

Cultura e política na formação da Coleção de Arte Latino-americana do MoMA (1935-1943).

EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.*

O principal objetivo desta apresentação é refletir sobre a relação entre política e cultura na formação da Coleção de arte latino-americana do MoMA (1935-1943). Portanto, não pretendo analisar a Coleção, mas o seu processo de constituição.

Desde meados dos anos de 1930s, do sec. XX teve início o processo de formação da coleção de arte latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York, mais conhecido como MoMA. Isso nos levou a indagar por que as artes plásticas da América Latina estiveram presentes na pauta da instituição estadunidense desde esta época?

No catálogo da coleção intitulado *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, Alfred Barr Jr., diretor do MoMA na época, indica elementos políticos significativos para pensarmos a formação da Coleção Latino-americana e o seu contexto. Já no primeiro parágrafo o autor menciona a conjuntura política em que essa trama se efetiva. Ele diz:

Graças à Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade em todo o nosso hemisfério ocidental, estamos abandonando a cegueira cultural que têm mantido os olhos de todas as repúblicas americanas fixos na Europa, com apenas uma olhadela entre “nós”, durante o último século e meio.¹

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

*Mestrando em História - Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP – Universidade de São Paulo – Av. Professor Lineu Prestes, 338, Cidade Universitária, Butantã, CEP 05508-900 – São Paulo/SP – Brasil. Bolsista CNPq.

¹ No original: Thanks to the second World War and to certain men of good will throughout our Western Hemisphere, we are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all the American republics fixed on Europe with scarcely a side glance at each other during the past century and a half. THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Edited by Lincoln Kirstein. New York: MoMA, 1943, p. 3.

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

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

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

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

É inegável que em toda essa história sempre houve o interesse estadunidense de liderança em relação às repúblicas “irmãs” do sul. Tanto que na década de 1930, a presença comercial e ideológica alemã e italiana em países como o Brasil, por exemplo, tornou-se indesejável aos Estados Unidos. Nos tensionados anos 30 do século XX, era crescente o interesse pela América Latina como um mercado consumidor de produtos industriais e fornecedor de matéria-prima. Esse era o desenho do contexto da Política de Boa Vizinhança que marca a década de 1930 até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

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

Em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tornava-se imperioso o estreitamento das relações interamericanas, o fortalecimento da união panamericana no confronto com o assustadoramente crescente esquema bélico-

industrial do Eixo (Alemanha, Japão, Itália). Voltavam as ideias de integração continental, os ideais expressos na velha Doutrina Monroe do século passado, a impressão forte de que nossos povos tem uma história em comum, além de um passado colonial semelhante. A política da Boa Vizinhança nasce nesse contexto internacional (MOTA, 1995, p. 490).

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

O chamado *american way of life* era algo a servir de modelo para as demais nações do continente e para o mundo, como indica Antônio Pedro Tota: “os valores da política americana, do sistema americano, da democracia, do espírito comunitário, do republicanismo, do chamado *american way of life*, transformaram-se em modelo a ser seguido, a ser divulgado, e difundido para o resto do mundo” (TOTA, 2014, p. 158).

Mas afinal, como o Museu de Arte Moderna de Nova York atuou diante este cenário? Nas vésperas e durante a Segunda Grande Guerra havia uma crescente inclinação nacionalista na programação cultural do Museu. Em 1938, por exemplo, foi enviada ao exterior a primeira exposição circulante internacional do MoMA. O tema escolhido foi - Três séculos de arte nos Estados Unidos. A ideia central era apresentar aos europeus o melhor da arte americana, incluindo pintura, escultura, arquitetura, arte popular, fotografia e cinema. A exposição foi exibida no Musée du Jeu de Paume, em Paris².

Em 1939, na inauguração do novo prédio do MoMA na rua 53, em Nova York, Franklin D. Roosevelt, presidente dos EUA, em seu discurso destacou o papel do Museu para a cultura nacional. “Cidadela da civilização” nomeou Roosevelt, que tinha a missão de promover a liberdade, a democracia e a paz, trazendo o melhor da arte moderna para todo o

² Ver: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004, p.51.

povo americano. Ele ainda disse: “The opportunity before the Museum of Modern Art is as broad as the whole United States”³.

