 mar. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. “I was greatly delighted to receive your kind letter. We would indeed be proud to show an exhibition of your work in Detroit and I hope it can be arranged, perhaps during the summer, if that is agreeable to you. As the *Detroit Institute of Arts* is a municipal museum, it is always necessary for us to know in advance the cost of an exhibition in order for us to prepare our budget. I enjoyed seeing your painting at the Brazilian Pavilion at the World’s Fair and saw one or two in the *Museum of Modern Art*. I also read the Article about you in the Pan-American magazine. As you know, the art of South America is little known in this country and a close connection in this field between the two countries would be of great importance.”

museus participantes¹⁵⁰. (tradução nossa)

O nítido interesse de diretores de importantes museus americanos por Portinari demonstra como o trabalho do pintor estava inserido no léxico moderno apreciado por esses profissionais. A aceitação da exposição do artista brasileiro por instituições de peso como o MoMA, o *Carnegie Institute* – entidade que já havia premiado o pintor em 1935 – e o próprio *Detroit Institute of Arts*, são exemplos disso. A apresentação do artista brasileiro no boletim desse último museu, por ocasião da abertura da mostra de Portinari, também testemunha a esse favor. O texto emprega um termo superlativo para descrever o brasileiro, o que expõe claramente uma postura institucional entusiasmada em relação ao trabalho do pintor:

No meio de agosto ocorreu a abertura de uma grande exposição dos trabalhos de Candido Portinari, o pintor brasileiro mais festejado da atualidade. Essa foi a primeira mostra individual desse artista nos Estados Unidos. Após o fim da exibição em Detroit as pinturas, desenhos e gravuras de Portinari serão expostas no Museu de Arte Moderna em Nova York¹⁵¹. (DETROIT INSTITUTE OF ART, 1940, p. 10, tradução nossa)

Segundo relatos de Valentiner, a mostra alcançou “sucesso considerável”. Entretanto, Portinari não compareceu à abertura, aportando em Nova York apenas em 17 de setembro, poucos dias antes do fechamento da exposição. Penalizado ao saber que o artista não teve condições de visitar a própria mostra, Valentiner envia a ele algumas fotografias das galerias nas quais os trabalhos estavam montados, que seguem apresentadas a seguir.

¹⁵⁰ VALENTINER, W. [Carta] 23 ago. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. “You will recall that I recommended the exhibition to other important American museums at the time of the museum conference in May and since then we have had a number of requests for it. Four museums have already agreed to take it. They are, besides ourselves, The *Museum of Modern Art* in New York, the *City Art Museum* of St. Louis and the *Carnegie Institute* in Pittsburgh. Several other museums have also made inquiries about it and I should like to have your permission to keep the pictures in our custody for the coming year for the purpose of satisfying these requests. We will undertake to circuit the exhibition to the more important museums of the United States, keeping the pictures insured as they move from one point to another, and the expense of transportation would be shared by the participating museums.”

¹⁵¹ “Mid-August saw the opening of a large exhibition of the Works of Candido Portinari, the most celebrated painter of Brazil today. This was the first one-man exhibition of this artist’s work in the United States. Following the close of the Detroit exhibition, the paintings, drawings and prints of Portinari are to be exhibited at the *Museum of Modern Art* in New York.” (DETROIT INSTITUTE OF ART, 1940, p. 10)

Figura 40 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940.

Figura 41 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940.

Figura 42 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940.

Figura 43 – Visão da exposição de Portinari no *Detroit Institute of Arts*, em agosto de 1940.

Valentiner também demonstrou interesse em adquirir uma obra de Portinari para o seu museu, mas explicou ao pintor que, em razão da instituição ser municipal, ainda não havia recebido permissão para dispor de um fundo de aquisições de obras, e dependia da generosidade de patronos. Essa situação muitas vezes não permitia agilidade de compra, e a obra “Espantalho”, pintura pela qual Valentiner tinha preferência, acabou ingressando na coleção do MoMA. Apesar disso, o museu de Detroit conseguiu o seu próprio Portinari: “Gado” foi adquirido por US\$ 500,00¹⁵², no início de dezembro de 1940.

É evidente então que Valentiner foi figura fundamental na articulação da apresentação e circulação institucional do trabalho de Portinari nos Estados Unidos. Sem o seu empenho em divulgar a obra do brasileiro entre outros diretores de museu, a mostra de Portinari no MoMA não teria ocorrido. A exposição em Nova York, porém, não continha exatamente a mesma seleção apresentada em Detroit. Em carta a Williston P. Munger Jr., da *Brazil Magazine*, Alfred Barr confirmou o importante papel do colega na organização das mostras de Detroit e Nova York, detalhando as diferenças entre as exposições:

O Dr. W. R. Valentiner, diretor do Detroit Institute of Art, merece grande crédito por trazer a maior parte da mostra de Portinari a este país. Ela foi exposta primeiramente em Detroit em setembro. Aqui em Nova York a maior parte da nossa exibição foi selecionada de material já exposto em Detroit, mas nós acrescentamos a ela um número considerável de trabalhos trazidos diretamente do Brasil pelo próprio Portinari e, ainda mais importante, os três grandes murais por volta de 12 pés quadrados que têm sido a principal decoração do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial. O Sr. Armando Vidal, o comissário brasileiro na Feira Mundial, generosamente permitiu que o nosso museu retirasse esses murais do Pavilhão várias semanas antes do fechamento da Feira, para que pudessem ser incluídos em nossa exposição¹⁵³. (tradução nossa)

A inclusão dos murais na exposição de Nova York era uma estratégia inteligente para atrair ao MoMA o público que os havia visto na Feira Mundial e se interessado pelo trabalho do brasileiro. As novas obras trazidas por Portinari aos Estados Unidos, provavelmente por requisição de Barr e também com intuito comercial, contribuíram para que a mostra nova-

¹⁵²O equivalente a US\$ 8.539,39 em 2015, segundo o calculador de inflação www.westegg.com/inflation/. Acesso em: 8 jan. 2016. Parece que Portinari vendeu a obra a Valentiner abaixo do valor de mercado, pois comenta em carta ao pintor “é muito generoso de sua parte que nos permita tê-la pela pequena quantia que podemos pagar.”

¹⁵³BARR, A. [Carta] 3 jan. 1941, New York [para] MUNGER, W., Nova York. 2f. “Dr. W. R. Valentiner, Director of the *Detroit Institute of Arts*, deserves great credit for bringing the bulk of the Portinari exhibition to this country. It was shown first in Detroit during September. Here in New York most from our exhibition was selected from the material already shown in Detroit, but we added to this a considerable number of works brought directly from Brazil by Portinari himself and, more important still, the three large mural panels about twelve feet square which had been the principal decoration of the Brazilian Pavilion at the World’s Fair. Mr. Armando Vidal, the Brazilian commissioner at the World’s Fair, generously permitted our museum to take these murals from the pavilion several weeks before the Fair closed, in order to include them in our exhibition.”

iorquina tivesse um certo ar de ineditismo.

Compreensivelmente, tamanha requisição internacional pelo trabalho de Portinari deixou o pintor desejoso por mostrar o máximo possível no MoMA. Alfred Barr buscou conter o entusiasmo do brasileiro lembrando as limitações de espaço do Museu e comparando sua carreira de artista com a de Pablo Picasso:

Quero explicar novamente o motivo de não podermos mostrar tantas obras quanto gostaríamos. Na primeira vez em que ouvi a respeito da oferta de sua exposição em junho passado, não pensei que pudéssemos abrigá-la de forma alguma, pois não tínhamos espaço disponível. Mais adiante no verão tivemos que cancelar uma exposição e ficamos sobremaneira felizes de poder organizar uma exibição do seu trabalho. Entretanto, temos um espaço limitado. Escrevi para você [quando ainda estava] no Brasil, em 20 de agosto: “Temo que não teremos lugar para uma mostra de mais do que 50 ou 60 trabalhos, apesar de estarmos catalogando muitos mais.” Felizmente, conseguimos mais espaço retirando área de outra exposição, então agora penso que podemos mostrar pelo menos 80 trabalhos. Não será uma exibição tão grande como a de Picasso, mas tenho certeza que você não ficará triste com isso quando lembrar que Picasso tem pintado por 40 anos. Dos trabalhos de Picasso dos últimos dois anos mostramos apenas cinco exemplares, mas do seu trabalho mostraremos 40 ou 50¹⁵⁴. (tradução nossa)

As relações entre o trabalho de Portinari e Picasso não passaram despercebidas a Barr. O diretor do MoMA era bastante íntimo da obra do espanhol, tendo feito a curadoria da exposição de Picasso: *Forty Years of His Art*, aberta logo após *Art in Our Time*, em 15 de novembro de 1939, cujo catálogo serviu como sua tese de doutoramento. Tanto Portinari como Picasso frequentaram escolas acadêmicas, mas, em dado momento, ultrapassaram a formação que tiveram em favor da experimentação plástica e do emprego de gramáticas visuais vanguardistas. Ambos conheciam profundamente os recursos representativos empregados pelos grandes mestres da pintura e resolviam problemas pictóricos contemporâneos valendo-se de esquemas compositivos e recursos visuais extraídos de diversos períodos da história da arte. Fora isso, os dois artistas alcançaram pleno domínio técnico em seu ofício. O léxico plástico empregado por Portinari ao longo dos anos 1930, que regularmente inclui estilizações geometrizadas e figuras densas e monumentais, com o emprego compositivo de todos os recursos das perspectivas do renascimento italiano, está

¹⁵⁴ BARR, A. [Carta] 1 out. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Nova York. 1f. “I want to explain again why it is that we cannot show as many pictures as we should like to. When I first heard of the possibility of your exhibition last June I did not think we could hold it at all, because we then had no available space. Later in the summer we had to cancel an exhibition so that we were overjoyed to be able to arrange a show of your work. We have, however, only limited space. I wrote to you in Brazil on August 20th: “I am afraid we may not have room for an exhibition of more than fifty or sixty works, although, we are cataloguing many more.” Fortunately we have been able to arrange more space by taking from another exhibition so that now I think we can show at least eighty works. This does not make so large an exhibition as that of Picasso, but I am sure you will not feel unhappy about this when you remember that Picasso has been painting for forty years. Of Picasso’s work of the past two years we showed only five examples, but of your work we shall show forty or fifty.”

inserido na linguagem do retorno à ordem e dialoga fluentemente com Picasso em sua fase neoclássica – algo certamente notado por Barr e também por outros críticos e historiadores da arte que entraram em contato com o trabalho de Portinari nos Estados Unidos. Um exemplo disso é a comparação entre o artista brasileiro e Picasso feita por Robert C. Smith no texto crítico a respeito de Portinari, que integrou o boletim do MoMA dedicado ao pintor, produzido para a abertura de sua individual no Museu.

A escolha de Portinari para ocupar o lugar de Alfred Stieglitz, um dos grandes nomes da fotografia norte-americana, e o esforço de Barr por abrir mais espaço para acomodar um número maior de obras do pintor, denotam a grande intencionalidade do diretor do MoMA em relação ao trabalho do brasileiro. Isso foi interpretado por alguns como um movimento politicamente calculado, voltado às ações governamentais de boa vizinhança, fato negado veementemente por Barr:

Apesar de o Museu estar muito interessado em apoiar a política da boa vizinhança gostaríamos de esclarecer que a exposição de Portinari foi completamente não oficial e não teve qualquer tipo de apoio governamental. Nosso Comitê de Exposições aprovou a mostra por conta da recomendação do Curador de Pintura, primariamente devido aos méritos do trabalho do artista¹⁵⁵. (tradução nossa)

Figuras 44 e 45 – A aproximação formal entre Portinari e Picasso: “Mulher e criança”, do pintor brasileiro (à esquerda) e “Duas mulheres correndo”, do artista espanhol (à direita).

¹⁵⁵ BARR, A. [Carta] 3 jan. 1941, New York [para] MUNGER, W., Nova York. 2f. “Although the Museum is very much interested in supporting the government’s good neighbor policy we should like to make clear that the Portinari exhibition was entirely unofficial and had no government support in any way. Our Exhibitions Committee approved the exhibition on the recommendation of the Curator of Painting, primarily upon the merits of the artist’s work.”

Como seu diretor claramente afirma, o MoMA envolveu-se em situações de apoio às ações de Roosevelt voltadas à América Latina, algumas das quais serão discutidas no próximo capítulo. No caso de Portinari, porém é enfatizado que foi o mérito do artista o fator preponderante na decisão por abrigar sua mostra – aqui vale lembrar que o curador de pintura mencionado na carta era o próprio Alfred Barr.

A abertura da mostra de Portinari ocorreu na noite de 8 de outubro de 1940. Com uma festa fechada para funcionários do governo brasileiro, patronos, conselheiros e amigos do Museu, a exposição foi recebida com entusiasmo. Apesar de não ser uma mostra oficial, a lista de dignitários brasileiros convidados, a maioria ligada ao Ministério das Relações Exteriores, incluía: o embaixador Carlos Martins e a esposa Maria Martins; Oscar Correia, cônsul geral do país; Armando Vidal, comissário geral do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York; Milton Trindade, do Pavilhão Brasileiro; o vice-cônsul em Chicago Josias Leão e sua esposa; Aristides Leão, do consulado brasileiro em Boston; Martins Pereira de Souza e esposa, da embaixada; Victor de Carvalho, do consulado em Nova York. Além das autoridades brasileiras, a alta sociedade nova-iorquina também compareceu em peso.

Figura 46 – Evento de abertura da exposição Portinari of Brazil, no MoMA, ocorrido em 8 de outubro de 1940, com o painel “Noite de São João” ao fundo.

Figura 47 – Visão da chamada para a exposição Portinari of Brazil, no MoMA, e da entrada da mostra.

Figura 48 – Visão da chamada para a exposição Portinari of Brazil, no MoMA, e da entrada da mostra.

Figura 49 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA.

Figura 50 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA.

Figura 51 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA.

Figura 52 – Visão da exposição Portinari of Brazil, no MoMA.

Figura 53 – Paineis “Noite de São João” na exposição de Portinari, em 1940. A obra foi presenteada ao MoMA pelo governo brasileiro em 1942.

Apesar de um catálogo sobre a mostra não ter sido confeccionado, por motivo do curto espaço de tempo que houve entre a confirmação do recebimento da exposição pelo MoMA e sua abertura¹⁵⁶, o Museu publicou uma edição especial de seu boletim, dedicada plenamente a Portinari, a não ser pela última página, em que havia a programação das atividades oferecidas naquele mês. No livreto constava um inventário dos trabalhos do pintor presentes nos Estados Unidos, elaborado pela equipe do MoMA, com o auxílio dos funcionários do *Detroit Institute of Arts*, e dois artigos sobre o artista. O texto de apresentação afirmava a grande dívida de ambas as instituições com Florence Horn e Robert C. Smith, autores dos textos, e o vice-cônsul brasileiro Josias Leão, pelo auxílio na preparação do boletim. Florence elaborou um perfil biográfico de Portinari, enquanto Smith redigiu texto crítico comparando a obra do brasileiro com diversos artistas de peso, como Domenico Tiepolo, Honoré Daumier, Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck e o já mencionado Pablo Picasso. Os textos também destacavam o importante papel da temática do negro na obra do pintor, reforçando sua abordagem não convencional do tema.

¹⁵⁶ Barr enviou telegrama comunicando o aceite do MoMA em receber as obras de Portinari dia 31 de julho de 1940.

Figura 54 – Fotografia de Portinari, de autoria de Jorge de Castro, que estampou a capa do boletim do MoMA, em outubro de 1940.

Apesar da restrição de espaço já mencionada, a exposição, que ocupou um pouco menos de um terço de um andar do museu¹⁵⁷, apresentou um número significativo de trabalhos. Segundo o exemplar anotado do boletim do MoMA de outubro de 1940, presente nos arquivos do Museu, a listagem de obras expostas na exibição individual de Portinari incluía 94 itens, que seguem discriminados na tabela a seguir.

¹⁵⁷ BARR, A. [Carta] 23 dez 1940, Nova York [para] ROSENFELD, P., Nova York. 2f.

Tabela 2 – Obras expostas na individual de Portinari no MoMA segundo exemplar anotado do boletim de outubro de 1940, mantido nos arquivos da instituição.

Nº no boletim	Nome da obra	Ano de feitura	Técnica empregada	Tamanho (centímetros)	Proprietário
Pinturas					
1	“Peixes com limão”	1932	Óleo sobre prancha	38 x 46	Josias Leão
2	“Pato e jarra”	1933	Óleo sobre tela	38,4 x 46,3	Josias Leão
3	“Morro”	1933	Óleo sobre tela	113 x 146	MoMA
4	“Mulheres sentadas”	1934	Óleo sobre tela	74,6 x 92,7	O artista
5	“Plantadores de café”	1934	Óleo sobre tela	68,5 x 83,2	Helena Rubinstein
6	“Desapossados”	1934	Óleo sobre tela	36,5 x 65,4	O artista
7	“Composição com figuras”	1936	Óleo sobre tela	73 x 60	Paul Lester Wiener
8	“Cabeça de menina”	1936	Óleo sobre tela	55 x 46	Helena Rubinstein
9	“O irmão do artista”	1936	Óleo sobre tela	73 x 60	Anônimo
10	“Mulher e criança”	1936	Óleo sobre tela	100,6 x 81,3	O artista
11	“Composição com duas figuras”	1938	Óleo sobre tela	180 x 80,6	Helena Rubinstein
13	“Mulheres plantando”	1940	Óleo sobre tela	81,3 x 100,3	O artista
15	“Menina segurando flor”	1938	Óleo sobre tela	81,3 x 65,4	O artista
17	“Trabalhador comendo”	1934	Óleo sobre tela	32 x 43	Anônimo
22	“Família”	1939	Óleo sobre tela	38,1 x 46,4	O artista
24	“O filho do artista”	1939	Óleo sobre tela	46,4 x 38,7	Olga Portinari
27	“Sacrifício de Abraão”	1939	Óleo sobre tela	46,4 x 38,1	O artista
29	“Figuras”	1939	Óleo sobre tela	38,1 x 46,4	O artista
32	“São João”	1939	Óleo sobre tela	38,1 x 46	João Cândido
35	“Terremoto”	1939	Óleo sobre tela	46 x 55,2	O artista
39	“São João”	1936-39	Óleo sobre tela	175,3 x 195,6	O artista
40	“Gado”	1939	Óleo sobre tela	141 x 140,3	O artista
41	“Maria”	1939	Óleo sobre tela	116,8 x 38,4	Anônimo
42	“Duas mulheres e corda”	1939	Têmpera sobre tela	73 x 60	Florence Horn
44	“Praça de Brodowski”	1940	Óleo sobre tela	81,6 x 100,3	O artista
45	“O circo”	1940	Óleo sobre tela	81,6 x 100,6	O artista
46	“Balsa”	1940	Óleo sobre tela	81,6 x 100,6	Walter Hochschild
47	“Enterro”	1940	Óleo sobre tela	81,2 x 102,4	Elim O’Shaughnessy
49	“Pulando carniça”	1940	Óleo sobre tela	81,6 x 100,3	O artista
51	“Paisagem surrealista”	1940	Óleo sobre tela	82 x 102,4	O artista
52	“Mulher e criança”	1940	Óleo sobre tela	100,3 x 81,3	O artista
53	“Malhando o Judas”	1940	Óleo sobre tela	81,6 x 100,6	Artur Rubinstein
54	“Espantalho amarelo”	1940	Óleo sobre tela	83,2 x 73	Elim O’Shaughnessy
56	“Amigos”	1940	Óleo sobre tela	83,2 x 73	Artur Rubinstein
58	“Casamento”	1940	Óleo sobre tela	70 x 74	Artur Rubinstein
59	“Cruzeiro do Sul”	1940	Óleo sobre tela	60,3 x 73,6	O artista
62	“A faxineira”	1940	Óleo sobre tela	60,3 x 73,3	O artista
64	“Artur Rubinstein”	1940	Óleo sobre tela	73,6 x 60,3	Artur Rubinstein
70	“Futebol”	1940	Óleo sobre tela	130,5 x 163,2	O artista
71	“Espantalho”	1940	Óleo sobre tela	130,5 x 162,6	O artista
72	“Carcaça”	1940	Óleo sobre tela	130,8 x 163,5	O artista

Nº no boletim	Nome da obra	Ano de feitura	Técnica empregada	Tamanho (centímetros)	Proprietário
73	“Maria Sermolino”	1940	Óleo sobre tela	73 x 59,7	Maria Sermolino
77	Pintura para a qual o artista ainda não havia dado um título	1940	Óleo sobre tela	Sem informações	Sem informações
79	“Noite de São João”*	1939	Têmpera sobre tela	350 x 350	Comissariado brasileiro na Feira Mundial de Nova York
80	“Cena gaúcha”*	1939	Têmpera sobre tela	350 x 350	Comissariado brasileiro na Feira Mundial de Nova York
81	“Jangada”*	1939	Têmpera sobre tela	350 x 350	Comissariado brasileiro na Feira Mundial de Nova York
Estudos para os afrescos do Ministério da Educação no Rio de Janeiro					
96	“Escola primária”	1937	Giz preto e vermelho	50,8 x 36,8	João Cândido
97	“Escola primária”	1937	Giz preto	57,2 x 49,5	João Cândido
98	“Escola primária”	1938	Giz preto e vermelho	46,6 x 46,9	João Cândido
101	“Escola de canto”	1938	Giz preto e vermelho	62,2 x 42,5	João Cândido
103	“Café”	1937-38	Giz preto	42,5 x 41,9	João Cândido
104	“Cacau”	1938	Giz preto e vermelho	73,3 x 56,5	João Cândido
106	“Cacau”	1938	Giz preto e vermelho	73,3 x 56,5	João Cândido
107	“Gado”	1937	Giz preto	60,6 x 50,8	João Cândido
108	“Mercado”	1937	Giz preto	73,3 x 50,8	João Cândido
109	“Mercado”	1937	Giz preto	73,3 x 50,8	João Cândido
110	“Mercado”	1937-38	Giz preto	73,3 x 50,8	João Cândido
113	“Cana-de-açúcar”	1938	Guache	69,8 x 50,2	João Cândido
113a	“Não identificada”		Não identificada	Sem informações	João Cândido
115	“Cana-de-açúcar”	1937	Giz preto	73,3 x 50,8	João Cândido
116	“Cana-de-açúcar”	1938	Guache	69,8 x 50,2	João Cândido
118	“Fumo”	1937	Giz preto	73,3 x 50,8	João Cândido
119	“Fumo”	1937	Giz preto	62,2 x 47,6	João Cândido
120	“Fumo”	1937	Giz preto	50,8 x 73,3	João Cândido
120a	“Fumo”		Não identificada	Sem informações	João Cândido
121	“Algodão”	1938	Aguada branca e preta	73,3 x 50,8	João Cândido
Estudos para os murais do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York					
123	“Festival”	1937-38	Guache	64,8 x 44,5	O artista
124	“Sul do Brasil”	1937-38	Guache	61,6 x 36,5	O artista
128	“A irmã do artista”	1938	Giz preto	45,7 x 34,3	Anônimo
Desenhos					
131	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
132	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos

Nº no boletim	Nome da obra	Ano de feitura	Técnica empregada	Tamanho (centímetros)	Proprietário
133	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Coleção particular (provavelmente do Secretário de Estado Cordell Hull)
134	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Coleção particular (provavelmente o Secretário de Estado Cordell Hull)
135	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
136	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
137	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
138	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
158	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
159	“Cabeças de índios”	1940	Carvão	Sem informações	Departamento de Estado dos Estados Unidos
Gravuras					
160	“Figuras correndo”	1939	Litografia	19,4 x 16,5	O artista
162	“Família”	1939	Litografia	29,8 x 24,1	O artista
163	“Família migratória”	1939	Litografia	19 x 18,4	O artista
164	“Mãe e filho”**	1939	Litografia	14,3 x 18	O artista
165	“Torso”	1939	Litografia	33 x 29,8	O artista
166	“Menina ajoelhada”	1939	Litografia	29,8 x 23,5	O artista
168	“Mulher”**	1939	Monotipia	50,2 x 34,9	O artista
173	“Homem cego e seu filho”	1939	Monotipia	50,2 x 37,8	O artista
176	“Cabeças”**	1940	Monotipia	50,2 x 65,7	O artista
178	“Menina”**	1940	Monotipia	65,7 x 50,2	O artista
187	“Carlos Drummond de Andrade”**	1940	Monotipia?	Sem informações	O artista
188	“Adalgisa Nery”	1940	Monotipia	Sem informações	Coleção particular
189	“Mario de Andrade”	1940	Monotipia	Sem informações	O artista
190	“Manuel Bandeira”	1940	Monotipia	Sem informações	O artista
191	“Lota Soares”**	1940	Monotipia?	Sem informações	O artista

* Murais do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York. ** Gravuras expostas e que não puderam ser identificadas no catálogo *raisonné* do artista.

Como pôde ser verificado na tabela, nem todas as obras expostas pertenciam ao artista. Algumas foram cedidas por clientes do pintor, como Helena Rubinstein, outras por pessoas ou entidades presenteadas por ele, como o Secretário de Estado Cordell Hull e o Departamento de Estado americano. As notas de preparação da mostra registram que 24 das obras exibidas pertenciam a João Cândido, o filho do artista nascido em janeiro de 1939. Nas obras consta a

observação singela: “o bebê é dono de mais ou menos 150 trabalhos de Portinari”, o que fazia do menino o maior colecionador de obras do pintor.

Às vezes, o MoMA comercializava as peças que expunha, porém sem exclusividade na intermediação das negociações. Isso ocorreu no caso de Portinari. Uma carta com a listagem das obras do pintor brasileiro vendidas pela instituição, redigida por Barr a pedido de Williston P. Munger, permite a compreensão, mesmo que limitada, de como a obra do artista foi recebida comercialmente nos Estados Unidos. Nessa correspondência, Barr afirma que “muitos amigos de Portinari intermediaram outras vendas de seu trabalho independentemente do museu”, portanto essa é apenas uma relação parcial.

Tabela 3 – Lista fornecida pelo MoMA das obras vendidas por Portinari em sua exposição individual no museu.

Obra	Comprador (com indicação de cidade e estado)
Pintura a óleo “Gado” (nº 40 no boletim)	Instituto de Arte de Detroit (Detroit, Michigan)
Desenho “Menina” (nº 134 no boletim)	Sam A. Lewisohn (Nova York, Nova York)
Uma litografia	Biblioteca Pública de Nova York (Nova York, Nova York)
Pintura a óleo “São João” (nº 32 no boletim)	Dr. W. R. Valentiner (Detroit, Michigan)
Pintura a óleo “Mulheres” (nº 12 no boletim)	Dr. Paul Schilder (Nova York, Nova York)
Uma litografia	Dr. Paul Schilder (Nova York, Nova York)
Uma litografia	Dr. Paul Schilder (Nova York, Nova York)
Pintura a óleo “O Circo” (nº 45 no boletim)	Sra. H. Gates Lloyd (Haverford, Pennsylvania)
Pintura a óleo “Desapossados” (nº 6 no boletim)	Maxime Levy-Hermanos (Nova York, Nova York)
Pintura a óleo “Mulher e Criança” (nº 10 no boletim)	Paul Peters (Nova York, Nova York)
Pintura a óleo “Cruzeiro do Sul” (nº 59 no boletim)	Ivan von Auw (Nova York, Nova York)
Um desenho	Florence Horn (Fairfield, Connecticut)
Pintura a óleo “Espantalho” (nº 71 no boletim)	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)
Desenho “Pescador”	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)
Litografia	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)
Litografia	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)
Monotipia	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)
Monotipia	Museu de Arte Moderna (Nova York, Nova York)

Como a relação acima expõe, o MoMA também adquiriu trabalhos do artista brasileiro. O comunicado de imprensa emitido em 28 de novembro de 1940¹⁵⁸, pelo Departamento de Publicidade do Museu, afirma que a instituição havia comprado, das obras expostas na mostra, uma pintura e seis desenhos para a sua coleção, utilizando o fundo de aquisição de obras instituído por Abby Rockefeller. Na relação atual do MoMA, porém, essas

¹⁵⁸ Comunicado de imprensa “*Museum of Modern Art purchases Portinari Works; artist returns to Brazil today*”.

obras são discriminadas apenas como “aquisições”. O motivo da retirada do nome de Abby da catalogação das obras adquiridas com os recursos que doara ao museu é esclarecida em carta enviada a ela por Alfred Barr, em junho de 1942:

Tenho pensado a respeito de nossa conversa no almoço ontem, durante o qual você expressou seu desejo de ter seu nome usado com menos frequência em relação à coleção do Museu. Como você se recordará, foi vontade de Nelson [Rockefeller] que seu nome seja usado em conexão com o Fundo de Aquisição que você e ele doaram ao Museu. [...] Eu realmente compreendo, no entanto, que queira modificar esse acordo de alguma maneira, pois você tem sido tão generosa e seus recursos dispendidos com tanta frequência para a aquisição do trabalho de artistas mais jovens que seu nome é repetido com grande assiduidade. [...] você concordou [...] com a minha sugestão de que, no futuro, aquisições feitas a partir de recursos doados por você devem permanecer anônimas, a não ser em circunstâncias especiais; que devemos continuar a usar seu nome em caso de doações de obras, a não ser que você nos direcione especificamente a não fazê-lo e que, no caso de exposições itinerantes nas quais tem figurado muitas das obras compradas e doadas por você, seu nome não deve ser mencionado¹⁵⁹. (tradução nossa)

Em razão dos acordos citados, as obras de Portinari que compõem a coleção do MoMA em 1940 não carregam o nome de Abby. No total, o museu adquiriu sete obras do artista brasileiro, sendo elas: a pintura a óleo “Espantalho”, de 1940; o desenho “Pescadores”, do mesmo ano; as litografias “Figuras correndo”, “Retirantes” e “Figuras”¹⁶⁰, todas de 1939; as monotípias “Homem cego e seu filho”, feita na mesma data e “Retrato de Adalgisa Nery”, de 1940 (vide anexo 3).

No mesmo dia em que o comunicado da imprensa foi divulgado, a diretora do Departamento de Publicidade do MoMA, Sarah Newmeyer, em correspondência interna da instituição, perguntou a Alfred Barr se seria realmente sábio emitir o boletim anunciando as novas peças, uma vez que não tinham sido aceitas pelo Comitê de Aquisição. Apesar de ter planejado noticiá-las na data em que Portinari partiria dos Estados Unidos, ela temia que ocorressem alterações nas informações finais, já que havia mudanças diárias, com os itens

¹⁵⁹ BARR, A.[Carta] 26 jun. 1942, Nova York [para] ROCKEFELLER, A., Nova York. 1f. “I have been thinking about our conversation at luncheon yesterday, during which you expressed your desire to have your name used somewhat less frequently in connection with the Museum collection. As you will recall, it was Nelson’s desire that your name be used in connection with the Purchase Fund which you and he gave the museum. [...] I quite understand, however, your wanting to modify this arrangement somewhat, for you have been so generous and your funds have been spent so frequently for the work of younger artists that your name is repeated very often. [...] you agreed [...] to my suggestion that in the future purchases made from funds given by you should be anonymous except under special circumstances, that we should continue to use your name in the case of gifts unless you specifically directed that we should not do so, and that in travelling exhibitions, in which have been a good many of your gifts or purchases, we should drop your name.”

¹⁶⁰ Os títulos apresentados estão de acordo com aqueles listados na catalogação do MoMA e diferem dos títulos em português informados pelo catálogo *raisonné* do artista. No volume, as obras são nomeadas respectivamente: “Mulheres correndo”, “Retirantes”, e a última obra não pôde ser identificada pois já saiu da coleção.

oscilando entre doações e aquisições¹⁶¹ e uma negociação mais demorada. De qualquer maneira, a compra das sete obras é significativa.

Um fato curioso em relação à aquisição desse grupo de trabalhos foi o mal-entendido que houve no processo de compra do “Retrato de Adalgisa Nery”. Não é possível ter certeza do ocorrido, já que os dois lados da comunicação escrita não foram preservados, mas inicialmente Adalgisa e seu marido, o jornalista e diretor do DIP Lourival Fontes, donos da peça, não haviam concordado com a venda do retrato da poetisa:

Um telegrama de Lourival Fontes e Adalgisa Nery chegou segunda-feira passada, então agora sabemos que você chegou ao Rio. O telegrama é extremamente favorável: “Nós compreendemos mal o telegrama de Portinari. Ponto. Após explicação pessoal com grande pintor brasileiro estamos felizes em permitir compra retrato Adalgisa Nery por Modernart [MoMA].” Eu incluo o telegrama anterior, [por meio do qual houve o mal-entendido] que parece muito divertido agora que o desentendimento foi esclarecido. O Sr. Barr escreverá para agradecê-los¹⁶². (tradução nossa)

O núcleo inicial da coleção de peças brasileiras do MoMA foi constituído também por presentes, tanto do artista – estes serão tratados logo adiante – como de patronos. Somando-se às aquisições já mencionadas, há a doação do desenho a óleo “Menina com criança”¹⁶³, presenteado ao Museu pelo conselheiro Sam A. Lewisohn. O trabalho foi comprado por ele em 13 de novembro de 1940, pelo valor de U\$ 100,00¹⁶⁴, e foi oferecido à instituição em janeiro de 1941. Barr comenta a doação em carta a Lewisohn, em 31 de janeiro do mesmo ano:

Estamos encantados em ter o desenho de Portinari que você ofereceu no último encontro do Comitê de Aquisições e o qual o Comitê ficou feliz em aceitar, fato inédito naquele momento. É um belo desenho¹⁶⁵. (tradução nossa)

Como o comentário de Alfred Barr abertamente testemunha, a maciça compra de sete trabalhos do pintor pelo MoMA, mais a acolhida do presente de Lewisohn, indicam a postura visivelmente favorável da instituição em relação à obra de Portinari.

¹⁶¹ NEWMWYER, S. [Carta] 28 nov. 1940, Nova York [para] BARR, A., Nova York. 1f.

¹⁶² BROWNING, L. [Carta] 19 dez. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “A cable arrived from Lourival Fontes and Adalgisa Nery last Monday so now we know that you have arrived in Rio. The cable was most agreeable, as follows: ‘We misunderstood Portinari’s cable. stop. After Personal explanation with great Brazilian Painter we are glad to permit purchase Adalgisa Nery’s portrait by Modernart’. I enclose the earlier cable which seems very amusing now that the misunderstanding has been cleared up. Mr. Barr will write to thank them.”

¹⁶³ O título apresentado está de acordo com a catalogação do MoMA, diferindo do título em português informado pelo catálogo *raisonné* do artista. No volume, o título da obra é “Menina com Criança”.

¹⁶⁴ O equivalente a U\$ 1.707,88 em 2015, segundo o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

¹⁶⁵ BARR, A. [Carta] 31 jan. 1941, Nova York [para] LEWISOHN, S., Nova York. 1f. “We are delighted to have the Portinari drawing which you offered at the last meeting of the acquisitions committee and which the Committee was glad to accept, sight unseen, at that time. It is a fine one.”

Figuras 55 e 56 – A aquisição “Pescador” (à esquerda) e a doação “Menina com criança” (à direita).

Figura 57 – Aquisição brasileira do MoMA: a tela “Espantalho”, de Cândido Portinari.

Figuras 58 e 59 – Aquisições brasileiras do MoMA; monotípicas “Homem cego e seu filho” (à esquerda) e “Retrato de Adalgisa Nery” (à direita).

3.3 O sucesso da gravura na promoção de Portinari nos Estados Unidos

Como o próprio contingente de peças inseridas na coleção do MoMA testemunha, a gravura teve um papel importante na promoção do trabalho de Portinari nos Estados Unidos. Além das duas monotípicas e três litografias adquiridas pelo museu, o pintor doou sete litografias para a instituição: “Família”; “Duas figuras sentadas ao lado de um corpo”; “Menina ajoelhada”; “Retirantes”; “Figuras correndo”; “Duas mulheres e crianças” e “Torso masculino”¹⁶⁶, todas executadas em 1939. Para a melhor compreensão do papel das gravuras na promoção do trabalho de Portinari nos Estados Unidos e maior esclarecimento sobre o processo de entrada das litografias na coleção no MoMA, é importante a análise da produção gráfica do pintor entre 1939 e 1941. Essa modalidade técnica começa a ser utilizada pelo artista com frequência em 1939. Mas, antes disso, o pintor executa uma primeira ponta-seca, datada de 1934.

Segundo os registros do catálogo *raisonné* do artista, utilizado como fonte de pesquisa

¹⁶⁶ BARR, A. [Carta] 13 fev. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Os títulos apresentados estão de acordo com aqueles listados na catalogação do MoMA e diferem dos títulos em português informados pelo catálogo *raisonné* do artista. No volume, as obras são denominadas respectivamente: “Grupo”, “Mulher, menino e morto”, “Figura de menina”, “Retirantes”, “Mulher Correndo”, “Mulheres e Homem”.

dos dados elencados nas tabelas desse subtópico, a primeira gravura realizada por Portinari foi “Casal”, ilustração para a capa do livro “Brejo das Almas”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1934. A incursão do artista pela nova técnica foi um evento pontual. A peça foi executada especificamente para figurar no volume do poeta mineiro, por meio da técnica de ponta-seca. A imagem é construída de maneira muito sintética, com as duas figuras representadas apenas por linhas de contorno, sem sombreado algum e com poucos detalhes. Sua estrutura visual demonstra que Portinari trabalhou a matriz pensando como desenhista e não como gravador. Evidência disso é o fato de o pintor não ter explorado as possibilidades de construção de massas escuras por meio de sobreposições de hachuras na chapa de metal, entregando um desenho econômico, com traçado claro de linhas fluidas e limpas, sem obstruções.

Ocorre então um hiato na produção gráfica de Portinari, que só é retomada em 1939. Para que esta seja melhor compreendida, foi realizado um levantamento de todas as suas gravuras produzidas até 1941. O resultado segue listado na tabela a seguir.

