



A POLÍTICA EXTERNA ESTADUNIDENSE E OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Eixo Temático 3 - Políticas para o Patrimônio Cultural: as instituições no estudo, inventariação, tombamento/registo, manutenção, recuperação e demais intervenções nos bens patrimoniais.

Matheus Henrique Gonçalves Silva
Mestrando em História Social, USP, Brasil
matheus.henrique.silva@usp.br

* A revisão do texto é de responsabilidade dos autores

RESUMO

Este trabalho investiga o papel do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e da política externa estadunidense para a América Latina na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). A documentação obtida nos arquivos do MoMA permite identificar o papel do Museu nas políticas para a cultura promovidas pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), agência de política internacional dos EUA para a América Latina da década de 1940. Esse papel foi o de auxiliar na articulação do intercâmbio intelectual e artístico de pessoas, exposições, publicações e pesquisas acadêmicas durante a Segunda Guerra Mundial. Era esperado promover maior aceitação das políticas estadunidenses por parte das nações latino-americanas. Depois da vitória dos Aliados na guerra, documentos apontam que a gerência explícita da cooperação intelectual pelo Estado dá lugar a uma coordenação implícita através do MoMA. Isso ocorre como consequência da promoção do Museu como o centro cultural mais avançado do continente, tornado referência para as outras nações. O Brasil é especialmente impactado por esses interesses e é até considerado por René d'Harnoncourt, vice-diretor do MoMA, como um dos países mais alinhados aos objetivos dos EUA. A fundação do MASP e do MAM-SP aparecem como parte dos objetivos de cooperação intelectual estadunidense com países da América Latina. Uma vez fundados, é observado como ambos tornam-se plataformas para o discurso anticomunista dos EUA no início da Guerra Fria.

Palavras-Chaves: *diplomacia cultural; arte moderna; MAM-SP; MASP; MoMA.*

ABSTRACT

The present article reflects on the role of the Museum of Modern Art (MoMA) and American diplomacy towards Latin America on the foundation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) and Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). MoMA has in its archives collections of documents that allows one to identify the role of the Museum on the cultural policy promoted by the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA). Through the OCIAA, MoMA helped the intellectual and artistic exchange of people, exhibitions, publications and academic research on times of the Second World-War. With that, it was expected a better acceptance of U.S. policy by the other american nations. After the victory of the Allied Powers on the war, the documentation shows that the american intentions on the promotion of the cultural exchange was covered by the Museum doing the diplomacy directly. Brazil is specially impacted by these interests and is even considered by René d'Harnoncourt, vice-director of the MoMA, as one of the countries the most aligned with U.S. objectives. MASP and MAM-SP foundations are expressions of the american intentions on Latin America and even become voices with whom U.S. was able to promote its anticommunism at the beginning of the Cold War.

Keywords: *cultural diplomacy; modern art; MAM-SP; MASP; MoMA*

INTRODUÇÃO

Um dos legados dos artistas e intelectuais modernos brasileiros foi a articulação com diferentes atores sociais para a construção de um novo sistema de produção, exibição e preservação de arte brasileira. Ele viria para substituir a centralidade da Escola Nacional de Belas Artes e das encomendas de obras feitas pelo Estado. Também seria importante para consolidar o mercado de arte, que vinha crescendo com uma série de galerias sendo abertas nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ). Esse processo cristalizou-se na fundação dos primeiros museus de arte moderna do país em ambas as cidades no final da década de 1940.