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

Voltando o olhar para a América Latina, desde 1931 o MoMA realizou algumas atividades relacionadas à arte latino-americana, sobretudo exposições de artistas individuais. Em 1935, Abby Rockefeller também doou ao MoMA um quadro do pintor José Clemente Orozco e uma pequena coleção de pinturas, desenhos e gravuras de Diego Rivera. Este foi o início da coleção de obras dos muralistas mexicanos e o marco inicial que o Museu considera para o início da Coleção. Mas, essas atividades se intensificaram nas vésperas da Segunda Guerra.

No âmbito cultural, as trocas foram intensificadas entre 1939 e 1943. Artistas, cientistas, eventos culturais, programas educacionais vieram dos Estados Unidos para a América Latina e da América Latina para os Estados Unidos. Havia o interesse de estreitamento de relações culturais e conhecimento mútuo impulsionado pela irmã do norte, compartilhada e muitas vezes estimulada pelas irmãs do sul.

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

³ *Ibidem*, p.61.

Carioca. Ainda há poucos trabalhos em português sobre intercâmbios com enfoque nas artes plásticas.⁴

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

É também verdade que as contribuições artísticas que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu “exotismo” frequentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse “tempero” tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba (MOURA, 1985, p. 10).

No contexto da Segunda Guerra Mundial, era preciso garantir a adesão da América Latina à política dos Estados Unidos e dos Aliados⁵. Em 16 de agosto de 1940 foi criada a agência denominada Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics (OCCCRBAR). A partir de julho 1941, a agência passou a se chamar Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), e posteriormente, em 1945,

⁴ Um trabalho recente que trata das viagens de Orson Wells e Walt Disney ao Brasil é a tese de doutorado de Rodrigo Medina Zagni, defendida em 2011. Ver: ZAGNI, Rodrigo Medina. *Integração e Identidades em Conflito: As políticas culturais dos Estados Unidos para a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial e a montagem do sistema Pan-americano (os casos de Brasil, México e Argentina)*. Tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – USP, 2011.

⁵ Os Estados Unidos entrou efetivamente na Segunda Guerra Mundial em 1941, com o ataque da base americana no pacífico Pearl Harbor pela Força Aérea do Japão. Conta Gerson Moura que “Antes mesmo dos Estados Unidos entrassem na guerra, em 1941, o Birô já estava agindo a todo vapor no sentido de afastar das Américas a influência do Eixo e assegurar a ‘posição internacional’ de seu país”. MOURA, Gerson, 1985, p.22.

apenas Office of Inter-American Affairs (OIAA), sendo extinta em abril de 1946 (SMITH, 2007, p.156). No Brasil, a OIAA também ficou conhecida como Birô Interamericano⁶.

Essa superagência foi uma das ferramentas mais poderosas para o desenvolvimento das relações políticas, comerciais e culturais interamericanas e também para a pavimentação de uma identidade continental. De acordo com Gerson Moura, o Birô gastou em torno de 140 milhões de dólares em 6 anos de atividades, chegou a empregar 1100 pessoas nos Estados Unidos e 200 no estrangeiro, além dos comitês voluntários de cidadãos norte-americanos (geralmente empresários) que apoiavam as atividades em 20 países do continente americano. A estrutura da agência era formada por quatro divisões: comunicações, relações culturais, saúde, comercial/financeira. Cada uma delas se subdividia em seções, com ampla margem de atuação. “Comunicações” abrangia rádio, cinema, imprensa, viagens e esportes; “Relações Culturais” incluía arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação. “Saúde” trabalhava com problemas sanitários em geral. A “Divisão comercial/financeira” lidava com prioridades de exportação, transporte, finanças e desenvolvimento. Para Moura, o “Birô não era uma mera extensão de programas de colaboração interamericana. Era uma agência coordenadora de esforços, ligada à segurança nacional dos Estados Unidos” (MOURA, 1985, p.21-22).

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

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

⁶ Sobre o termo ver: MOURA, Gerson. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo: Contexto, 1991. Também ver: PRADO, Maria Lígia Coelho. “Ser ou Não Ser um Bom Vizinho: América Latina e Estados Unidos Durante a Guerra”. *Revista USP. Dossiê 50 Anos de Final de Segunda Guerra*. N°26 - São Paulo: USP, 1995.

crença na solução pacífica das disputas e na adesão aos princípios de soberania nacional – e cuja manifestação concreta seriam os programas de solidariedade hemisférica (MOURA, 1985, p.24).