Tabela 4 – Gravuras produzidas por Portinari até o final de 1941*.					
Título	Técnica	Local	Tiragem	Matriz	Observações
1934					
“Casal”	Ponta-seca sobre couro	Rio de Janeiro	-----	-----	Ilustração para a capa do livro “Brejo das Almas”, de Carlos Drummond de Andrade
1939					
“Greve”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Figura”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retirantes”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retirantes”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Homem cego e seu filho”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Exposta no MoMA
“Familia de retirantes”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Exposta no MoMA
“Retirantes”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher com criança”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulheres”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher e criança”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	No verso, “desenho de autoria de Candido Portinari, autenticado por Maria Victoria Portinari”
“Mulher sentada e baú”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----

Título	Técnica	Local	Tiragem	Matriz	Observações
“Mulher sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Na margem inferior, “Monotipo para Ruth e Josias Portinari”.
“Mulher”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher dançando”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher com criança”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Figuras”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Nu”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher sentada”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem desconhecida da edição original. Localizados um exemplar A. e um sem numeração.	Latão	-----
“Moça”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 14 exemplares mais exemplares sem numeração; um impresso em seda.	Latão	-----
“Mulher”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem desconhecida; localizado um exemplar sem numeração.	Latão	-----
“Mulheres”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares; um colorido a lápis de cor e aquarela. Exemplares H.C. e sem numeração. **	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia
“Mulher, menino e morto”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares e exemplares sem numeração; um exemplar colorido a aquarela e lápis de cor.	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia
“Retirantes”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares; um colorido a crayon; cópias H.C. e sem numeração. **	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia
“Mulher correndo”	Litografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares; exemplares H.C. e sem numeração. Localizado um exemplar numerado IV. **	Pedra	Exposta no MoMA
“Grupo”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares; exemplares H.C. e sem numeração. **	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia

Título	Técnica	Local	Tiragem	Matriz	Observações
“Homem”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares; exemplares H.C. e sem numeração. **	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia. Matriz executada por Genaro Louchard Rodrigues, apresentado a Portinari por Enrico Bianco.
“Figura de menina”	Zincografia sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 50 exemplares, exemplares H.C. (exemplares sem numeração, dos quais um aquarelado). **	Zinco	Exposta no MoMA, identificada como litografia
“Menina com criança no colo”	Litografia/zinco	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
1940					
“Vaquinhas”	Monotipia sobre papel	Brodowski	-----	-----	Exposta no MoMA
“Colhendo batatas”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher com pipa e barco”	Água-forte sobre papel	Brodowski	Tiragem desconhecida, localizado um exemplar sem numeração.	-----	-----
“Retrato de Adalgisa Nery”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Exposta no MoMA
“Retrato de Maria”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retrato de Manuel Bandeira”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retrato de Manuel Bandeira”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Exposta no MoMA
“Retrato de Aníbal Machado”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retrato de Mário de Andrade”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Exposta no MoMA
“Retrato de Murilo Mendes”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Retrato de Emil Farhat”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	Ilustração para a “Revista Acadêmica”.
“Menina com boizinho”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	No verso, etiqueta: “Cândido Portinari – Figure with a calf, oil on cardboard mounted on wood -1940, private collection Washington D.C”. Suporte colado em madeira compensada
“Urubus”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Filho pródigo”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Meninas”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mãe e filha”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----

Título	Técnica	Local	Tiragem	Matriz	Observações
“Mãe e filhas”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Menina boba”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição original de 27 exemplares numerados e exemplares A. **	Latão	-----
“Boba”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição original de 16 exemplares numerados	Latão	-----
“Meninas”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem desconhecida. Localizados exemplares A. e sem numeração. **	Cobre	-----
“Menina sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Menina sentada”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Um de mulher”	Monotipia sobre papel	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Mulher”	Ponta-seca sobre papel	Brodowski	Tiragem desconhecida. Encontrado exemplar de prova.	Lata de marmelada	-----
“Cabeça de mulher”	Água-forte sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem original desconhecida. Exemplares H.C e sem numeração. **	Cobre	-----
“Homem”	Água-forte sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem desconhecida. Exemplares A., H.C. e sem numeração. **	Latão	-----
“Cabeça”	Água-forte sobre papel	Rio de Janeiro	Tiragem desconhecida. Exemplares A., H.C., e sem numeração. **	Latão	-----
“Rosto de menino”	Ponta-seca sobre papel	Local desconhecido	Tiragem desconhecida; localizado um exemplar H.C. **	Matriz não localizada	-----
“Três mulatas”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 18 exemplares; cópias de A. e sem numeração.	Cobre	-----
“Menino”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição limitada de 20 exemplares e exemplares de A.	Matriz não localizada	-----
“Figura”	Ponta-seca sobre papel	Rio de Janeiro	Edição original de 16 exemplares numerados; exemplares A. e sem numeração.	Latão	-----
“Cabeça”	Água-forte	Rio de Janeiro	Matriz	Cobre	Nenhuma cópia dessa matriz foi localizada.
“Orelha”	Monotipia	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Figuras”	Monotipia	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Inquietação”	Monotipia	Rio de Janeiro	-----	-----	-----
“Menina com laço de fita”	Monotipia	Renton, WN	-----	-----	-----

1941					
Título	Técnica	Local	Tiragem	Matriz	Observações
“A Barca”	Ponta-seca sobre papel	Brodowski	Edição original de 30 exemplares numerados; exemplares A., H.C. e sem numeração.**	Cobre	-----
“Retrato de Baptista Portinari”	Água-forte e água-tinta sobre papel	Rio de Janeiro	Edição original de tiragem desconhecida; Exemplares H.C. e sem numeração.**	Latão	-----

*Algumas das gravuras listadas na tabela de obras apresentadas na mostra individual de Portinari no MoMA não puderam ser identificadas, ou por possuírem um título em inglês que não corresponde ao listado no catálogo *raisonné*, ou por haver mais de uma obra com o título mencionado. ** A. – prova de artista, destinada ao artista; H. C. – *hors commerce*, termo em francês que significa exemplar fora de comércio.

A análise do levantamento efetuado na tabela anterior traz descobertas interessantes. A produção de gravuras de Portinari foi iniciada verdadeiramente em 1939. Isso é significativo, tendo em vista que foi nesse ano que o pintor realizou a imensa exposição no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde várias dessas obras foram exibidas. Na mesma época, os contatos profissionais do pintor nos Estados Unidos se aqueceram e os trabalhos realizados em suporte de papel, por serem leves e fáceis de serem transportados, foram vantajosos em termos de traslado internacional. Uma carta de Betty Chamberlain, na qual ela busca ajudar Portinari a comercializar seus trabalhos, dá testemunho disso:

Ouvi dizer que o San Francisco Museum gostaria de comprar algumas de suas litografias. Mas eu não sei de ninguém nos Estados Unidos que tenha litografias suas para vender. Florence me disse que um amigo seu em Washington tem algumas pinturas para vender. Mas nenhuma gravura. Não seria uma boa ideia se ele tivesse algumas das gravuras também? As litografias e pontas-seca seriam facilmente enviadas por postagem via aérea, o que seria seguro¹⁶⁷.

Além da questão do transporte, o preço de gravuras é consideravelmente mais baixo do que o das telas a óleo, tornando-as muito atrativas para colecionadores que não dispunham de grandes quantias de dinheiro. Esse é o caso de Abby Rockefeller que, mediante a impossibilidade de despendar largas somas em uma única grande obra, investiu nas obras em papel para a coleção do MoMA e sua contribuição foi tão intensa que o departamento de desenhos e gravuras do Museu hoje leva seu nome.

O valor médio de uma pintura de Portinari nos Estados Unidos era de US\$ 600,00 a

¹⁶⁷ CHAMBERLAIN, B. [Carta] 3 mar. 42, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “I hear that the San Francisco Museum might like to buy some of your lithographs. But I don’t know anyone in the US who has any of your lithographs for sale. Florence says that a friend of yours in Washington has some paintings to sell. But no prints. Wouldn’t it be a good idea if he had some of the prints too? The lithographs and dry points would be easy to send up by airmail, which would be safe.”

700,00¹⁶⁸ e o preço cheio de uma gravura era por volta de U\$ 25,00¹⁶⁹. Portanto, uma pintura custava aproximadamente vinte e cinco vezes mais do que uma gravura. Para que esses valores sejam compreendidos de acordo com despesas cotidianas da época, o valor de um mês de aluguel de um apartamento pequeno em Manhattan em 1940 era de U\$ 60,00 a 100,00¹⁷⁰.

Até a passagem dos anos 1930 aos 1940, gravuras ainda não eram compreendidas como objetos de arte no Brasil. Seu uso estava voltado principalmente à ilustração de periódicos e muitos artistas plásticos não dominavam as técnicas de gravação e impressão das matrizes. Em vista disso, delegavam essas atividades a técnicos especializados.

Figura 60 – A litografia “Duas mulheres e crianças”, pertencente ao acervo do MoMA.

Os documentos pesquisados permitem a compreensão de que Portinari adotou essa prática em alguns momentos. A observação encontrada junto à gravura “Homem”, executada em 1939 e integrante do acervo do MoMA, atesta: “matriz executada por Genaro Louchard Rodrigues, apresentado a Portinari por Enrico Bianco”. Bianco foi o principal assistente de Portinari e trabalhou com ele durante toda a vida, buscando pessoas para auxiliar o pintor quando necessário.

No final de sua estada em Nova York, Portinari buscou delegar a produção de trabalhos gráficos a um impressor profissional na cidade. Os documentos consultados não

¹⁶⁸ PORTER, V. [Carta] 26 dez. 1940, Nova York [para] KAISAR, L., Fresno. 1f.

¹⁶⁹ LINGEL, R. [Carta] 29 out. 1940, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro. 1f. O equivalente a U\$ 342,42 em 2015, com valor base de 1940, de acordo com o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

¹⁷⁰ O equivalente a respectivamente U\$ 1.024,73 e U\$ 1.707,88 em 2015, com valor base de 1940, de acordo com o calculador de inflação <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

deixam claro qual o serviço a ser executado, mas é bastante plausível pensar que o pintor pretendia produzir mais gravuras para suprir a intensa demanda por seu trabalho nos Estados Unidos. A carta enviada por Lenore Browning, funcionária do MoMA, a Maria Portinari, poucos dias antes do pintor retornar ao Brasil, dá testemunho de seu encontro com um gravador profissional em Nova York:

O Sr. Will Barnet, supervisor técnico e impressor de gravuras e litografias na Arts Students League, espera Portinari e você [Maria Portinari] ou a Srta. Horn às quatro horas em sua casa (Sexta Avenida 1385) para ir à Art Engraving Co., onde as prensas estão. É bem para o sul de Manhattan – Rua Church 125¹⁷¹. (tradução nossa)

A correspondência do Museu também revela que nem todas as gravuras de Portinari listadas para compra entraram de fato na coleção da instituição. Uma comunicação interna, datada de 16 de novembro de 1940¹⁷², lista todas as obras do pintor adquiridas pelo MoMA.

Figura 61 – A litografia “Retirantes”, pertencente ao acervo do MoMA. O exemplar mostrado aqui, cuja imagem foi cedida pelo Projeto Portinari, foi colorido com lápis de cor e é apresentado acromático. O resultado final da impressão da obra sem essa intervenção é mais limpo, com as áreas negras plenamente chapadas. A obra que está no MoMA possui essas características.

¹⁷¹ BROWNING, L. [Carta] 26 nov. 1940, Nova York [para] PORTINARI, M., Nova York, 1f. “Mr. Will Barnet, who is technical supervisor and printer of etchings and lithographs at the Art Students League, expects Portinari and you or Miss Horn at four o’clock today at his house (1385 Sixth Avenue) to go to the Art Engraving Co., where the presses are. It is way downtown – 125 Church Street.”

¹⁷² BROWNING, L. [Carta] 16 nov. 1940, Nova York [para] NEWMAYER, S., Nova York, 1f.

Nessa relação, consta um retrato de Carlos Drummond de Andrade executado em monotípia, presente na lista de obras expostas na mostra do artista (vide anexo 3). Essa peça, porém, não se encontra na listagem de obras brasileiras pertencentes ao Museu, publicada em 1943, no catálogo da exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Essa exibição tinha por objetivo apresentar o acervo de arte latino-americano do MoMA ao grande público, e seu catálogo discrimina todas as obras de artistas da região adquiridas até então. Portanto, apesar de fazer parte do grupo de obras compradas, o retrato de Drummond nunca chegou a compor a coleção do Museu. Provavelmente a peça foi considerada para compra, mas julgada menos interessante do que os trabalhos de Portinari que tratavam de temáticas sociais, como os flagelados e mestiços por exemplo.

Figuras 62 e 63 – As litografias “Figuras correndo” e “Família”, pertencentes ao acervo do MoMA.

Como Portinari empregou diferentes técnicas de gravura, foi feita uma compilação do número de obras executadas em cada uma delas, em divisões por ano, na tabela a seguir.

Tabela 5 – Gravuras realizadas por Portinari até 1941, listadas por ano e técnica empregada.

1934	
Total de gravuras produzidas	1
Ponta-seca	1
1939	
Total de gravuras produzidas	31
Monotipia	20
Zincografia	6
Ponta-seca	3
Litografia	2
1940	
Total de gravuras produzidas	37
Monotipia	24
Ponta-Seca	8
Água-forte	5
1941	
Total de gravuras produzidas	2
Ponta-seca	1
Água-forte	1

Entre as técnicas de gravura mais utilizadas por Portinari em 1939, a monotipia aparece em primeiro lugar, seguida pela zincografia, ponta-seca e litografia. Não parece ser por acaso que a principal técnica utilizada pelo pintor seja a monotipia. Nesse procedimento, que não permite a reprodução da imagem criada, uma placa de vidro recebe uma camada homogênea de espessa tinta oleosa, própria para procedimentos gráficos, e então uma folha de papel é posicionada sobre ela, onde o artista pode se expressar livremente. É um processo muito próximo do desenho – habilidade que Portinari dominava havia muito tempo.

A zincografia é uma técnica de impressão que utiliza uma placa de zinco devidamente preparada, alcançando resultados finais praticamente idênticos aos obtidos com as impressões de pedras litográficas. Esse método permite a reprodução da imagem gerada, mas seu processo de produção ocorre por meio da livre aplicação de tinta oleosa sobre a placa a ser gravada, com o uso de pincel ou de lápis apropriado. Portanto, também é uma técnica na qual o processo de criação da obra se aproxima mais do desenho do que da gravura. Nas técnicas mais invasivas de gravação, a matriz sofre incisões por meio de agentes externos para a criação da imagem, como ácidos ou uma ferramenta metálica pontiaguda, por exemplo.

Figura 64 – Portinari e seu irmão Loi cuidam de gravuras no ateliê do Leme, em 1940.

Os resultados plásticos atingidos por Portinari em suas gravuras de 1934 a 1941 são ancorados na estrutura de pensamento de um pintor desenhista. Sua produção gráfica não explora as possibilidades representativas peculiares às técnicas de gravação. No caso das pontas-secas, por exemplo, não há a sobreposição de hachuras para a criação de massas de densidades variadas, as linhas são limpas e fluidas, como se o artista executasse um desenho sem sombreamento no papel.

As peças realizadas em monotipia seguem o mesmo caminho formal, e as zincografias, pela própria natureza da técnica, visualmente são similares a desenhos feitos a lápis. A estrutura compositiva dessas peças tem relação com as pinturas do artista, algumas vezes sendo muito próximas de telas já existentes, como demonstram as comparações a

seguir, entre duas zincografias pertencentes ao acervo do MoMA e pinturas de Portinari anteriores à sua impressão.

As gravuras produzidas em 1939 e 1940, nas duas técnicas, circularam largamente. Com uma tiragem média de 50 exemplares por matriz, foram comercializadas, doadas e emprestadas amplamente. Uma mostra clara disso é o pedido que a poderosa empresária e colecionadora Helena Rubinstein fez a Portinari:

Gostaria de saber se você pode me enviar algumas outras litografias além das que eu já tenho. Há tantas pessoas nos jornais e indivíduos influentes a quem eu as dou, com o intuito de “pregar o evangelho”, que eu poderia usar algumas mais. Se você quiser cobrar por elas não há problema, mas eu gostaria que você enviasse mais um lote¹⁷³. (tradução nossa)

Figuras 65 e 66 – Pintura “Mulher e menina” (à esquerda) e litografia “Duas figuras sentadas ao lado de um corpo” (à direita), integrante da coleção do MoMA. Ambas as obras foram produzidas em 1939.

É possível também observar a utilização das gravuras como ferramenta de gratificação do artista àqueles que o ajudaram de alguma forma. A equipe da Fortune recebeu gravuras de presente por ter ajudado o pintor:

Estamos muito tocados – Wood, Seville McMillan e eu [Florence Horn] – por você estar nos enviando litografias. Eu sugeri o Sr. Brennan também, pois ele pode ouvir a respeito disso e ter seus sentimentos feridos. Como ele pode ser muito útil a Portinari mais tarde, eu não gostaria que isso acontecesse¹⁷⁴. (tradução nossa)

¹⁷³ RUBINSTEIN, H. [Carta] 05 ago. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. “I am wondering if you can send me any more lithographs others to I already have. I have so many newspaper and influential people to whom I give these in order to ‘spread the gospel’ that I could use some more. If you want to charge me for them, that will be alright but I wish you would send another batch.”

¹⁷⁴ HORN, F. [Carta] jun. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 2f. “We are very touched – Wood, Seville, McMillan and I that you are sending us lithographs. I suggested Mr. Brennan, too,

Figuras 67 e 68 – Pintura “Menina com fita” (à esquerda) e litografia “Menina ajoelhada” (à direita), ambas de 1939. A litografia pertence ao acervo do MoMA.

William R. Valentiner mostrou gratidão ao artista pelas gravuras presenteadas a ele: “Eu gostaria de lhe agradecer imensamente por enviar as duas litografias para a Sra. Valentiner e eu. Elas são muito primorosas e me lembrarão sempre de nosso agradável encontro”¹⁷⁵ (tradução nossa). Betty Chamberlain também escreveu a Portinari, comentando o quanto gostou da obra que recebeu: “Estou apreciando a minha litografia mais do que quando lhe escrevi a respeito dela da outra vez. Ela fica cada vez melhor com o tempo”¹⁷⁶.

Observando essa dinâmica, é possível notar que Portinari possuía lúcida compreensão do funcionamento do sistema das artes no qual estava inserido. O pintor sabia da importância de fazer doações de suas peças no momento apropriado, tanto aos patronos fiéis, às instituições e às pessoas importantes, como ao Departamento de Estado dos Estados Unidos ou o secretário de Estado Cordell Hull e àqueles que o auxiliaram de alguma forma. Sabe-se

because he might hear of it, and his feelings might be hurt. Since he can be very useful to Portinari later, I wouldn't want this to happen.”

¹⁷⁵ VALENTINER, W. [Carta] 5 dec. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. “I want to thank you very much for sending the two lithographs for Mrs. Valentiner and me. They are most exquisite and will remind me always of our pleasant meeting.”

¹⁷⁶ CHAMBERLAIN, B. [Carta] 24 mar. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. “I am enjoying my lithograph even more than when I wrote about it before. It grows better and better with more time.”

por relatos variados que o pintor era liberal com seus trabalhos, ofertando-os para amigos e às vezes, estranhos, como para os 150 estudantes universitários que uma vez o visitaram em seu ateliê – ele compôs desenhos a todos, a serem retirados pouco tempo após a visita¹⁷⁷.

Figura 69 – A litografia “Torso masculino”, pertencente ao acervo do MoMA.

Nesse contexto, Portinari ofereceu ao MoMA sete litografias, prontamente aceitas pelo Museu. As doações foram providenciais para atender a grande demanda por empréstimos de seu trabalho por parte de outras instituições americanas. Duas das gravuras, “Retirantes” e “Figuras correndo”, eram litografias duplicadas do pintor adquiridas pelo Museu. Do lote de doações do artista, não foi possível identificar a litografia “Figuras”. A peça não mais integra o acervo do Museu, que também não possui o registro da obra; o título não permite a identificação segura a partir do catálogo *raisonné* do artista, porque os nomes das obras de

¹⁷⁷ CAMARGO, 1977, p. 108.

Portinari listados em inglês nos documentos do MoMA diferem daqueles registrados em português na publicação do Projeto Portinari.

3.4 Consequências da exposição no MoMA

Depois do fechamento da mostra no MoMA, em 17 de novembro de 1940, a grande exposição de Portinari organizada pelo *Detroit Institute of Arts* foi para as seguintes instituições: The Arts Club of Chicago, de 25 de novembro a 31 de dezembro de 1940; *Carnegie Institute* em Pittsburg, de 9 de janeiro a 16 de fevereiro de 1941 e *City Art Museum of St Louis*, de 23 de fevereiro a 31 de março de 1941.

Paralelamente à exibição trazida por Valentiner, as peças que estavam no *Riverside Museum* em 1940 foram recebidas por diversas instituições de pequeno porte até junho de 1941, sendo elas: *Marshall Fiels*, em Chicago; Universidade da Carolina do Norte; *Syracuse Museum of Fine Arts*; *Indiana State Teachers College*; *Wm. Rockhill Nelson Gallery of Art*, Kansas City; *Minneapolis Institute of Art*; San Francisco Museum of Art e *The Denver Art Museum*.

Além das exposições mencionadas acima, o MoMA fez com que seu Departamento de Exposições Circulantes promovesse uma pequena mostra itinerante do trabalho de Portinari pelos Estados Unidos, tendo os murais da Feira Mundial como peças centrais. Já que os painéis eram de propriedade do Comissariado Geral brasileiro, Barr pediu permissão a Armando Vidal para exibi-los nas exposições volantes, o que lhe foi concedido desde que um deles permanecesse em Nova York, em exposição permanente no MoMA.

Nosso Departamento de Exposições Circulantes enviou esses três grandes murais para excursionarem com uma dúzia de desenhos e estudos para a série das pinturas murais do Rio de Janeiro. Os murais serão mostrados no *Carnegie Institute* em Pittsburgh em janeiro e fevereiro, no *City Art Museum* de St. Louis em março e estão disponíveis para outras instituições após março. Essa exposição de murais e desenhos proporciona uma compreensão muito interessante da técnica mural e das realizações de Portinari, que é possivelmente o melhor muralista da América do Sul¹⁷⁸. (tradução nossa)

A mostra voltada aos murais era constituída das obras elencadas abaixo, segundo relação presente nos arquivos do MoMA – quase todos os estudos que compunham a

¹⁷⁸ BARR, A. [Carta] 3 jan. 1941, New York [para] MUNGER, W., Nova York. 2f. “Our Department of Circulating Exhibitions has sent these three large murals on the road, together with a dozen drawings and studies for the series of mural paintings of Rio de Janeiro. The murals are being shown at the *Carnegie Institute* in Pittsburgh in January and February, at the *City Art Museum* of St. Louis in March, and are available to other institutions after March. This exhibition of murals and drawings gives a very interesting idea of the mural technique and achievement of Portinari, who is very possibly the best mural painter in South America.”

exposição eram de propriedade de João Cândido, o filho de Portinari.

Tabela 6 – Obras que compuseram a pequena exposição itinerante de Portinari organizada pelo MoMA.

Nº no boletim	Nome da obra	Ano de feitura	Técnica empregada	Tamanho em centímetros	Proprietário	Procedência
79	“Noite de São João”*	1939	têmpera	350 x 350	Comissariado Geral do Brasil na Feira Mundial NY	Pavilhão Brasileiro, Feira Mundial de NY
80	“Cena gaúcha”*	1939	têmpera	350 x 350	Comissariado Geral do Brasil na Feira Mundial NY	Pavilhão Brasileiro, Feira Mundial de NY
81	“Jangada”*	1939	têmpera	350 x 350	Comissariado Geral do Brasil na Feira Mundial NY	Pavilhão Brasileiro, Feira Mundial de NY
103	“Cafê”	1937-38	Giz preto	42,5 x 42	João Cândido	Detroit
104	“Cacau” (homem de cócoras)	1938	Giz preto e vermelho	73 x 56,5	João Cândido	Detroit
107	“Gado” (mulher sentada)	1937	Giz preto	60,5 x 51	João Cândido	Detroit
113	“Cana-de-açúcar”	1938	Guache	70 x 50	João Cândido	Detroit
116	“Cana-de-açúcar”	1938	Guache	70 x 50	João Cândido	Detroit
118	“Fumo” (homem com um chapéu grande de costas)	1937	Giz preto	73 x 51	João Cândido	Detroit
119	“Fumo” (homem bebendo em cabaça)	1937	Giz preto	62 x 47,5	João Cândido	Detroit
120	“Fumo” (mulher com mão na cabeça)	1937	Giz preto	51 x 73	João Cândido	Detroit
120a	“Fumo” (homem com um chapéu grande)	-----	-----	-----	João Cândido	Trazido do Rio por Portinari
123	“Festival” (São João)	1937-38	Guache	65 x 44,5.	O artista	Detroit
124	“Sul do Brasil” (cena gaúcha)	1937-38	Guache	61,5 x 36,5	O artista	Detroit

* Murais do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York.

O interesse por essa compacta exibição foi bastante intenso, a ponto de o MoMA pedir permissão a Portinari para que as obras que participavam da mostra ficassem mais tempo nos Estados Unidos:

Tivemos tanta demanda pela exibição volante dos estudos dos murais de Portinari que acabamos de enviar-lhe um telegrama pedindo permissão para mantê-los conosco por um pouco mais de tempo ao invés de enviá-los ao Rio com os outros desenhos no próximo mês. Você vai lembrar que são apenas onze deles, incluindo dois estudos a cor para os painéis da Feira Mundial; três estudos a cor para os afrescos do Rio e seis desenhos para os afrescos do Rio¹⁷⁹. (tradução nossa)

A intensa divulgação do trabalho do pintor, por meio de tão grande número de exposições, abriu a ele uma série de novas portas nos Estados Unidos. No final de 1940 a Universidade de Chicago, auxiliada pelo vice-Cônsul brasileiro Josias Leão, publicou o primeiro livro a respeito do artista: *Portinari – His Life and Art*, com apresentação do pintor Rockwell Kent. Em novembro de 1940 o brasileiro escolheu uma galeria para representá-lo em Nova York, a Marie Harriman Gallery, segundo Alfred Barr, “uma das mais distintas negociantes de arte em Nova York”¹⁸⁰.

No mesmo mês, Archibald MacLeish, aclamado poeta, diretor da Biblioteca do Congresso e ex-articulista da *Fortune*, convidou Portinari para decorar parte das instalações da Fundação Hispânica da instituição com quatro grandes murais, que foram financiados em parte pelo governo americano e em parte por Getúlio Vargas¹⁸¹.

Em 1941, houve aproximação com Nelson Rockefeller, possivelmente promovida por William R. Valentiner, que resultou na compra de obras do pintor¹⁸² e no comissionamento dos retratos dos filhos do mecenas americano a Portinari, em novembro de 1941. O artista, ainda em sua temporada em Washington, narra o ocorrido ao amigo Jorge de Lima, enfatizando a grande quantidade de trabalho que realizava:

¹⁷⁹ BROWNING, L. [Carta] 21 mar. 1941, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro. 1f. “We have had so many demands for the touring exhibition of the studies for Portinari’s murals that we have just cabled you for permission to keep them a while longer instead of returning them to Rio with the other drawings next month. There are only eleven of them you will remember, including: 2 color studies for the World’s Fair panels; 3 color studies for the Rio frescos; 6 drawings for the Rio frescos.”

¹⁸⁰ BARR, A. [Carta] 03 jan. 1941, Nova York [para] MUNGER, W., Nova York, 2f.

¹⁸¹ Quando MacLeish fez o convite a Portinari, o governo brasileiro contribuiu com US\$ 4.000,00 à empreitada, complementados por uma verba de mais US\$ 4.000,00, levantada pela agência governamental incumbida da integração estadunidense com a América Latina dirigida por Nelson Rockefeller. Em 2015, US\$ 4.000,00 equivaleriam a US\$ 65.062,03, de acordo com o calculador de inflação, disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

¹⁸² Nelson adquiriu as obras “Retrato do Dr. Lourival Fontes”, “Retrato de João Cândido”, “Mulher com um galo”, “Espantalho” e “Pipas voando”. Ele presenteou “Espantalho” à mãe no Natal de 1941 e enviou Pipas voadoras para Edsel Ford e sua esposa.

O Rockefeller comprou vários quadros, entre eles a “Mulher do galo” e o retrato do Lourival. Quem tem sido também um contato é o Valentiner de Detroit; ele falou com entusiasmo da minha pintura ao Rockefeller. Estou fazendo também os meninos deste último. Mas seu Queiroz tenho trabalhado como um burro de carga¹⁸³.

No início de 1942, Portinari é incumbido de pintar o retrato de Abby Rockefeller, iniciado provavelmente em Nova York, antes do pintor retornar ao Brasil. A obra, porém, não foi finalizada na ocasião, sendo concluída apenas em 1949, após o falecimento da fundadora do MoMA¹⁸⁴.

Figura 70 – Portinari executando os murais nas instalações da Fundação Hispana da Biblioteca do Congresso americano, em 1941.

Em 5 de junho de 1942, Barr escreve a Portinari relatando que o embaixador Carlos Martins havia doado o painel “Noite de São João” ao museu, como um presente do governo brasileiro¹⁸⁵.

¹⁸³ PORTINARI, C. [Carta] 7 dez. 1941, Washington [para] LIMA, J., Rio de Janeiro. 2f.

¹⁸⁴ ROCKEFELLER, N. [Carta] 21 nov. 1949, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f.

¹⁸⁵ BARR, A. [Carta] 5 jun. 1942, Nova York [para] PORTINARI, C. Rio de Janeiro. 1f. “Infelizmente o painel foi uma das obras destruídas no incêndio que se abateu sobre o prédio do MoMA, em 1958. Por conta de seu tamanho e peso, a obra de Portinari não pode ser removida do edifício e acabou consumida pelas chamas.”

Figuras 71, 72, 73 e 74 – Em sentido horário, a partir da imagem superior à esquerda: “Retrato de Mary C. Rockefeller” e “Retrato de Michael Rockefeller”, filhos gêmeos de Nelson e “Retrato de Mary Rockefeller”, todos executados em 1941. Por fim, “Retrato de Abby Rockefeller”, de 1949.

O recebimento dessa significativa obra por parte do MoMA fez com que, em pouco menos de três anos, fossem aceitas 17 obras do artista em seu acervo. A aquisição de peso coroou a extraordinária recepção de Portinari pelo Museu. Realmente Florence Horn estava certa: o mais importante, a longo prazo, não era a venda de “Morro”, mas o extraordinário interesse que Barr teve no trabalho de Portinari.

CAPÍTULO 4

O determinante papel de Nelson Rockefeller no ingresso de outros brasileiros na coleção do Museu

Depois do triunfal ingresso de Portinari no acervo do MoMA em 1941, ocorrido no ano seguinte à sua mostra individual na instituição, a coleção brasileira foi ampliada significativamente, em circunstâncias bastante distintas das que permitiram a aceitação de Portinari no Museu.

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial após o ataque à base naval de Pearl Harbor, na manhã de 7 de dezembro de 1941, fez com que as já existentes preocupações estadunidenses, relacionadas à influência germânica na América Latina, se amplificassem imensamente, levando Franklin D. Roosevelt a implementar um programa de ações preventivas na região. Essas operações voltavam-se às áreas comercial e cultural, sendo estruturadas a partir de iniciativas públicas, também contando com auxílio privado, com o intuito de barrar o avanço alemão no continente e fazer com que todas as repúblicas americanas se unissem contra o Eixo.

O MoMA aderiu aos esforços de guerra e, dentre outras iniciativas, expandiu seu acervo de peças produzidas por latino-americanos. Para isso, Nelson Rockefeller – presidente da instituição de 1939 a 1941 e então comandante de uma poderosa agência federal voltada a implementação das ações de Roosevelt na América Latina, o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) – enviou um emissário de confiança, Lincoln Kirstein, para realizar a compra de obras para o museu nova-iorquino. Com isso, artistas como Alberto de Veiga Guignard, José Pancetti, Heitor dos Prazeres e Tomas Santa Rosa Júnior passaram a fazer parte, segundo Alfred Barr, da “mais importante coleção de arte latino-americana nos Estados Unidos, e na verdade do mundo” (KIRSTEIN, 1943, p. 3, tradução nossa)¹⁸⁶.

Essa vasta coleção foi celebrada na mostra *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, aberta no MoMA, em 31 de março de 1943. Nesse período, os rumos da Guerra transformavam-se e conforme o desfecho do conflito tornava-se nítido, os esforços americanos foram transferidos da América Latina para a Europa, e as aquisições de trabalhos de outras repúblicas do continente escasseou. Até o final da década, apenas mais quatro obras brasileiras foram inseridas no acervo do museu, duas de Maria Martins, adquiridas em 1946 e

¹⁸⁶ “The most important collection of contemporary Latin American art in the United States, or for that matter in the world.” (KIRSTEIN, 1943, p. 3)

1947, e duas de Lasar Segall, com uma doação em 1948 e uma aquisição em 1949.

4.1 Nelson Rockefeller, o MoMA e a política da boa vizinhança

A história do colecionismo de arte latino-americana no MoMA passa obrigatoriamente por Nelson Aldrich Rockefeller. O terceiro filho¹⁸⁷ de Abby e John Jr. nasceu em 8 de julho de 1908, recebendo o nome do avô materno. Nelson destacava-se dos irmãos por ser uma criança vivaz e energética, habitualmente encontrando maneiras criativas e bem humoradas de intervir na regrada rotina da casa e de desafiar a autoridade do pai. Dizia-se que, em termos da personalidade esfuziante, havia puxado a família da mãe.

A educação da terceira geração dos Rockefeller foi estruturada sobre os preceitos batistas enraizados em John Jr. e gerenciados pela instrução liberal de Abby. O ensino de uma postura temente a Deus e a presença nos cultos dominicais eram prevalentes, juntamente com a grande preocupação em fazer com que as crianças, apesar da imensa fortuna da família, soubessem valorizar o que tinham e compreendessem que o privilégio das muitas posses implicava na responsabilidade de administrá-las de maneira responsável, não perdulária e de forma a compartilhá-las com os menos afortunados. A despeito dos muitos empregados da família, os irmãos eram ensinados a realizar tarefas cotidianas e em certos dias substituíam os funcionários na execução de algumas delas, como o preparo de uma refeição familiar semanal quando em temporada em uma das casas de lazer da família.

As crianças recebiam uma mesada de 30 centavos¹⁸⁸, sendo treinados a manter um livro-caixa com minuciosos registros do fluxo de recursos, e tendo que poupar obrigatoriamente 10 centavos, doar 10 centavos e então usar para si o dinheiro restante. Eles também eram incentivados a suplementar a renda realizando pequenos serviços domésticos. Aos poucos, Nelson foi encontrando maneiras de complementar a minúscula renda que obtinha dos pais com pequenos empreendimentos pessoais. O mais bem-sucedido deles foi a criação de coelhos¹⁸⁹, feita em parceria com o irmão Laurance, a partir de animais emprestados do Rockefeller Institute for Medical Research. Nelson vendia os filhotes de volta ao Instituto,

¹⁸⁷ O primeiro rebento do casal foi uma menina, nascida em 1903 e que recebeu o nome da mãe, Abigail. O segundo filho, John D. Rockefeller III, chegou em 1906. Seus outros irmãos, Laurance, Winthrop e David, são respectivamente de 1910, 1912 e 1915.

¹⁸⁸ O equivalente a US\$ 4,78 em 2015, tendo como ano base de cálculo 1918, segundo o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

¹⁸⁹ REICH, 1996, p. 21.

cobrando U\$ 13,00¹⁹⁰ por oito deles, lucro considerável se comparado ao valor da sua mesada, ainda mais sendo os coelhos cedidos pelo Instituto da família.

Figura 75 – Nelson Rockefeller.

¹⁹⁰ O equivalente a U\$ 274,97 em 2015, segundo o calculador de inflação disponível em: www.westegg.com/inflation/. Acesso em: 8 jan. 2016.

Por motivo da postura liberal de Abby, em certos aspectos a educação de Nelson diferiu substancialmente do ensino austero recebido por seu pai. Ele frequentou a Lincoln School, uma escola experimental ligada à Faculdade de Professores da Columbia University, em que o corpo discente da escola era bastante heterogêneo, composto por filhos dos professores da universidade, judeus, algumas crianças de famílias abastadas como Nelson, e em sua maioria integrantes da diversificada classe média nova-iorquina da década de 1920 – porém, não se tem conhecimento da presença de alunos negros na instituição nessa época. A visão racial igualitária e o convívio com grupos étnicos distintos era incutido por Abby em seus filhos: “Eu quero fazer um apelo ao senso de justiça que existe em vocês. Vocês devem tratar os outros jovens, sejam eles judeus, negros ou de outra raça, com decência e respeito. É uma desgraça para a América esses linchamentos que vemos acontecer” (ROCKEFELLER apud TOTA, 2014, p. 41). Essas lições foram valiosas para Nelson quando assumiu cargo governamental de coordenação de projetos executados na América Latina e ao longo de sua trajetória política.

Na Lincoln School, os professores não seguiam as estruturas austeras de ensino que prevaleciam no período. Havia uma postura interdisciplinar em relação ao conteúdo. Os professores organizavam os conceitos apresentados, escreviam os livros-textos empregados e formulavam os métodos avaliativos adequados ao seu modo de trabalho, sendo todas as matérias introduzidas a partir de um tema comum adotado para cada série. Os procedimentos didáticos e as avaliações não eram padronizados, e o clima da escola era relaxado e amigável¹⁹¹.

No entanto, apesar do ambiente escolar acolhedor, o rendimento acadêmico de Nelson era abaixo da média, e por um motivo não relacionado a sua capacidade intelectual. Ele sofria de dislexia severa, não sendo capaz de ler textos ou números sem embaralhar seus caracteres. Em um depoimento concedido em idade avançada, quando ocupava o cargo de vice-presidente dos Estados Unidos, ele atestou que, apesar das profundas dificuldades que sofria em razão de sua condição, a dislexia o “forçou a desenvolver habilidades de concentração valiosíssimas em sua carreira nos negócios, na vida pública e em filantropia” e o meio pelo qual conseguira vencer a limitação foi “trabalhar mais duro e por mais tempo que a maioria”¹⁹².

¹⁹¹ REICH, 1996, p. 32-33.

¹⁹² Disponível em: <www.memphisdyslexia.org/articles/rockefeller.html>, acesso em 6 jan. 2016.

É impressionante que ele tenha aprendido outras duas línguas¹⁹³ e conseguido cumprir quatro mandatos como governador do estado de Nova York nessa condição. Ademais, Nelson era canhoto, algo considerado anormal nessa época. Seu pai buscava condicioná-lo a usar o “braço certo” colocando um elástico em sua mão esquerda e estalando-o contra a pele do filho toda vez que não usasse a destra. Com isso, Nelson aprendeu a usar ambas as mãos com a mesma habilidade. Os obstáculos enfrentados por ele ao longo de seu período formativo certamente o ensinaram a vencer muitos desafios.

Por conta de seu desempenho escolar mediano, Nelson não se qualificou para ser aceito em Harvard ou Princeton, escolhendo então a menor e mais relaxada Dartmouth College, cujo reitor era amigo da família. Como tema de seu trabalho de conclusão de curso, optou por um assunto ligado à arte¹⁹⁴. A escolha não é de todo surpreendente. Nelson era o filho mais ligado a Abby, e em 1928, em seu segundo ano em Dartmouth, foi com ela a *Downtown Gallery*, estabelecimento nova-iorquino que comercializava obras de artistas americanos de vanguarda como Arthur Dove, Stuart Davies e William Zorach¹⁹⁵.