São Paulo recebeu dois museus. O primeiro foi o Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurado no dia 02 de outubro de 1947. Hoje o MASP leva em seu nome uma homenagem a seu fundador e primeiro mantenedor, Francisco de Assis Chateaubriand. Chateaubriand era, à época, o dono do maior conglomerado de mídias da América Latina e explicitava aspirações para a política institucional. A iniciativa foi noticiada em seus jornais como sendo "uma postura museológica revolucionária" (FERRAZ, 1947). O crédito artístico da inovação era reservado ao diretor artístico Pietro Maria Bardi.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) surge no ano seguinte. Propriedade de Francisco Matarazzo Sobrinho, é fundado ainda sem sede própria em 1948. Naquele momento Matarazzo coordenava parte das indústrias do setor metalúrgico de sua família. O museu promoveu conferências e negociações com profissionais ligados às artes, buscando organizar em torno de si o movimento de arte moderna paulistana que na época congregava grupos de artistas, arquitetos e cineclubes. Entre as suas realizações mais emblemáticas estão as Bienais de Arte, exposições gigantes e mundiais que começaram a ser organizadas em 1951. Anos depois, seu acervo foi a estrutura em torno da qual se ergueu a primeira coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

O reconhecimento oficial das empreitadas modernas paulistanas como patrimônios históricos e artísticos não tardou a acontecer. No caso do MASP, seu acervo foi tombado 26 anos depois, em novembro de 1973. O museu em si, 35 anos depois da inauguração. O acervo do MAC-USP, herdeiro do MAM-SP, foi tombado em maio de 1982. A coleção de documentos do arquivo da Fundação Bienal, que abriga a história do MAM-SP, da Bienal e outros documentos relativos à arte moderna no Brasil, foi reconhecida em 1993.

A fundação dos museus apresentou promessas civilizatórias que agradaram grande parte dos intelectuais. O objetivo era atualizar o que se considerava atraso da cultura brasileira frente ao que viam aqueles que viajavam para a Europa e Estados Unidos. Para Matarazzo, o "nosso museu" cumpria o papel de "levar ao povo as manifestações da arte contemporânea", o que acarretaria a incorporação da arte moderna "ao patrimônio cultural da Nação" (MATARAZZO, 1949). Os jornais de Chateaubriand não medem elogios à iniciativa do chefe, apresentada como um "monumento que se ergue em S. Paulo num belíssimo gesto de idealismo" (MILLIET, 1947). A principal marca do MASP nos seus primeiros anos foi seu caráter didático, tendo organizado uma série de exposições com reproduções coloridas de manifestações emblemáticas da arte cobrindo da pré-história ao abstracionismo moderno.

Além das promessas civilizatórias, a fundação do MASP e do MAM-SP teve participação internacional. Ambos foram fundados com apoio do burguês e político estadunidense Nelson Rockefeller e do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Entre 1941 e 1946, o empresário da *Standard Oil Company* foi coordenador de assuntos interamericanos, posição responsável por articular a política externa dos EUA com a América Latina no comércio e na cultura. Também era parte do conselho administrativo do MoMA, cuja família ajudara a fundar na década anterior.

A política externa norte-americana para as artes plásticas brasileiras atravessa estudos nos campos da História Cultural, da História Intelectual e da História das Relações Internacionais. Trabalhos como os de Antônio Pedro Tota, Simele Soares Rodrigues e Marcelo Ridenti apontam para o impacto cultural provocado pelas relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos e pela circulação de artistas e intelectuais entre os países. Tota dedicou-se a compreender o processo de americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial (2020) e as atividades de Rockefeller no Estado (2014). Rodrigues pesquisou em seu doutorado as questões levantadas sobre a continuidade da americanização no Brasil durante a Guerra Fria (2015). Ridenti buscou compreender o lugar do intelectual e a totalidade do processo que envolvia sua internacionalização e seu financiamento em meio à rápida modernização da sociedade brasileira durante a Guerra Fria (2022).

O presente artigo integra-se aos interesses das pesquisas citadas. Seu objetivo é contribuir para a compreensão dos impactos da política externa estadunidense na arte brasileira, em especial o papel do MoMA na fundação dos museus de arte moderna paulistanos. Para tanto, é feita uma análise do conteúdo das pastas de número 7, 26, 27, 28, 38 e 39 da série documental II, *Latin American Correspondence 1940s* do arquivo do MoMA.