O termo “solidariedade hemisférica” sintetiza bem o ideal propagado pela política de Boa Vizinhança. Juntamente com a “cooperação hemisférica”, e a ideia de “bons vizinhos”, eles formavam o discurso perfeito para tratar das relações entre Estados Unidos e a América Latina na época. Desde o pronunciamento de posse de Franklin D. Roosevelt, em 1933, já se propunha esta relação “solidária”. A questão foi então colocada em evidência para atrair investidores dos Estados Unidos para negócios na América Latina, e também para convencer os vizinhos do sul a estar unidos para os tempos conturbados de Guerra. Uma figura central neste processo foi Nelson Rockefeller⁷. O empresário era eficazmente capaz de captar possíveis investidores americanos na América Latina e também possuía contatos e experiência no trato com importantes personalidades da região.

A relação entre o OCIAA e o Museu de Arte Moderna de Nova York definitivamente se costurou por meio de Nelson Rockefeller. Ao mesmo tempo em que Nelson assumia a presidência do MoMA, em 1939, substituindo Anson Conger Goodyear, ele ia se transformando em figura chave da política externa dos Estados Unidos para a América Latina. Em 1941, quando assumiu à direção do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, Rockefeller deixou a presidência do Museu.⁸

Para Antonio Pedro Tota, “no campo das relações culturais, ainda havia muito a ser feito. Cultura e propaganda passaram a ser consideradas materiais tão estratégicos como qualquer outro produto” (TOTA, 2000, p.53). Nesse sentido, algumas instituições culturais norte-americanas foram se transformando em importantes ferramentas nessa empreitada, como o MoMA, por exemplo.

O período em que Nelson Rockefeller esteve na presidência do MoMA (1939-1941) foi marcado pelo crescimento da pauta latino-americana na instituição. Os esforços de

⁷ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) empresário e político. Foi governador do estado de Nova York (1959-1973) e vice-presidente dos Estados Unidos (1974-1977). Assim como a sua mãe, foi um grande entusiasta e colecionador das artes, ele entrou para o MoMA desde 1932 e atuou como tesoureiro, administrador e presidente. Também foi uma figura importante na política dos Estados Unidos em relação à América Latina.

⁸ Em seu lugar, John Hay Whitney assumiu a presidência do Museu.

aproximação com as repúblicas vizinhas eram evidentes. Por exemplo, no caso da exposição *Twenty centuries of Mexican Art*, Nelson esteve pessoalmente no México para negociar o apoio do governo mexicano à elaboração da exposição no MoMA. Para assinar o contrato, foi enviado à Cidade do México o vice-presidente executivo do Museu, John E. Abbott, que tratou diretamente com o General Eduardo Hay, Ministro de Relações Exteriores do Governo de Lázaro Cárdenas. No discurso de abertura da exposição Nelson Rockefeller disse:

*Na montagem e apresentação da exposição *Twenty Centuries of Mexican Art*, em cooperação com o governo mexicano, o Museu de Arte Moderna tenta fazer algo que nunca foi feito, mesmo no México, em uma escala tão abrangente... A exposição deverá contribuir para uma melhor compreensão das pessoas e da vida cultural do México neste momento em que existe um interesse generalizado por todo o país em relação a nossos vizinhos latino-americanos.⁹*

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

Entendemos que foi nesses anos, entre 1939 e 1943 que o termo “latin-american” se inseriu nas práticas museológicas e ganhou força na instituição até consolidar a perspectiva de formar um conjunto de obras “latino-americanas”. Isso significa que não foi desde 1931 ou mesmo 1935, como afirmava Alfred Barr Jr. no prefácio do catálogo da coleção. Aliás, o termo “latino-americanos” aparece na documentação do Museu por volta de 1940.

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

⁹ Trechos selecionados do original: In assembling and presenting the exhibition *Twenty Centuries of Mexican Art*, in cooperation with the Mexican Government, the Museum of Modern Art Is attempting to do something that has never been done, even in Mexico, on so comprehensive a scale...The exhibition should contribute to a better understanding of the people and the cultural life of Mexico at this time when there is such widespread interest throughout this country in our Latin-American neighbors. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, N.Y.). MoMA Press Release Archives, 1940: N° 0016_1940-02-20_40220-14.