A experiência mostrou-se marcante para Nelson. Ele comenta o episódio, em carta para a mãe, no início do ano: “Sinto como se tivesse sido apresentado a um novo mundo de beleza, e pela primeira vez penso que fui capaz de apreciar e compreender obras de arte, mesmo que somente um tantinho. Espero continuar quando estiver em Nova York e talvez colecionar um pouquinho” (ROCKEFELLER apud LOEBL, 2010, p. 138, tradução nossa)¹⁹⁶. E dela recebeu a seguinte resposta: “Nós poderíamos passar um tempo tão agradável passeando juntos [...] se você começar a cultivar seu gosto e seu olhar tão jovem, você será muito bom nisso quando puder colecionar em grande quantidade” (ROCKEFELLER apud LOEBL, 2010, p. 138, tradução nossa)¹⁹⁷. Abby estava certa, o filho tornaria-se um colecionador voraz, dono de um gigantesco acervo de fazer inveja a muitos museus.

Depois da experiência estética marcante com a mãe, Nelson começou a frequentar exposições de artes visuais, e acabou cruzando com as mostras da Harvard Society for Contemporary Art. Ele escreveu a Abby a respeito do assunto, comentou ter gostado do que

¹⁹³ Nelson aprendeu francês na infância e lapidou o espanhol, iniciado na escola secundária e aprimorado com aulas particulares quando adulto.

¹⁹⁴ TOTA, 2014, p. 50.

¹⁹⁵ LOEBL, 2010, p. 136.

¹⁹⁶ “I feel as if I had been introduced to a new world of beauty, and for the first time I think that I have really been able to appreciate and understand pictures, even though only a little bit. I hope to continue when I am in New York and maybe do a tiny bit of collecting myself.” (ROCKEFELLER apud LOEBL, 2010, p. 138)

¹⁹⁷ “We could have such a good time going about together [...] if you start to cultivate your taste and your eye so young, you ought to be very good at it by the time you can collect much.” (ROCKEFELLER apud LOEBL, 2010, p. 138)

viu e que conheceu os organizadores da exposição. O mentor da sociedade era Lincoln Kirstein, judeu de origem alemã, cujo pai presidia uma renomada loja de departamentos em Boston, Filene. Sua ousada proposta para a associação artística atraiu um conselho de peso na ocasião de sua fundação, em 1928, com nomes como Alfred Barr, Lillie Bliss, Frank Crowninshield e Paul Sachs – muitos deles, como os aqui listados, integrariam mais adiante o conselho do ainda inexistente MoMA. Os caminhos de Nelson e Kirstein se cruzariam novamente em empreitadas artísticas conjuntas, como será visto logo mais. Apesar disso, não há indicação de que Abby tenha visitado qualquer mostra realizada pela Harvard Society for Contemporary Art¹⁹⁸.

Na família, Nelson foi o sólido apoiador de Abby quando ela decidiu conduzir o projeto do MoMA e, já em 1930, no último semestre da faculdade, foi nomeado pelos conselheiros do recém-fundado Museu como integrante do Comitê Consultivo Júnior. O grupo escolhido para participar dessa junta era composto de “jovens nova-iorquinos inclinados à arte, que seriam treinados para ser futuros conselheiros”¹⁹⁹ (REICH, 1996, p. 102, tradução nossa), como George Gershwin, Edward Warburg, Philip Johnson e Lincoln Kirstein. Pouco tempo depois, em maio de 1930, A. Conger Goodyear nomeou Nelson como presidente do grupo. A posse do cargo, porém, demorou um pouco, já que o anúncio ocorreu durante sua lua-de-mel, uma prolongada viagem ao redor do mundo, que durou quase um ano, oferecida por seu pai.

Em 1932, Nelson já era um conselheiro pleno e, em 1934, presidia o Comitê Financeiro, sendo muito bem sucedido em utilizar sua esfuziante personalidade para trazer recursos às então magras reservas do Museu. É possível que, sem os fundos levantados pelo empenho entusiasmado de Nelson nesse período, o MoMA não tivesse conseguido vencer os seus primeiros anos. Em 1935 ele presidia os comitês de Finanças, Doações e Nomeações. Em 1936, foi instituído presidente do comitê para a construção da nova sede do Museu, assumindo papel vital no processo de elaboração e inauguração da instituição, ocorrida em maio de 1939, de maneira superlativa.

A recepção para convidados, organizada no dia 9, expôs à elite de Nova York um arrojado edifício, a primeira construção fiel aos princípios da Bauhaus na cidade²⁰⁰ e, segundo Nelson, “a primeira edificação pública nos Estados Unidos a incorporar os princípios mais recentes de arquitetura utilitária”²⁰¹, erguida com um custo total de 2 milhões de dólares²⁰². A

¹⁹⁸ LOEBL, 2010, p. 140.

¹⁹⁹ “Young art minded New Yorkers who would be groomed as future trustees.” (REICH, 1996, p. 102)

²⁰⁰ REICH, 1996, p. 149.

²⁰¹ Comunicado de Imprensa “Nelson A. Rockefeller becomes new president of *Museum of Modern Art*”. The first public building in the United States to embody the latest principles of utilitarian architecture.

festa contou ainda com uma transmissão radiofônica celebrativa ao vivo, da qual participaram Edsel Ford; Walt Disney, transmitindo de Hollywood; John Hay Whitney, presidente da filмотeca do Museu; o presidente da University of Chicago, Maynard Hutchins e Edward Bruce, chefe da divisão de artes visuais do Departamento do Tesouro, que mencionou ligações entre o MoMA e a agência governamental:

Como chefe do Departamento de Belas-Artes do Tesouro, nunca pedi a cooperação do Museu de Arte Moderna sem recebê-la cordialmente. A primeira exibição de arte apresentada por uma agência de arte governamental, o antigo Public Works of Arts Project, veio às suas galerias para exposição. Desde esse dia, tenho sido grato por seu suporte cordial, especialmente grato por seu capacitado jovem diretor, Sr. Alfred H. Barr. Nós temos a boa fortuna de estar trabalhando juntos em um período de crescente apreciação²⁰³. (tradução nossa)

A locução, que explicitava relações do visivelmente poderoso museu com o governo Federal, servia como entrada ao grande momento da noite – não apenas para o museu, mas também para o próprio Nelson, que na ocasião estava sendo promovido a presidente do MoMA. Um pouco antes das 23 horas, o presidente Franklin D. Roosevelt discursou ao vivo de Washington ao longo de 15 minutos, em transmissão em cadeia para quase todo o país. No discurso, Roosevelt utilizou a arte para uma pungente defesa das sociedades democráticas:

Estamos dedicando esse edifício à causa da Paz e às buscas pela Paz. As artes que enobrecem e refinam a vida florescem somente na atmosfera de paz, e nesse momento de dedicação estamos contentes novamente de sermos testemunhas, perante todo o mundo, de nossa fé na santidade das instituições livres. Pois sabemos que somente no lugar onde os homens são livres as artes florescem e a civilização da cultura nacional alcança florescimento pleno. As artes não podem triunfar a não ser nos locais onde o homem é livre para ser ele mesmo e estar no comando da disciplina de suas próprias energias e ardores. As condições para a democracia e para arte são as mesmas. O que chamamos de liberdade na política resulta na autonomia nas artes. Não pode haver vitalidade nos trabalhos agrupados em um museu a não ser que exista o direito de vida espontânea na sociedade na qual as artes são nutridas. Um mundo transformado em um estereótipo, uma sociedade convertida em um regimento, uma vida traduzida em uma rotina, tornam difícil tanto para a arte como para os artistas sobreviver. Esmague a individualidade na sociedade e você esmagará a arte também. Nutra as condições para uma vida livre e você nutrirá as artes da mesma forma. [...] A oportunidade perante o Museu de Arte Moderna é tão vasta como os Estados Unidos. Eu confio que o distinto exemplo que este instituto está dando será amplamente copiado e que o bom trabalho continue até que a influência

²⁰² O equivalente a U\$ 344.911.139,74 em 2015, de acordo com o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

²⁰³ Comunicado do MoMA à Imprensa “President Roosevelt Address” -. “As chief of the Treasury Department of Fine Arts I have never asked for the co-operation of the *Museum of Modern Art* without receiving it heartily. The first exhibition ever held by a government art agency, the former Public Works of Art Project, came to your gallery for exhibition. Ever since that day, I have felt grateful for your cordial support, especially grateful to for your able young director, Mr. Alfred H. Barr. We have the good fortune to be working together in a period of growing appreciation.”

dos melhores e mais nobres nas artes visuais permeiem cada comunidade no país.²⁰⁴
(ROOSEVELT, 1939, tradução nossa)

O veemente discurso do presidente, voltado abertamente a combater as posturas opressoras do Nacional Socialismo em relação às vanguardas artísticas²⁰⁵, denota a força adquirida pelo MoMA. Seu edifício inovador imprimia definitivamente uma face progressista à instituição, compreendida então como defensora da livre democracia e propagadora da arte moderna nos Estados Unidos – e, brevemente, no mundo. Pode-se perguntar se as palavras de Roosevelt não teriam sido as sementes que originaram os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, abertos alguns anos depois com o auxílio de Nelson Rockefeller.

A prestigiosa participação do presidente americano na festa de dedicação da nova sede do MoMA, ocorrida menos de quatro meses antes do início da Segunda Guerra, foi possível por conta das relações que Nelson iniciou em sua ocupação principal de administrador do Rockefeller Center. Ele envolvera-se com o complexo de edifícios desde a fase de construção – o que lhe deve ter sido muito atraente, já que cogitou ser arquiteto – e quando à frente do empreendimento, já plenamente reconhecido como gestor bem sucedido, enfrentou grave crise trabalhista em seu corpo de funcionários em 1937, relacionada a questões sindicais. Como era de hábito na família, contratou uma consultoria externa, buscando o melhor negociador que havia na área trabalhista – Anna Rosenberg, exímia em sua área de atuação e funcionária de uma das agências governamentais mais fortes do New Deal, a National Recovery Administration. Impressionada com o carisma de Nelson, Anna buscou conectá-lo a Roosevelt desde 1938 e, após uma tentativa frustrada nesse ano, a inauguração da nova sede do Museu mostrou-se ideal para isso. Nelson ansiava encontrar uma maneira de ter acesso ao

²⁰⁴ “We are dedicating this building to the cause of Peace and to the pursuits of Peace. The arts that ennoble and refine life flourish only in the atmosphere of peace. And in this hour of dedication we are glad again to bear witness before all the world to our faith in the sanctity of free institutions. For we know that only where men are free can the arts flourish and the civilization of national culture reach full flower. The arts cannot thrive except where men are free to be themselves and to be in charge of the discipline of their own energies and ardors. The conditions for democracy and for art are one and the same. What we call liberty in politics results in freedom in the arts. There can be no vitality in the works gathered in a museum unless there exists the right of spontaneous life in the society in which the arts are nourished. A world turned into a stereotype, a society converted into a regiment, a life translated into a routine, make it difficult for either art or artists to survive. Crush individuality in society and you crush art as well. Nourish the conditions of a free life and you nourish the arts too. [...] The opportunity before the *Museum of Modern Art* is as broad as the whole United States. I trust that the fine example which this institute is affording will be widely copied and that the good work will continue until the influence of the best and the noblest in the fine arts permeates every community in the land.” (ROOSEVELT, 1939)

²⁰⁵ Os ideais de pureza racial e compreensão da nação germânica como um grande corpo unificado que deveria permanecer sadio e preservado de agentes que o corrompessem guiavam a estética Nacional Socialista; com isso, houve a oficialização de uma linguagem plástica neoclássica hiper-realista e a severa perseguição de artistas modernos, condenados em razão de distorções, falta de harmonia e “feiura” de seus trabalhos. Houve a apreensão de suas obras, que foram expostas em mostras de “arte degenerada” e então, em sua maioria, destruídas.

presidente, pois queria levar a ele uma questão que considerava realmente grave e que pensava estar fora do foco atenção do governo: a expansão alemã na América Latina em um cenário de guerra iminente.

A região não era inexplorada por Nelson. Em 28 de março de 1937, ele iniciou uma viagem de reconhecimento de quase dois meses pelo sul do continente, com pequena comitiva que incluía sua esposa e o irmão Winthrop. O objetivo, apesar de não revelado publicamente, era conhecer aspectos de alguns países e inspecionar as instalações de uma subsidiária da Standard Oil na Venezuela, a Creole Petroleum Corporation, da qual Nelson havia adquirido ações. Ao visitar as instalações da companhia, deparou-se com uma situação de segregação surpreendente para a sua criação liberal. Os funcionários americanos viviam dentro de uma área cercada por arame farpado, com instalações bastante superiores às dos empregados nativos, que frequentavam esse espaço apenas durante o turno de trabalho, sem permissão para compartilhar algumas das instalações dos estrangeiros. Além disso, nenhum dos estadunidenses havia se disposto a aprender o espanhol, mantendo convivência apenas entre si. Percebendo o perigo potencial das tensões criadas por um convívio nesses moldes, Nelson decidiu transformar radicalmente a estrutura do local, levando para a Venezuela doze professores de espanhol, com o intuito de introduzir os funcionários estrangeiros ao idioma. Também removeu as cercas e o arame farpado, promoveu a construção de casas populares com sistema de água e esgoto encanados, pavimentou ruas, ergueu escolas e igrejas, criou programas de prevenção à malária e construiu um hospital. A viagem de 1937 incluiu também Trinidad e Tobago; Brasil, com estadas no Rio, São Paulo e em Belo Horizonte; Argentina, Chile; Peru e Panamá. Essa não foi a primeira incursão de Nelson a América Latina. Em 1933, passou as férias de um mês com a esposa e amigos no México, sendo recebido e ciceroneado por um grupo de intelectuais e artistas locais, incluindo Diego Rivera²⁰⁶.

Em seu contato com a América do Sul, Nelson percebeu que a região era primariamente produtora de diversos tipos de commodities, com populações inteiras diretamente ligadas a essas atividades econômicas. A iminente guerra na Europa faria com que significativa parte dessa produção, consumida pelos países envolvidos no embate, deixasse de ser comercializada, certamente causando problemas de geração de renda para as repúblicas vizinhas ao longo do conflito. Nações fragilizadas economicamente seriam muito mais vulneráveis ao crescente avanço alemão e o alinhamento desses países às forças germânicas era uma ameaça concreta que deveria ser combatida.

²⁰⁶ TOTA, 2014, p. 61.

A poderosa máquina de guerra de Hitler conquistou vitórias importantes em curto espaço de tempo no início da guerra, como a tomada de Paris em junho de 1940. Isso fazia com que o governo americano temesse que os nacionais-socialistas atravessassem a Espanha, chegando então ao Marrocos e ao Senegal, e de lá rapidamente ao nordeste do Brasil, o que explica o grande interesse dos Estados Unidos em instituir uma base militar em Natal.

Preocupado com a situação, e ciente da simpatia que algumas regiões ao sul do equador nutriam pelos alemães, Nelson vinha reunindo um pequeno grupo para pensar e realizar estudos a respeito da situação latino-americana e sua relação com a política estadunidense. Era claro que apenas cordialidades de bons vizinhos não solucionariam os graves problemas iminentes. A saída era apresentar as conclusões de sua equipe ao presidente. As sugestões chegaram em boa hora, uma vez que o governo federal buscava meios de uma aproximação mais eficaz com as outras repúblicas americanas, tencionando preservar a unidade política do continente. As medidas propostas pareceram bastante interessantes: aumentar os tipos de transações comerciais com países latino-americanos; ajudá-los a reorganizar a produção e diminuir ou eliminar taxas e impostos; comprar excedentes de seus produtos; ajudar em sua expansão industrial e agrícola; rever as dívidas, a partir de um viés político; reformular relações diplomáticas, buscando aproximações sensíveis às culturas vizinhas. Os trabalhos deveriam ser tocados por duas comissões distintas, uma pública e outra privada, gerenciadas por um coordenador geral.

Roosevelt ouviu atentamente e mobilizou de imediato sua equipe para colocar os planos em prática. No processo de estruturação dos trabalhos, ficou clara a necessidade de uma agência governamental separada da assistência administrativa da Casa Branca. O memorando que propunha sua criação descrevia os encargos de seu coordenador da seguinte forma:

Seus obrigações incluiriam o poder de realizar estudos e recomendar um programa que correlacionaria atividades comerciais e culturais na área [da América Latina] e relacionar essas atividades ao programa de Defesa Nacional. O memorando enfatizava que o programa latino-americano era um programa de defesa hemisférica e deveria, portanto, estar correlacionado ao trabalho de Conselho de Defesa Nacional, e também houve uma necessidade imediata de um veículo executivo para correlacionar as atividades das muitas agências e departamentos trabalhando em problemas latino-americanos.²⁰⁷ (ROWLAND, 1947, p. 7, tradução nossa)

²⁰⁷ "His duties would include the power to make studies and to recommend a program which would correlate commercial and cultural activities in the field and relate those activities to the program of National Defense. The memorandum emphasized that the Latin American program was a program of hemisphere defense and should therefore be correlated with the work of the Council of National Defense, and also that there was immediate need for an executive vehicle to correlate the activities of the several agencies and departments working on Latin American problems." (ROWLAND, 1947, p. 7)

Nasceu então o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, ou OCIAA²⁰⁸. A descrição exposta acima expressa claramente que se tratava de um organismo do governo federal voltado à defesa hemisférica e diretamente ligado ao Conselho de Defesa Nacional, que coordenava o trabalho de diferentes setores do governo, relacionados à América Latina. Todas as ações por ele propostas tinham como base a premissa de defesa nacional. Importante mencionar que a inserção da palavra “culturais” no texto foi realizada pelo próprio Roosevelt. A função do coordenador, por sua vez, abrangia as seguintes atividades:

O Coordenador deveria “rever leis existentes, coordenar pesquisas das diversas agências Federais, e recomendar novas legislações que forem julgadas necessárias para o Comitê Interdepartamental,” para a realização eficaz dos objetivos básicos do programa do Governo. Na formulação e execução desse programa que, “pelo uso eficaz de recursos Governamentais e privados em campos como artes e ciências, educação e turismo, o rádio, imprensa e cinema, iriam avançar a defesa nacional e fortificar os laços entre as nações do Hemisfério Ocidental,” ele foi instruído para cooperar com o Departamento de Estado. Ele respondia diretamente ao Presidente, a quem deveria submeter relatórios e recomendações.²⁰⁹ (ROWLAND, 1947, p. 7-8, tradução nossa)

Apesar da pouca idade, da filiação ao partido Republicano, opositor do presidente, e da falta de experiência no serviço público, o nome de Nelson foi escolhido para coordenar os trabalhos. Sua personalidade vibrante e entusiasmada, a postura proativa em resolver problemas, sua vasta rede de contatos e experiência em administrar o Rockefeller Center, a bagagem latino-americana adquirida na transformação da área ocupada pela Creole Petroleum Corporation e a longa lista de funções acumuladas no MoMA compunham um currículo que validava a sua indicação ao posto. O salário porém, era simbólico: um dólar ao ano. Iniciava-se aí a bem sucedida carreira política de Nelson Rockefeller, que o levaria até a vice-presidência dos Estados Unidos. Pode parecer incoerente que o filho do capitalista mais rico da América tenha se envolvido profundamente com o serviço público, mas uma observação mais cuidadosa dos fatos mostra que não é bem assim:

²⁰⁸ Ou Agência do Coordenador de Assuntos Interamericanos, nome adotado a partir de 30 de julho de 1941. O organismo governamental operou sob outras duas designações, porém sem alteração de suas funções. Inaugurada em Agosto de 1940 como *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, a agência foi rebatizada em 23 de março de 1945, terminando seus dias como *Office of Inter-American Affairs*.

²⁰⁹ “The Coordinator was to “review existing laws, coordinate research by the several Federal agencies, and recommend to the Inter-Departmental Committee such new legislation as might be deemed essential” to the effective realization of the basic objectives of the Government’s program. In the formulation and execution of this program which, “by effective use of Governmental and private facilities in such fields as arts and sciences, education and travel, the radio, press and cinema, would further national defense and strengthen the bonds between the nations of the Western Hemisphere,” he was instructed to cooperate with the Department of State. He was responsible directly to the President, to whom he was required to submit reports and recommendations.” (ROWLAND, 1947, p. 7-8)

Ele era um os herdeiros não só da fortuna da família como também de uma visão de mundo aprendida com o pai, a mãe e as escolas que frequentou. Sempre considerava as atividades do setor privado inspiradoras para o mundo público. O individualismo liberal americano não era incompatível com sua atuação como homem público de ideias progressistas; pelo contrário, de acordo com sua formação, o primeiro aspecto poderia complementar o segundo. Ele fazia parte de uma espécie de intelligentsia não oriunda de meios acadêmicos intelectualizados, mas endinheirada, culta e sustentada no espírito religioso protestante como base para as ações filantrópicas, entendidas como realizações de Deus na terra, pelas mãos de alguns escolhidos. (TOTA, 2014, p. 89)

Lançada oficialmente em 16 de agosto de 1940, a Agência de Nelson tornou-se “uma das maiores e mais complexas Agências do governo Roosevelt” (TOTA, 2014, p. 99), funcionando com uma equipe formada por menos de mil pessoas, chegando a ter aproximadamente 1100 funcionários²¹⁰ no pico de suas operações. Além de iniciativas na área comercial, o poderoso organismo realizou ações voltadas às relações culturais dos Estados Unidos com as outras repúblicas do continente. Para que essas ações prosperassem, primeiro era necessário definir exatamente o que a expressão “relações culturais” significava. Nelson enviou uma definição preliminar do termo – redigida por Robert Granville Caldwell, funcionário do OCIAA, diretor da School of Humanities, Arts and Social Sciences do MIT e, antes disso, enviado diplomático à Portugal e Colômbia – a Robert Maynard Hutchings, presidente da University of Chicago, pedindo a ele que acadêmicos de áreas diversas, pertencentes à universidade, elaborassem uma significação do termo, sugerindo projetos à sua agência. O sociólogo e professor de direito Quincy Wright propôs o seguinte conceito, adaptado às atividades do OCIAA:

O termo “relações culturais” inclui todas as interações de culturas distintas umas em relação às outras. Da maneira como é usado nessa agência [OCIAA] inclui somente os contatos que aumentem a compreensão empática e a amizade entre os povos de diferentes nações. Essa compreensão entre as repúblicas americanas é estimulada pela disseminação do conhecimento mútuo de sua história, língua e organização social. E é incentivada adiante por meio do desenvolvimento da apreciação recíproca de crenças características, hábitos, maneiras de pensar, trabalhar e esforços criativos – especialmente na sua melhor expressão. Um programa positivo de relações culturais, como o que essa agência está patrocinando, busca sobretudo nutrir esses objetivos e ideias culturais mantidas em comum entre os povos do Hemisfério Ocidental.²¹¹ (WRIGHT apud SADLER, 2012, p. 14, tradução nossa)

²¹⁰ ROWLAND, 1947, p. 8.

²¹¹ “The term ‘cultural relations’ includes all interactions of distinctive cultures upon one another. As used in this office [OCIAA] it includes only those contacts which increase sympathetic understanding and friendship among the peoples of different nations. Such understanding among the American Republics is stimulated by the dissemination of knowledge of each other’s history, language and social organization. It is further stimulated by the development of appreciation of each other’s characteristic beliefs, habits, ways of thought, work and creative efforts – especially in their best expression. A positive program of cultural relations, such as this office is sponsoring, seeks above all to foster those cultural objectives and ideas held in common among the peoples of the Western Hemisphere.” (WRIGHT apud SADLER, 2012, p. 14)

As atividades do OCIAA na área cultural foram bastante amplas, e seu objetivo final era promover o *american way of life*, mostrando os atrativos do desenvolvimento industrial e científico dos Estados Unidos aplicados à vida cotidiana de seus cidadãos. A partir das recomendações de Wright para a promoção do conhecimento mútuo e o desenvolvimento da apreciação recíproca entre as culturas, buscou-se enfatizar elementos comuns entre elas. Para isso, lançou-se mão de programas de informação pública e educação, divulgados por meio de transmissões radiofônicas, uma diversidade de itens de mídia impressa e das artes. Nesse último campo, foram implementados projetos nas áreas de cinema, música, publicações e traduções literárias, intercâmbio de estudantes e professores universitários, fundação e ampliação de bibliotecas, entre outras ações.

Dos vinte e seis projetos primeiramente aprovados, que custaram juntos quase meio milhão de dólares, o de maior orçamento foi uma exposição de pintura contemporânea estadunidense que circulou a América Latina, organizada pelo MoMA, no valor de US\$ 150.000²¹². A mostra, exposta antes da itinerância no Metropolitan Museum, em Nova York, continha obras de artistas como Georgia O'Keeffe, Thomas Hart Benton, Edward Hopper, Sturat Davs, Loren MacIver, Eugene Speicher, Peter Hurd e Robert Henri. A exposição foi apresentada na Cidade do México, Quito, Lima, Santiago, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo, Havana, Caracas e Bogotá, atraindo um público total de 218.089 visitantes²¹³. No Brasil, resenhas positivas da mostra foram redigidas por Manuel Bandeira e José Lins do Rego. Como complemento, foi organizada uma exibição de arte latino-americana destinada a circular pelos Estados Unidos, com peças pertencentes a diversos museus, empresas e instituições do país como o MoMA, *Art Institute of Chicago*, *Pan American Union*, IBM, *The Philadelphia Museum of Art* e *The San Francisco Museum of Modern Art*²¹⁴. Candido Portinari era um dos artistas presentes. O novo cargo governamental e as responsabilidades a ele inerentes levaram ao afastamento de Nelson da presidência do MoMA, anunciado em nove de janeiro de 1941. Apesar de oficialmente desligado do museu, suas relações com a instituição não diminuíram, como veremos adiante.

²¹² O equivalente a US\$ 2.439.826,01 em 2015, de acordo com o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation>. Acesso em 8 jan. 2016. O valor é considerável, correspondendo praticamente a um terço de todo o montante alocado para esse primeiro lote de projetos.

²¹³ SADLIER, 2012, p. 159-160.

²¹⁴ Ibid., p. 160.

Figura 76 – Mapa que apresenta a complexa estrutura gerencial regional da OCIAA na América Latina em abril de 1944.

4.2 Lincoln Kirstein: o enviado de Rockefeller à América Latina

Natural da cidade de Rochester, Lincoln Edward Kirstein nasceu em 4 de maio de 1907. Sua família, à época abastada, nem sempre fora próspera. O pai, Louis Kirstein, era descendente de judeus alemães apoiadores do levante revolucionário de 1848, cujo fracasso os fez deixar a Alemanha e refugiar-se nos Estados Unidos. Sem condições de concluir a

educação escolar, manteve carreira de vendedor em uma empresa de produtos óticos até receber a oportunidade de trabalhar para os irmãos Filene em Boston, na preeminente loja de departamentos batizada com o seu nome. Ascendeu até ocupar a presidência, conquistando fortuna e importância consideráveis. Sua mãe, Rose Stein, vinha de uma das mais destacadas famílias judias de Rochester, proprietária de um negócio de roupas masculinas, o que lhe proporcionou boa educação e a inserção no universo das artes. Lincoln era o segundo filho do casal; Mina, sua irmã mais velha, nascera dez anos antes. Apesar da diferença de idade, ambos tornaram-se muito próximos e Mina, além de sua confidente, seria também, em grande parte, sua iniciadora nas artes.

Amparado pela confortável situação financeira da família e por seu pai, Kirstein pôde, desde a juventude, trabalhar no que gostava sem se preocupar com o sustento. Demonstrando inclinações artísticas desde muito cedo e possuidor de talentos múltiplos, foi estimulado pelo ambiente familiar, que lhe proporcionou experiências marcantes e ajudou a definir seu caminho.

Aos 13 anos assistiu à bailarina Anna Pavlova em Nova York com um primo, ficando tão impressionado que compareceu a cinco performances consecutivas. Aos 15, iniciou temporadas europeias regulares com a irmã, sendo apresentado por ela a diversos artistas e intelectuais, que passaram a integrar seu círculo habitual de relacionamento, como Roger Fry, E. M. Foster e Lytton Strachey. Nesse período, conheceu os Ballets Russes, frequentou repetidamente os espetáculos do grupo e Serguei Diaghilev tornou-se influência poderosa na vida do jovem Lincoln. Nessa época, as paixões artísticas do interessado rapaz já eram amplas e intensas, envolvendo história, literatura, fotografia, rádio, dança e cinema, bem como pintura, escultura e arquitetura; “quando muito jovem, sua ambição era tornar-se um dos criadores – um artista, escritor ou bailarino” (KANTOR, 2002, p. 125, tradução nossa). Em Nova York, Alfred Stieglitz foi uma referência marcante nos anos da adolescência de Kirstein.

Viagens formativas ao exterior, como as desfrutadas por Lincoln e Mina, tornaram-se populares em meio à elite cultural estadunidense ao longo dos anos 1920. Conforme o fim da década se aproximava, o hábito de passar temporadas regulares e prolongadas no exterior era cada vez mais cultivado entre os americanos ricos e bem educados. Paris era o destino mais popular, mas outras cidades europeias também eram visitadas. Isso fez com que, nesse período, a principal influência estrangeira nos Estados Unidos deixasse de ser a Inglaterra. O intenso tráfego de cidadãos estadunidenses por diversos polos culturais da Europa, e principalmente pela capital francesa, que no período reunia a Escola de Paris, fez com que

ideias modernas de diferentes pontos do continente fossem levadas à América, o que influenciou diretamente a vanguarda cultural nos Estados Unidos:

No seu estudo sobre os expatriados²¹⁵, Warren Susman sustentou que “no final dos anos 1920 é muito difícil encontrar figuras importantes nas áreas cultural e intelectual nos Estados Unidos que não tivessem visitado outros países.” Susman defendeu que a revolução artística conhecida como o movimento moderno foi verdadeiramente internacional devido às temporadas dos expatriados no exterior.²¹⁶ (KANTOR, 2002, p. 128, tradução nossa)

As viagens à Europa foram fator fundamental na formação de Kirstein, servindo como combustível para atividades futuras. Vibrante e aventureiro, o jovem dava vazão a sua vasta energia envolvendo-se em uma infinidade de projetos culturais, que corriam paralelamente. Quando ingressou em Harvard não foi diferente. Integrou o círculo do professor Paul J. Sachs e desenvolveu empreendimentos próprios enquanto frequentou a universidade.

Além da Harvard Society for Contemporary Art, ele tocou outra iniciativa cultural digna de nota: foi fundador e editor de *Hound and Horn*²¹⁷, periódico trimestral de vanguarda, fundado em 1927 com o intuito de “criar em Harvard um público educado para as novas manifestações das artes e letras na cena internacional” (KANTOR, 2002, p. 129, tradução nossa). As edições eram organizadas de maneira a garantir que mais da metade da revista fosse ocupada por ensaios críticos, resenhas de livros, arte, música, comentários teatrais e reproduções de obras de arte.

Kirstein mantinha contato com escritores de destaque na cena moderna, como James Joyce, Gertrude Stein, E. E. Cummings, Ezra Pound e T.S. Eliot, convidando-os regularmente para participar da publicação. Alguns deles passaram longos períodos na Europa, enviando material para publicações americanas a respeito do que ocorria no velho continente. Alfred Barr foi um dos intelectuais que contribuiu com artigos para a publicação. O periódico também trazia crônicas sobre as manifestações artísticas como pintura, arquitetura, filmes e fotografia, sendo as três últimas as artes mais experimentais do período, profundamente relacionadas à mecanização e ao progresso industrial. A cobertura de uma tão grande variedade de temas de vanguarda, ampliou a importância de *Hound and Horn* como veículo de

²¹⁵ Por expatriados Susman compreendia não apenas as pessoas que mudavam definitivamente de país, mas também aquelas que viajavam ao exterior, ausentando-se por períodos de tempo determinados como complemento de sua formação intelectual e retornando então ao seu país de origem.

²¹⁶ “In his study of expatriates, Warren Susman maintained that “by the close of the 1920s it is extremely difficult to find major figures in the intellectual and cultural life in the United States who had not visited abroad.” Susman held that the artistic revolution known as the modern movement was truly international because of the sojourns of the expatriates.” (KANTOR, 2002, p. 128)

²¹⁷ O título veio de um poema de Ezra Pound, *O Cervo Branco*.

exibição da vida moderna.

Figura 77 – Capa de Hound and Horn 1 n° 3, concebida por Rockwell Kent.

O periódico também foi importante em termos estéticos. Sua aparência era amplamente inspirada em uma revista de vanguarda que o precedeu, chamada Dial. A veiculação de ensaios de fotógrafos de estética contemporânea era frequente, realizados por profissionais como Walker Evans, Harry Crosby e Ralph Steiner. Kirstein incentivou Evans a realizar um ensaio a respeito das casas vitorianas da Nova Inglaterra, em 1932. O resultado agradou tanto que foi além das páginas da revista, desdobrando-se em uma exposição apresentada no MoMA em 1933, em conjunto com uma monografia. A capa da primeira edição de Hound and Horn foi elaborada pelo artista Rockwell Kent, que compôs a ilustração da capa utilizando como motivo central um cervo e um cão de caça. Hound and Horn, foi publicada de 1927 a 1934, sustentada com o dinheiro da família Kirstein. Ativo no período mais agudo da Grande Depressão, o periódico não teria condições de se manter em funcionamento sem suporte financeiro externo – nesse período, muitas outras revistas de vanguarda fecharam as portas.

A despeito das ocupações com seu periódico vanguardista e dos compromissos no Comitê Consultivo Júnior do MoMA, Kirstein ainda mantinha outros projetos correndo em paralelo, no início dos anos 1930. A Harvard Society of Contemporary Art continuou organizando exposições corajosas: na virada de 1930 a 1931, por exemplo, apresentou a primeira mostra sobre a Bauhaus nos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo, a dança continuava a fasciná-lo profundamente, o que o conduziu a Paris, em maio de 1933, para trabalhar com Romola, esposa do bailarino Nijinski, em uma biografia a respeito do dançarino. Incomodado com a limitadíssima cena de ballet nos Estados Unidos, onde a oferta de aulas de técnica clássica era escassa a ponto de não permitir a formação de bailarinos profissionais em quantidade suficiente para a constituição de uma companhia²¹⁸, e, a essa altura, já decidido a dedicar-se principalmente à dança, Kirstein aproveita a temporada parisiense para buscar um coreógrafo competente que aceitasse abrir uma escola nos Estados Unidos. Frequentou então a temporada de Ballet na capital francesa, na época dominada pelos russos, com o intuito não só de ver os espetáculos, mas também de conhecer alguém que se adequasse à tarefa.

A busca de Kirstein chegou ao fim quando conheceu George Balanchine (1904-1983). Formado pela Escola de Ballet Imperial russa, Balanchine fugiu para Paris durante uma viagem à Alemanha, realizada com outros dançarinos do estado soviético, em 1924. Nessa ocasião, Sergei Diaghilev convidou-o para integrar seus Ballets Russes como coreógrafo, logo promovendo-o a treinador responsável por ensinar e supervisionar todos os bailarinos. Após respostas afirmativas de apoio financeiro vindas de parceiros americanos, Kirstein propôs a Balanchine que se mudasse aos Estados Unidos para que abrissem juntos uma escola de dança. Em 1934, foi fundada a *School of American Ballet* e, em 1935, o grupo que produzia as apresentações da escola deu origem à *American Ballet Company*, convidada a tornar-se o Ballet residente da Metropolitan Opera de Nova York. Em 1936, Kirstein fundou a *Ballet Caravan*, pequena companhia experimental composta por alunos da escola, que apresentava espetáculos inéditos com temas americanos como Billy the Kid.

O sucesso dos empreendimentos de Kirstein não passou despercebido a seu amigo Nelson Rockefeller. Em 1941, ele convidou Lincoln e Balanchine a realizar uma turnê latino-americana, patrocinada pelo OCIAA. A intenção era levar a proposta da *Ballet Caravan* para o sul do continente como um gesto de boa vizinhança, apresentando a cultura americana às repúblicas vizinhas por meio da dança. Para a nova empreitada, foi fundada uma outra companhia, a *American Ballet Caravan* que, de junho a novembro de 1941 apresentou-se no Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Montevideo, nas províncias argentinas, Santiago, Valparaíso, Lima, Cali, Manizales, Medellín, Bogotá, Caracas, com workshops em Quito²¹⁹.

²¹⁸ DUBERMAN, 2007, p. 178.

²¹⁹ KIRSTEIN. **Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American ballet Caravan in South America: June-September 1941.** Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center

Figura 78 – George Balanchine (à esquerda) e Lincoln Kirstein, em um ensaio de ballet nos anos 1950.

Em razão de seu papel a serviço do OCIAA como promotor da cultura estadunidense, Kirstein enviou a Nelson correspondência frequente com relatos detalhados sobre o que encontrou pela viagem. Nelson já conhecia Lincoln Kirstein havia muitos anos e ambos tinham uma relação próxima, o que deve ser levado em consideração na leitura de suas mensagens. Observador astuto de formação erudita, Lincoln também era versado em política, tendo escrito a respeito do assunto com regularidade durante o período no qual foi editor de *Hound and Horn*. Suas considerações sobre o Rio de Janeiro da era Vargas ajudam a compreender como um americano instruído e de espírito crítico, que convivia habitualmente com os pensadores da vanguarda cultural de seu tempo, compreendeu certas questões na capital do Brasil, no início dos anos 1940:

Cá entre nós – esse não é um lugar muito esperançoso. Culpe o clima que é melhor (pior) do que o da Califórnia. Eles não tem energia nem engenhosidade e estão em um estado de esnobismo primitivo colonial provinciano que incapacita qualquer rápido desenvolvimento social ou econômico. Vargas é inquestionavelmente capacitado. Mas ele está rodeado de tal bando de burocratas medíocres cômicos de prestígio que é extraordinário para mim que as coisas sigam bem. Aqui vai um exemplo. Eu trouxe um caixote de discos de alumínio-acetato para gravar música popular, dados por Archie [Archibald MacLeish]. Bem – a entrada não foi permitida já que [os discos] não eram

nem equipamento teatral nem bagagem pessoal. Nós não pudemos tirá-los do pier. Eu fui à nossa embaixada, que me enviou ao GIP [*sic*, DIP em português] (e enganação é a palavra) Departamento para Ingressos e Propaganda [*sic*]. Lá nós tínhamos cartas para o Dirigente do Rádio, do Turismo, da Boa Vontade e o diabo somente sabe para quem mais. Finalmente obtivemos uma ordem-mandato assinada pelo próprio Getúlio Vargas – para a liberação de 200 discos virgens. Acredite ou não.²²⁰ (tradução nossa)

O estado de “esnobismo primitivo colonial provinciano”, segundo Kirstein, aplicava-se também à apreciação artística. Em um gesto de aproximação com o país visitante, decidiu convidar Portinari, no início de junho de 1941, para desenhar novos figurinos²²¹ para um dos números da companhia, sendo a tarefa substituída pela criação de uma cortina de fundo de palco para um dos espetáculos apresentados, o Ballet Serenade. Outros brasileiros também receberam comissões de Kirstein; Tomás Santa Rosa (1909-1956) criou o cenário de Apollo e o maestro Francisco Mignone compôs a música para Fantasia Brasileira²²². Apesar de Lincoln considerar o resultado muito satisfatório, a atitude da sociedade carioca para com o trabalho do pintor o incomodou nitidamente:

Portinari fez um ballet para nós. Pensei que isso era a ação a fazer como um gesto [de cordialidade] e a cortina levantou-se, mostrando um trabalho brasileiro. [...] e ele ficou encantado. Como também seu bom amigo Senhor K., o Zad Jefe de Getúlio – como ficou o Sr. Fontes, o homem do DIP, e também eu. Mas a sociedade carioca sentiu que o trabalho era muito ‘simples’ – ele era muito ‘modesto’, isto é, o trabalho de Portinari que, na verdade, era muito bom – bem executado e também feito rapidamente. Mas a sociedade carioca é algo – de uma frivolidade e ócio que você não pode acreditar. Eles procedem dessa maneira para não serem sobrecarregados – mas somente apostando.²²³ (tradução nossa)

Apreciador da arquitetura moderna brasileira, Kirstein gostou das edificações que viu,

²²⁰ KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. “Between you and me – this is not a very hopeful place. Blame it on the climate which is better (worse) than California. They have neither energy nor resourcefulness and are in a state of primitive colonial provincial snobbery which is crippling to any rapid social or economic development. Unquestionably Vargas is able. But he is surrounded by such a gang of small time prestige conscious bureaucrats that it is amazing to me that things go as well as they do. Here is an example. I brought along a crate of aluminum-acetate discs to record folk music, given by Archie [Archibald MacLeish]. Well, - it was disallowed entry since it was neither theatrical luggage nor personal luggage. We couldn’t get it off the pier. I went to our Embassy, who sent me to G.I.P. (and gyp is the word) Departamento por Ingressos e Propaganda. There we had letters to the Chief of Radio, of Turismo, of Goodwill and hell only knows who also. Finally we obtained an order-mandate signed by Getulio Vargas himself – to release 200 blanc discs. Believe it or not.”

²²¹ KIRSTEIN, L. [Carta] 04 jun. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f.

²²² DUBERMAN, 2007, p. 363-364.

²²³ KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. “Portinari did a ballet for us. I thought it was to do as a gesture and the curtain rose on a Brazilian work. So there would be no row I did it personally para mi – and he was enchanted. So was his good friend Senhor K. the Zad Jefe to Getulio – so was Sr. Fontes the G.I.P. man, so was I. But Rio society felt it was too ‘simple’ – it was too ‘modest’, i.e., Portinari’s work which, incidentally, was darn good – well executed and quickly too. But Rio society is something – of a silliness and idleness you can’t believe. They spend so as not to be taxed – but only gambling.”

mas suas primeiras observações em relação a produção artística do país não se mostraram animadoras,

Há alguns bons edifícios aqui, mas a pintura é selvagem. A música o é, eu penso, em um mal sentido. Na verdade se você quer realmente fazer algo pelo Brasil – em relação às artes – leve todo brasileiro talentoso para fora do país por um período tão longo quanto possível. Depois de algum tempo deixe-os voltarem. Então eles podem fertilizar o país com o que tiverem visto. Mas agora o gosto e o talento são fracos e puramente derivados. O clima inclina ao relaxamento permanente e à apatia. Na maioria das vezes à apatia. A censura é muito rígida. Há muito pouca crítica, construtiva ou de qualquer outro tipo. Portinari está sendo arruinado por uma combinação de patronato excessivo e falta de conteúdo crítico – ele é o único pintor aqui. As pessoas verdadeiramente inteligentes, e eu conheci muitas – estão muito infelizes. Todas elas querem sair. Não se pode culpá-las.²²⁴ (grifos do autor, tradução nossa)\

A *American Ballet Caravan* fez sucesso com o público local, recebendo uma grande quantidade de críticas positivas nos jornais. Apesar disso, o embaixador americano Jefferson Caffery não apoiou a visita do grupo, mostrando isso de um modo muito claro:

Caffery “de fato atacou o projeto,” Lincoln escreveu a Nelson, e foi tão hostil com a companhia de dança que nenhum representante da embaixada, nem mesmo um de baixo escalão, compareceu a qualquer das três festas oferecidas ao grupo. Caffery fez com que suas opiniões negativas fossem conhecidas abertamente, o que, por sua vez, levou os oficiais estrangeiros a retirarem ainda mais seu apoio; eles pararam de vir [às apresentações] e eram frios nos encontros nos elevadores.²²⁵ (DUBERMAN, 2007, p. 363, tradução nossa)

Kirstein reportou a Nelson as reações do corpo diplomático americano em relação ao seu trabalho, deixando clara a oposição do embaixador Caffery. Mas, a despeito da falta de suporte da representação oficial de seu país, Lincoln pôde assumir o papel de emissário da boa vizinhança nos círculos culturais brasileiros. Em sua primeira estada no país, um de seus objetivos era fazer contatos e conhecer um grande número de personalidades nacionais. Para alcançar seu objetivo, recorreu às conexões que possuía, e uma delas foi Candido Portinari.

²²⁴ KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. “There are some fine looking buildings here, but the painting is fierce. The music is, I think, in a bad way. In fact if you really want to do something for Brazil – as far as the arts go – get every talented Brazilian out of the country for as long as possible. After a while let them come back. Then they can fertilize the country with what they have seen. But as of now the taste and the talent is weak and purely derivative. The weather inclines to permanent relaxation or apathy. Mostly apathy. The censorship is very rigid. There is very little criticism, constructive or anything else. Portinari is being ruined by a combination of over-patronage and a lack of content with any ideas – he is the only painter here. The really intelligent people, and I’ve met a lot – are very unhappy. They all want to get out. You can’t blame them.”

²²⁵ “Caffery ‘really turned on the project,’ Lincoln wrote Nelson, and was so hostile to the company that not even a single representative of the embassy, not even a low ranking one, attended any of the three parties giving for the troupe. Caffery let his negative opinions be known far and wide, which in turn led the Brazilian international set further to withdraw its support; they ‘stopped coming and were cold in the elevators en passant.’ (DUBERMAN, 2007, p. 363)

Em uma fotografia tirada durante a turnê da companhia no Rio, Kirstein aparece juntamente com algumas figuras importantes do cenário cultural brasileiro como o pintor, Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Gilberto Freyre em uma festa junina, celebrada na capital federal, no Largo do Boticário.

Figura 79 – A partir da esquerda: Lincoln Kirstein (extrema esquerda), com Philomena e José Lins do Rego, Magdalena e Gilberto Freyre, Portinari e Manuel Bandeira (em nono e décimo).

Enquanto a OCIAA continuava a reforçar a postura dos Estados Unidos como bom vizinho em meio aos países da América Latina, ações que visavam a familiarização dos americanos com a cultura das outras repúblicas do continente continuavam ocorrendo. Nelson, apesar de oficialmente afastado das atividades no MoMA, continuou profundamente conectado à instituição, atuando de maneira ora oculta, ora pública.

Uma das ações de Nelson divulgadas abertamente pelo Museu foi a doação, em 9 de janeiro de 1942, da escultura “Cristo”, de Maria Martins. O comunicado de imprensa que divulgou a aquisição, trazia um texto de Alfred Barr a respeito da obra:

O “Cristo”, da escultora brasileira Maria, é uma figura imponente de tamanho heroico e ânimo heroico. Ao invés da gentil figura de brandura e humildade tão frequentemente representada pelos artistas religiosos tradicionais, a escultora talhou um Cristo repleto de ira, seus pulsos cerrados sobre sua cabeça em um gesto de furiosa retidão. A artista vigorosamente expressou as palavras do evangelho de São Mateus inscritas em latim ao longo da base: “Ai de vocês escribas e fariseus, hipócritas!”²²⁶ (tradução nossa)

É interessante que a peça de Maria entre na coleção do Museu nesse momento. No início de 1942, o desenvolvimento de sua carreira artística já havia avançado em comparação com o período de sua participação na mostra do *Riverside Museum*. Em 14 de outubro de 1941, ela inaugurou, na Corcoram Gallery²²⁷, em Washington, a primeira exibição solo de sua carreira. A capa do catálogo trazia um sucinto retrato seu, feito por Portinari. As 18 peças que constituíam a exibição impressionavam não só pela diversidade dos materiais – gesso, terracota, bronze, e três tipos de madeiras brasileiras: imbuia, peroba e jacarandá – como também, em alguns casos, pelas grandes dimensões. “Para a maioria dos visitantes, ‘Cristo’ era a peça mais vigorosa da mostra, pois não só fora entalhada em exótica madeira de lei exótica, como a figura media mais do que dois metros, uma altura que, observou um crítico, era bem maior que da artista” (NAUMANN, 2010, p. 46). A peça de jacarandá utilizada para a confecção da escultura viera do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, sendo um dos itens utilizados como mostruário das riquezas naturais do Brasil no evento. Nelson adquiriu a obra no dia seguinte ao fechamento da mostra, na Corcoram, pelo preço de U\$ 2.000,00²²⁸ – um quinto do valor fixado inicialmente pelo galerista.

Além da mostra individual, no final de 1941 Maria foi tema de uma matéria na revista *Life*, publicada na edição de 8 de dezembro do mesmo ano. O periódico a apresentava como a embaixadora artista, que se empenhava em suas funções diplomáticas e, nas horas vagas, criava esculturas no ateliê montado no sótão da embaixada – dentre as fotografias que ilustravam o texto, havia uma do embaixador brasileiro posando para a mulher com a escultura “Cristo” ao fundo.

²²⁶ Comunicado do MoMA à imprensa: “*Museum of Modern Art acquires heroic statue of Christ sculptured in wood by Brazilian artist*” – “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 of the Gospel of St. Mathew carved in Latin across the base: ‘Woe unto you scribes and Pharisees, hypocrites!’”

²²⁷ Fundada em 1869 por William Wilson Corcoran, em 1941, a galeria era uma instituição independente muito tradicional da capital federal americana, compreendendo além do espaço para exposições, um museu-escola estabelecido em 1890.

²²⁸ O equivalente a U\$ 32.531,01 em 2015, de acordo com o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

Figura 80 – Retrato de Maria Martins executado por Portinari em 1941 para o catálogo da mostra na Corcoran Gallery.

Portanto, quando Nelson Rockefeller adquiriu a obra “Cristo”, a embaixatriz começava a ser reconhecida pela qualidade de seu trabalho escultórico. É preciso lembrar, porém, que Nelson era bastante próximo do casal de diplomatas e frequentou habitualmente a delegação brasileira quando residiu em Washington dirigindo o OCIAA. A embaixada do Brasil, aberta em 1905, tinha importância considerável na capital americana no início dos anos 1940 e o casal Martins era um dos anfitriões mais conhecidos da cidade, oferecendo recepções muito animadas, frequentadas por políticos de peso, como o vice-presidente Henry Wallace e o ministro do Comércio Jesse Jones. Não se deve esquecer que Carlos Martins “foi os ouvidos e olhos de Getúlio Vargas em Washington, o negociador direto dos acordos de financiamento da siderurgia, de fornecimento de minerais estratégicos e de compras de armamentos” (ANTUNES, 2013) e que a agência de Nelson operava também na área comercial, fomentando e facilitando transações mercantis de diversos tipos, entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, com o intuito de zelar pela segurança nacional estadunidense. A escultura de Maria foi doada ao MoMA um mês depois da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra e antes que o Brasil o fizesse. A análise do contexto descrito acima sugere que, apesar da qualidade plástica inegável da produção escultórica de Maria, o que motivou a doação de “Cristo” ao MoMA não foi apenas a qualidade da peça, porém o sentido político da ação de Nelson.

Figuras 81, 82 e 83 – A partir da esquerda, Carlos Martins posando para Maria em ensaio para a edição de 8 de dezembro de 1941 da revista *Life*. À direita, a escultura “Cristo”, que aparece também atrás do embaixador.

Poucos dias depois da inclusão de “Cristo” em seu acervo, o MoMA exibiu a escultura em uma pequena mostra de novas aquisições latino-americanas: *New acquisitions: Latin American Art*, aberta de 13 de janeiro a 15 de fevereiro de 1942. Além da peça de Maria Martins, a exposição contava com trabalhos de José Clemente Orozco, Diego Rivera, Davis Alfaro Siqueiros, Wilfredo Lam e “do distinto pintor brasileiro Portinari”²²⁹. Os artistas presentes nessa mostra eram, todos eles, tidos como representantes da alta qualidade da produção plástica vanguardista latino-americana por Alfred Bar. Apesar disso, mostras voltadas a trabalhos vindos das repúblicas do sul do continente cada vez mais causavam

²²⁹ Comunicado de imprensa “*Museum of Modern Art acquires heroic statue of Christ sculptured in wood by Brazilian artist*”.

suspeitas de que havia um suporte velado do MoMA às políticas do governo federal, algo reforçado pela saída de Nelson Rockefeller da presidência da instituição para assumir o comando do OCIAA. A resposta de Alfred Barr aos questionamentos do crítico Paul Rosenfeld, levantados por ocasião da mostra de Portinari, expõe a situação claramente:

A exposição não foi trazida ao museu pelo Sr. Rockefeller de forma alguma – na verdade ele não estava nem no comitê que aprovou a mostra nem teve qualquer papel em trazer a exibição “para essas bandas.” Após o comitê ter decidido abrigar a mostra de Portinari o Sr. Rockefeller foi nomeado a uma posição no Departamento de Estado relacionada a atividades culturais com a América do Sul. Essa nomeação pode explicar o motivo de você ter assumido que havia uma conexão entre a exposição de Portinari e o Sr. Rockefeller.²³⁰ (tradução nossa)

Essas confusões continuariam ocorrendo até o fim da Guerra e, na verdade, as suspeitas do público não eram de todo infundadas. Em iniciativas que correram em segredo, Nelson Rockefeller organizou um plano para a expansão da coleção latino-americana do MoMA, com o intuito de reforçar a política da boa vizinhança do presidente Roosevelt levada adiante pelo OCIAA. Seu nome deveria permanecer em sigilo para que a estratégia funcionasse. Ela consistiu na doação de um fundo de aquisições de U\$ 25.000,00²³¹ à instituição, que deveria ser usado somente para a compra de peças de artistas da América Latina – o doador, o próprio Nelson, permaneceu convenientemente anônimo. O próximo passo era escolher um emissário para visitar as repúblicas vizinhas e adquirir as obras. Para Nelson, não havia ninguém mais adequado do que Lincoln Kirstein. A atuação de Kirstein em sua primeira viagem sul-americana foi de êxito, e suas observações a respeito do comportamento do corpo diplomático nos países pelos quais passou foi útil. Para Nelson, seria excelente que Lincoln viajasse mais uma vez à região, agora como enviado oficial do MoMA:

Nelson queria Lincoln de volta à América Latina também por uma segunda razão. Ele recebera um memorando de um de seus assessores criticando duramente o corpo diplomático dos Estados Unidos atuante na América do Sul, apontando-o como grosseiramente ineficaz em comparação com o eficiente aparato político estabelecido pelos países do Eixo – um memorando que confirmou os relatos pessoais de Lincoln enviado a Nelson durante sua viagem em 1941 [a respeito do comportamento dos

²³⁰ BARR, A. [Carta] 23 dez. 1940, Nova York [para] ROSENFELD, P., Nova York. 2f. “The exhibition was not brought to the Museum by Mr. Rockefeller at all – in fact he is not even on the committee that approved the exhibition nor had any part in bringing the exhibition ‘to these shores.’ After the exhibitions committee decided to have the Portinari show Mr. Rockefeller was appointed to a position in the State Department having to do with cultural relations with South America. This appointment may explain why you assumed that there was a connection between the Portinari show and Mr. Rockefeller.”

²³¹ O equivalente a U\$ 367.333,03 em 2015, de acordo com o calculador de inflação disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

funcionários da embaixada]. Como consequência do memorando Nelson decidiu estabelecer um corpo de seus próprios funcionários por toda a América Latina que seria independente das embaixadas americanas e se reportaria diretamente a ele, e não ao Departamento de Estado. Ele então incumbiu Lincoln, em complemento à sua missão artística, a informá-lo confidencialmente a respeito da situação política.²³² (DUBERMAN, 2007, p. 372, tradução nossa)

Nelson já conhecia Lincoln Kirstein havia muitos anos e ambos tinham uma relação próxima. Assim, o comandante da OCIAA incumbiu o amigo não só de trabalhar como emissário do museu, mas também de mapear as posições políticas das figuras proeminentes das cidades pelas quais passou, pertencessem elas a círculos políticos, culturais ou econômicos. Em resumo, Lincoln veio à América do Sul como espião de Nelson. Outra incumbência era checar, nos países visitados, os métodos de trabalho das embaixadas americanas e também a postura de seus funcionários em relação à OCIAA. A agência de Nelson teve constantes atritos com outros organismos governamentais ao longo de sua existência. A postura característica de um empreendedor privado – proativa e voltada a resolver problemas rapidamente, ignorando a burocracia governamental –, apresentada pelo coordenador de assuntos interamericanos, desagradava profundamente alguns empregados de alto escalão do governo federal. Para melhor gerenciar suas operações, Nelson precisava mapear quem estava ao seu lado. E Kirstein foi sua escolha nessa empreitada.

Quando os Estados Unidos entraram na guerra, Kirstein decidiu alistar-se na marinha, mas foi rejeitado por uma comissão da Inteligência Naval – a instituição só aceitava americanos de terceira geração, barrando com isso praticamente todos os judeus²³³. Ele acabou seguindo a sugestão de Nelson, que acreditava que Lincoln seria mais útil no exército²³⁴.

Kirstein se alistara mas ainda não havia sido chamado. Porém, o OCIAA precisava de sua liberação para que ele pudesse participar da missão latino-americana. Nas requisições do OCIAA ao exército encontram-se os os motivos da viagem planejada pela agência de Nelson:

²³² “Nelson wanted Lincoln back in South America for a second reason as well. He’d received a memo from one of his aides lambasting the U.S. diplomatic corps in South America as grossly ineffective when compared to the efficient political apparatus established by the Axis powers – a memo that confirmed the private reports that Lincoln had sent Nelson during his 1941 trip. As a result of the memo Nelson decided to set up a corps of his own operatives throughout Latin America that would be independent of the official U.S. embassies and would report directly to him, not to the State Department. He now enlisted Lincoln, incidental to his art mission, to report confidentially to him about the political situation.” (DUBERMAN, 2007, p. 372)

²³³ DUBERMAN, 2007, p. 373.

²³⁴ KIRSTEIN, L. [Carta] 12 mar. 1942, Nova York [para] LOCKWOOD, J., Washington. 1f. “Apesar de ter advogado em causa própria, Nelson abriu as portas para que Lincoln, como membro do exército, tivesse a oportunidade de integrar, a partir de 1944, o *Monuments, Fine Arts and Archives*. Esse programa da corporação, mais conhecido como o grupo dos *Monument Men*, reuniu especialistas Aliados da área cultural com o intuito de tentar recuperar as peças subtraídas pelos nazistas de toda Europa, dando a oportunidade a Kirstein de viver experiências memoráveis como participar no resgate das obras-primas escondidas na mina de sal de Altaussee.”

O propósito da viagem do Sr. Kirstein é uma missão confidencial a certos países latino-americanos em favor do governo americano. O Sr. Kirstein é particularmente qualificado para essa tarefa por conta de seu relacionamento pessoal com as pessoas que desejamos que ele veja, e por ter retornado recentemente dos países para os quais pedimos que ele vá. Em vista do fato que a missão do Sr. Kirstein é essencial para o esforço de guerra, e em nossa opinião ele é a melhor pessoa disponível para a tarefa, nós sinceramente esperamos que uma consideração favorável seja dada a sua solicitação.²³⁵ (tradução nossa)

A liberação de Kirstein não foi conseguida facilmente, também por motivo dos atritos que ocorriam entre o OCIAA e outros organismos governamentais. Em uma carta de apelo enviada posteriormente, a função de Kirstein como coletor de informações e agente de operações foi explicitada (vide anexo 4):

Essa missão concerne diretamente à saúde, segurança e interesse nacional, não apenas em razão do trabalho que realizará na América Latina, mas também por conta das valiosas informações que ele trará de volta consigo.²³⁶ (tradução nossa)

Enquanto deliberava com Nelson a respeito do melhor uso de seu trabalho, Kirstein pediu a ele indicações de contatos nos lugares pelos quais passasse – a saúde e o desenvolvimento público eram áreas importantes do setor do OCIAA voltado a projetos econômicos:

Eu gostaria que você pedisse que seu assessor fizesse para mim uma lista de todas as pessoas que você acha que devo encontrar, particularmente pessoas da área de Saneamento e Saúde Pública. Eu acumulei uma grande quantidade de trabalho, mas como você pode ver, ficarei no Brasil por pelo menos dois meses. [...] Eu gostaria particularmente de encontrar antes de partir alguém da Inteligência Militar, para que na minha volta eu possa ser de algum uso ao Exército, e como nós pensamos, talvez eu possa estar no Exército e ser anexado, por sua requisição, à sua Agência.²³⁷ (tradução nossa)

Todas essas ocupações estratégicas precisavam ser mascaradas de modo convincente. Para que não houvesse dúvidas a respeito do papel de Kirstein como consultor de assuntos

²³⁵ LOCKWOOD, J. [Carta] 20 fev. 1942, Washington [para] CHAIRMAN, New York. 1f. “The purpose of Mr. Kirstein’s trip is a confidential mission to certain Latin American countries on behalf of the Government. Mr. Kirstein is particularly qualified for this assignment because of his personal acquaintance with the persons we desire him to see, and because he has recently returned from those countries we are asking him to go. In view of the fact that Mr. Kirstein’s mission is essential to the war effort, and in our opinion he is the best man available for the job, we sincerely hope that favorable consideration will be given to his application.”

²³⁶ ROCKEFELER, N. [Carta] 28 fev. 1942, Washington, [para] HERSHEY, L., Washington. 1f. “This mission directly concerns the national health, safety and interest, not only because of the work he will be performing in Latin America, but because of the valuable information he will bring back with him.” Vide anexo 4.

²³⁷ KIRSTEIN, L. [Carta] 19 mar. 1942, Nova York [para] CLARKE, W., Washington. 1f. “I do wish that you could have your secretary make out for me a list of all the people that you think it is a good idea for me to see, particularly the people in Sanitation and Public Health. I have accumulated a great deal of work to do, but as far as I can see, I will be in Brazil at least two months. [...] I would particularly like to see before I leave someone in Military Intelligence, so that on my return I could be of some use to the Army, and as we thought, perhaps I could be in the Army and attached, upon your request, to your Office.”

culturais, ele veio à América Latina representando mais de uma instituição cultural de peso. Como explicita uma nota dos arquivos de Nelson, havia uma “história para os cidadãos americanos comuns” Lincoln seria o representante dos seguintes organismos culturais estadunidenses: *National Gallery of Art, American Institute of architecture, Museum of Modern Art, American Ballet*”²³⁸ (vide anexo 5). Somava-se a isso a divisão de música e arquitetura da Biblioteca do Congresso. Para os desavisados, Kirstein era quase um super-homem das artes.

4.3 O processo de aquisição de obras no Brasil em 1942

Os planos de Nelson Rockefeller para a expansão do acervo latino-americano do MoMA seguiam conforme o previsto. Com todas as questões burocráticas acertadas, Lincoln podia dar início à sua jornada latino-americana. Para ele, os arranjos financeiros para a viagem eram muito satisfatórios: seu custo foi de U\$ 1.500,00, o valor separado para despesas foi de U\$ 3.500,00, somados a U\$ 12.500,00 destinados à aquisição de obras de arte para o MoMA nos países que visitasse. Esses valores vieram do fundo que Nelson doara ao museu.

Em carta a Nelson antes de sua partida, Lincoln lista os objetivos da empreitada: “conseguir as obras de arte para o Museu, inspecionar a situação católica a partir de um grande desenvolvimento dos jesuítas²³⁹, o que eu tenho feito ao longo de todo o inverno, e auxiliar a divisão de música e arquitetura da Biblioteca do Congresso”²⁴⁰ (tradução nossa).

A distribuição de tempo ficou estabelecida da seguinte maneira: um mês para o Brasil, seis semanas para a Argentina e Montevideo, três semanas para o Chile, uma para o Peru, duas para o Equador, duas na Colômbia e quatro no México, totalizando cinco meses e meio de viagem²⁴¹. Sua esperança era estar de volta aos Estados Unidos em 15 de outubro, para então conseguir um mês livre de encargos no exército. Nesse período ele organizaria as informações sigilosas que coletasse para que os organismos governamentais interessados pudessem utilizá-las. Além disso, esperava que um Departamento de Arte Latino-Americana pudesse ser instituído no MoMA – que segundo Kirstein “é capaz de fazer enormemente mais

²³⁸ ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. **Nota detalhando as representações culturais de Lincoln Kirstein em sua viagem à América do Sul em 1942.**

²³⁹ Ele se referia aos Aliados e aos integrantes do Eixo.

²⁴⁰ KIRSTEIN, L. [Carta] mai. 1942, [S.I.] [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 3f. “Get the pictures for the Museum, inspect the Catholic situation by a terrific build up from the Jesuits which I have done all winter and aid the music and architecture division of the Library of Congress.”

²⁴¹ O México foi retirado do roteiro final, sendo deixado a cargo de Alfred Barr. A viagem de Kirstein ficou, portanto, circunscrita à América do Sul.

que o Estado com um décimo do dinheiro”²⁴² (tradução nossa). Kirstein partiu no início de maio, iniciando a correspondência com Nelson imediatamente. As cartas redigidas por Lincoln ao longo da viagem compõem material fundamental para a compreensão do processo de aquisição das peças para o acervo do MoMA, e serão transcritas parcialmente a seguir com o intuito de mostrá-las claramente.

A correspondência entre Kirstein e Nelson é escrita em tom de conversa pessoal entre amigos. Lincoln, naturalmente irônico com os de seu círculo íntimo, habitualmente inseria comentários sarcásticos e frases mordazes em seus relatos – algo que veremos mais adiante também nas cartas trocada com Alfred Barr.

É importante que a documentação de Kirstein exposta nesse capítulo seja compreendida a partir do contexto na qual foi produzida. Lincoln era um americano bem nascido e extremamente culto, de formação fundamentada em parâmetros culturais europeus. Veio pela primeira vez ao Brasil com a Segunda Guerra Mundial já em curso, retornando ao país com os Estados Unidos já dentro do conflito. Buscava compreender e mapear as culturas que visitava não como um antropólogo, mas como um espião, preocupando-se primeiramente com aspectos e consequências políticas do que observava a sua volta. Ele enviava relatórios regulares para diferentes Departamentos de Estado americanos, preocupado em identificar atividades como ações simpáticas ao Eixo por parte de intelectuais e artistas. Era um enviado do OCIAA, trabalhando então em consonância com as diretrizes do Conselho de Defesa Nacional americano. Há que se levar esses fatores em conta antes de se julgar seus relatos de viagem como parciais ou preconceituosos.

Kirstein era fluente em espanhol e francês, sendo capaz de ler o português mas, segundo ele, falando-o mal. Nos países que visitou, foi recepcionado por funcionários da extensa rede de operações da OCIAA na América Latina – no Brasil o embaixador Jefferson Caffery continuou a manter uma postura fria em relação a ele²⁴³:

No aeroporto Santos Dumont fui recebido por representantes da agência do Coordenador que haviam sido informados da minha visita. Cartas semelhantes foram enviadas aos comitês de coordenação em todos os países. As embaixadas foram comunicadas após o coordenador ter informado o propósito da minha viagem ao departamento de estado ²⁴⁴

²⁴² KIRSTEIN, L. [Carta] mai. 1942, [S.I.] [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 3f. “This last can do an enormous amount more than State with 1/10th of the money.”

²⁴³ Nem todas as embaixadas se opuseram ao trabalho de Lincoln; no Uruguai por exemplo, a recepção foi calorosa.

²⁴⁴ KIRSTEIN. **Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October 1941-1942.** “At the Santos Dumont airport I was met by representatives of the Coordinator’s office who had been informed of my visit. Similar letters were sent to the coordination committees

(Memorandum of trips to Latin America illustrating previously stated political Conclusions; p. 1, tradução nossa),

Ao longo de sua jornada latino-americana, Kirstein também escreveu a Alfred Barr. Ambos já se conheciam há longo tempo, desde a época em que Barr integrava o círculo do professor Paul J. Sachs, e Lincoln estudava em Harvard. Barr assessorou Kirstein durante a fundação da Harvard Society for Contemporary Art e, desde esse período, ambos frequentavam os mesmos círculos culturais. As cartas de Lincoln a Barr são ricas em impressões a respeito do ambiente artístico brasileiro:

A academia no Rio é pior que a Escola de Bonn. Há pouco na tradição da cultura portuguesa que inspire as artes plásticas ou visuais. A exceção são, é claro, as magníficas igrejas barrocas na Bahia e a escultura de Minas Gerais. Mas isso não é nada local. O Palácio de Belas Artes [*sic*] é uma desgraça. Há algumas pequenas pinturas francesas documentais bem bonitas de um homem chamado Taunay, que veio em uma missão francesa em cerca de 1820. Mas elas estão em condição terrível e ninguém cuida delas. O resto do que está exposto, que todo mundo olha, são prêmios de salão, axilas marrons e partes íntimas femininas abandonadas. Me pergunto quem costumava comprar pinturas de salão. Brasileiros. Não sou uma boa pessoa para julgar pois odiei tudo, então – mas me parece que há de pouca a nenhuma esperança para o país. [...] Não há colecionadores particulares.²⁴⁵ (grifos do autor, tradução nossa)

Se as obras de salão de inspiração courbetiana²⁴⁶ presentes no Museu Nacional de Belas Artes não agradaram a Kirstein, a situação dos museus, descrita como sombria, não ajudou a mudar a sua opinião:

A situação dos museus [...] no Brasil [...] é lúgubre. No Rio o museu histórico é dirigido por um fascista ferrenho que guarda cada botão da farda de Dom Pedro e as poucas coisas encorajadoras vão para o inferno. O fato é que ninguém tem nenhum respeito real pelo produto da casa.²⁴⁷ (tradução nossa)

A ideia defendida por Kirstein de que a cultura de um país revela muito a seu respeito

in all countries. The Embassies had been informed after the coordinator had advised Mr. Laurence Duggan of the State Department of the object of my trip.”

²⁴⁵ KIRSTEIN, L. [Carta] 20 jul. 1942, Buenos Aires [para] BARR, A., Nova York. 3f. “The academy in Rio is worse than the Bom School. There is little in the tradition of Portuguese culture that inspires the plastic or visual arts. The exceptions are of course the magnificent corrupt Baroque churches in Bahia and the sculpture at Minas Gerais. But it is nothing local. The Palace of Fine Arts is a disgrace. There are some quite nice little documentary French pictures by a man called Taunay who came over on a French mission ca, 1820. But they are in awful condition and no one looks after them. The rest of the shelf which everyone looks at are salon prizes, auburn armpits and lorn private lady parts. I wonder who used to buy salon pictures. Brazilians. I am not a good one to judge because I hated it all so – but it does seem to me there is little to no hope for the county. [...] There are no private collectors.”

²⁴⁶ Derivado de Gustave Courbet, principal pintor realista francês.

²⁴⁷ KIRSTEIN, L. [Carta] 20 jul. 1942 [para] BARR, A., Nova York. “The museum situation [...] in Brazil [...] is dreary. In Rio the historical museum is run by a fierce fascist who guards every button of Dom Pedro’s armors and the few assuring things go to hell. The fact of the matter is that no one has any real respect for the home product.”

pode ser compreendida a partir de sua formação e relação com as artes. Ele tinha certeza de que “se alguém compreender basicamente a condição da música, da arte e da educação de uma nação, compreende aquela nação”²⁴⁸. Por isso mesmo, percebia que a arte e a cultura poderiam ser empregadas também como armas, noção repetida diversas vezes a Nelson, em afirmações como: “não sei como deixar claro a você que a cultura é um assunto militar e deve ser tratada com o amor e o cuidado com que mecanismos delicados são construídos”²⁴⁹, ou “é por isso que estou tentando convencê-lo de que arte e cultura são armas militares em um sentido político. Elas precisam ser tratadas com o mesmo amor e carinho dedicados a um submarino. Não o são”²⁵⁰.

Por conta de sua aguda percepção em relação ao poder que as artes exerciam sobre as pessoas, Kirstein foi um defensor do uso de elementos culturais com o objetivo de influenciar o comportamento de outros por meio da atração e de apelos positivos não coercivos. Ele compreendeu a essência do que hoje se entende por *Soft Power* – décadas antes da conceituação do termo pelo cientista político Joseph Nye²⁵¹.

Nelson também compreendia a força de sedução que a cultura poderia exercer, se utilizada de maneira apropriada, e empregou isso a seu favor. O Brasil declarou guerra aos países do Eixo em 22 de agosto de 1942, depois de ataques a cinco navios brasileiros, realizados pelos alemães entre 15 e 17 de agosto, sem nenhuma declaração formal de guerra. Pouco depois, o coordenador do OCIAA desembarcou no país. Nelson chegou em 1º de setembro em visita oficial, permaneceu no Brasil por doze dias, sendo recebido por intelectuais, jornalistas e representantes de vários setores do governo²⁵².

Sua missão era mostrar que os Estados Unidos e o Brasil estavam do mesmo lado, não somente em termos políticos mas também econômicos. Na época da visita de Nelson a base americana em Natal já estava ativa, e as transações financeiras entre os dois países também:

²⁴⁸ KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 6f. “I am sure that if anyone basically understands the state of a nation’s art music and education – you understand that nation.”

²⁴⁹ KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 6f. “I do not know how to make it clear to you that culture is a military matter and should be handled with the love and care with which delicate mechanisms are built.”

²⁵⁰ KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 6f. “This is why I am trying to convince you that art and culture are military weapons in a political sense. They must be treated with the same love and care that go into a submarine. They are not.”

²⁵¹ O termo *Soft Power* foi cunhado por Joseph Nye no final dos anos 1980 para descrever a habilidade de se exercer poder sobre outros por meio do uso da atração e sedução como forma de persuasão ao invés do uso da força ou de outras formas coercivas.

²⁵² TOTA, 2014, p. 101.

Como os brasileiros estavam oferecendo bases vitais para a Batalha do Atlântico e para a linha de comunicações do norte da África, o governo dos Estados Unidos se prontificou a ajudar o esforço de mobilização de Vargas. O governo americano já se comprometera a dar assistência ao desenvolvimento econômico básico do Brasil em 1940, disponibilizando empréstimos de longo prazo do Export-Import Bank em troca da garantia de uso das bases brasileiras. O primeiro grande comprometimento foi um empréstimo de 20 milhões de dólares para a nova Companhia Siderúrgica Nacional. Esse apoio para investimentos públicos em indústrias de base num país subdesenvolvido refletia uma mescla de motivos do ponto de vista dos Estados Unidos. De um lado, demonstrava o desejo da administração do New Deal, de Roosevelt, de dar substância econômica à política da boa vizinhança. Ao mesmo tempo representava uma tentativa de concretizar antigas ambições americanas de maior penetração econômica na América Latina por intermédio da nova e heterodoxa decisão americana de dar ajuda a programas de industrialização patrocinados pelo Estado. A disposição americana foi, sem dúvida, fortalecida pela informação de que Vargas negociara ativamente com a Alemanha nazista em busca de assistência para a criação da indústria siderúrgica. (SKIDMORE, 2010, p. 77)

O braço do OCIAA voltado a ações econômicas na América Latina estava em plena capacidade nesse período. Durante a viagem, foi assinado um acordo entre o Ministério da Agricultura e o OCIAA para a produção de alimentos na Amazônia, no Nordeste e na Bahia²⁵³. A visita ocorreu durante a Semana da Pátria, nas festividades de 120 anos da independência do país, e Nelson, não perdendo a oportunidade de se mostrar um bom vizinho dedicado, participou como convidado de honra do desfile de 7 de setembro, sentado ao lado da primeira-dama Alzira Vargas.

Ao ouvir rumores de que Nelson planejava vir ao Brasil, Kirstein lhe enviou recomendações de pessoas a serem contatadas:

Caro N. Ouvi hoje que você talvez esteja vindo ao Sul. Se sim, e se tiver tempo, recomendo que você encontre as seguintes pessoas. Eles não são particularmente populares como alguns de nossos amigos mas, por outro lado, eles podem lhe dar pormenores não disponíveis de outra maneira. Se você os vir eles provavelmente ficarão desconfiados e mesmo hostis. Apesar disso, sua sinceridade usual pode tranquilizá-los: Carlos Lacerda, Jorge de Castro, Samuel Wainer.²⁵⁴ (tradução nossa)

²⁵³ TOTA, 2014, p. 104.

²⁵⁴ KIRSTEIN, L. [Carta] 24 jun. 1942, Buenos Aires [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 1f. "Dear N. I've heard today that you may be going South. If so, and if you have the time, I recommend you see the following. They are not particularly popular with certain of our friends but on the other hand they might give you dope otherwise not available. Should you see them they are likely suspicious and even unfriendly. However, your normal frankness might put them at ease: Carlos Lacerda, Jorge de Castro, Samuel Wainer."

Figura 84 – Nas comemorações da Semana da Pátria, a partir da esquerda, o ministro Gustavo Capanema, Getúlio Vargas (sentado), a primeira dama Alzira Vargas e Nelson Rockefeller, segurando uma criança no desfile de 7 de setembro de 1942.

O fotógrafo Jorge de Castro passou tempo considerável com Kirstein, apresentando vários aspectos do país ao americano. Lincoln gostou muito do brasileiro e deu a Jorge U\$ 1000,00²⁵⁵ do próprio bolso para que terminasse um filme que realizava sobre a Academia Naval e pretendia depois tentar vender ao MoMA. A descrição de Jorge enviada a Nelson por Kirstein expõe sua opinião a respeito do fotógrafo brasileiro:

Jorge de Castro: você pode contatá-lo sem embaraço. Um bom amigo de Carlos Lacerda. É considerado uma piada. Ele se parece com um cogumelo. É de excelente família, é conhecido como fotógrafo. Na verdade é um excelente operador cinematográfico, e conhece detalhes a respeito do Brasil que ninguém sabe. Ele é corajoso e foi o primeiro a ajudar Portinari, o que P. agora tende a esquecer. Eu sugiro que você peça a ele para lhe mostrar filmes da Academia Naval e você talvez possa até ir lá. Ele é sensacional. Jorge é um pequeno inseto anônimo – mas é o máximo. Ele tirou fotos da Conferência do Rio. Amigo de Queiroz Lima, do secretariado pessoal de Aranha.²⁵⁶ (tradução nossa)

²⁵⁵ O equivalente a U\$ 14693,32 em 2015, de acordo com o calculador de inflação, disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2015.