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

Em setembro de 1942, veio ao Brasil como enviado especial do governo Roosevelt, para consolidar os laços de solidariedade latino-americana na guerra contra o Eixo. Sabia, como participante de uma elite mais ilustrada do poder, que a América Latina teria que sofrer um choque de modernização. Em especial, o gigante brasileiro, tido como o parceiro mais importante em todo o continente, deveria receber mais atenção e se equipar em diferentes áreas para enfrentar as adversidades do conflito mundial (TOTA, 2014, p. 03).

O Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) criou o Fundo Interamericano cujos recursos foram utilizados pelo MoMA para a aquisição de obras providas de países da América Latina.

Para realizar a tarefa, o diretor Alfred Barr Jr. e Lincoln Kirstein, curador de algumas exposições do Museu e amigo de Barr, viajaram para a América Latina, em 1942, na busca por obras para o acervo. Compraram ou receberam doações de artistas do México, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Equador, Peru e Colômbia.

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

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

*uruguaios e cubanos e uma grande proporção de trabalhos da nova geração de artistas mexicanos.*¹⁰

Portanto, no ano 1942 a operação de aquisição de obras da América Latina foi intensificada graças ao Fundo Interamericano. O diretor do Museu notabilizou sua significância para a formação da Coleção dizendo que graças a ele cerca de 200 obras de arte foram adquiridas para a coleção do Museu: 58 pinturas e aquarelas, 17 desenhos, 3 peças de escultura, 63 gravuras e muitos cartazes¹¹. Também podemos constatar essa relevância do fundo para a aquisição de obras ao analisar os registros de catalogação presentes no final do catálogo.

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

Alfred Barr Jr. também assume a incompletude da Coleção. Ele justifica que os silêncios e ausências de obras adquiridas se devem às limitações de tempo e acessibilidade. Dizia ele que algumas “exigências inesperadas” devido à Guerra impediram a visita a alguns países. A coleção também foi pouco representativa em relação a alguns suportes artísticos,

¹⁰ No original: “In 1942 the collection was greatly expanded through a timely gift to the Museum of a considerable sum of money for purchases. With vision as well as generosity the anonymous donor of the *Inter-American Fund* stipulated that the money should be spent for works of interest or quality, quietly and without involvement in official complication or compromise. To make purchases under the terms of the Inter-American Fund Lincoln Kirstein went to South America and the writer to Mexico and Cuba during the summer of 1942./To detail these purchases here would be to anticipate the greater part of the catalog, but to give a brief idea of their importance it may be said that they include almost all the large group of Argentine works, all the Brazilian collection except the Portinaris; the Chilean, Ecuadorian, Peruvian and Colombian groups; more than half of the Uruguayan and Cuban sections and a large proportion of the work by the younger generation of Mexican artists”. BARR, Alfred H. "Foreword" In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...*, 1943, p. 3-4.

¹¹ No original: “Thanks to the Inter-American Fund nearly 200 works of art have been added to the Museum Collection: 58 paintings and watercolors, 17 drawings, 3 pieces of sculpture, 63 prints and many posters.” *Idem*. p.4

sobretudo, fotografia e escultura. Apesar disso, o diretor e Lincoln Kirstein recomendaram a aquisição de obras de alguns mestres da arte latino-americana que estavam ausentes ou foram pouco representados. Foram recomendadas compras de obras do pintor brasileiro Lasar Segall, do pintor uruguaio Pedro Figari, do escultor brasileiro Bruno Giorgi, do escultor argentino Fioravanti e do escultor mexicano Ortiz Monasterio.

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

Enfim, estava constituída a Coleção Latino-americana do MoMA. Segundo Alfred Barr Jr., com as compras e as doações recentes, os números atualizados de obras de arte no ano de 1943 eram: 3 afrescos; 69 pinturas a óleo; 31 aquarelas; 35 desenhos; 94 gravuras (assinadas); 49 pôsteres e *broad sides*; 4 esculturas; 9 fotografias; totalizando 294 obras¹².