²⁵⁶ KIRSTEIN, L. [Carta] 24 jun. 1942, Buenos Aires [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 1f. “Jorge de Castro: you can get a hold of him without embarrassment. A good friend of Carlos Lacerda. He is considered a joke. He looks like a mushroom. He is of excellent family, is known as a photographer. Actually he is a brilliant

A conferência no Rio a qual Kirstein se referia provavelmente era a II Reunião de Consulta dos Chanceleres Americanos, realizada em janeiro de 1942, com o intuito de alinhar todas as repúblicas americanas com o bloco dos países aliados – algo que não foi tão bem sucedido quanto os Estados Unidos desejavam.

De qualquer maneira, os encontros de Lincoln com figuras da área política que tinham influência na esfera cultural ocorreram e deram origem a projetos nas áreas de artes visuais, alguns não realizados, como mostra o relato a seguir:

Jantei com [Lourival] Fontes e sua esposa na noite passada. [...] Genial e encantador. Ele me mandou para casa em seu carro e fez a seguinte proposta. Nós já enviamos duas mostras de arte americana para cá. Ele quer que você venha e você poderia trazer (enroladas em um único maço) dez pinturas internacionais importantes, ou da coleção do Museu de Arte Moderna ou de coleções em conhecidas. Um Picasso, um Leger, um Matisse etc. Nenhum deles jamais foi visto aqui. Em tempos de guerra isso teria um efeito esplêndido. Lourival tem uma afinidade genuína com você, como nosso bom amigo.²⁵⁷ (tradução nossa)

Lincoln também comentou com Nelson sobre pintura e Portinari:

Há poucos bons trabalhos a não ser por Portinari que melhora enquanto o resto piora. Ele lançou um esplêndida série de peças a respeito de quão bom você foi a ele – realmente espetacular – e nunca falha em lhe dar um apoio real, generoso e comovente. Por conta disso, não tem estado por aqui para um alô para o nosso amigo. Ele não gostou disso. Mas a posição de Portinari é segura. Ele está fazendo uma grande e nova estação de rádio, muito mais no Ministério da Educação. Ele é um crédito para todos que o ajudaram. O resto não trabalha de verdade. Não há mercado. Eles aceitam empregos em escritórios e conversam a noite toda, mas somente muito poucos trabalham.²⁵⁸ (tradução nossa)

Apesar de não ser possível identificar quem é o “nosso amigo”, percebe-se que

cameraman and he knows details about Brazil that no one knows. He is courageous and was the first to help Portinari, which P now tends to forget. I suggest you ask him to show you films of the Naval Academy and you might even go there. He is a knockout. Jorge is a little anonymous bug – but tops. Our distinguished friend likes him. He took pictures of the Rio Conference. Friend of Queiroz Lima, of Aranha's private secretariat.”

²⁵⁷ KIRSTEIN, L. [Carta] 27 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 7f. “I had dinner with [Lourival] Fontes and his wife last night. [...] Genial and charming. He sent me home in his car and he made this proposal. We already sent two shows of American art down here: He want you to come down and could you bring (rolled up in a single bundle) 10 important international canvases, either from the *Museum of Modern Art* Collection or from well-known collections. A Picasso, a Leger, a Matisse, etc. Not one has ever been really seen here. In wartime this would have a splendid effect. Lourival has a genuine sympathy with you, as our good friend.”

²⁵⁸ KIRSTEIN, L. [Carta] 24 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 3f. “The painting problem is a reflection of all this. There is little good work besides Portinari who gets better as the rest gets worse. He issued a splendid series of pieces about how swell you were to him – really spectacular – and he never fails to give you a real, generous and touching support. He has not been around to say hello to our good friend recently on account of this. He didn't like it. But Portinari's position is secure. He is doing a big new radio station, lots more in the Ministry of Education. He is a credit to everyone who has helped him. The rest don't really work. There's no Market. They take clerical jobs and talk all night but only a very few work.”

Kirstein desenvolveu contato próximo com Portinari. Isso é explicitado em uma nota de agradecimento ao pintor e sua esposa, na qual Lincoln expressa gratidão pelos “momentos agradáveis que passei em sua casa durante a minha estada no Rio de Janeiro.”²⁵⁹ A proximidade com o pintor e a afirmação de Kirstein de que não havia mercado de arte no Brasil não impediram os protestos de Portinari quando o artista soube dos preços pagos por Lincoln pelas obras brasileiras a serem levadas ao MoMA. Segundo o pintor, os preços eram tão “‘insanamente altos’ que Lincoln estava ‘arruinando o mercado’”(DUBERMAN, 2007, p. 378, tradução nossa) – esses valores serão apresentados adiante.

Depois da estada no Rio, Kirstein foi a São Paulo. Lá encontrou o vice-cônsul americano John Hubner, homem misterioso que mantinha sua própria polícia secreta²⁶⁰. Kirstein narrou parte de permanência na cidade no *Memorandum of trips to Latin America illustrating previously stated political Conclusions (May-October 1941-42)*, um documento redigido ao Capitão William Barday Hardin, chefe de operações no Pentágono. Apesar de suas observações serem de cunho essencialmente político, nesse relato podem ser encontradas algumas passagens interessantes relativas ao universo das artes visuais, como o incidente ocorrido com Oswald de Andrade:

Minha compra de obras me envolveu em uma disputa com Oswald de Andrade, um escritor bem conhecido, comunista e líder da revolução de 1932. Seu filho é um pintor inferior. Eu não comprei nenhum dos trabalhos desse homem. Andrade procurou apresentar uma queixa contra mim no Consulado, para instigar uma petição assinada por outros artistas, e ameaçou atirar em mim de imediato. Expliquei a situação ao vice-cônsul, me desculpando pelo problema que causara. Ele não se importou muito, dizendo que Oswald de Andrade era bem conhecido como mau poeta e mau atirador. O incidente causou alguns comentários locais subsequentes, mas terminou sem outros problemas.²⁶¹ (tradução nossa)

Lincoln saiu ileso da briga, com condições de continuar suas andanças pela cidade. No

²⁵⁹ KIRSTEIN, L. [Carta] 14 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f.

²⁶⁰ O vice-cônsul americano em São Paulo, John Hubner, de quem Kirstein tornara-se próximo em sua viagem anterior à América do Sul, em 1941. Kirstein havia descoberto, ao longo das investigações de que fora incumbido por Nelson Rockefeller no Brasil, que Hubner dirigia uma polícia secreta paulista, possuindo pleno conhecimento do que se passava na cidade e em diversas partes do país, como também da postura política dos indivíduos que nele se encontravam. Ele dirigiu diversas ações para captura de agentes e espões do Eixo, trabalhando em favor da Tríplice Aliança, não ficando claro a mando de quem ele estava trabalhando – o embaixador americano Jefferson Caffery, o presidente brasileiro Getúlio Vargas ou o governo americano.

²⁶¹ KIRSTEIN. *Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions*, May-October 1941-1942, p. 8, Rockefeller Archive Center. “My purchase of pictures involved me in a dipute with Oswaldo de Andrade, a well-known writer, communist and a leader of the 1932 revolution. His son is an inferior painter. I did not purchase any of this man’s works. Andrade attempted to lodge a complaint against me at the Consulate, to instigate a petition signed by other artists, and threatened to shoot me on sight. I explained the situation to the vice-consul⁷⁵, apologizing for trouble I caused him. He made little of it, saying Oswaldo de Andrade was well known as a bad poet and a bad shot. The incident caused some subsequent local comment but was without issue.”

mesmo relatório, observa a respeito de Mario de Andrade e Tarsila do Amaral:

Mario de Andrade, o famoso poeta e musicólogo mulato que sofreu muito com Getúlio; Tarsila, a primeira esposa de Oswaldo de Andrade etc., compõem uma outra facção intelectual que, apesar de não ser amigável com a outra, são núcleos revolucionários agora, como eram para as revoluções de 1932 e 1937.²⁶² (tradução nossa)

Apesar de ter gostado muito de São Paulo – em suas cartas ele afirma que prefere a capital paulista ao Rio de Janeiro – Lincoln ficou assustado com os métodos de vigilância do vice-cônsul e, percebendo que sua correspondência estava sendo violada, decidiu que o melhor seria deixar a cidade, tendo finalizado suas tarefas no local:

Me encontrei ávido por deixar São Paulo, já que havia completado outras tarefas que incluíam a compra de pinturas, a inspeção de museus e da Biblioteca Municipal e outra pesquisa a respeito dos aspectos educacionais das políticas municipais do prefeito.²⁶³ (tradução nossa)

Apesar do detalhado mapeamento de informações que realizava, Kirstein passava mais tempo ocupando-se dos afazeres relacionados à compra de obras para o MoMA:

Apesar de intrigado como estava pela situação política na América Latina, Lincoln estava muito ciente que sua missão primária era adquirir obras de arte para o MoMA e, durante a maior parte de sua estada de cinco meses [na região] ele se ocupou mais em ver artistas e comprar obras do que desvendar as maquinacões de um John Hubner ou Jefferson Caffery. Ele resumiu um dia típico a [o poeta] Glenway Wescott: “No almoço eu tenho uma hora de economia cafeeira, desenvolvimentos na Amazônia e política Paulista, [mas] a manhã e a tarde [são] dispendidas olhando pinturas primitivistas e uma cooperativa de escultura. [...] às 4:30 tenho que ir à Divisão de Propaganda para obter permissão para a realização de um filme na Academia Naval, que é espetacularmente bela [...] às 6 encontro um honesto acadêmico, poeta folclorista, que me ensina poesia brasileira. Eu janto com um compositor que toca trabalhos recentes para mim até as 10 [...] então uma curta excursão de bares e estabelecimentos culturais sinceros.”²⁶⁴ (DUBERMAN, 2007, p.

²⁶² KIRSTEIN. *Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions*, May-October 1941-1942, p. 9, Rockefeller Archive Center. “Mario de Andrade, the famous mulatto musicologist and poet who has suffered much from Getulio; Tarsila, the first wife of Oswaldo de Andrade, etc., comprise another intellectual faction who, while not friendly with each other, are a revolutionary nucleus now as they were for the 1932 and 1937 revolutions.”

²⁶³ KIRSTEIN. *Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions*, May-October 1941-1942, p. 9, Rockefeller Archive Center. “I found myself eager to leave São Paulo, as I had completed other business which included the purchase of paintings, the inspection of Museums and the Municipal Library, and some research into the educational aspects of the Prefect’s municipal policy.”

²⁶⁴ “Intrigued as he was by the political situation in South America, Lincoln was well aware that his primary mission was to secure works of art for MoMA, and during most of his five-month stay he busied himself more with seeing artists and buying pictures than with untangling the machinations of a John Hubner or a Jefferson Caffery. As he summed up a given day to Glenway Wescott: “At lunch I have one hour of coffee economics, Amazon developments and São Paulo politics, [but] morning and afternoon [is] spent in looking at naïvist painting and a sculpture cooperative... at 4:30 I have a go at the Propaganda Division to let me get a film made at the Naval Academy, which is spectacularly beautiful... at 6 I meet an honest academician folklorist poet who

378, tradução nossa)

Não é possível ter certeza se Lincoln floreceu um pouco a descrição para impressionar o amigo. O seguro é que ele, além de adquirir as peças para o MoMA, teria também que escrever os textos do catálogo da exposição a ser montada com as aquisições. A intenção era narrar uma história da arte latino-americana, com capítulos posteriores dedicados especificamente aos países pelos quais Lincoln passou. Uma tarefa ambiciosa. Ao dialogar sobre ela com Barr, Kirstein expõe opiniões mais consolidadas a respeito da arte no Rio de Janeiro:

Estou agora preparado para escrever uma história da pintura no Rio, que eu conheço tão bem como costumava conhecer a escola sienesa entre 1150 e 1402 nos antigos cursos do [professor George] Edgell. Porém não é tão interessante. Eu já sei como e por que. Aqui vão algumas opiniões [...] 1. Não há pintura de verdade, pois as autodenominadas classes instruídas são ainda os filhos dos donos de terras, que sentem que trabalhar não é algo dignificado. Então se eles pintam (por acaso) eles também fazem outras quatro ou cinco coisas como paisagismo, transportar camarões ou voar. Eles creem no sistema inspiracional. Não é agradável fazer trabalhos manuais, por exemplo: carvão [para desenho] é horrível na pele bem cuidada. Portinari é um gênio, pois é filho de um camponês italiano e trabalha todos os dias. 2. Eles nunca viram nenhuma boa obra, não tem qualquer critério de gosto e qualquer pessoa que pinte aqui tem grande talento – ou se ele teve uma exposição no lobby do Palace Hotel é um grande pintor ou um grande gênio brasileiro. O que há de bom aqui está sempre tendendo ao pior. A pintura tem o valor associado ao seu tema. Uma paisagem na qual fizemos um piquenique ou o rosto do pai. Naturezas-mortas são para se jantar cordeiros, mas via de regra não tão comestíveis. 3. O bom trabalho enquadra-se somente em duas categorias: pessoas que tiveram contato com a Europa e os primitivos. Há quase nenhum trabalho nativo como o dos primitivos, exceto por temas locais serem a costumeira escola de Janis, do encanto da precisão e frescor idiótico (no bom sentido) ou melhor, infantil. Sou todo a favor deles mas eu gosto de brincar com adultos também. Os artistas conscientes não são apadrinhados. Eles ensinam boas crianças ou são burocratas menores? Eu creio que tudo é muito melhor em São Paulo.²⁶⁵ (grifos do autor, tradução nossa)

teaches me Brazilian verse. I dine with a composer who plays me recent works until 10...then for a short tour of bars and sincere cultural establishments.” (DUBERMAN, 2007, p. 378)

²⁶⁵ KIRSTEIN, L. [Carta] 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f. “I am now prepared to write a history of painting in Rio which I know as well as I used to know the Sienese school between 1150 and 1402 in the old [George] Edgell courses. However it is not as interesting. I also know why and how. Here are a few thoughts [...] 1. There is no real painting because the so called educated classes are still the sons of landowners who feel it undignified to work. So if they paint (by chance) they also do 4 or 5 other things like landscape gardens portage shrimps or fly. They believe in the inspirational system. It is not nice to do manual labor, i.e. get nasty charcoal in nice skin. Portinari is a genius because he is the son of an Italian peasant and works every day. 2. They have never seen any good pictures, have no standards of taste whatever and whoever paints here has great talent – or if he has had an exhibition at the lobby of the Palace Hotel he is a great painter or a great Brazilian genius. What good stuff there is here is always heavy bent to the worst. Painting has the associative value of its subject. A landscape where we had a picnic or father’s face. Still lives are for dining rams but are not as a rule this comestible. 3. The good work falls in only two parts: people who have had contact with Europe and the primitives. There is hardly any native work as such of the primitives except for local subjects are the usual Janis school of precision charm and idiotic (in a nice way) or rather infantile *fraicheur*. I’m all for them but I like to play with grownups too. The Conscious Artists are not patronized, Do they teach in good children or are minor bureaucrats. I believe everything is much better in São Paulo.”

Ele também comenta a respeito de algumas obras que adquiriu para o Museu:

Até agora comprei o seguinte. 1. Veiga Guignard: Ouro Preto. Esse é uma comissão. Paisagem muito encantadora, uma vista muito detalhada das 47 igrejas barrocas de Minas Gerais – delicadamente pintada em um bom painel de madeira, com armação – ao crepúsculo com balões iluminados nas fantásticas montanhas de granito locais. Eu pedi a ele que fizesse um desenho detalhado que também estamos comprando. Ele é um camarada encantador e essa será uma obra popular, eu sei. 2. Heitor Preiseres [*sic*]: A noite de São João. Um musicista de samba negro: ingênuo, de cor escura, mas bem organizado. 3. J.B. Cardoso: Uma vista da Baía do Rio com borboletas, maçãs etc. Uma pintura primitiva muito adorável: grande delicadeza e detalhe.²⁶⁶ (tradução nossa)

E descreve outras obras em que está interessado:

Estou flertando com um retrato de um fuzileiro naval em um casaco vermelho de Roberto Burle Marx. O fundo é pobre. Não sei se posso confiar que ele o pinte ou repinte. É um bom retrato – mas mal colocado na moldura. Há um escultor polonês muito bom aqui chamado Samoieski [...] Tem uma ótima cooperativa e esplêndida equipe [...] Ele tem um magnífico pequeno nu feminino em mármore – mas ele é polonês. Gosto mais do trabalho dele do que de Dezpiau. Ou qualquer outro a não ser Lachaise. É um artista excepcional. Me informe imediatamente se posso despendar U\$ 1000,00²⁶⁷ nela.²⁶⁸ (tradução nossa; grifos do autor).

Lincoln era bastante organizado com seus registros escritos, e deixou inventariados relatos a respeito de todas as compras que realizou no Brasil. Estas narrações, ricas em detalhes e preciosas como testemunho de um olhar estrangeiro, são reproduzidas na íntegra abaixo. A relação das obras adquiridas e os valores pagos por elas é apresentada na sequência.

²⁶⁶ KIRSTEIN, L. [Carta] 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f. “So far have bought the following. 1. Veiga Guignard: Ouro Preto. This is a commission. Very charming landscape, very detailed of a view of the 47 baroque churches of Minas Gerais – delicately painted on a good wood panel, cradled – at dusk with illuminated balloons in the local fantastic granite mountains. I had him do a detailed drawing which we are also getting. He is a charming fellow and this will be a popular picture I know. 2. Heitor Preiseres [*sic*]: The night of São João. A negro samba musician: naive, dark in color but nicely organized. 3. J.B. Cardoso: A view of the Bay of Rio with butterflies, apples, etc. A very lovely primitive picture: great delicacy and detail.”

²⁶⁷ O equivalente a U\$ 14693,32 em 2015, de acordo com o calculador de inflação, disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

²⁶⁸ KIRSTEIN, L. [Carta] 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f. “I am flirting with a portrait of a Marine in a red coat by Roberto Burle Marx. The background is poor. I don’t know if I can trust him to paint it or repaint it. A good portrait – but badly placed in the frame. There is a very good Polish sculptor here called Samoieski. [...] He has a fine cooperative and a splendid equipe. [...] He has a superb small marble female nude – but he is a Pole. I like his work better than Dezpiau. Or anyone except Lachaise. He is a splendid artist. Advise me at once if I can spend \$ 1000.00 for it.”

• Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)

Guignard é um homem muito endurecido pois, por conta de um severo lábio leporino, é muito tímido e toda sua carreira foi afetada por sua inabilidade de falar corretamente. Ele tem um emprego obscuro ensinando crianças em uma minúscula escola provinciana no interior, a uma boa distância [da capital], e não vem muito ao Rio. Suas pinturas geralmente não estão disponíveis [para compra], pois ele dá a maioria delas a amigos, geralmente poetas e outros pintores. Finalmente encontrei-o na rua com meu amigo Jorge de Castro. Falamos a respeito de arte em geral. Ele é um homem muito agradável e gentil, de mais ou menos 45 anos de idade. Sugeri que me fizesse um desenho que eu compraria, e se eu gostasse dele, eu comissionaria uma pintura [a partir do desenho]. Vi muito do seu trabalho e senti que o melhor dele era detalhado e de linhas bem justas. Ele imediatamente começou a desenhar na mesa do café e dez dias depois me entregou o esboço em bico-de-pena de “Ouro Preto.” Fiquei tão satisfeito com o desenho que pedi a ele que fizesse uma pintura, que ele executou e foi exposta com sucesso no salão anual de 1942 no Palácio de Belas Artes [*sic*] do Rio de Janeiro. Paguei a Guignard 2.500 mil reis no início para que iniciasse a pintura e Jorge de Castro pagou a ele a mesma soma quando terminou.²⁶⁹ (tradução nossa)

• Edith Behring (1916-1996)

Vi desenhos de Edith Behring na casa do arquiteto Adalri e fiquei profundamente impressionado pela qualidade e habilidade de execução. Essa moça, por volta dos 30 anos agora, tem um emprego governamental miserável ensinando desenho industrial para adultos por 50 dólares ao mês.²⁷⁰ Ela foi uma das alunas mais talentosas de Portinari nos velhos tempos da Universidade [do Distrito Federal]. Ela achou que fosse uma brincadeira quando Jorge de Castro a chamou e pediu que viesse me encontrar com as peças que tivesse. Descobri que ela não guardara nenhuma de suas obras e deixou de desenhar com frequência, mas ela tinha duas cabeças de negros das quais sempre gostou e tencionava dar a sua filha quando crescesse. Essas eu comprei e Jorge de Castro prometeu ir ao Ministro Adjunto da Educação para tentar ajudá-la.²⁷¹ (tradução nossa)

²⁶⁹ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “Guignard is a very hard man as, due to a severely cleft lip, he is very shy and his whole career has been affected by his inability to speak correctly. He has an obscure job teaching children in a tiny provincial school quite a distance in the interior and does not come to Rio often. His pictures are generally not available as he gives most of them away to friends, usually poets and other painters. I finally met him in the street with my friend, Jorge di Castro [*sic*]. We talked about art in general. He is a very pleasant, nice man, about forty-five years old. I suggested that he make me a drawing which I would buy and if I liked the drawing, I would commission him to paint a painting. I had seen a lot of his work and felt that the best of it was tight and detailed. He immediately started to draw on the café table and ten days later gave me the pen and ink sketch of “Ouro Preto”. I was so pleased with this that I asked him to paint a picture, which he subsequently did and which was exposed with success at the Annual Salon of 1942 in the Palace of Fine Arts in Rio de Janeiro. I paid Guignard 2:500 mil reis to start the picture and Jorge de Castro paid him the same sum when he finished.”

²⁷⁰ O equivalente a US\$ 734,67 em 2015, de acordo com o calculador de inflação, disponível em: <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: 8 jan. 2016.

²⁷¹ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “I had seen drawings of Edith Behring’s at the architect, Aldari’s house, and was greatly impressed by the quality and craftsmanship. This girl, about thirty now, has a miserable government job teaching industrial design to adults for \$ 50 [dollars] a month. She was one of Portinari’s most talented pupils in the old days of the University. She thought it was a joke when Jorge de Castro called her for me and asked her to come down with whatever she had. I discovered that she kept not one thing and no longer draws very much, but she had two heads of a Negro boy that she had always liked and meant to give to her daughter when she grew up. These I bought and Jorge de Castro promised to go to the Assistant Minister of Education to try to help her.”

Figura 85 – “Estudo para Ouro Preto: noite de São João”, de Alberto da Veiga Guignard

Figura 86 – “Ouro Preto: noite de São João”, de Alberto da Veiga Guignard.

Figura 87 – “Menino negro”, Edith Behring.

Figura 88 – “Menino negro” (perfil), de Edith Behring.

• José Bernardo Cardoso Junior (1961-1947)

Fui levado ao estúdio de Cardoso por Jorge de Castro. O velho foi adotado pelos artistas e literatos do Rio. Ele é um professor aposentado que vive confortavelmente com sua filha, que é casada com um engenheiro civil. Ele tem um pequeno estúdio anexo à casa, que é bem grande e limpa. Infelizmente, Cardoso, agora com 82 anos de idade, pinta cada vez pior. Nos últimos quatro anos ele abandonou sua técnica limpa e meticulosa. Seus modelos são coisas que ele recorta de jornais e revistas, juntamente com cartões postais. Ele tinha uma série de cenas de praia nas quais mulheres sensuais se divertiam, nuas a não ser por joias muito grandes em seus tornozelos, pulsos e cabeças. Uma dessas tinha uma grande pedra atrás da qual um monge espiava. Ele me disse que aquela era uma pintura muito ultrajante e não parecia sábio mostrá-la no salão. Escolhi a maior e melhor pintura que pude encontrar no estúdio. Outras eram bastante atraentes, mas não tão boas. Eu pretendia voltar para comprar mais duas, mas ele ficou doente e não podia ver ninguém.²⁷² (tradução nossa)

Figura 89 – “Natureza morta com vista da Baía da Guanabara”, de José Bernardo Cardoso Jr.

²⁷² THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “I was taken to the studio of Cardozo, Jr. by Jorge de Castro. The old man is quite a pet among literary and artistic people in Rio. He is a retired school teacher who lives comfortably with his daughter, who is married to a civil engineer. He has a little studio attached to the house, which is quite large and cleanly kept. Unfortunately, Cardozo, now about eighty-two, paints worse and worse. For the last four years he has abandoned his meticulous, clean technique. His models are things he cuts out of newspapers or magazines plus postcards. He had a series of beachscapes on which disported lubiscious females, naked except for very heavy jewelry around their ankles, wrists and heads. One of these had a big rock around which a monk peeped. He told me that this was a very outrageous picture and it did not seem wise to expose it in the salon. I chose the largest and the best picture I could find in the studio. Others were quite charming but not as good. I meant to go back to get two others, but he became ill and couldn’t see anybody.”

• Heitor dos Prazeres (1898-1966)

Esse artista é um jovem negro, mais ou menos 25 anos de idade, que toca em uma orquestra de samba e é também engraxate. A pintura que comprei me foi mostrada por Augusto Rodrigues, o caricaturista. Estava selada com cera de chão. Creio que ele também faz alguns serviços de carpintaria. Ele recebeu um pouco de encorajamento, mas pessoas como Rodrigues tem muita inveja dele e não tentam ajudá-lo verdadeiramente.²⁷³ (tradução nossa)

Figura 90 – “Noite de São João”, de Heitor dos Prazeres.

²⁷³ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “This artist is a young Negro, about twenty-five, who plays in a samba orchestra and is also a shoeblack. The picture I bought was shown to me by Augusto Rodrigues, the caricaturist. It was varnished with floor wax. I believe he also does some carpentry jobs. He has received a little bit of encouragement, but people like Rodrigues are very jealous of him and do not really try to help him.”

• José Pancetti (1902-1958)

Penso que Pancetti, depois de Guignard e Portinari, é o melhor pintor do Rio. Ele tem em torno de 60 anos e por toda a vida esteve na Marinha ou na Marinha Mercante. Ganhou recentemente um prêmio de viagem ao estrangeiro, mas já que a Europa está fechada ele podia escolher apenas entre os Estados Unidos e Portugal. Por razões óbvias, a embaixada portuguesa está desejosa por boas relações com o Brasil e tornou muito fácil que Pancetti viajasse à Lisboa, onde ele não tinha desejo de ir e que dificilmente lhe fará algum bem além de lhe dar o prestígio da viagem. Nem a arquitetura nem o país são suficientemente diferentes do Brasil para dar a ele qualquer tipo de orientação que ele tanto precisa. Eu apresentei essa questão para a Divisão de Relações Culturais da Embaixada Americana sem nenhum sucesso, pois Pancetti não é suficientemente conhecido no Rio a ponto de ser vantajoso ajudá-lo. Percebi que seus trabalhos mais conhecidos são suas paisagens de costas e portos, mas não vi nada no Rio dentro desses temas que fosse bom. Ele enviou as melhores peças que tinha para a exposição da Macy's. Eu tenho muita pena de Pancetti, e o respeito muito. Ele dedicou todo o seu tempo livre para esse trabalho [de pintura] e eu honestamente sinto um estilo pessoal verdadeiro. A melhor obra dele que vi era o autorretrato. Ele nunca viu um Van Gogh original, mas estava lendo *Sede de viver*, de Irving Stone e tenho certeza que isso o afetou de alguma forma. Contudo, os valores cromáticos são bastante característicos de seu outro trabalho e a semelhança é excelente. Paguei o que é em geral considerado um preço muito alto. Era simplesmente o preço que pediu e não me senti em uma posição de pechinchar com ele, pois era tão obviamente desesperadamente pobre, infeliz, cheio de decepções em relação à frustração do prêmio de viagem etc. Ele não fala francês ou inglês e durante a minha conversa sobre a pintura, ele entendeu mal a entonação da minha voz e compreendeu que eu não gostei dela ou achei que custava muito. Por conta disso ele me pediu para ir embora e eu tive muita dificuldade em convencê-lo de que eu não estava falando a respeito de dinheiro, mas meramente perguntando quando a pintura foi feita.²⁷⁴ (tradução nossa)

²⁷⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. "Pancetti, after Guignard and Portinari, is, I think, the best painter in Rio. He is about sixty years old at the present moment and has all his life been in either the Navy or the Merchant Marine. He has recently won a prize entitling him to travel abroad, but since Europe was closed he had only the choice of the United States or Portugal. For obvious reasons, the Portuguese embassy is desirous of good relations with Brazil and so made it very easy for Pancetti to travel to Lisbon where he had no desire to go and where it would hardly do him any good, except the prestige of travel. Neither the architecture nor the country is sufficiently different from Brazil to give him any kind of orientation which he so badly needs. I put this question up to the Cultural Relations Division of the American Embassy without any effect, because Pancetti is not sufficiently known in Rio to make it worthwhile for him to be helped. I realize that his best known works are his landscapes of the shore and ports, but I saw nothing in Rio that was at all good in this vein. He had sent the best things he had to the Macy exhibition. I felt very sorry for Pancetti, whom I respect very much. He has devoted his entire free time to his work and I honestly feel a real personal style. The best thing of his I saw was the self-portrait. He has never seen a Van Gogh in the original but he was reading Irving Stone's "Lust for Life" and I am sure this had an effect on him. However, the color values are quite characteristic of his other work and it is an excellent likeness. I paid what was generally thought to be a very high price. It was simply the price that he asked and I did not feel in a position to haggle with him as he was so obviously desperately poor, unhappy, full of disappointments about the frustration of the travel award, etc. He speaks no French or English and during my discussion of the picture, he misunderstood the intonation of my voice that I did not like it or else thought it cost too much money. Whereupon he asked me to leave and I had quite a lot of trouble convincing him that I was not talking about money but merely asking when such a picture was painted."

Figura 91 – “Autorretrato”, José Pancetti.

- Genevieve Pinet (? - ?)

Madame Pinet é uma senhora levemente insana, ou pelo menos excêntrica, da região Norte (ver a sua autobiografia). Ela vive com um ex-paraguaio, flautista, que tem misteriosas conexões diplomáticas. Como tantos pintores primitivistas, seu trabalho está gradativamente se deteriorando e agora ela perdeu seu encanto e frescor originais e está estudando na academia sob orientação de Oswaldo Teixeira. Passei cerca de três horas em seu estúdio tentando escolher uma pintura que pensei ser a mais representativa. A maior delas era o “Templo positivista”. Enquanto essa aparecia bem nas fotografias, senti-a inferior àquela que comprei. Na verdade, ela não tinha muitas obras à venda. As melhores já se foram há muito tempo e ela pinta cópias destas ou suas novas peças em estilo inferior. Ela foi de certa forma arruinada pelo entusiasmo dos jornalistas. Não acho que paguei muito pela pintura, mas por outro lado ela queria 100,00 dólares por ela.²⁷⁵ (tradução nossa)

²⁷⁵ Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “Mme Pinet is a mildly insane, or at least eccentric, lady from the north (see her autobiography). She lives with an ex-Paraguayan flutist who has mysterious diplomatic

Figura 92 – “Academia Pareiras”, Georgette Pinet.

• Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980)

Esse moço, de origem espanhola e não portuguesa, era anteriormente um jogador profissional de futebol e pinta há mais ou menos cinco anos. Ele trabalha muito duro e eu fiquei bastante interessado nele, pois pelo menos tenta criar algo a partir da paisagem local. Fui levado ao seu estúdio por Paulo Rossi [Osir], que gosta muito dele. Fiquei francamente surpreso com o preço dessas obras, mas achei justificado pagá-lo porque eu pude ver quão desesperadamente ele precisava do dinheiro e que foi deixado de fora da cena local em razão de seu interesse pela cidade. Foi o caso de não estar disposto a barganhar; tenho certeza que poderia tê-lo feito abaixar o preço se quisesse, mas por um ponto de vista humano, no momento em que estava lá, senti que não poderia fazer isso.²⁷⁶ (tradução nossa)

connections. Like so many primitive painters, her work is increasingly deteriorating [sic] and now she has lost her original charm and freshness and is studying at the Academy under Oswald Teixeira. I spend about three hours in her studio trying to choose a picture which I thought was most representative. The largest one was the “Templo Positivista”. While this one looks well in a photograph, I feel it inferior to the one I bought. Actually, she hasn’t very many pictures for sale. The best ones have long ago gone and she paints either copies of those or new ones in her inferior manner. She has been somewhat spoiled by the enthusiasm of journalists. I do not think necessarily that I paid too much for this picture, but on the other hand, she wanted \$100 [dollars] for it.”

²⁷⁶ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “This boy, of Spanish rather than Portuguese stock, was formerly a professional football player and has been painting for about five years. He works very hard and I was much interested in him because he at least attempts to make something out of the local landscape. I was taken to his studio by Paulo Rossi, who likes him very much. I was frankly surprised at the expense of this pictures but I felt justified in paying it because I could see how desperately he needed the money and that he was left out of the local scene because of his interest in the

Figura 93 – “Arredores de São Paulo”, Francisco Rebolo Gonsales.

- Tomas Santa Rosa (1909-1956)

Santa Rosa é um dos melhores críticos e um dos mais cultos e inteligentes pintores no Rio, apesar de nunca ter saído do país e raramente ter deixado a capital. Ele é um mulato que trabalha muito duro para os interesses de uma [empresa de] propaganda comercial, tentando pagar as contas. Eu o conheci o ano passado e pude perceber que ele era muito afável, mas ainda não havia encontrado um idioma pessoal. Fui ao seu estúdio e olhamos uma grande quantidade de estudos. Vi seu painel para o pavilhão de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte e finalmente encontrei um desenho pequeno muito bonito de um pedinte sem nenhuma das pernas, sentado em um carrinho no fim da plataforma de trem. Sugeri que me pintasse uma obra com o mesmo tema, do que ele encarregou-se com grande prazer. Infelizmente, Santa Rosa é um grande procrastinador e não tenho ideia do que aconteceu com sua comissão. Eu paguei a ele 75,00 dólares antecipadamente e dei a Jorge de Castro 75,00 dólares para dar a ele [ao término da obra]. Comprei a ponta-seca no ato por 25,00 dólares. É uma cópia de uma tiragem de duas impressões e a matriz foi destruída. Apesar de muito sob a influência de Picasso e, de certo modo, de Portinari, sinto que é a melhor peça de gravura originária do Brasil que vi, pelo menos nos últimos dez anos.²⁷⁷ (tradução nossa)

home town. It was a case of not being willing to bargain; I am sure I could have beaten him down if I wanted to, but from a human viewpoint at the time I was there I couldn't do it.”

²⁷⁷ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “Santa Rosa is one of the best critics and one of the most instructed and intelligent painter in Rio, although he

Figura 94 – “Musicistas brasileiros”, de Tomás Santa Rosa.

• José Moraes (1921-2003)

Esse jovem talentoso, de uns 22 anos, é o líder de um grupo de vanguarda na Escola de Belas Artes. Vi alguns desenhos muito sensíveis de crianças que ele havia feito e pedi a ele que executasse um especialmente bom para mim. Deixei com Jorge de Castro 500 mil réis (25,00 dólares) para que ele realize a tarefa. Eu não vi o desenho.²⁷⁸ (tradução nossa)

has never been outside of Brazil and hardly ever outside the capitol [*sic*]. He is a mulatto who works very hard for a commercial advertising concern trying to make ends meet. I had met him the previous year and could see that he was very facile but had not found a personal idiom. I went to his studio and we picked through a great many sketches. I saw his panel for Oscar Niemeyer's pavilion at Belo Horizonte and I finally came across a very beautiful little drawing of a beggar without any legs sitting on a little cart at the end of a railroad platform. I suggested he painted me a picture on this theme, which he undertook with a great deal of pleasure. Unfortunately, Santa Rosa is a great procrastinator and I have no idea as to the result of this commission. I paid him \$ 75 [dollars] in advance and gave Jorge de Castro \$ 75 to give him. I bought the dry point outright for \$ 25. It is one of two copies and the plate has been destroyed. While it is very much under the influence of Picasso and somewhat of Portinari, I feel it is the best piece of graphic art I saw that has come out of Brazil, at least in the last ten years.”

²⁷⁸ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “This talented boy, about twenty-two, is the leader of an advance guard group in the School of Fine Arts. I saw some very sensitive drawings of children that he had done and I asked him to make a particularly fine for me. I left Jorge de Castro 500 mil reis (\$25) for him to do this. I have not yet seen the drawing.”

- Emídio de Souza (1868-1949)

Souza é um velho camponês que vive em uma pequena cidade perto de Santos. Suas obras são colecionadas por pintores em São Paulo e ele tem recebido certa quantidade de publicidade. Comprei essa pintura de Bruno Giorgi, o escultor. Eu gostaria muito de ter outras peças de Souza, mas as pessoas só as compram quando viajam a sua cidadezinha, o que fazem apenas por acaso.²⁷⁹ (tradução nossa)

- Percy Deane (1921-1994)

Percy Deane é um dos mais competentes do grupo jovem da Escola de Belas Artes e está sendo encorajado por Oscar Niemeyer. Ele não tinha nenhuma gravura para vender mas escolhi esse pequeno desenho muito delicado e pedi a ele que preparasse um esboço para uma pintura que, se eu gostasse, eu o comissionaria a pintar. Não ouvi nada a respeito disso.²⁸⁰ (tradução nossa)

Figura 95 – “Os amantes”, de Percy Deane.

²⁷⁹ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “Souza is an old peasant who lives in this little town near Santos. His pictures are collected by painters in Sao Paulo and he has received a certain amount of publicity. I bought this picture from Bruno Georgi, the sculptor. I would like very much to have other things of Souza, but people only get them when they travel down to his little town and this they do only by accident.”

²⁸⁰ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. “Percy Deane is one of the most capable of the young group at the School of Fine Arts and is being encouraged by Oscar Niemeyer. He had no prints for sale but I chose this very delicate little drawing and asked him to prepare a sketch for a picture which, if I liked, I would commission him to paint. I have not heard anything about this.”