As aquisições por meio do Fundo Interamericano não cessaram após 1943. É provável que a quantia recebida tenha sido também utilizada posteriormente. Há registros de aquisições por meio do fundo em 1945 e 1947. Porém o grande núcleo da Coleção Latino-americana foi formado entre 1935-1943. Entendemos que foi no período entre 1939-1942 em que se intensificaram as aquisições de obras e cunhou-se de Coleção latino-americana o conjunto de obras adquiridas na América Latina.

Outros países foram sendo aos poucos representados na Coleção, como por exemplo, o Haiti. Salienta Alfred Barr Jr. que uma Coleção não é algo estático, e sim, dinâmico. Na perspectiva do diretor do Museu, erros de omissão seriam reparados e erros de inclusão seriam eliminados paulatinamente. Em 1943, as principais obras foram reunidas e apresentadas numa exposição no Museu.

¹² Este número fornecido por Alfred Barr Jr. contabiliza obras como pôsteres e *broad sides*. No catálogo da Coleção foram rigorosamente registradas 266 obras, de maneira já demonstrada nesse capítulo. Portanto, estas seriam as obras principais. Os grupos de livros ilustrados, pôsteres e *broad sides* foram apenas listados ou indicados de modo a constar como referência, porém não há uma descrição clara, contendo o número de registro do Museu. *Idem*, p.4.

Segundo Jean-Pierre Rioux a “história das políticas e das instituições culturais” são também áreas de estudo da História Cultural, pois essas trabalham com a “perspectiva das relações entre o político e o cultural, quer se trate de ideais, de agentes ou de culturas políticas”¹³. O MoMA é uma instituição cultural formada por práticas tomadas pelos seus agentes ao longo da história. Como tal, essas práticas devem ser historicizadas evitando determinismos simplórios na relação entre o meio externo e o meio interno do Museu. Portanto, acreditamos que as construções engendradas dentro das paredes da instituição são feitas por homens e mulheres que realizam escolhas, atendendo aos variados propósitos ou interesses, e que estão não apartados do momento histórico em que vivem.

O tom de “um empreendimento pioneiro”, termo mencionado inclusive no catálogo, marcou o processo de formação da Coleção e sua exposição.¹⁴ Com isso, se iniciou a construção de uma visão sobre arte latino-americana, elaborada pelo MoMA, na primeira metade do século XX. Mais que entender os aspectos “formais” da obra de arte, nos interessa compreender a relação entre arte, cultura e política nesse processo. Com clareza, entendemos que as atividades em torno da arte estão longe de ser um campo “imparcial” ou de ordem exclusivamente estética.

Fontes

BARR JR., Alfred H. *Que é a pintura moderna?* New York/São Paulo: Museu de Arte Moderna de New York/São Paulo, 1953.

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

_____*MoMA Exhibition History List*, 1933: American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan). New York: MoMA, s.d.

_____*MoMA Press Release Archives*, 1940: N° 069_1940-10-03_401003-10.

¹³ Ver RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 21.

¹⁴ Ver BARR, Alfred H. "Foreword" In: THE MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art...*, 1943, p. 3-4.

____ *MoMA Press Release Archives*, 1940: N° 016_1940-02-20.

Bibliografia

- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais: UFMG, 1999.
- GOODYEAR, Anson Conger. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1943.
- HUNTER, Sam. "Introduction" In: *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; MoMA, 1984.
- MOTA, C. G. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995.
- MOURA, Gerson. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo: Contexto, 1991.
- ____ *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MUSEUM OF MODERN ART (New York, N.Y.). *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*. Edited by Harriet S. Bee and Michelle Elligott. New York : Museum of Modern Art, 2004.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. "Ser ou Não Ser um Bom Vizinho: América Latina e Estados Unidos Durante a Guerra". *Revista USP. Dossiê 50 Anos de Final de Segunda Guerra*. N°26 - São Paulo: USP, 1995.
- ____ "Uma introdução ao conceito de identidade". In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009
- RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- SMITH, Joseph. *Historical Dictionary of United States-Latin American Relations*. Maryland: Scarecrow Press Inc., 2007.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ____. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. “Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil”. *Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC*. Niterói: ANPHLAC, 2014.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº. 14, 2013.

ZAGNI, Rodrigo Medina. *Integração e Identidades em Conflito: As políticas culturais dos Estados Unidos para a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial e a montagem do sistema Pan-americano (os casos de Brasil, México e Argentina)*. Tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – USP, 2011.