- Lucci Citti Ferreira (1911-2008)

Essa moça muito bonita e talentosa é uma escrava devota e amiga de Lasar Segall. Ela é muito condenada localmente por seguir diligentemente o mestre; contudo, sinto que ela tem grandes qualidades e trabalha o tempo inteiro tentando refinar e desenvolver o seu dom considerável. Uma grande e bela peça sua foi vendida à International Business Machines. Não vi nada em seu estúdio de que gostei tanto a não ser uma pintura enorme que era tão parecida com Segall a ponto de ser quase indistinguível. A obra que comprei foi iniciada em 1937, deixada de lado e quando gostei dela a artista expressou surpresa, mas disse que gostaria de trabalhar mais nela e o fez. É interessante comprá-la com certas pinturas de Lasar Segall sobre negros, que estão entre seus trabalhos mais fracos. De todas as pessoas que conheci no Brasil, essa moça foi de quem gostei mais. Ela vive uma situação difícil e está particularmente isolada de qualquer círculo social em função de sua ligação com Segall.²⁸¹ (tradução nossa)

- Paulo Rossi Osir (1890-1950)

Paulo Rossi é um dos artistas mais bem treinados no Brasil. Seu trabalho em azulejos produziu algumas peças extraordinárias e ele conduz um pequeno ateliê de artesãos, notadamente com os pintores Volpi e Mario Zanini. Rossi tente a ser acadêmico em estilo, indo de Savarini [*sic*] a Derrain. A grande pintura que escolhi me pareceu a obra mais impressionante e digna de ser mostrada em um museu que ele tinha, melhor que suas paisagens e superior a muitas obras com figuras humanas com uma certa dureza e sem personalidade. Rossi me foi muito útil em São Paulo, me levou a muitos ateliês e me explicou a situação artística em detalhe. Ele me presenteou com a pintura pequena como um presente de despedida.²⁸² (tradução nossa)

²⁸¹ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. "This very beautiful and talented girl is a devoted slave and friend of Lazar Segal. She is locally much condemned for her sedulous following of the master, but nevertheless I feel she has great qualities herself and she works all the time trying to refine and develop her not inconsiderable gift. A large and handsome figure piece of hers was sold to the International Business Machines. I saw nothing in her studio I liked as well except an enormous picture which was so much like Segal as to be almost indistinguishable. The picture I bought had been started in 1937, laid aside and when I liked it she expressed surprise but said she would like to work on it further and did so. It is interesting to compare it with certain paintings of Segall of negroes, which are among his weakest work. Of all the people I met in Brazil, I liked this girl best. She has a very hard time indeed and is particularly isolated there from any society at all due to her connection with Segall."

²⁸² THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. Lincoln Kirstein Papers. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942. "Paulo Rossi is one of the best trained artists in Brazil. His tile works has turned out some extraordinary work and he runs a little shop of craftsmen, notably with the painters Volpi and Marrio Zannini Rossi tends to be rather academic in styles, ranging from Savarini to Derrain. The big picture I chose I felt to be the most impressive museum-like picture he had, better than his landscapes and superior to several rather hard and characterless figure paintings. Rossi was extremely useful to me in Sao Paulo and took me to numerous studios and explained the artistic situation in detail. He presented me with the little companion picture as a farewell present."

Figura 96 – “Fruta do conde”, de Paulo Rossi Osir.

Figura 97 – “Pêra”, de Paulo Rossi Osir.

As informações elencadas acima revelam alguns dados interessantes. Ao se olhar as obras adquiridas por Kirstein, percebe-se que algumas temáticas se repetem. A paisagem está presente em “Natureza morta com vista para a Baía de Guanabara”, de José Bernardo Cardoso Junior, “Arredores de São Paulo” e “Quintais”, de Francisco Reboló Gonsales. Há representações da figura humana como as cabeças de negro, de Edith Behring, “Mãe e filhos negros”, de Lucci Citti Ferreira, “Musicistas brasileiros”, de Tomas Santa Rosa e o autorretrato de Pancetti. O motivo das festas populares também foi escolhido; Lincoln adquiriu quatro obras retratando os festejos de São João: um desenho e uma pintura finalizada de Guignard, sendo as outras de Heitor dos Prazeres e Paulo Rossi Osir. Kirstein participou de uma festa junina com Portinari em sua vinda anterior ao Brasil e talvez sua experiência pessoal com a festividade o tenha levado a adquirir repetidas peças que tratavam do tema.

Quase todas as obras mencionadas possuem elementos que permitem identificá-las como provenientes de um local que não os Estados Unidos: a vibrante vista do cartão postal carioca; a cena cotidiana dos arredores da capital paulista, com sua população mestiça trocando prosa; os negros, de Edith Behring e Lucci Citti Ferreira; as diversas representações dos festejos de São João. Alguns trabalhos não necessariamente teriam essa conotação se expostos em contextos neutros, mas em uma exposição coletiva com outras obras latino-americanas, cuja seleção privilegiou as temáticas regionais, elas involuntariamente incorporariam essa leitura por conta das circunstâncias em que estavam inseridas. Das peças compradas, pode-se dizer que apenas “Os amantes”, de Percy Deane e o autorretrato de Pancetti não possuem óbvios elementos regionais em sua construção formal. O objetivo do MoMA era realizar uma grande mostra da sua coleção latino-americana ao público estadunidense, o que ocorreu em 1943.

Para uma melhor visualização das transações realizadas por Kirstein no Brasil, foi confeccionada uma tabela listando todos os trabalhos adquiridos no país e indicando o valor pago pelas peças em 1942, em dólares e em mil réis, bem como o valor em dólares corrigido para 2015.

Tabela 7 – Relação das obras brasileiras adquiridas por Lincoln Kirstein no Brasil em 1942.

Artista	Nome da obra	Valor pago em mil réis	Valor pago em dólar em 1942	Valor pago em dólar com correção (2015)*
Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto” (desenho a caneta e tinta)	600,00	30,00	440,80

Artista	Nome da obra	Valor pago em mil réis	Valor pago em dólar em 1942	Valor pago em dólar com correção (2015)*
Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto” (têmpera sobre painel de madeira)	5.000,00	250,00	3673,33
Edith Behring	“Cabeça de negro” (perfil)	500,00	25,00	367,33
Edith Behring	“Cabeça de negro” (perfil)	500,00	25,00	367,33
Jose Bernardo Cardoso Junior	“Natureza morta com vista da Baía da Guanabara”	600,00	30,00	440,80
José Pancetti	“Autorretrato”	6.000,00	300,00	4.408
Heitor dos Prazeres	“Dia de São João”	400,00	20,00	293,87
Genevieve Pinet	“Academia Parreiras”	1.200,00	60,00	881,60
Tomas Santa Rosa	“O musicista cego”	3.000,00	150,00	2.204,01
Tomas Santa Rosa	“Musicistas brasileiros”	500,00	25,00	367,33
Percy Deane	“Os amantes”	500,00	25,00	367,33
Paulo Rossi Osir	“A Praia”	2.500,00	125,00	1.836,67
Paulo Rossi Osir	“Fruta do conde”	500,00	25,00	367,33
Paulo Rossi Osir	“Pêra”	Presente do artista	-	-
Paulo Rossi Osir	“Noite de São João”	1.280,00	64,00	940,37
Francisco Rebolo Gonsales	“Arredores de São Paulo”	1.000,00	50,00	734,67
Francisco Rebolo Gonsales	“Quintais”	3.000,00	150,00	2.204,01
Emídio Souza	“Itanhaém” (têmpera sobre painel)	200,00	10,00	146,94
Lucci Citti Ferreira	“Mãe e filho negros”	3.000,00	150,00	2.204
José Moraes	Desenho encomendado com crianças como tema; não há evidência da entrega.	500,00	25,00	358,27

* Calculado por meio do website <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em: jan. 2016.

Algo intrigante citado nos relatos de Kirstein é a falha de alguns artistas em executar as peças comissionadas por Lincoln. Percy Deane, Tomas Santa Rosa e José Moraes receberam pedidos de fatura de obras, nos casos de Moraes e Santa Rosa com pagamento parcial efetuado, mas Kirstein nunca recebeu os trabalhos. A documentação consultada não permite supor o motivo de tal comportamento, mas é curioso que esses artistas não tenham respondido

ao pedido por obras do representante de uma instituição internacional tão importante. Os documentos consultados mostram que Lincoln tratou diretamente com doze artistas. Portanto, proporcionalmente, se três deles deixaram de entregar encomendas, isso equivale a 25% do total de artistas com os quais negociou, o que, dentro do contexto, é um número alto.

Após finalizar o processo de aquisição das obras para o MoMA, Kirstein encerrou seus trabalhos no Brasil, tendo cumprido outra atividade importante relacionada às artes visuais:

Para o Museu de Arte Moderna comprei no Rio e em São Paulo o trabalho de quinze artistas de grande talento, a não ser por Portinari, que já está bem representado em nossa coleção. Também adquiri uma biblioteca de referência bastante completa a respeito das artes plásticas, música, arquitetura e teatro.²⁸³ (tradução nossa)

Os relatos de Kirstein mencionam a aquisição de obras de quinze artistas, mas os documentos levantados só permitem a identificação de 13 deles. A relação de aquisições mostra que Lincoln omitiu destacadas figuras do cenário artístico nacional, e não é claro se isso se deve a uma escolha arbitrária ou se deu por falta de conhecimento da história da arte brasileira:

Partindo-se de uma perspectiva voltada à história da arte, está claro que Kirstein perdeu oportunidades de adquirir, para o museu, trabalhos de artistas modernos proeminentes em atividade nos países que visitou, como Tarsila do Amaral, cujos trabalhos ele viu no Brasil. Contudo deve-se apontar que quando Kirstein viajou, cursos universitários de história da arte ou levantamentos dedicados aos países que visitou não estavam disponíveis em inglês. (Cursos voltados à arte e cultura do México eram a exceção.) Pela primeira vez o Museu não aceitou algumas das aquisições de Kirstein para a coleção; entre elas estavam diversos trabalhos de artistas autodidatas ou amadores que não resistiram ao teste do tempo. Apesar de os motivos de Kirstein serem mais frequentemente diplomáticos do que voltados à história da arte, ele adquiriu trabalhos de artistas importantes.²⁸⁴ (BASILIO, 2004, p. 54, tradução nossa)

Uma observação cuidadosa das aquisições de Kirstein no Brasil leva a crer que ele conhecia quem se destacava na cena artística. Talvez sua desavença com Oswald de Andrade

²⁸³ KIRSTEIN, L. [Carta] 14 jun 1942, Rio de Janeiro [para] ?Embaixador , Rio de Janeiro, 3f. “For the *Museum of Modern Art* I purchased in Rio and São Paulo the work of fifteen artists of great talent, exclusive of Portinari, who is already well represented in our collection. I also purchased a fairly complete reference library of the plastic arts, music, architecture and theatre.”

²⁸⁴ “From an art historical perspective, it is clear that Kirstein missed opportunities to purchase works for the museum by major modern artists working in the countries he visited such as Tarsila do Amaral, whose works he saw in Brazil. However it should be noted that when Kirstein was traveling, art-historical university courses or surveys devoted to the countries he was to visit were not available in English. (Courses devoted to the art and culture of Mexico were the exception of the situation.) At the first time, the museum did not accept a number of Kirstein’s purchases for the collection; among those that were acquired were several works by self-taught or amateur artists that have not stood the test of time. Despite the fact that Kirstein’s motives were more often diplomatic than art-historical, he did acquire works by important artists.” (BASILIO, 2004, p. 54)

tenha impedido que ele travasse maior contato com os modernistas paulistas. Porém, em sua seleção torna-se clara a escolha de peças com temática regional, que pudessem mostrar aspectos particulares do Brasil às plateias americanas. Como aponta Miriam Basilio, algumas das obras adquiridas por Lincoln no país foram recusadas de imediato pelo Conselho de Aquisições do MoMA, sendo elas: “O musicista cego”, de Tomas Santa Rosa; “A praia” e “Noite de São João”, de Paulo Rossi Osir; “Quintais”, de Francisco Rebolo; “Itanhaém”, de Emídio de Souza, e “Mãe e filho negros”, de Lucci Citti Ferreira. Parece que os critérios de seleção de obras utilizados por Kirstein, voltados à política da boa vizinhança, não agradaram os conselheiros do museu.

4.4 A exposição de arte latino-americana do MoMA em 1943: ápice

Depois de receber as obras compradas por Lincoln Kirstein na América do Sul, o MoMA se preparou para apresentá-las em uma grande mostra, dedicada integralmente à sua coleção latino-americana. Apesar das discordâncias com Kirstein em relação aos critérios de aquisição das peças, era importante ao museu validar publicamente o conhecimento e experiência de seu emissário, reforçando assim a importância do acervo recém-adquirido. Isso foi alcançado com a nomeação de Lincoln a uma posição de consultoria no museu:

Caro Sr. Kirstein. Em razão do seu conhecimento desse campo, os Conselheiros do Museu ficariam muito felizes se você aceitasse a nomeação a Consultor de Arte Latino-Americana do Museu. Não temos provisão em nosso orçamento para criar um departamento latino-americano, mas temos esperança que você aceite essa posição honorária para que possamos nos beneficiar de seu conhecimento e experiência. Ficaríamos muito felizes que você marque compromissos e assine cartas como nosso Consultor de Arte Latino-Americana.²⁸⁵ (tradução nossa)

O MoMA havia conseguido protelar por mais tempo a entrada de Lincoln no exército, transferida para fevereiro de 1943. Com isso, foi possível que ele se dedicasse aos preparativos da vasta mostra dedicada às peças que adquirira. Uma importante questão, que não havia sido resolvida até então, era nomear o fundo de aquisições instituído por Nelson Rockefeller para a ampliação do acervo latino-americano. Em tempos de guerra mundial e ânimos políticos aflorados, uma tarefa aparentemente simples não se mostrou tão fácil assim:

²⁸⁵ CLARCK, S. [Carta] 26 out. 1942, Nova York [para] KIRSTEIN, L., Nova York. 1f. “Dear Mr. Kirstein. In view of your knowledge of the field, the Trustees of the Museum would be very pleased to have you accept the appointment as Consultant on Latin-American Art for the Museum. We have no provision in our budget for setting up a Latin American Department, but it is our hope that you will accept this honorary position so that we may profit from your knowledge and experience. We should be very glad to have you make appointments and sign letters as our Consultant on Latin-American Art.”

A sugestão que veio da agência de Nelson, de que chamemos seu fundo [de aquisições] o Fundo de Aquisições das Repúblicas Americanas parece muito insatisfatório a todos os consultados, incluindo Monroe Wheeler, Lincoln [Kirstein] e René [d'Harnoncourt]. O nome é ambíguo, primeiro, pois não diferencia as repúblicas americanas dos Estados Unidos; segundo, porque René pensou que sugeriria que as repúblicas americanas doaram o fundo e terceiro, e o pior, me parece que uma piada de mal gosto pode facilmente surgir a partir da sugestão de que o fundo pode ser usado para comprar repúblicas americanas. René disse que tentaria levar isso a Nelson e conseguiu fazê-lo, então no domingo recebi o seguinte telegrama: Nelson Rockefeller aprova o título aspas Interamerican Fund aspas. Interamerican Fund foi minha sugestão, e apesar de não ser satisfatório, é curto e furta-se das piores implicações do outro título. Vamos adiante com isso.²⁸⁶ (grifos do autor – tradução nossa)

De fato, um nome que permitisse a sugestão da utilização do fundo de aquisições para a compra de repúblicas americanas não seria uma boa escolha. Com o batismo do Inter-American Fund e o afastamento da possibilidade de mal-entendidos, os esforços de Kirstein voltaram-se completamente à finalização do catálogo da exposição.

O volume, todo redigido por Lincoln e amplamente ilustrado, era composto por três seções principais. Na primeira, o texto de abertura, “Da conquista à 1900”, oferecia uma introdução de 16 páginas sobre a história da arte latino-americana. Depois, seguiam-se ensaios que tratavam individualmente de cada país apresentado na mostra, traçando sua trajetória artística a partir do início do século XX. Na sequência, havia uma seção de biografias de todos os artistas presentes na coleção do museu, apresentadas por nacionalidade, e acompanhadas da listagem das obras de cada um deles. Além das informações elementares referentes às peças, como título, ano de fatura e dimensões, havia também a especificação da maneira de aquisição, o que enfatizava a grande importância do Inter-American Fund na reunião do grupo de trabalhos apresentados. Por fim, estava exposta a bibliografia utilizada, organizada em tomos gerais, e volumes específicos catalogados por nacionalidade.

Alfred Barr redigiu o prefácio da publicação, buscando enfatizar tanto a importância da coleção latino-americana, como o pioneirismo do volume que acompanhava a mostra:

²⁸⁶ BARR, A [Carta] 23 fev. 1943, Nova York [para] ABBOT, J., Nova York. 1f. “The suggestion which came from Nelson’s office that we call his fund the American Republics Purchase Fund seemed pretty unsatisfactory to everyone consulted, including Monroe Wheeler, Lincoln [Kirstein] and René [d’Harnoncourt]. The name is ambiguous, first, in that it does not distinguish the Latin American Republics from the U.S., second, because René thought it would suggest that the American Republics have given the fund, and third, and worst, because it seemed to me that a wisecrack might easily be developed out of the suggestion that the fund might be used for purchasing American republics. René said that he would try to take it up with Nelson and succeeded in doing so, so that on Saturday I received this wire: Nelson Rockefeller approves wording quote Interamerican Fund unquote. Interamerican Fund was my suggestion and while it is not satisfactory it is short and avoids the worst implications of the other title. We are going ahead with this.”

Graças a Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade ao longo de nosso Hemisfério Ocidental, estamos retirando as vendas do entendimento cultural que tem mantido os olhos de todas as repúblicas americanas fixos na Europa, fazendo-as trocar raras olhadelas entre si no último século e meio. No campo das artes estamos começando a olhar uns aos outros de frente com interesse e alguma compreensão. Como evidência de progresso, nós cremos que esse volume tem um certo valor – na verdade um valor duplo. Primeiro, este é um registro da mais importante coleção de arte latino-americana contemporânea nos Estados Unidos, e também do mundo (incluindo as nossas repúblicas irmãs do sul). [...] Em segundo, o ensaio de Lincoln Kirstein nas próximas 16 páginas pode muito bem ser a primeira publicação em inglês de um levantamento das artes pictóricas da América Latina durante os últimos três séculos, vistas como um todo, e com referências frequentes à nossa própria arte – um assunto tão vasto, tão complexo e tão inexplorado que esse pequeno texto toma o papel de uma empreitada pioneira.²⁸⁷ (KIRSTEIN, 1943, p.3, tradução nossa)

Figura 98 – Artigo a respeito do Brasil nas páginas 34 e 35 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*.

²⁸⁷ “Thanks to the second World War and to certain man of good will throughout out Western Hemisphere, we are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all American republics fixed on Europe with scarcely a side glance at each other during the past century and a half. In the field of art we are beginning to look at 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, for that matter in the world (including our sister republics to the south). [...] Secondly, Lincoln Kirstein’s essay on the following 16 pages may well be 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 – a subject so vast, so complex and so unexplored that his short piece takes on the character of a pioneer venture.” (KIRSTEIN, 1943, p.3)

Figura 99 – Páginas 36 e 37 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, dedicadas ao Brasil

Figura 100 – Páginas 38 e 39 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, dedicadas ao Brasil.

Figura 101– Páginas 40 e 41 do catálogo *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*; sendo a página 40 dedicada ao Brasil.

Sabe-se que Barr não concordava com o abandono dos critérios de qualidade artística que defendia, em favor de motivações políticas, na ocasião de aquisições de obras. De qualquer maneira, o texto do diretor do MoMA apresenta uma defesa da integração latino-americana por meio da arte, que pode ser facilmente compreendida como um esforço integrante da política da boa vizinhança

É fato que o MoMA havia demonstrado interesse na região antes de Roosevelt ascender à presidência, exibindo a mostra individual de Diego Rivera em 1931. Mas, a “visão e generosidade” do doador anônimo do Inter-American Fund, que estipulou que os recursos doados fosse empregados “para trabalhos de interesse ou qualidade, quietamente e sem envolvimento em complicações ou concessões oficiais”²⁸⁸ (KIRSTEIN, 1943, p. 4, tradução nossa) estava impregnada de uma intenção essencialmente política.

Como consequência das ações de Nelson voltadas à expansão do acervo do MoMA, no início de 1943, a coleção latino-americana da instituição era “mais completa que a europeia – pois o museu agora tem mais pinturas chilenas do que britânicas e mais brasileiras do que

²⁸⁸“For works of interest or quality, quietly and without involvement in official complication or compromise.” (KIRSTEIN, 1943, p. 4)

italianas” (KIRSTEIN, 1943, p. 4, tradução nossa). Em números, isso se traduzia em 3 afrescos; 69 pinturas a óleo; 31 aquarelas; 35 desenhos; 94 gravuras (de exemplares assinados); 49 pôsteres; 4 esculturas; 9 fotografias, totalizando 293 itens.²⁸⁹

Depois de todos os esforços, em 31 de março de 1943 foi aberta *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. O comunicado de imprensa que divulgou a mostra apresenta algumas descrições de obras da exposição, e a estrutura do texto é reveladora:

Apesar das novas aquisições mostrarem a variedade e qualidade da pintura latino-americana, que abrange desde retratos realistas até composições abstratas e surrealistas, muitas das obras são dignas de interesse especial, pois dizem respeito às pessoas e os acontecimentos dos países que as produziram. Uma humilde procissão funerária no Peru, um tornado cubano com cadeiras e cavalos girando no ar, um novo rico mexicano supervisionando a construção de sua espalhafatosa casa nos arredores da cidade, um melancólico *resort* de férias dos anos 1880, as magníficas montanhas da Colômbia, um festival brasileiro, são alguns dos temas dessas pinturas. [...] O Clube Atlético New Chicago, de Antonio Berni da Argentina, é de particular interesse [...] e mostra um grupo de jovens argentinos em uma idade em que todos os meninos, seja na América do Norte ou do Sul anseiam participar de um grupo. Se não fosse pela arquitetura e as 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 existem em abundância nos Estados Unidos. Essa tela de grandes dimensões [...] oferece vívida evidência, psicológica e física das semelhanças fundamentais entre os povos de um país da América do Norte e do Sul.²⁹⁰ (tradução nossa)

Com olhar atento, é possível identificar que a apresentação da pintura de Antonio Berni ao público americano foi construída a partir dos critérios de fomento de relações culturais do OCIAA. As intenções de aproximação cultural do expectador com o tema apresentado, por meio da utilização de elementos que aumentassem sua compreensão empática com obra, são claras, bem como a intenção de motivar o conhecimento da cultura e de peculiaridades dos países representados, pela descrição do conteúdo das obras. Não se deve esquecer que uma das premissas da fundação do MoMA foi seu propósito educativo, voltado ao ensino e

²⁸⁹ KIRSTEIN, 1943, p. 4.

²⁹⁰ Comunicado do MoMA à Imprensa “224 new acquisitions make Museum of Modern Art collecton of modern Latin American art most important in the world.” – “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 hurling 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. [...] Of particular interest is The New Chicago Athletic Club by Antonio Berni of Argentina [...] 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 large canvas [...] offers vivid psychological and physical evidence of the fundamental similarity between the peoples of a North and South American country.”

divulgação da arte moderna. A instituição realizava esforços constantes para a confecção de publicações, promoção de exposições circulantes e organização de ações educacionais em sua sede. Esse lado pedagógico do Museu conferiu maior peso à opção de adoção de critérios políticos na seleção de obras e abertura de exposições.

Porém, apesar de decisões motivadas por intenções políticas terem sido tomadas pelo MoMA, nem todas as ações do Museu em relação à América Latina foram executadas com esse objetivo. A instituição, praticamente desde a sua fundação, já olhava para a produção artística da região. Com a eclosão da Segunda Guerra, empréstimos de obras vindos da Europa tornaram-se praticamente inviáveis, e o Museu buscou compensar a ausência de peças europeias com mostras de artistas de outras repúblicas americanas. A partir de 1940, por exemplo, ocorreu a *Twenty Centuries of Mexican Art*, Portinari of Brazil e festivais de música mexicana e brasileira; *The Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, em 1941; *The United Hemisphere Poster Competition*, em 1942; *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor* e *Brazil Builds*, importante mostra de arquitetura moderna brasileira, ambas em 1943. Tão amplo espaço dedicado à região passou a incomodar alguns membros do conselho do Museu, que começaram a se opor a projetos que envolvessem a América Latina:

Entre 1942 e 1946, Barr e membros do Comitê de Exposições do Museu propuseram exposições solo de [Antonio M.] Ruiz e [David Alfaro] Siqueiros, bem como projetos que uniriam Ruiz com Siqueiros ou com Carlos Merida. Barr sofreu oposição por parte dos membros do Conselho que levou a dificuldades na aprovação de uma série de exposições de artistas latino-americanos nos anos 1940. Apesar do Comitê de Exposições ter aceitado a exposição coletiva e as individuais de Ruiz e Siqueiros, ocorreram objeções e as mostras nunca aconteceram. Andrew Conger Goodyear, Conselheiro e um dos fundadores do museu, pensava particularmente que exposições demais haviam sido dedicadas à região. Goodyear poderia também estar reagindo às várias mostras circulantes enviadas a diversos locais nos Estados Unidos e América Latina pelo Departamento de Exposições Circulantes, fundado em 1933. A primeira foi “Três Artistas Mexicanos” (Rivera, Orozco e Siqueiros) em 1938-39; a ela se seguiram mais doze exposições latino-americanas nos oito anos seguintes.²⁹¹ (BASILIO, 2004, p. 55, tradução nossa)

²⁹¹ “Between 1942 and 1946, Barr and members of the Museum’s Exhibitions Committee proposed solo exhibitions of Ruiz and Siqueiros, as well projects that would pair Ruiz with Siqueiros or with Carlos Merida. Barr faced opposition among the members of the board that lead to difficulties in the approval of a number of exhibitions of the work of artists from Latin America in the 1940s. Although the Exhibitions Committee accepted the group show and the solo exhibitions of Ruiz and Siqueiros, objections were raised and the shows never held. In particular, Andrew Conger Goodyear, a Trustee and one of the Museum’s founders, felt that too many exhibitions had already been devoted to the region. Goodyear may also been reacting to the number of exhibitions sent to venues in the United States and Latin America by the Museum’s Department of Circulating Exhibitions, which has been founded in 1933. The first of these was “Three Mexican Artists” (Rivera, Orozco and Siqueiros) in 1938-39; this was followed by twelve more Latin American Exhibitions over the next eight years.” (BASILIO, 2004, p. 55)

A resistência de alguns conselheiros do MoMA em relação à arte latino-americana, no período de ápice de aquisições de peças da região por parte da instituição, prenunciava o distanciamento que ocorreria após o fim da guerra e o longo período sem aquisições regulares de artistas brasileiros.

4.5 Aquisições subsequentes de 1946 até 1949: declínio

Depois da imensa aquisição de obras latino-americanas realizada em 1942, no restante da década de 1940 as peças brasileiras adentraram a coleção do museu apenas em situações pontuais. Até 1949, somente quatro trabalhos brasileiros foram aceitos pelo Museu: “Impossível III” e uma água-forte sem título publicada na revista *Le Surréalisme*, ambos de Maria Martins, integrados ao acervo em 1946 e 1947, respectivamente; a ponta-seca “Grupo de emigrantes no Tombadilho”, de Lasar Segall, doada pelo artista ao museu em 1948, e o álbum *Mangue*, também de Segall, adquirido pelo MoMA em 1949.

Decidiu-se adquirir o bronze “Impossível III” em razão de uma recomendação do subcomitê do Museu ao Comitê das Coleções:

Por conta do próximo encontro do Comitê das Coleções do Museu, o Sr. Soby pediu aos membros que olhem a escultura “Impossível”, de Maria, em sua exposição na Valentine Dudensing Gallery, já que isso foi recomendado para deliberação pelo subcomitê.²⁹² (tradução nossa)

Figura 102 – “Impossível III”, de Maria Martins.

²⁹² SWEENEY, J. [Carta] 02 mai. 1946, Nova York [para] GUGGENHEIM, O., Nova York. 1f. “In connection with the forthcoming meeting of the Committee on the Museum Collections, Mr. Soby has asked that the members look at the sculpture *Impossible*, by Maria, in her exhibition at the Valentine Dudensing Gallery, as this has been recommended for consideration by the subcommittee.”

Em 1946, o trabalho escultórico de Maria Martins já era reconhecido nos círculos artísticos americanos, e, no fim de maio, os conselheiros do MoMA optaram pela compra da peça. O Museu, então, escreveu à artista, parabenizando-a e elogiando a peça: “Impossível será uma aquisição imponente para a nossa Coleção de Escultura. Como sua criadora, somos profundamente agradecidos a você.”²⁹³ (tradução nossa)

Maria avisou ao MoMA, em 18 de setembro, que a obra “Impossível” estava pronta para ser retirada da fundição. Porém, no final de outubro, entrou em contato com a instituição para comunicar que havia executado novas versões aprimoradas da peça e que concordaria se o MoMA quisesse trocar o trabalho que adquirira por um exemplar da nova leva.

Maria tem duas versões mais recentes de “Impossível”, e ela pensa que ambas são melhores do que a que temos na coleção. Ela está desejosa por trocar o nosso por uma dessas duas versões mais novas. Jim viu o segundo e o acha muito melhor. O terceiro estará na casa de Maria hoje, eu creio, onde ele o verá. Ele pensou que talvez você gostasse de olhar ambos ali, mas sugeriu que organizássemos para que Hahn pegue um ou o outro muito em breve, já que Maria quer a questão resolvida antes da recepção da ONU na próxima quarta-feira.²⁹⁴ (tradução nossa)

A pressão que a artista fez para que a nova versão da escultura estivesse presente em um evento de gala da ONU, realizado na sede do MoMA, causou mal-estar na equipe:

Não conseguirei ver a nova versão de “Impossível”, de Maria, antes de quinta-feira, mas estou perfeitamente disposto a concordar com o que quer que você, Alfred e Jim pensarem a respeito da questão, isto é, se os novos são melhores, vamos trocar o nosso por um deles. Isso tem que ser resolvido antes do evento da ONU? Eu acho que sim, apesar de que no meu presente estado de matuto me parece de certa maneira chocante que a arte seja refeita para um evento a rigor. Penso francamente que ela é melhor que isso, mas talvez protocolo e Picasso acabem se tornando um único termo permutável.²⁹⁵ (tradução nossa)

²⁹³ SWEENEY, J. [Carta] 24 mai. 1946, Nova York [para] MARTINS, M., Washington. 1f. “Impossible will be a proud addition to our Sculpture Collection. We are deeply indebted to you as its creator.”

²⁹⁴ MILLER, D. [Carta] 31 out. 1946, Nova York [para] BARR, A., Nova York. 1f. “Jim Sweeney told me today that Maria has two later versions of the “Impossible”, both of which she feels are better than the one we have in the Collection. She is eager to exchange ours for one of these two later versions. Jim has seen the second and feels it is much better. The third will be at Maria’s today, I believe, where he will see it. He thought perhaps you would like to look at both of them there, but he suggested our arranging to have Hahn pick up one or the other of them very soon, as Maria will want the matter settled before the U.N. reception next Wednesday.”

²⁹⁵ SOBY, J. [Carta] 03 nov. 1946, Nova York [para] MILLER, D., Nova York. 1f. “I can’t get to see the new version of Maria’s Impossible before Thursday, but I am perfectly willing to string along with whatever you, Alfred and Jim think about the business. i.e. if the new ones are better, let’s get one of them in trade for ours. Does it have to be settled before the U.N. reception? I guess so, though in my present country bumping stage it seems kind of shocking that art gets remade for a soup-and-fish event. I frankly think she is better than that, but maybe protocol and Picasso will all end up as one interchangeable term.”

Talvez as ocupações diplomáticas tenham treinado Maria a dar muita atenção a encontros sociais, ou que as experiências da artista em organizar eventos desse tipo lhe tenham mostrado como eles podem ser poderosas ferramentas de promoção quando empregadas da maneira adequada. De qualquer forma, o MoMA aceitou a troca das peças e hoje “Impossível III” ainda faz parte do acervo do museu.

Em 1947, o MoMA adquiriu a edição da revista *Le Surréalisme* que contém uma água-forte de Maria. Não foi encontrada nenhuma documentação a respeito da aquisição dessa peça nos arquivos do MoMA.

As últimas obras brasileiras a adentrarem a coleção do MoMA na década de 1940 foram produzidas por Lasar Segall. O artista lituano radicado no Brasil conhecera Lincoln Kirstein em sua passagem por São Paulo e já havia tentado lograr, sem sucesso, uma exposição individual no MoMA, com a ajuda de Monroe Wheeler, diretor do departamento de publicações do museu, em 1946:

Hoje recebi uma carta da Sra. Robert C. Smith avisando-me que ela enviou, em nome do seu marido, os slides coloridos que devem chegar em breve. Assim que estiverem em nossas mãos os mostraremos ao Museu de Arte Moderna e aos outros museus, e lhe avisaremos de imediato a respeito de suas decisões. [...] O Sr. Lincoln Kirstein me informou agora há pouco que o Sr. Nelson Rockefeller e o Sr. Robert C. Smith estão em São Paulo agora. [...] Como você deve saber, o Sr. Nelson Rockefeller é conselheiro do Museu e Arte Moderna e talvez você tenha a oportunidade de mencionar a ele que o Sr. Monroe Wheeler do museu tem a intenção de propor aos conselheiros a exposição de suas pinturas. O Sr. Rockefeller, claro, pode ser muito útil em acelerar esse processo.²⁹⁶
(tradução nossa)

²⁹⁶ SIEGMAN, R. [Carta] 18 nov. 1946., Nova York [para] SEGALL, L., São Paulo. 2f. “Today I received a letter from Mrs. Robert C. Smith, advising me that she has forwarded on her husband’s behalf, the colored slides which should arrive soon. As soon as they are in our possession, we shall show them to the Museum of Modern Art and other museums, and shall let you know at once of their decision. [...] Mr. Lincoln Kirstein informed me just now that Mr. Nelson Rockefeller and Mr. Robert C. Smith are in São Paulo just now. [...] As you probably know, Mr. Nelson Rockefeller is trustee of the Museum of Modern Art perhaps you will have an occasion to mention to him that Mr. Monroe Wheeler from the museum intends to propose to the trustees the exhibition of your paintings, Mr. Rockefeller, of course, can be very helpful in speeding this project.”

Figura 103 – Maria Martins, água-forte e água-tinta sem título publicada na revista *Le Surréalisme*, em 1947.

O ambiente artístico vanguardista americano pós-Segunda Guerra, porém, não estava favorável a artistas que trabalhavam na linha do realismo social, ainda mais quando a produção era repleta de tintas fortes, como em Segall. Ele conseguiu sua primeira individual nos Estados Unidos apenas em 1948. Em 15 de março inaugurou a mostra na galeria da Associated American Artists, em Nova York. O estabelecimento, fundado em 1934, representou um novo modelo de negócios no período da grande depressão, voltando-se à classe média e comercializando principalmente gravuras, por conta de sua acessibilidade de preço. No período em que esteve em Nova York para a abertura da mostra, Segall aproveitou para doar um de seus trabalhos ao acervo do MoMA. Escolheu a ponta-seca “Grupo de emigrantes no tombadilho”, de 1928.

Um recibo temporário de 16 de abril de 1948 atesta que o Museu aceitou, para avaliação, uma água-forte da série “Emigrantes”. O documento deixa claro que o trabalho foi recebido como doação e que seria retido até que a instituição emitisse um parecer, nesse caso positivo, em relação à aquisição da peça. No ano seguinte, o MoMA adquiriu o álbum “Mangue”, obra impressa em 1943 e lançada ao público em 1944, cujo tema era a zona de prostituição de mesmo nome existente na capital federal brasileira. Era composto por três xilogravuras, uma litografia e 42 zincografias.

Figura 104 – “Grupo de emigrantes no tombadilho”, Lasar Segall.

Apesar dos esforços de Segall, o Museu não se interessou em adquirir outras de suas peças, e o artista só voltaria a entrar na coleção em uma doação anônima de quatro obras realizada em 1956. As políticas do MoMA no final dos anos 1940 já voltavam-se à promoção da abstração e a temática figurativa social de Segall não se encaixava com as preferências da instituição naquele momento.

O álbum “Mangue” encerra o ciclo de aquisições de obras brasileiras por parte do MoMA na década de 1940. Como a pesquisa realizada apontou, a relação de obras fornecida pela biblioteca do museu em 2012 não incorporava todos os trabalhos que compuseram o acervo nesses primeiros anos, compreendendo apenas aqueles que integram a coleção atualmente.

Figuras 105 a 108 – Em sentido horário, a partir do lado superior direito: “Casal no Mangue”, “Grupo do Mangue”, “Mulher sensual do Mangue” e capa do álbum.

Para uma melhor compreensão do conjunto de peças brasileiras adquiridas de 1939 a 1949 pelo MoMA, foi elaborada uma tabela completa, organizada a partir do cruzamento da listagem de obras presente no catálogo de *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* e da relação dos trabalhos pertencentes à coleção brasileira do MoMA, obtida na biblioteca da instituição em 2012.

Tabela 8 – Relação das obras brasileiras pertencentes ao acervo do MoMA e que adentraram o acervo até 1949.

Ano de entrada	Nome do artista	Título da obra	Ano de fatura	Técnica utilizada	Modo de aquisição	Número de catalogação
1939	Candido Portinari	“Morro”	1933	Pintura a óleo	Adquirido com o fundo AAR*	663.1939
1941	Candido Portinari	“Adalgisa Nery”	1941	Monotipia	Adquirido com o fundo de aquisição	349.1941
1941	Candido Portinari	“Homem cego e seu filho”	1939	Monotipia	Adquirido com o fundo de aquisição	350.1941
1941	Candido Portinari	“Família”	1939	Litografia	Doação do artista	351.1941
1941	Candido Portinari	“Mulher, menino e morto”	1939	Litografia	Doação do artista	352.1941
1941	Candido Portinari	“Pescadores”	1939	Desenho a óleo sobre papel	Adquirido com o fundo de aquisição	354.1941
1941	Candido Portinari	“Menina e criança”	1939	Desenho a óleo sobre papel	Doação Sam A. Lewisohn	355.1941
1941	Candido Portinari	“Menina ajoelhada”	1939	Litografia	Doação do artista	356.1941
1941	Candido Portinari	“Retirantes”	1939	Litografia	Doação do artista	357.1941
1941	Candido Portinari	“Retirantes”	1939	Litografia	Adquirido com o fundo de aquisição	358.1941
1941	Candido Portinari	“Figuras correndo”	1939	Litografia	Adquirido com o fundo de aquisição	359.1941
1941	Candido Portinari	“Figuras correndo”	1939	Litografia	Doação do artista	360.1941
1941	Candido Portinari	“Espantalho”	1940	Pintura a óleo sobre tela	Adquirido com o fundo AAR*	361.1941
1941	Candido Portinari	“Torso masculino”	1939	Litografia	Doação do artista	362.1941
1941	Candido Portinari	“Duas mulheres e crianças”	1939	Litografia	Doação do artista	363.1941
1941	Maria Martins	“Cristo”	1941	Escultura	Doação NAR*	558.1941
1942	Candido Portinari	“Noite de São João” (painel)	1939	Têmpera sobre tela	Doação do governo brasileiro	191.1942
1942	Paulo Cláudio Rossi Osir	“Fruta do conde”	1939	Pintura a óleo sobre madeira	Doação de Lincoln Kirstein	614.1942

Ano de entrada	Nome do artista	Título da obra	Ano de fatura	Técnica utilizada	Modo de aquisição	Número de catalogação
1942	Paulo Cláudio Rossi Osir	“Pêra”	1939	Pintura a óleo sobre madeira	Doação de Lincoln Kirstein	615.1942
1942	Edith Behring	“Menino negro”	1938	Desenho a lápis	Adquirido IAF*	642.1942
1942	Edith Behring	“Menino negro de perfil”	1939	Desenho a lápis	Adquirido IAF*	643.1942
1942	José Bernardo Cardoso Jr.	“Natureza morta com vista da baía de Guanabara”	1937	Desenho a óleo sobre papel	Adquirido IAF*	656.1942
1942	Percy Deane	“Os amantes”	1941	Desenho a lápis	Adquirido IAF*	685.1942
1942	Alberto da Veiga Guignard	Estudo para “Ouro Preto: noite de São João”	1942	Desenho (caneta e tinta)	Adquirido IAF*	704.1942
1942	José Pancetti	“Autorretrato”	1941	Pintura a óleo	Adquirido IAF*	765.1942
1942	Georgette Pinet	“Academia Parreiras”	1938	Pintura a óleo sobre papelão	Adquirido IAF*	770.1942
1942	Heitor dos Prazeres	“O dia de São João”	1942	Pintura a óleo	Adquirido IAF*	773.1942
1942	Francisco Rebollo Gonsales	“Arredores de São Paulo”	1941	Pintura a óleo sobre aglomerado	Adquirido IAF*	777.1942
1942	Tomas Santa Rosa Jr.	“Musicistas brasileiros”	1941	Ponta-seca	Adquirido IAF*	788.1942
1943	Tomas Santa Rosa Jr.	“Pedinte”	s.d.	Têmpera	Comodato (Extended Loan)	E.L. 43.494
1943	Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto: noite de São João”	1942	Pintura a óleo	Comissionado IAF*	10.1943
1946	Maria Martins	“O Impossível III”	1946	Escultura em bronze	Adquirido	138.1946
1947	Maria Martins	“Prancha de <i>Le Surréalisme</i> ”	1947	Água-forte e água-tinta	Adquirido, fundo Henry Church	343.1947.2
1948	Lasar Segall	“Grupo de emigrantes no tombadilho”	1928	Ponta-seca	Doação do artista	300.1948
1949	Lasar Segall	“Mangue” (conjunto de peças)	1941-43	1 litografia, 3 xilografias e 42 zincografias	Adquirido	607.1949.1-4

* IAF – Inter-American Fund; AAR – Abby Aldrich Rockefeller; NAR – Nelson Aldrich Rockefeller.

O período após a significativa compra de obras brasileiras efetuadas por Lincoln Kirstein em 1942 marca o declínio do colecionismo de peças do país por parte do MoMA na década de 1940. O interesse pela região, despertado pela política da boa vizinhança, deu lugar a um distanciamento crescente, ocorrido em razão das mudanças políticas ocasionadas pelo

fim da Segunda Guerra Mundial e pela transformação do cenário político global. Alçado à posição de líder do bloco capitalista por sua segura posição econômica, os Estados Unidos, a partir de então, buscavam anular os soviéticos. Essa dinâmica política fez com que a América Latina perdesse a importância estratégica aos olhos do governo americano, o que refletiu na postura do MoMA para com a região. De 1943 a 1956, houve um significativo hiato de adições de obras brasileiras à coleção da instituição, salvo por momentos pontuais. As aquisições foram retomadas com alguma regularidade somente a partir de 1957.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa extensa pesquisa permite que se façam algumas considerações finais, a partir dos dados encontrados ao longo dos trabalhos. Tendo-se em conta que no estudo da história nada é conclusivo, sabe-se que outras investigações a respeito do tema aqui tratado podem trazer novas e importantes compreensões sobre os assuntos estudados. Sendo este o primeiro trabalho realizado a respeito do objeto em questão, sabe-se que ainda há muito a ser descoberto e acrescentado aos dados aqui apresentados. A seguir serão expostos, à luz dos objetivos propostos por esta pesquisa, os resultados decorrentes e finais da pesquisa. Na verdade, são grupos de informação que mais se sobressaíram ao longo da análise dos muitos documentos consultados.

Portanto, cabe lembrar aqui os intentos motivadores desta investigação; seus objetivos gerais são a compreensão dos ambientes político e cultural nos Estados Unidos nos anos 1940, bem como a apreensão de como eram vistas as obras brasileiras inseridas nesse contexto. Os objetivos específicos propostos são levantar os fatores que levaram as obras de arte brasileiras pertencentes ao MoMA adquiridas até 1949 a entrar na coleção do museu e também descrever, se possível, valores atribuídos a elas.

A pesquisa permitiu estabelecer uma nova perspectiva quanto à temática investigada; qual seja, a estreita relação do início do colecionismo de peças de artistas brasileiras por parte do MoMA com um período chave das relações políticas e econômicas entre os Estados Unidos e o Brasil. O ano de 1939 viu, juntamente com a admissão da pintura de Portinari no acervo do Museu, aproximação entre os governos dos dois países que levaria sua relação a um grau de proximidade inédito. A segunda metade da década de 1940 demonstra, através dos documentos analisados na pesquisa, uma extensa mudança nas diretrizes da política externa estadunidense, coligadas com as relações diplomáticas e culturais do país com a América Latina, com profundas consequências culturais, e reflexo direto na dinâmica de aquisições de peças pelo MoMA.

Quando Portinari foi convidado a oficialmente representar o Brasil na Feira Mundial de Nova York, o cenário global era instável em termos políticos e econômicos. Os Estados Unidos acabavam de enfrentar uma década de recessão assoladora, e ainda se recuperavam do catastrófico colapso do mercado de ações de outubro de 1929, tendo no horizonte a deflagração da Segunda Guerra Mundial. O conflito internacional fez com que os estadunidenses se voltassem ao continente americano, cortejando as repúblicas das Américas

por motivos estratégicos, com atenção especial ao Brasil. A aproximação entre os dois países deu-se por motivos principalmente políticos de um lado e econômicos de outro. O interesse americano pela instalação de uma base militar em Natal, devido ao estratégico posicionamento geográfico do Brasil, casou-se ao desejo desenvolvimentista do Estado Novo Brasileiro e sua vontade de acelerar o processo de industrialização do país por meio da fundação de uma usina siderúrgica. Atentos a recursos de aproximação que ultrapassassem as esferas da política e economia, ambos os governos fizeram esforços para a utilização do campo da cultura como maneira de fortalecer suas relações. O convite de Roosevelt à participação do Brasil na Feira Mundial de Nova York, a decisão de Vargas em enviar uma delegação ao evento, a doação, por parte do governo brasileiro, do painel *Noite de São João* ao MoMA, o copatrocinio dos murais da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso por parte do Estado Novo e do OCIAA, as diversas ações da agência de Nelson Rockefeller voltada à América Latina, executadas no Brasil. Todas essas iniciativas se deram em um período no qual a temática figurativa social era a linguagem corrente nas vanguardas artísticas ocidentais.

A produção plástica de Portinari, inserida nessa corrente expressiva, foi recebida pelos círculos culturais americanos de forma entusiasmada, o que se deveu a um conjunto de fatores favoráveis ao pintor. Antes de sua chegada aos Estados Unidos, criações de outros artistas de vanguarda prepararam o caminho para o brasileiro; dentre elas, destacam-se as cenas de realismo introspectivo de Edward Hopper, representativas da melancolia presente no cotidiano americano nos anos da Grande Depressão, bem como a popularidade do muralismo mexicano e o nacionalismo monumental presente nos trabalhos de Diego Rivera, divulgados amplamente pelos jornais americanos por conta das polêmicas relacionadas às suas obras. Os documentos consultados expõem claramente a forte ligação das instituições que apoiaram Portinari nos Estados Unidos com Edward Hopper e o papel proeminente de dois beneméritos de Rivera, William R. Valentiner, diretor do *Detroit Institute of Art* e Nelson Rockefeller na promoção do trabalho do brasileiro nos Estados Unidos. Fora isso, há o diálogo da produção de Portinari com os trabalhos da fase neoclássica de Pablo Picasso. Nesse caso, ambos os artistas, bem como os muralistas mexicanos, empregavam léxicos visuais modernos típicos de suas raízes culturais e excelência técnica em sua produção plástica. Recorriam habitualmente a elementos técnicos e compositivos pertencentes a diversos períodos da história da arte – como o afresco e perspectivas renascentistas – com o intuito de resolver problemas visuais contemporâneos. No final da década de 1930, Picasso já era bastante popular nos círculos culturais vanguardistas americanos, também devido à promoção de seu

trabalho pelo MoMA. Alfred Barr, diretor e curador da instituição, era um dos responsáveis por isso, mostrando com frequência as peças do pintor espanhol no museu e também organizando a vasta exposição comemorativa dos seus 40 anos de carreira. Portanto, uma análise cuidadosa das pessoas chave que facilitaram a inserção de Portinari no sistema das artes estadunidense revela suas claras conexões com a promoção dos artistas mencionados anteriormente.

Somando-se às questões de ordem plástica listadas acima, há as temáticas dos trabalhos de Portinari e sua leitura dentro do contexto estadunidense. Os negros e mestiços presentes nas telas do artista brasileiro, mostrados em situações cotidianas de forma consistente e dignificada, ganharam novos significados, amplificados de maneira poderosa pelo diálogo com discussões nacionalistas e socialistas correntes ao longo dos anos 1930 nos Estados Unidos, intensificadas pela Grande Depressão. Fora isso, os comentários visuais do pintor brasileiro sobre raça, miscigenação, estrutura social e brasilidade foram expandidos quando apresentados ao público norte-americano – o que ocorreu em instituições culturais voltadas a assuntos de vanguarda, locais que habitualmente concentravam visitantes de postura mais liberal. Os negros dignificados dos quadros do brasileiro, harmoniosamente integrados aos ambientes nos quais eram representados, desafiavam a violenta dinâmica racial segregacionista prevalente nos Estados Unidos, propondo uma visão nova das relações humanas em um contexto de profunda separação racial, e simpatia por ideias eugenistas. As pinturas de Portinari confrontavam as plateias americanas com sua própria realidade, expondo novas possibilidades de relacionamento com questões sensíveis e indigestas presentes no cotidiano americano.

A aquisição de 17 obras de Portinari por parte do MoMA entre o final de 1939 e o primeiro semestre de 1942 denota a plena aceitação do pintor como um artista de primeira grandeza pelo do sistema das artes americano. O MoMA proporcionou-lhe a validação institucional máxima, reforçada pela aceitação das mostras individuais do artista por parte de dirigentes de museus proeminentes e também por diretores de galerias de menor porte, bem como pela aquisição de suas obras por alguns deles. O nascimento da coleção brasileira do MoMA se deu de forma peculiar. O processo de aquisição da pintura *Morro*, repleto de batalhas e dificuldades, poderia facilmente ter feito Alfred Barr desistir da compra da obra. A perseverança do diretor do museu explicita seu interesse genuíno pela obra de Portinari, confirmando suas afirmações de que via mérito artístico em seu trabalho. A gênese do acervo brasileiro se deu, portanto, devido à admiração de Barr pela obra do pintor.

De uma maneira geral, Barr compreendia as peças latino-americanas da coleção do MoMA de maneira integrada com o restante dos trabalhos de outros países, não diminuindo se valor artístico

No mesmo ano [1945] Barr preparou a primeira grande mostra do acervo de pintura e escultura do Museu, que incluía um terço da coleção – quase 300 pinturas e 75 esculturas. Seu plano preliminar e a lista de checagem final indicam que ele via muitos dos trabalhos de artistas latino-americanos que haviam sido adquirido desde 1935 dentro do contexto da coleção do museu como um todo, e relevantes a tendências internacionais em arte moderna [...] As apresentações de Barr de uma visão global de tendências artísticas modernas e contemporâneas – incluindo o trabalho de artistas latino-americanos – em muitos modos antecipa a condição amplamente internacional da arte moderna na atualidade.²⁹⁷ (BASILIO, 2004, p. 56, tradução nossa)

Apesar da postura de Barr em compreender a coleção do museu de maneira holística, nem todas as aquisições de obras latino-americanas foram consideradas por ele como acertadas. A viagem de Lincoln Kirstein à América Latina utilizou parâmetros de compra distintos dos defendidos por Barr, resultando em uma seleção em desacordo com os critérios do curador de pinturas e esculturas do museu:

A abordagem de Kirstein estava em conflito com a de Barr. Em suas afirmações públicas e privadas, Barr traçou uma distinção entre critérios curatoriais para a aquisição de obras de arte da mais alta qualidade e os benefícios das trocas culturais, isto é, maior afinidade pelos valores dos aliados e do Governo dos Estados Unidos.²⁹⁸ (BASILIO, 2004, p. 54, tradução nossa)

A despeito de o papel de Nelson Rockefeller como maquinador da maciça expansão da coleção latino-americana do MoMA ter sido mantido em sigilo à época da jornada de Kirstein ao sul do continente, e do museu ter sustentando que a compra dessas obras se deu somente por interesses artísticos, hoje se sabe a história por completo. Nelson planejou e financiou o grande bloco de aquisições por motivações políticas, como uma ação oculta de boa vizinhança, executada por um organismo privado sobre o qual exercia grande influência – o MoMA.

²⁹⁷ “That same year [1945] Barr prepared the first installation of the Museum’s collection of painting and sculpture, which included one third of the collection – almost 300 paintings and 75 sculptures. His preliminary plan and the final checklist indicates that he viewed much of the work by Latin American artists that had been acquired since 1935 within the context of the Museum collection as a whole, and as relevant to international tendencies in modern art. [...] Barr’s presentation of a global view of modern and contemporary art tendencies – including the work of Latin American artists – in many ways anticipates the current, broadly international state of modern art.”

²⁹⁸ “Kirstein’s approach was at odds with Barr’s. In his public and private statements, Barr drew a distinction between curatorial criteria for acquiring works of art of the highest quality and the potential collateral benefit of cultural exchanges, that is, greater sympathy for the values of the Allies and the U.S. Government.”

É sabido que as escolhas de Kirstein desagradaram não apenas a Alfred Barr, mas a alguns conselheiros do museu, a ponto de diversas obras adquiridas por Lincoln nos países que visitou não terem sido aceitas pelo Conselho de Aquisições do MoMA. Em relação às obras compradas no Brasil isso ocorreu, em um primeiro momento, com trabalhos de Luci Citty Ferreira, Emídio de Souza, Francisco Rebollo Gonzalez, e Paulo Rossi Osir. Posteriormente, peças listadas no catálogo da exposição *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* em 1943, de autoria de José Bernardo Cardoso Junior, Georgette Pinet, Francisco Rebollo Gonzalez e Paulo Rossi Osir foram retiradas do acervo do museu e alocadas para Coleção de Estudos da instituição – a Coleção de Estudos compreende peças consideradas exemplares relevantes para pesquisa, que podem ser acessadas para estudo, mas que não fazem parte do acervo do museu.

O estatuto do MoMA permite que a instituição se desfaça de obras da coleção, podendo trocá-las ou vendê-las. Por conta disso, foi realizado um mapeamento dos trabalhos brasileiros adquiridos pelo museu até 1949, buscando saber o seu destino:

Tabela 9 – Destino das obras brasileiras que adentraram a coleção do MoMA até 1949.				
Nome do artista	Nome da obra	Ano de aquisição	Número de catalogação	Destino
Candido Portinari	“Morro”	1939	663.1939	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Adalgisa Nery”	1941	349.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Homem cego e seu filho”	1941	350.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Família”	1941	351.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Duas figuras sentadas e crianças”	1941	352.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Figuras”	1941	353.1941	Retirada da coleção
Candido Portinari	“Pescadores”	1941	354.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Menina e criança”	1941	355.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Menina ajoelhada”	1941	356.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Retirantes”	1941	357.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Retirantes”	1941	358.1941	Duplicata da gravura 357.1941; retirada da coleção e separada para venda ou troca.
Candido Portinari	“Figuras correndo”	1941	359.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Figuras correndo”	1941	360.1941	Ainda na coleção, duplicata da gravura 359.1941

Nome do artista	Nome da obra	Ano de aquisição	Número de catalogação	Destino
Candido Portinari	“Espantalho”	1941	361.1941	Retirada em 1978
Candido Portinari	“Torso masculino”	1941	362.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Duas mulheres e crianças”	1941	363.1941	Ainda na coleção
Maria Martins	“Cristo”	1941	558.1941	Ainda na coleção
Candido Portinari	“Noite de São João” (painel)	1942	191.1942	Destruída em 1959, em incêndio ocorrido no museu.
Paulo Cláudio Rossi Osir	“Fruta do conde”	1942	614.1942	Fora da coleção principal; integra a coleção de estudo
Paulo Cláudio Rossi Osir	“Pêra”	1942	615.1942	Fora da coleção principal; integra a coleção de estudo
Edith Behring	“Menino negro”	1942	642.1942	Ainda na coleção
Edith Behring	“Menino negro de perfil”	1942	643.1942	Ainda na coleção
José Bernardo Cardoso Jr.	“Natureza morta com vista da baía de Guanabara”	1942	656.1942	Fora da coleção principal; integra a coleção de estudo
Percy Deane	“Os amantes”	1942	685.1942	Ainda na coleção
Alberto da Veiga Guignard	“Estudo para “Ouro Preto: noite de São João”	1942	704.1942	Ainda na coleção
José Pancetti	“Autorretrato”	1942	765.1942	Ainda na coleção
Georgette Pinet	“Academia Parreiras”	1942	770.1942	Fora da coleção principal; integra a coleção de estudo
Heitor dos Prazeres	“O dia de São João”	1942	773.1942	Ainda na coleção
Francisco Rebollo Gonsales	“Arredores de São Paulo”	1942	777.1942	Fora da coleção principal; integra a coleção de estudo
Tomas Santa Rosa Jr.	“Musicistas brasileiros”	1942	788.1942	Ainda na coleção
Tomas Santa Rosa Jr.	“Pedinte”	s.d.	E.L. 43.494	Obra em comodato, devolvida ao artista
Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto: noite de São João”	1942	10.1943	Ainda na coleção
Maria Martins	“O Impossível III”	1946	138.1946	Ainda na coleção
Maria Martins	“Prancha de <i>Le Surréalisme</i> ”	1947	343.1947.2	Ainda na coleção
Lasar Segal	“Grupo de emigrantes no tombadilho”	1928	300.1948	Ainda na coleção
Lasar Segal	“Mangue (conjunto de 4 peças)”	1941-43	607.1949.1-4	Ainda na coleção

É possível perceber que o grupo de obras no qual houve maior saída de trabalhos da coleção foi o de peças obtidas por Kirstein. É visível então que o grande volume de obras compradas por Lincoln – o ápice de aquisições de peças brasileiras para o museu na década de 1940 – não justificou a retenção desses trabalhos. As escolhas de Kirstein, voltadas principalmente a artistas primitivistas, amadores ou autodidatas, com temas que buscavam conectar o público americano com a cultura do país de origem das obras – critério primariamente relacionado à política da boa vizinhança – não se enquadraram aos parâmetros de qualidade mantidos pelo MoMA. Nesse caso específico, para o Conselho de Aquisições do museu, quantidade não significou qualidade e as referências utilizadas na promoção da integração interamericana não foram credenciais suficientes para integração dessas obras à coleção.

Após a grande exposição de arte Latino-americana realizada em 1943, apenas quatro obras adentram o acervo do MoMA até 1949: o bronze *O Impossível III* e uma água-forte para a revista *Le Surréalisme*, de Maria Martins, respectivamente em 1946 e 1947; Lasar Segall doou uma ponta-seca ao museu em 1948 durante sua estada em Nova York e em 1949 a instituição adquire seu álbum *Mangue*. Todos os trabalhos são gravuras a não ser o bronze de Maria. Como essa relação demonstra, o período após 1943 marca o declínio do colecionismo de arte brasileira na instituição na década de 1940, o que se estende à década seguinte.

Uma análise das aquisições ocorridas na década de 1950 demonstra que até 1956, apenas 3 obras brasileiras adentraram o acervo do MoMA, sendo duas delas cartazes doados ao museu em 1951. Há apenas uma compra, um guache sobre cartão de Roberto Burle Marx adquirido em 1954. De 1956 a 1959 outras 20 obras são aceitas na coleção, todas em suporte de papel a não ser por uma pintura de Franz Krajcberg; dessas, 9 foram doações e as outras 11 compras. De qualquer modo, um significativo hiato nas aquisições regulares de obras brasileiras que vai de 1943 a 1956 se faz claro.

Essa mudança de postura institucional do museu em relação às abundantes aquisições de 1943 reflete as modificações na política externa americana, tomadas como reação à reconfiguração geopolítica mundial resultante da Segunda Guerra, que resultou na Guerra Fria. As alterações no posicionamento político americano refletiram de maneira profunda no cenário cultural do país. Um documento em particular oferece compreensão valiosa a respeito dessa transformação. Em 1962, Nelson Rockefeller recebeu do advogado José Thomaz Nabuco uma sugestão. O jurista brasileiro propunha a realização de uma exposição retrospectiva no MoMA, em honra da memória de Portinari, por ocasião do falecimento do

pintor. Rockefeller passou o pedido adiante, e o diretor do museu René d'Harnoncourt redigiu a seguinte resposta (vide anexo 6):

Sinto-me terrível em não ter respondido o pedido de Nelson a respeito de uma reação à sugestão do Sr. Nabuco de que abriguemos uma exposição memorial do trabalho de Portinari. Infelizmente, penso que isso seja mais do que difícil. Portinari se degradou como artista. Seu trabalho recente, em parte por ele ter sentido que devia seguir a ideologia do partido, é realmente embaraçoso (esteticamente não politicamente) e uma exposição em sua memória somente com o trabalho bem inicial seria uma repetição da mostra realizada em 1940²⁹⁹. (tradução nossa)

O texto de d'Harnoncourt é revelador em muitos sentidos. Concebido no ano de 1962, a pouco mais de quatro meses da crise dos mísseis em Cuba, ponto agudo da Guerra Fria, dá testemunho da drástica diferença nas posturas políticas e culturais vigentes nos Estados Unidos em relação a 20 anos antes – em 1942, Portinari era aclamado na inauguração dos murais que executara na Biblioteca do Congresso americano. A afirmação de que o pintor brasileiro havia se “degradado como artista” por ter “seguido a ideologia do partido” está diretamente relacionada com a mentalidade prevalente durante o período da Guerra Fria, que compreendia o realismo social nas artes como manifestação essencialmente ligada ao regime comunista soviético e, conseqüentemente, a ações repressoras de um governo ditatorial. Não era possível que não fosse “embaraçoso”. Nesse período, os Estados Unidos já haviam se tornado a maior potencia econômica do globo e produzindo o primeiro movimento de vanguarda totalmente nacional, o expressionismo abstrato.³⁰⁰ Apesar das obras de Jackson Pollock, Robert Motherwell e Willem de Kooning não tratarem abertamente de temas políticos, a abstração, dentro do contexto polarizado da Guerra Fria, era compreendida como uma defesa dos valores liberais capitalistas em oposição ao realismo adotado nas obras do autoritário regime soviético. Portanto, a observação de d'Harnoncourt de que o trabalho de Portinari é “embaraçoso” apenas “esteticamente, não politicamente”, não se sustenta, já que nesse contexto não é possível separar ambas as esferas.

Deve-se lembrar, porém, que a arte moderna assume papel político marcante no contexto da Segunda Guerra. O discurso proferido pelo presidente Franklin D. Roosevelt por

²⁹⁹ HARNONCOUT, R. [Carta] 31 mai. 1962, Nova York [para] BOYER, L., Nova York. 1f. “I feel terrible not having answered Nelson’s request for a reaction to Mr Nabuco’s suggestion that we hold a memorial show of Portinari’s work. Unfortunately, I think this would be more than difficult. Portinari has gone down as an artist. His late work, partly because he felt that he ought to tow the party line, is really embarrassing (esthetically [sic] not politically) and a memorial show dealing with only the very early work would be a repetition of the exhibition held in 1940.”

³⁰⁰ O que pode ser questionado, dada a fundamental contribuição de artistas surrealistas europeus, vindos aos Estados Unidos por conta da guerra, às origens do movimento.

ocasião da inauguração da nova sede do MoMA em 1939, dá testemunho da importância que as vanguardas artísticas adquiriram como símbolo de liberdade na luta contra o totalitarismo:

As artes que enobrecem e refinam a vida florescem somente na atmosfera de paz, e nesse momento de dedicação estamos contentes novamente de sermos testemunhas, perante todo o mundo, de nossa fé na santidade das instituições livres. Pois sabemos que somente no lugar onde os homens são livres as artes florescem e a civilização da cultura nacional alcança florescimento pleno. [...] O que chamamos de liberdade na política resulta na autonomia nas artes. [...] Um mundo transformado em um estereótipo, uma sociedade convertida em um regimento, uma vida traduzida em uma rotina, tornam difícil tanto para a arte como para os artistas sobreviver. [...] A oportunidade perante o Museu de Arte Moderna é tão vasta como os Estados Unidos. Eu confio que o distinto exemplo que este instituto está dando será amplamente copiado e que o bom trabalho continue até que a influência dos melhores e mais nobres nas artes visuais permeiem cada comunidade no país.³⁰¹ (ROOSEVELT, 1939, tradução nossa)

A conclusão da fala de Roosevelt já indicava o papel preponderante que o MoMA assumiria nos pós-guerra. Com o fim do conflito, o museu operou de maneira poderosa ao longo dos anos 1950, tornando-se o principal promotor, em escala global, da abstração como exaltação da liberdade capitalista ocidental – o que reverberou também no Brasil, com as doações de obras de arte efetuadas por Nelson Rockefeller em 1946, destinadas à fundação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. A abrangente atuação do MoMA é reflexo da influência mundial que o governo dos Estados Unidos exercia no cenário político e econômico do período. O aumento da proeminência americana não trouxe benefícios à América Latina, que se viu novamente relegada ao papel de fornecedora de commodities aos Estados Unidos e passou a ser vista com desconfiança devido às suas relações com o bloco soviético:

O foco dos Estados Unidos no “universal” ou “internacional” em oposição aos interesses “regionais” – isto é, o Plano Marshall para a reconstrução da Europa e as políticas instituídas para conter a expansão do comunismo internacional – agora obscureciam as relações diplomáticas da política da boa vizinhança. Os Estados Unidos se mantiveram suficientemente interessados em relações econômicas com a América Latina para assegurar o fluxo contínuo de recursos vitais, mas sua maior preocupação “regional” era a influência soviética. Como observou o historiador R. A. Humphreys, na metade do ano de 1946, três quartos das nações latino-americanas haviam estabelecido relações diplomáticas com a União Soviética, uma situação que

³⁰¹“The arts that ennoble and refine life flourish only in the atmosphere of peace. And in this hour of dedication we are glad again to bear witness before all the world to our faith in the sanctity of free institutions. For we know that only where men are free can the arts flourish and the civilization of national culture reach full flower. [...] . What we call liberty in politics results in freedom in the arts. [...] A world turned into a stereotype, a society converted into a regiment, a life translated into a routine, make it difficult for either art or artists to survive. [...] The opportunity before the Museum of Modern Art is as broad as the whole United States. I trust that the fine example which this institute is affording will be widely copied and that the good work will continue until the influence of the best and the noblest in the fine arts permeates every community in the land.”

preocupava o governo dos Estados Unidos de maneira crescente e, em última análise, transformou o que havia sido uma atitude amigável em uma conduta que oscilava entre indiferença e agressão.³⁰² (SADLIER, 2012, p. 196, tradução nossa)

As transformações da conduta governamental e a perda do interesse oficial nas repúblicas vizinhas do sul podia certamente ser antecipada por mentes mais observadoras, mesmo em casos de troça, como demonstra o comentário bem-humorado de Lincoln Kirstein enviado a Alfred Barr em 1943:

Acho que nosso governo não vai fazer nenhum gesto sério em relação à arte latino-americana a partir de agora até que uma crise política em 1953 apresse a política do melhor vizinho. Então nós podemos fazer a grande retrospectiva de arte Boliviana e Paraguaia desde 1943 – Dez Anos Dourados.³⁰³

Kirstein, tendo passado duas temporadas de cinco meses e meio na América do Sul durante o curso da guerra – na segunda delas como informante político – certamente percebera, conforme o conflito caminhava para o fim, que as chances que a arte latino-americana tinha de continuar a ser promovida diminuía proporcionalmente à proeminência dos soviéticos no combate.

Portanto, fica evidente que o movimento de construção da coleção de arte brasileira do MoMA reflete claramente as posturas da política externa estadunidense em relação à América Latina. O abandono, por parte do governo americano, das iniciativas adotadas desde 1933 pelo presidente Franklin D. Roosevelt em relação à região, é explicitado também nas ações do museu. A aquisição de trabalhos brasileiros, realizada de maneira significativa no período de maior intensidade da política da boa vizinhança, é suspensa antes do fim da Segunda Guerra e ocorre então somente em situações pontuais. O realismo social, com suas raízes na Escola de Paris, é preterido em favor do expressionismo abstrato, promovido com intensidade crescente pelo museu conforme o acirramento da Guerra Fria, com apoio maciço do governo Federal americano. Portinari sai de cena, encerra-se o período de Alfred Barr como o grande crítico da arte moderna americana e inicia-se o reinado de Clement Greenberg.

³⁰² “The U.S. focus on “universal” or “international” as opposed to “regional” interests – meaning the Marshall Plan for rebuilding Europe and the cold war policies designed to contain the spread of international communism – now overshadowed Good Neighbor diplomatic relations. The United States remained sufficiently interested in economic relations with Latin America to ensure the continual flow of vital resources, but its major “regional” concern was Soviet Influence. As historian R. A. Humphreys has noted, by mid-1946, three-quarters of Latin America’s nations had established diplomatic relations with Soviet Union, a situation that increasingly preoccupied the U.S. government and ultimately transformed what had been a friendly attitude into one of oscillating indifference and aggression.”

³⁰³ KIRSTEIN, L. [Carta] 15 ago. 1943, Fort Belvoir-Virginia [para] BARR, A., Nova York. 2f. “I feel that our government will make no very serious gestures to Latin American Art from now on until a political crisis in 1953 will precipitate the Better Neighbor Policy. Then we can do the big retrospective on Bolivian and Paraguayan art since 1943 – Ten Golden Years.”

REFERÊNCIAS

Artigos de periódicos e websites:

ALBRIGHT-KNOX Art Gallery. *A. Conger Goodyear*. Disponível em: <http://www.albrightknox.org/collection/about/a-conger-goodyear/>. Acesso em 19 set. 2015.

ANTUNES, C. *O homem de Vargas na corte de Roosevelt*. Disponível em: <https://harvard.academia.edu/ClaudiaAntunes>. Acesso em 18 dez. 2015.

COSGROVE, Ben. **‘The World of Tomorrow’: Scenes From the 1939 New York World’s Fair**. *Life*. 29 abr. 2014. Disponível em: <http://time.com/3879706/1939-new-york-worlds-fair-photos/>. Acesso em 20 nov. 2015.

DAGEN, Philippe. **Sonderbund show recreated 100 years after galvanizing Europe’s art world**. *The Guardian*. London: 2 out. 2012. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/02/modern-art-retrospective-exhibition-cologne>. Acesso em: 19 set. 2014.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. *Diego Rivera’s guided tours; making the murals: chapter 2 – Edsel Ford and William Valentiner*. Disponível em: <http://www.dia.org/diego/tours.html>. Acesso em: 5, dec. 2015.

GIBSON, Eric. **A look through ‘The Eye of Duncan Phillips’**. *The Wall Street Journal*. New York: 17 nov. 1999. Disponível em: <http://www.wsj.com/articles/SB942795456127623167>. Acesso em 04 out. 2015.

METROPOLITAN Museum of Art. *Alfred Stieglitz (1864 – 1946) and American photography*. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm. Acesso em 27 set. 2015.

METROPOLITAN Museum of Art. *Pictorialism in America*. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm. Acesso em 27 set. 2015.

MUSEUM of Modern Art. Exhibition History List. Disponível em: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list. Acesso em 14 out. 2014.

MUSEUM of Modern Art. *Modern women: a partial history*. Disponível em: http://www.moma.org/explore/publications/modern_women/history. Acesso em 17 nov. 2015.

PHILLIPS Collection. *About*. Disponível em: <http://www.phillipscollection.org/about>. Acesso em 04 out. 2015.

_____. *History*. Disponível em: <http://www.phillipscollection.org/about/history>. Acesso em 25 set. 2015.

PROJETO Portinari. *Cronologia*. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/cronologia>. Acesso em 15 nov. 2015.

SAN FRANCISCO ART INSTITUTE. *Diego Rivera Mural*. Disponível em: <http://www.sfai.edu/about-sfai/diego-rivera-mural>. Acesso em: 5 dez. 2015.

Artigos, catálogos de exposição, dissertações, livros e teses

ALENCAR, Vera de (org.). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Museu Castro Maia, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Portinari*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

BAPTISTA, Anna Paola (org.). *Portinari na coleção Castro Maya*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BARR, Alfred Hamilton Jr.. *What is modern painting?* New York: The Museum of Modern Art, 1946.

_____. *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*. New York: Museum of Modern Art, 1977.

_____; SANDLER, Irving. *Defining modern art: selected writings of Alfred Barr, Jr.* New York: Harry N. Abrams, 1986.

BASILIO, Miriam et al. *Latin American & Caribbean art: MoMA at El Museo*. New York: The Museum of Modern Art/El Museo del Barrio, 2004.

BAUDRILLARD, J. “O sistema marginal: a coleção” In: *O sistema dos objetos*. SP: Perspectiva, 2006.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.

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.

BROWN, Milton Wolf. *The story of the Armory Show*. Nova York: The Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963.

- CAMARGO, Ralph. *Portinari desenhista*. Rio de Janeiro: MNBA; São Paulo: MASP, 1977.
- CHERNOW, Ron. *Titan – the life of John D. Rockefeller Sr.*. Nova York: Vintage Books, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.
- _____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. *Portinari: 100 anos, alegorias do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003
- COBBS, Elisabeth A. *The rich neighbor policy: Rockefeller and Kaiser in Brasil*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- COMAS, Carlos Eduardo. *A Feira Mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro*. **Arqtexto**. Porto Alegre, n. 16, p. 56-97, 2010.
- CONNELL-SMITH, Gordon. *The United States and Latin America: an historical analysis of Inter-American relations*. Nova York: John Wiley & Sons, 1974.
- COSAC, Charles (org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula (eds.). *Americas unidas: Nelson A. Rockefellers Office of Inter-American Affairs (1940-46)*. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- _____; _____. *Nelson A. Rockefeller Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229*. **Hispanic American Historical Review**. Durham, v. 86, n. 4, p. 785-806, nov. 2006.
- DETROIT INSTITUTE OF ARTS. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. Detroit, v. XX, n. 1, out. 1940. Disponível em <<http://www.dalnet.lib.mi.us/dia/collections/diaBulletins/20-1.pdf>>. Acesso em: 5 dec. 2015.
- DIAS, Elaine. *Heitor dos Prazeres*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.
- DICIONÁRIO Oxford de arte*. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBERMAN, Martin. *The worlds of Lincoln Kirstein*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- ELDERFIELD, John (edit.). *The Museum of Modern Art at mid-century: continuity and change*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- ESPINOSA, Manuel J.. *Inter-American Beginnings of U.S. Cultural Diplomacy: 1936-1948*. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1976.
- FABRIS, Annateresa. *No ateliê de Portinari*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.

_____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, 11. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FIALHO, Ana Letícia. L'insertion internationale de l'art brésilien: une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. 2006. Tese. Sciences de l'art et du langage; Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

FOX, Claire F.. *Making art Panamerican: cultural policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

GLADE, William. *Issues in the genesis and organization of cultural diplomacy: a brief critical history*. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**. V. 39, n. 4, p. 240-259, winter 2009.

GONÇALVES, Antonio (coord.). *Rebolo: 100 anos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HUNTER, Sam (intro.). *The Museum of Modern Art, New York*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

JESUS, Virgínia Maria Antunes; WEG, Rosana Morais. *O texto acadêmico projetos de pesquisa e monografia*. São Paulo: Editora Esfera, 2008.

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 2002.

KENT, Rockwell (intro). *Portinari, his life and art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1940.

KERT, Bernice. *Abby Aldrich Rockefeller: the woman in the family*. New York: Random House Trade Paperback Edition, 2003.

KIRSTEIN, Lincoln. *The Latin American collection of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

KENNEDY, David M.. *The American people in depression and war*. New York: Oxford University Press, 1999.

KLEIN, Sarah. *Putting Katherine Klein into perspective: modern art collecting in early 20th-century America*. 2005. Electronic theses, treatises and dissertations. Paper 2820. Disponível em: < <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3390&context=etd> >. Acesso em: 27 mar. 2015.

KRAMER, Paul. *Nelson Rockefeller and British security coordination*. **Journal of Contemporary History**, v. 16, n. 1, The Second World War: Part 1, p. 73-88, jan. 1981.

LANDUCCI, Lélío. *Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Pinguim, 1947.

LOEBL, Suzanne. *America's Medicis: the Rockefellers and their astounding cultural legacy*. Nova York: Harper Collins, 2010.

LYNES, Russel. *Good old modern: an intimate portrait of the Museum of Modern Art*. Kingsport: Kingsport Press, 1973.

MARQUIS, Alice Goldfarb. *Alfred H. Barr, Jr.: missionary for the modern*. Chicago: Contemporary Books, 1989.

MATTAR, Denise. *Pancetti: o marinheiro só*. Bahia: Museu de Arte Moderna, 2000.

MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 9ª ed., São Paulo: Atlas, 2007.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 11(21):89-104, 1998.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Arte brasileira nos museus de Nova York*. Brasília; Ministério das Relações Exteriores, 2011.

MORAES, Frederico. *O humanismo lírico de Guignard*. Rio de Janeiro; Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

MORENS, David M.; TAUBENBERGER, Jeffery K.. *Influenza and the origins of the Phillips Collection*. **Emerging Infectious Diseases**, vol. 12, n. 1, p. 78-80, jan. 2006.
Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3291417/>. Acesso em 04 out. 2015.

NEW YORK WORLD'S FAIR. *See the World's Fair in pictures*. New York: New York World's Fair, 1939.

OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Washington D.C.: Government Printing Office, 1947.

PALHARES, Thaisa (coord.). *Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

PAN AMERICAN UNION. *Bulletin of the Pan American Union*, vol. 74, p. 19-30.

Disponível em: <https://archive.org/details/bulletinofpaname7440pana>. Acesso em 25 nov. 2015.

PERL, Jed. *New art city*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

PROJETO PROTINARI. *Cândido Portinari catálogo raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004. v.1.

PROJETO PROTINARI. *Cândido Portinari catálogo raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004. v. 2.

PRUTSCH, Ursula. *Americanization of Brazil or a pragmatic wartime alliance? The politics of nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil during World War II*.

Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro: v. 2 n. 4, maio-agosto 2010, p. 181-216.

RASMUSSEN, Waldo (org). *Latin American artists of the twentieth century*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1993.

REICH, Cary. *The life of Nelson A. Rockefeller: worlds to conquer, 1908 – 1958*. Nova York: Doubleday, 1996.

ROOSEVELT, Franklin D. *Radio dedication of the Museum of Modern Art, New York City*.

Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15761>. Acesso em 03 dez. 2015.

ROOSEVELT, Theodore. “A layman’s views on an art exhibition”. *The Outlook*, pp 718-720, 29 de março de 1913. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/Outlook-1913mar29-00718>. Acesso em: 15 dez. 2013.

SADLER, Darlene J. *Americans all: good neighbor cultural diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.

SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do museu de arte moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora FGV, 2011.

SAUNDERS, Frances Stonor. *The cultural cold war: the CIA and the world of art and letters*. Nova York: The New York Press, 2000.

SCHOULTZ, Lars. *Beneath the United States: a history of U.S. policy toward Latin America* (3. ed.). Cambridge: Harvard University Press, 2001.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *O espelho da biblioteca: tempo e narrativa na Coleção Castro Maya*. **Palíndromo**, Florianópolis, n. 3, p. 55-79, 2010.

SMITH, Richard Norton. *On his own terms: a life of Nelson Rockefeller*. Nova York: Random House, 2014.

STERNE, Margaret. *The passionate eye: the life of William R. Valentiner*. Detroit: Wayne State University Press, 1980

TEMKIN, Suzana. *A Pan-American art exhibit for the World of Tomorrow: the 1939 and 1940 Latin American Art Exhibition exhibitions at the Riverside Museum*. **Rutgers Art Review**, New Jersey, v. 27, p. 49-67, 2011.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. *As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015. 313 p. Tese (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

TOTA, Antônio Pedro. *O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

_____. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930 – 1945*. Durham: Duke University Press, 2001 [versão para Kindle].

Comunicados do MoMA à imprensa:

Alfred H. Barr Jr. retires as director. 27 out. 1943, Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/906/releases/MOMA_1943_0058_1943-10-27_431027-55.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Alfred Barr sails to Europe to collect Picasso paintings to exhibit. 09 jun. 1939, Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/498/releases/MOMA_1939_0029_1939-06-09_39609-26.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

American defense films to be presented by Museum of Modern Art Film Library. 04 fev. 1942, Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/772/releases/MOMA_1942_0015_1942-02-04_42204-12.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Arthur Rubinstein, pianist, heads list of artists for festival of Brazilian music. 26 set. 1940, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/632/releases/MOMA_1940_0063_1940-09-26_40926-56.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Brazil's most famous painter, Portinari, arrives for one-man show. 16 set. 1940, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/629/releases/MOMA_1940_0060_1940-09-16_40916-53.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Brazilian architecture heads new exhibition schedule for Museum of Modern Art. 04 jan. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/849/releases/MOMA_1943_0001_1943-01-04_43104-1.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Brazilian government leads western hemisphere in encouraging modern architecture.

Exhibition of Brazilian architecture opens at Museum of Modern Art. 12 jan. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/850/releases/MOMA_1943_0002_1943-01-12_43112-2.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Certificate of occupancy for new building received. 24 abr. 1939, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/480/releases/MOMA_1939_0011_1939-04-24_39424-11.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Facts on new two-million-dollar building and sculpture Garden of the Museum of Modern Art. 08 mai. 1939, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/493/releases/MOMA_1939_0024_1939-05-08_39508-21.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Government of Brazil and Museum of Modern Art present festival of Brazilian music. 18 set. 1940, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/629/releases/MOMA_1940_0060_1940-09-16_40916-53.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Heroic Statue of Christ in wood by Brazilian artist acquired. 09 jan. 1942, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/761/releases/MOMA_1942_0004_1942-01-09_42109-3.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

John Hay Whitney announces Museum of Modern Art will serve as a weapon of national defense. 28 fev. 1941, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/676/releases/MOMA_1941_0015_1941-02-28_41228-14.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

John Hay Whitney succeeds Nelson A. Rockefeller as president of Museum of Modern Art. 08 jan. 1941, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/652/releases/MOMA_1940_0083_1940-11-26_401126-74.pdf?2010. Acesso em:

Large dinner party given by Mrs. Bliss. 01 mai. 1939, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/484/releases/MOMA_1939_0015_1939-05-01_39501-15.pdf?2010. Acesso em: 23 de jun 2014.

Large exhibition of Mexican art in final preparation at Museum of Modern Art. 07 mai. 1940, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/606/releases/MOMA_1940_0037_1940-05-07_40507-32.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Large Latin-American collection of Museum of Modern Art to be included in new exhibition schedule. 16 fev. 1943, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/857/releases/MOMA_1943_0009_1943-02-16_43216-10.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Last day Art in Our Times. Set. 1939, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/523/releases/MOMA_1939_0054.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Museum of Modern Art announces gift of Hopper and Burchfield by Stephen C. Clark. 05 fev. 1930, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/24/releases/MOMA_1929-31_0024_1930-02-05.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Museum of Modern Art gives tea for patrons and artists of festival of Brazilian music. 08 out. 1940, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/639/releases/MOMA_1940_0070_1940-10-08_401008-61.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Museum of Modern Art moves into new building will hold large architecture exhibition. 21 abr. 1939, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/479/releases/MOMA_1939_0010_1939-04-21_39421-10.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Museum of Modern Art opens exhibition of Brazilian painter's works. 03 out. 1940, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/638/releases/MOMA_1940_0069_1940-10-03_401003-60.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Museum of Modern Art purchases Portinari works, artist returns to Brazil today. 26 nov. 1940, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/652/releases/MOMA_1940_0083_1940-11-26_401126-74.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Nelson Rockefeller becomes new president of the Museum of Modern Art. 08 mai. 1939, Nova York. Disponível em:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/484/releases/MOMA_1939_0015_1939-05-01_39501-15.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

224 New acquisitions make Museum of Modern Art collection of modern Latin American art most important in the world. 29 mar. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/868/releases/MOMA_1943_0020_1940-02-09_40029-20.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

New building will open with 10th anniversary exhibit. 10 mar. 1939, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/475/releases/MOMA_1939_0006_1939-03-10_39310-6.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Nine premières to be presented at Brazilian music festival. 02 out. 1940, Nova York.

Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/636/releases/MOMA_1940_0067_1940-10-02_401002-59.pdf?2010. Acesso em: 23 jun 2014.

Orozco paints fresco on walls of MoMA – “The Dive Bomber”. 18 jun. 1940, Nova York.

Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/616/releases/MOMA_1940_0047_1940-06-18_40618-42.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Pan American Society reception at Museum of Modern Art. 10 set. 1940, Nova York.

Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/627/releases/MOMA_1940_0058_1940-09-10_40910-51.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Philip L. Goodwin gives dinner in honor of Mme. Martins after private opening of Brazilian architecture at Museum of Modern Art. 12 jan. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/851/releases/MOMA_1943_0003_1943-01-12_43112-3.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Photography Faces and Places in Brazil. 25 jan. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/854/releases/MOMA_1943_0006_1943-01-25_43125-7.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

President Roosevelt discusses importance of modern art in contemporary world on radio in connection with opening of new building. 10 mai. 1939, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/494/releases/MOMA_1939_0025_1939-05-10_39510-22.pdf?2010. Acesso em 23 jun. 2014.

President Roosevelt speaks on program inaugurating new building of Museum of Modern Art Wednesday night, May 10. 26 abr. 1939, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/481/releases/MOMA_1939_0012_1939-04-26_39426-12.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Trustees hold reception for members and invited guests. 05 mai. 1939, Nova York.

Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/491/releases/MOMA_1939_0022_1939-05-05_39505-19.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Twenty Centuries of Mexican Art being assembled for the Museum of Modern Art. 20 fev. 1940, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/585/releases/MOMA_1940_0016_1940-02-20_40220-14.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Twenty of Museum of Modern Art staff now in Armed Services. 06 mai. 1943, Nova York. Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/867/releases/MOMA_1943_0019_1943-05-06_43506-19.pdf?2010. Acesso em: 23 jun. 2014.

Cartas e telegramas:

ADEN, A. [Carta] 22 nov. 1940, Washington [para] PORTINARI, C., Nova York. 1f. Confirma a exposição de Portinari na galeria da Howard University e agradece o interesse do pintor na questão do negro. Projeto Portinari, CO 21.

BARR, A. [Telegrama] 01 jul. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro, 1f. Comunica que o MoMA apresentará a exposição do pintor de Detroit. Projeto Portinari, CO 585.

BARR, A. [Carta] 01 out. 1940, Nova York [para] POTINARI, C., Nova York, 1f. Conversa com Portinari a respeito de sua individual no museu, explicando que o espaço é limitado. Projeto Portinari, CO 587.

BARR, A. [Carta] 04 out. 1940, Nova York [para] HULL, C., Washington. 1f. Pede que o secretário de Estado Americano empreste os dois desenhos que ganhou do pintor para a individual do artista no MoMA. Projeto Portinari, CO 588.

BARR, A. [Carta] 23 dez 1940, Nova York [para] ROSENFELD, P., Nova York, 2f. Relata sobre a exposição de Portinari, enfatizando que a mostra não é parte dos esforços governamentais de boa vizinhança. Registrar Exhibition Files, Exh. #108. The Museum of Modern Art Archives, Nova York

BARR, A. [Carta] 02 jan. 1941, New York [para] MUNGER, W., Nova York. 2f. Relata como se deram as vendas da obra do pintor na exposição individual realizada no MoMA. REG, Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, A. [Carta] 03 jan. 1941, Nova York [para] MUNGER, W. P., Nova York. 1f. Explica o papel de W. Valentiner na vinda da exposição de Portinari aos Estados Unidos. REG, Exh. #108. MoMA Archives, NY.

BARR, A. **[Carta]** 31 jan. 1941, Nova York [para] LEWISOHN, S., Nova York. 1f. Comenta a doação de um desenho de Portinari à coleção do Museu. Projeto Portinari, CO 1611.

BARR, A. **[Carta]** 13 fev. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Agradece a doação de obras que o artista fez ao museu. Projeto Portinari, CO 589.

BARR, A. **[Carta]** 05 jun. 1942, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Comunica que o MoMA recebeu o painel Noite de São João, exibido na Feira Mundial de Nova York, por meio do embaixador Carlos Martins. Projeto Portinari, CO 591.

BARR, A. **[Carta]** 26 jun. 1942, Nova York [para] ROCKEFELLER, A., Nova York. 1f. Dá sugestões para que o nome de Abby não apareça tão frequentemente ligado ao MoMA. Alfred H. Barr, Jr. Papers [AAA 2168:336]. Museum of Modern Art Archives, Nova York.

BARR, A. **[Carta]** 23 fev. 1943, Nova York [para] ABBOT, J., Nova York. 1f. Descreve o processo de nomeação do Inter-American Fund. Curatorial Exhibition Files, Exh #224. The Museum of Modern Art, Nova York.

BRENNAN, F. **[Carta]** 03 jan. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Trata da publicação da imagem de um quadro do artista na revista Vogue americana. Projeto Portinari, CO 927.

BROWNING, L. **[Carta]** 16 nov. 1940, Nova York [para] NEWMAYER, S., Nova York. 1f. Lista as obras de Portinari adquiridas pelo MoMA por conta da exposição do artista no museu de outubro a novembro de 1940. Projeto Portinari, CO 943.

BROWNING, L. **[Carta]** 26 nov. 1940, Nova York [para] PORTINARI, M., Nova York, 1f. Confirma o encontro de Portinari com um impressor profissional em Nova York e dá direcionamentos para a partida do pintor de Nova York. Projeto Portinari, CO 4037.

BROWNING, L. **[Carta]** 19 dez. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Comenta sobre o mal-entendido no processo de aquisição do retrato de Adalgisa Nery pelo MoMA. Projeto Portinari, CO 944.

BROWNING, L. **[Carta]** 21 mar. 1941, Nova York [para] PORTINARI, M.. Rio de Janeiro, 1f. Pede permissão para manter os esboços do pintor que participam da mostra circulante do MoMA por mais tempo no país, pois há muitas requisições por sua obra. Projeto Portinari, CO 946.

BURROUGHS, C., **[Carta]** 06 nov. 1940, Detroit [para] BARR, A., Nova York. 1f. Comunica datas das próximas exposições de Portinari em outras instituições americanas. REG, Exh. #108. MoMA Archives, NY.

CHAMBERLAIN, B. **[Carta]** 24 mar. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro, 1f. Agradece às litografias que recebeu do pintor. Projeto Portinari e comenta sobre assuntos pessoais. Projeto Portinari, CO 1254.

CHAMBERLAIN, B. **[Carta]** 26 dec. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Washington. 1f. Convida Portinari para ir ao Harlem com o amigo em comum, o repórter Earl Brown. Projeto Portinari, CO 1255.

CHAMBERLAIN, B. **[Carta]** 03 mar. 1942, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Brodowski. 1f. Encoraja o envio de gravuras para a comercialização nos Estados Unidos. Projeto Portinari, CO 1256.

CLARCK, S. **[Carta]** 26 out. 1942, Nova York [para] KIRSTEIN, L., Nova York. 1f. Convida Lincoln para assumir o cargo de Consultor de arte latino-americana no MoMA. Lincoln Kirstein Papers, I.A. Museum of Modern Art Archives, New York.

DUDLEY, D. **[Carta]** 01 out. 1942, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Explica sobre a devolução de onze desenhos, emprestados ao departamento de exposições volantes do museu. Projeto Portinari, CO 1614.

DUDLEY, D. **[Recibo temporário]** 16 abr. 1948. Nova York [para] SEGALL, L. Nova York. 1f. Acusa o recebimento de uma gravura de Segall, da série emigrantes, como doação ao MoMA, que será retida esperando decisão do conselho do museu. Museu Lasar Segall.

FONTES, L. **[Telegrama]** 05 dec. 1940, Rio de Janeiro [para] THE MUSEUM OF MODERN ART, Nova York. 1f. Comunica que é impossível produzir em monotipia um retrato requisitado por Portinari. Projeto Portinari, CO 1808.

HARNONCOUT, R. **[Carta]** 31 mai. 1962, Nova York [para] BOYER, L., Nova York. 1f. Explica que o MoMA não pode realizar uma exposição memorial de Portinari em razão de seu falecimento por Portinari se degradou como artista. Folder 134, Box 17, Series 4, RG III, NAR Personal Countries: Brazil: Nabuco, Dr. Jose 1946-47, Rockefeller Archive Center.

HORN, F. **[Carta]** 23 mar. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C., J.C. e M. Rio de Janeiro, 1f. Relata a reação de seus colegas de trabalho ao às obras de Portinari. Projeto Portinari, CO 5042.

HORN, F. **[Carta]** 05 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Esclarece Relata problemas da obra “Morro” com a alfândega americana. Projeto Portinari, CO 5031.

HORN, F. **[Carta]** 12 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Esclarece como o MoMA veio a saber da obra “Morro”. Projeto Portinari, CO 5001.

HORN, F. **[Telegrama]** 12 abr. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Comunica que o MoMA quer adquirir a obra “Morro”. Projeto Portinari, CO 4965.

HORN, F. **[Carta]** abr. 1939, Nova York, [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Comunica que os painéis da Feira Mundial de Nova York chegarão muito tarde para sair na capa da *Fortune*, e diz que tentará arranjar sua publicação na revista *Life*. Projeto Portinari, CO 5064.

HORN, F. **[Carta]** 14 mai. 1939, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro. 2f. Esclarece problemas relacionados à compra da obra “Morro” pelo MoMA. Projeto Portinari, CO 5015.

HORN, F. **[Carta]** 29 mai. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 2f. Direcionamentos para a efetivação da compra da obra “Morro” pelo MoMA. Projeto Portinari, CO 4966.

HORN, F. **[Carta]** jun. 1939a, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 2f. Agradece as litografias enviadas a ela e a outros colegas de trabalho e comenta sobre o posicionamento dos murais de Portinari na Feira Mundial de Nova York. Projeto Portinari, CO 4982.

HORN, F. **[Carta]** jun. 1939b, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Informa sobre as dificuldades fiscais da permanência da tela “Morro” nos Estados Unidos e aconselha o pintor a como proceder com o MoMA. Projeto Portinari, CO 4998.

HORN, F. **[Carta]** 01 set. 1939, Nova York [para] PORTINARI, C. e M. Rio de Janeiro, 1f. Relata a briga com a alfandega americana para a permanência da obra nos Estados Unidos, explicando que a apólice de permanência da pintura fora estendida. Projeto Portinari, CO 5034.

HORN, F. **[Carta]** 22 jun. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Menciona o atraso das obras de Portinari para a exposição do Riverside Museum como benéfico pois permitirá uma abertura exclusiva e mais atenção dos jornais. Descreve o novo interesse americano pela América Latina. Projeto Portinari, CO 5060.

HORN, F. **[Carta]** jul. 1940, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro. 1f. Relata em que parte do edifício o museu mantém a tela “Morro”. Projeto Portinari, CO 5009.

KENT, R. **[Carta]** 23. jul. 1939, Au Sable Forks [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 3f. Lamenta que não poderá encontrar Portinari quando este for aos Estados Unidos, explica a importância da revista Fortune, comenta sobre a Feira Mundial de Nova York. Projeto Portinari, CO 2447.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 04 jun. 1941, Nova York [para] PORTINARI, C. Rio de Janeiro. 1f. Se apresenta ao pintor e o convida a confeccionar figurinos para um dos espetáculos de sua companhia. Projeto Portinari, CO 2458.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. Compartilha suas impressões do país e comenta sobre a terrível burocracia que encontrou. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 12 mar. 1942, Nova York [para] LOCKWOOD, J., Washington. 1f. Pede a postergação do início de seu serviço no exército. Folder 966, Box 101, Series III 4L, RG Kirstein, Lincoln 1941-1944 Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc, Nelson Rockefeller Personal Projects, Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 19 mar. 1942, Nova York [para] CLARKE, W., Washington. 1f. Pedre indicações de contatos antes de sua viagem à América do Sul. Folder 966, Box 101, Series III 4L, RG Kirstein, Lincoln 1941-1944 Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc, Nelson Rockefeller Personal Projects, Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 24 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 3f. Faz um relato a respeito dos hábitos e posturas da sociedade do Rio de Janeiro, relacionando-os a arte em algumas passagens. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 27 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 7f. Faz longo relato do que observou em sua viagem até então, com foco primário em questões políticas. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** mai. 1942, [S.I.] [para] ROCKEFELLER, N., Washington, 3f. Descreve suas incumbências na viagem sul-americana, detalhando o orçamento que tem a sua disposição e como pretende utilizá-lo. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f. Comenta que no momento se sente apto a escrever uma história da pintura no Rio, tecendo longas observações sobre o cenário artístico na cidade. Lincoln Kirstein Papers, I.A. Museum of Modern Art Archives, New York.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 14 jun 1942, Rio de Janeiro [para] ? Embaixador, Rio de Janeiro, 3f. Narra que comprou trabalhos de 15 artistas no Brasil, bem como uma completa biblioteca sobre artes. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 14 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] PORTINARI, C. e M., Rio de Janeiro. 1f. Agradece pelos momentos agradáveis que passou na casa do pintor. Projeto Portinari, CO 2460.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 24 jun. 1942 Buenos Aires [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 1f. Envia indicações de pessoas que considera contatos importantes a Nelson no Brasil, fazendo uma breve descrição de cada uma delas. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 20 jul. 1942, Buenos Aires [para] BARR, A., Nova York. 3f. Descreve o ambiente artístico do Rio de Janeiro, que considera retrógrado e a situação dos

museus do Rio de Janeiro e Buenos Aires, contando de a situação não é encorajadora. AHB [AAA: 2169;850-852]. MoMA Archives, NY.

KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington, 6f. Faz uma longa narrativa a respeito da postura americana e da situação política nos países pelos quais passara até então. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. [Carta] 15 ago. 1943, Fort Belvoir-Virginia [para] BARR, A., Nova York. 2f. Trata de assuntos referentes à organização das peças latino-americanas no MoMA, comentando que o governo americano já não está dando atenção à arte latino-americana e fazendo uma piada com a situação. AHB [AAA: 2169;862-863]. MoMA Archives, NY.

LINGEL, R. [Carta] 29 out. 1940, Nova York [para] PORTINARI, M., Nova York. 1f. Confirma a compra de uma litografia. Projeto Portinari, CO 2825.

LOCKWOOD, J. [Carta] 20 fev. 1942, Washington [para] CHAIRMAN, New York. 1f. Faz a requisição da postergação da entrada de Kirstein no exército. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

MCMILLAN, S. [Carta] 25 abr. 1939, Nova York. PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Explica o motivo do MoMA não ter adquirido a tela “Morro” na primeira tentativa. Projeto Portinari, CO 3084.

MILLER, D. [Carta] 31 out. 1946, Nova York [para] BARR, A., Nova York. 1f. Comunica que Maria Martins tem uma nova versão da escultura “Impossível” e que gostaria que o museu trocasse a peça que adquiriu por essa, antes de um evento da ONU que iria ocorrer no museu. Painting and Sculpture Study Center, Folder: Maria Martins. MoMA, NY

NEWMAYER, S. [Carta] 28 nov. 1940, Nova York [para] BARR, A., Nova York. 1f. Questiona se deve ou não emitir comunicado de imprensa a respeito da aquisição das obras de Portinari por não se saber ainda quais das obras seriam compradas pelo museu e quais doadas pelo artista. REG, Exh. #108. MoMA Archives, NY.

PORTER, V. [Carta] 12 ago. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 3f. Comunica o recebimento das obras de Portinari no Riverside Museum, esclarecendo que as peças chegaram avariadas e descrevendo as avarias. Projeto Portinari, CO 4118.

PORTER, V. [Carta] 26 dez. 1940, Nova York [para] KAISAR, L., Fresno. 1f. Lista os valores das obras de Portinari para contratação do seguro. Projeto Portinari, CO 1896.

PORTINARI, C. [Carta] 01 fev. 1941, Brodowski [para] LIMA, J. Q., Rio de Janeiro. 3f. Comenta, com indignação, artigo publicado no Estado de São Paulo afirmando que o Comissariado da Feira Mundial foi responsável pela realização de todas as suas exposições nos Estados Unidos. Projeto Portinari, CO 4502.

PORTINARI, C. **[Carta]** 07 dez. 1941, Washington [para] LIMA, J., Rio de Janeiro, 2f. Relata ter vendido obras para Nelson Rockefeller e também conta estar pintando seus filhos, mas diz que tem trabalhado demasiadamente. Projeto Portinari, CO 4504.

ROCKEFELLER, N. **[Carta]** 25 nov. 1941, Washington [para] PORTINARI, C., Washington, 1f. Comenta o quanto aprecia as obras do pintor que haviam chegado no dia anterior, dizendo que já as havia pendurado em sua sala de estar. Projeto Portinari, CO 5143.

ROCKEFELLER, N. **[Carta]** 03 dez.. 1941, Washington [para] PORTINARI, C., Washington, 1f. Comenta estar muito animado por o pintor estar fazendo o retrato de seus filhos, lista outras obras que adquiriu dele. Projeto Portinari, CO 5144.

ROCKEFELLER, N. **[Carta]** 02 jan. 1942, Washington [para] PORTINARI, C., Washington, 1f. Diz ao pintor que tem apreciado cada vez mais os retratos que Portinari pintara de seus filhos e comenta aguardar com ansiedade o retrato de sua mãe. Projeto Portinari, CO5146.

ROCKEFELER, N. **[Carta]** 28 fev. 1942, Washington, [para] HERSHEY, L., Washington. 1f. Requisita a postergação da entrada de Kirstein no exército. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

ROCKEFELLER, N. **[Carta]** 21 nov. 1949, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Agradece o envio do retrato finalizado de sua mãe Abby, finalizado após sua morte. Projeto Portinari, CO 5152.

RUBINSTEIN, H. **[Carta]** 05 ago. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Menciona obras que emprestou para a exposição do Riverside Museum, pede mais litografias para distribuir aos seus contatos e conta que Alfred Barr foi olhas as litografias que possuía pensando em possíveis empréstimos para a exibição no MoMA. Projeto Protinari, CO 1987.

SCHWARTZ, B. **[Carta]** 27 nov. 1940, Nov York [para] BURROUGHS, C., Detroit. 1f. Pede a avaliação de trabalhos de Portinari que serão inclusos na exposição que circulará com os murais da Feira Mundial. REG, Exh. #108. MoMA Archives, NY .

SEGALL, L. **[Carta]** 28 aug. 1943, São Paulo [para] KIRSTEIN, L., Nova York. 1f. Agradece o envio do catálogo de exposição de arte latino-americana realizada no MoMA, organizado por Kirsrein; pergunta se ele soube de sua exposição no Museu Nacional de Belas Artes e pede ajuda para receber regularmente as publicações do MoMA. Museu Lasar Segall.

SEGALL, L. **[Carta]** 30 jun. 1946, São Paulo [para] MUSEUM OF MODERN ART. Nova York. 1f. Agradece o cartão de membro do museu enviado por Nelson Rockefeller e René d'Harnoncourt, pedindo uma lista de publicações do museu. Museu Lasar Segall

SEGALL, L. **[Carta]** 20 dec. 1946, São Paulo [para] KIRSTEIN, L. Nova York. 1f. Agradece o interesse em planos de uma exposição sua em Nova York, comunica que não teve oportunidade de conversar com Nelson Rockefeller a respeito do assunto e pede que Kirstein interceda a seu favor junto a Rockefeller. Museu Lasar Segall

SERMOLINO, M. [Carta] 15 jan. 1947, Nova York [para] PORTINARI, M., Rio de Janeiro, 1f. Comunica que Earl Brown está guardando três obras do pintor nos Estados Unidos. Projeto Portinari, CO 5439.

SIEGMAN, R. [Carta] 18 nov. 1946 local, não especificado [para] SEGALL, L. São Paulo. 2f. Comunica que receberá em breve, da parte de Robert C. Smith, os slides coloridos das obras de Segall, que serão mostrados ao MoMA e a outros museus. Informa que Monroe Wheeler proporá uma exposição de Segall para o MoMA e que Nelson Rockefeller e Robert Smith estão no Brasil e que Nelson poderia auxiliar na aprovação da exposição no MoMA. Museu Lasar Segall

SOBY, J. [Carta] 03 nov. 1946, Nova York [para] MILLER, D., Nova York, 1f. Se incomoda com Maria Martins querer que o museu trocasse sua escultura por uma nova versão da mesma antes que um evento da ONU ocorresse no museu. Painting and Sculpture Study Center, Folder: Maria Martins. Museum of Modern Art, Nova York.

SWEENEY, J. [Carta] 02 mai. 1946, Nova York [para] GUGGENHEIM, O., Nova York, 1f. Convida a Sra. Olga, membro do Conselho do MoMA, para ver a escultura de Maria Martins que o subcomitê recomendou para compra. Painting and Sculpture Study Center, Folder: Maria Martins. MoMA, NY

SWEENEY, J. [Carta] 24 mai. 1946, Nova York [para] MARTINS, M., Washington, 1f. Congratula a artista por sua obra ter sido adquirida pelo MoMA. Painting and Sculpture Study Center, Folder: Maria Martins. MoMA, NY

THOMSON, C. [Carta] 02 out. 1940, Washington [para] BARR, A., Nova York. 1f. Avisa que os desenhos que Portinari doara para o Departamento de Estado Americano estavam prontos para retirada para participar da exposição do MoMA. Projeto Portinari, CO 5633.

ULRICH, I. [Carta] 08 mar. 1940, Nova York [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Confirma a transferência do pagamento da obra “Morro” a Portinari. Projeto Portinari, CO 5424.

VALENTINER, W. [Carta] 08 mar. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Acena favoravelmente com a possibilidade de uma exposição individual em seu museu. Projeto Portinari. Projeto Portinari, CO 5391.

VALENTINER, W. [Carta] 23 ago. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Lembra Portinari que recomendou seu trabalho a outros museus e que quatro aceitaram abrigar a mostra, listando-os. Projeto Portinari, CO 5379.

VALENTINER, W. [Carta] 01 out. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Nova York. 1f. Lamenta que o pintor não possa ter ido à sua mostra em Detroit, lhe envia fotografias das galerias do museu, comunica que suas obras já haviam sido despachadas para o MoMA e se desculpa por ainda não ter tido condições de adquirir uma obra sua para o museu e Detroit. Projeto Portinari, CO 5371.

VALENTINER, W. [Carta] 05 dez. 1940, Detroit [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Confirma a compra de uma pintura de Portinari para o *The Detroit Institute of Arts* e agradece as duas litografias que ganhou do pintor. Projeto Portinari, CO 5368.

VALENTINER, W. [Carta] 04 abr. 1941, Detroit [para] PORTINARI, C., Brodowski. 1f. Parabeniza o pintor pelo livro da *University of Chicago*, comentando que gostou muito da publicação e de ter visto a pequena pintura que comprara de Portinari reproduzida no livro. Menciona que gosta muito das litografias que o artista lhe deu de presente. Projeto Portinari, CO 5367.

VIDAL, A. [Carta] 24 dez. 1938, Rio de Janeiro [para] PORTINARI, C., Rio de Janeiro. 1f. Comunica a aprovação do orçamento para a execução de três painéis para a decoração do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939, detalhando a forma de pagamento do artista. Projeto Portinari, CO 5157.

VIDAL, A. [Carta] 30 out. 1940, Nova York [para] BARR, A., Nova York. 1f. Confirma que a Representação Brasileira é a dona dos murais da autoria de Portinari presentes na Feira Mundial de Nova York, afirma querer vendê-los e autoriza sua participação em exposições itinerantes. Projeto Portinari, CO 5165.

ZULUETA JR, L.DE [Carta] 13 nov. 1944, Nova York [para] MIRANDA, M. Rio de Janeiro. 1f. Agradece o envio de exemplares da Revista Acadêmica dedicada a Lasar Segall para Lincoln Kirstein, confirmando que irá mantê-los na biblioteca do Museu por Kirstein estar servindo o exército. Museu Lasar Segall.

Outros documentos consultados

KIRSTEIN. **Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October 1941-1942**, Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN. **Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American ballet Caravan in South America: June-September 1941**. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. **Nota detalhando as representações culturais de Lincoln Kirstein em sua viagem à América do Sul em 1942**. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Alberto da Veiga Guignard**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Benjamin Cardozo Jr.** Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Edith Behring**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Emilio Souza**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Francisco Rebollo Gonzales**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Genevieve Pinet**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Heitor Praseres**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Jose Moraes**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Jose Pancetti**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Lucci Citti Ferreira**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Paulo Rossi Osir**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Percy Deane**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Tomas Santa Rosa**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New Y

ANEXOS

(1927) F-0401

CO-4965

"VIA WESTERN MADEIRA" 4105

THE WESTERN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED.
(CABO SUBMARINO)

A via telegraphica directa para todos os paizes da Europa, da Asia, das Americas do Norte, Central e do Sul, da Africa e da Oceania, e para os principaes Estados do littoral do Brasil.

Carimbo: 12 APR 39

De	Pal.	Data	Hora de apresentação.	Observações.	Emp.
NEWYORK	28	12	18.10 LC		P.L. Hora Rep 20.57

ENDEREÇO LC RP7.80 CANDIDO PORTINARI
BRODOWSKI ESTADO SAOPAULO

N.B.—As empresas telegraphicas não aceitam responsabilidade alguma por motivo do serviço da telegraphia (Art. 2º da Convenção Internacional).

MUSEUM MODERN ART WANTS TO PURCHASE RIO MORRO CANVAS
PLEASE CABLE IMMEDIATELY PRICE AND CONDITIONS OF SALE
FLORENCE HORN TIMEINC NEWYORK

SEDE DA COMPANHIA, "ELECTRA HOUSE," MOORGATE, LONDON, E.C. 2.

Anexo 1 – Telegrama de Florence Horn a Cândido Portinari comunicando a intenção do MoMA de comprar a pintura "Morro".

CO-5001

Sat F-0436

< 12-04

Dear Maria and Portinari,

I must have sounded crazy with all those letters I sent. But now I'm going to sit down quietly and tell you all about it. First, don't be grateful to me!!

We had the three pictures in our Art dept and quite by accident someone from the Museum of Modern Art was there, and said, "Who painted these pictures. Mr Barr must see them." So, a few hours later, Mr Barr came up, looked at the three pictures, and the photos I had. And said, "I want that one, the Rio one, for the show." Very fortunately, it happened to be the one we were not going to use, so Mr Barr could take it away at once, to be photographed (for the catalogue). Then began all the fuss with the US customs. First they said the Museum couldn't have it. Then they said it could be done. A week later, Mr Barr said he wanted to buy it for the permanent collection of the museum. And the cabling began. In the good old American rush manner, he wanted to know by noon the next day, both whether the picture COULD be bought (on account of the customs--it came in for "reproduction", not sale.). ~~Myxxxxxxxxxxxx~~ We got your cable on price, but everything now depends on whether the price is all right--and whether it can be taken out of customs all right. The latter thing will take a few more days. So it is by no means settled yet. But, I'll cable you if it goes through all right. Mr Barr's great hurry and anxiety was that he wanted to announce the purchase in the newspapers along with some other purchases, I think. Anyhow, the most important thing, in the long run isn't the sale of the picture, but the remarkable interest which Barr has in your work. If the sale doesn't go through, for one reason or another, you have, in Mr Barr, the most important man in the US art world interested in your work. And not through any influence, but from having seen ~~xxx~~ only three paintings. So I do hope you come to New York this summer. I may add that Fortune's influence on Mr Barr would be NOTHING. We have ~~xxx~~ shown the work of scores of painters, and the Museum has no particular interest.

The panels arrive on Monday. I am sure they will cause a lot of interest, even though the Worlds Fair has a great many famous painters doing murals. But I hear the stuff is terrible, ~~most of it~~

Do let me know, by air mail letter when you are going back to Rio. You never can tell what other excitement may arise. Fortune, of course, is terribly pleased with all this. And you have several good friends. Including the woman who wrote to me (I lost the letter) telling me to "be sure to look for Candido Portinari." She saw photographs of your work through some Brazilian govt. office here. She, Miss MacMillan, has handled most of the customs and other problems.

Florence

Anexo 2 – Carta de Florence Horn a Cândido e Maria Portinari, relatando como Alfred Bar veio a se interessar pela pintura “Morro”.

CO-943 BROWNING, L. Browning
F-524

THE MUSEUM OF MODERN ART

Date Nov. 16, 1940

To: Miss Newmeyer
cc: Miss Dudley

From: L. Browning ✓

News Release:
Re: Portinari exhibition:
Purchases by MOMA

The Museum has acquired the following pictures from the Portinari exhibition for its Permanent Collection: *(Mrs. John D. Rockefeller Dr. Purchase Fund.)*

order 12
L. to photo 71. Scarecrow. Oil on canvas, 1940. 51 3/8 x 64 1/4 inches. *Found.*

133. Figures. Drawing in oil on paper, 1940. (One of the large drawings which the artist brought with him from Rio.) *Fishermen.*

(Copies coming) 160. Figures Running. Lithograph, 1939. *In Chicago*

163. Migratory Family. " " " "

164. Mother and Child. " " " "

173. Blind Man and Son. 1939. Monotype *Chicago with tour.*

L. B. photo 187. Portrait of Carlos Drummond de Andrade. Monotype, 1940.

Will you prepare a news release to be sent to out-of-town papers, where the pictures will tour, as well as to our regular list. Possibly notices could also be sent to whatever South American papers Portinari suggests.

The exhibition will open in Chicago at the Arts Club on Nov. 25th - and in Pittsburgh at Carnegie Institute on Jan. 9th, I believe.

Schedule for tour is as follows: Chicago Arts Club. Nov. 25-Dec. 31
Carnegie Institute, Pgh. Jan. 9-Feb. 16
St. Louis, City Art Museum. March

J. B.

Anexo 3 – Memorando do MoMA listando as obras de Portinari adquiridas pela instituição na mostra individual do artista em 1940.

February 28, 1942

Dear General Hershey:

Mr. Lincoln Kirstein of 637 Madison Avenue, New York, has been selected by this Office to make a trip of a confidential nature to certain sections of Central and South America.

Mr. Kirstein is registered under the Selective Service Act at Local Board #44, 1397 Third Avenue, New York City. His order number is 589.

Mr. Kirstein is particularly qualified to carry out this mission. He recently returned from just those places we wish him to visit. As few Americans, Mr. Kirstein knows the people, customs and conditions in the countries to which we have assigned him.

This mission directly concerns the national health, safety and interest, not only because of the work he will be performing in Latin America, but because of the valuable information he will bring back with him. We expect his trip to take him about six months, or until October 1, 1942.

This Office hereby makes request for the deferment of Mr. Kirstein until October 1, 1942.

Sincerely yours,

NELSON A. ROCKEFELLER

Nelson A. Rockefeller
Coordinator

FILE COPY

Brigadier General Lewis B. Hershey
Director, Selective Service System
22nd and G Streets, N. W.
Washington, D. C.

cc - Wm. L. Clarke's secretary

OEM-30

Anexo 4 – Carta de Nelson Rockefeller a Lewis B. Hershey, requisitando a protelação da entrada de Kirstein no exército.

OEM-301
1913-A

COORDINATOR OF INTER-AMERICAN AFFAIRS

From: Secretary's Office _____ 194____

To:

Subject: *Lincoln Kirstein (diver 5903)*
Passport *Plaza 36188*
Introduction to Duggan
Letters to our Nationals (coordination men)
Letters to Native friends.
Route (Recife, Natal, Bolivia)
Stories to ordinary U.S. Nationals.
Represents { *National Gallery*
Amer. Inst. Architect
Mus. Mod. Art.
American Ballet.
Assessors: McIntock, Harrison, Clark
Rearno, Duran

Anexo 5 – Nota do OCIAA com apontamentos a respeito de Lincoln Kirstein e sua viagem latino-americana.

Anexo 6 – Carta de René d'Harnoncourt a Louise Boyer, comentando a razão de Portinari não poder ser tema de uma mostra individual póstuma no MoMA em 1962.