O ALINHAMENTO HEMISFÉRICO

Para compreender o investimento diplomático estadunidense na arte moderna brasileira é preciso situá-lo no horizonte mais amplo das relações entre Estados Unidos e América Latina. Desde antes da Segunda Guerra Mundial, os EUA buscaram construir no continente uma política que ficou conhecida como a da "Boa Vizinhança". Substituindo a projeção militar da Política do Porrete (BANDEIRA, 1978, p. 168), a Política da Boa Vizinhança visou consolidar e expandir a influência dos EUA principalmente através do entretenimento, da arte e do intercâmbio de intelectuais (TOTA, 2020, 28:39).

Com a escalada da Segunda Guerra Mundial, garantir a cooperação dos demais países do continente americano com os objetivos políticos e econômicos estadunidenses tornou-se prioridade. Em 12 de outubro de 1940, o presidente Franklin D. Roosevelt discursou a respeito da necessidade de um alinhamento das Américas para a defesa da "democracia" e da "liberdade". Nesse discurso, Roosevelt apontou pontos de convergência entre as histórias nacionais de todo o continente. O argumento foi construído através do apagamento das peculiaridades de cada processo de colonização, o que é evidente em trechos como o seguinte:

Quando nossos antepassados vieram a estas margens, eles vieram com a determinação de ficarem e tornarem-se cidadãos do Novo Mundo. Conforme nós estabelecemos nossas independências, eles quiseram tornar-se cidadãos

da América - não uma América anglo-saxã, nem uma América italiana, nem uma América germânica, nem uma América hispânica, nem uma América portuguesa - mas apenas cidadãos de uma nação independente da América. (ROOSEVELT, 1940).

A escravidão no continente americano é praticamente apagada da descrição de Roosevelt. Ela é apenas mencionada como parte do retorno à "idade média" promovido pelo fascismo e pelo nazismo. Para combater o retorno da escravidão era preciso armar os EUA. O armamento de sua nação visava à intervenção direta na Segunda Guerra Mundial e era justificado como um ato de defesa de todo o hemisfério. Hemisfério, para Roosevelt, era o território que inclui as Américas do Norte, Sul, Central e as ilhas adjacentes. Em seu discurso, a liberdade era o ideal máximo a ser protegido: "Este é o porquê de nos armarmos. Eu repito, esta nação quer manter a guerra longe destes dois continentes. [...] nós estamos determinados a reunir toda a nossa força para que possamos, então, continuar livres" (*Ibidem*).

Apesar das palavras bonitas, a liberdade proposta pelos Estados Unidos era tutelada. A proteção militar oferecida aos povos americanos era estratégica para os estadunidenses. Com vantagem geográfica por estarem longe dos campos de batalha, seria prejudicial aos EUA ter de lidar com desdobramentos militares do conflito na América Central ou na América do Sul. Alinhado à Política da Boa Vizinhança, os movimentos militares eram apresentados como gestos de amizade, e os interesses estadunidenses, como interesses de todas as nações americanas. Para garanti-los, os EUA investiram em diversas ferramentas. Entre elas, a diplomacia cultural.

O PROGRAMA DE ARTE DO COORDENADOR DE INTERESSES INTERAMERICANOS

Em 16 de agosto de 1940 é fundado o Escritório de Coordenação de Relações Econômicas e Culturais entre as repúblicas americanas (*Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*), posteriormente chamado de escritório do Coordenador de Interesses Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, OCIAA). O *Office* foi uma das principais ferramentas de diplomacia estadunidense em sua política hemisférica. Através dele uma série de projetos econômicos e culturais foram movimentados, entre eles um Programa de Arte. Segundo relatório de junho de 1943, o Programa contava com comitês em 11 países: República Dominicana, Brasil, El Salvador, Nicarágua, Panamá, Chile, Colômbia, Equador, Honduras, México e Uruguai. Cada comitê possuía liberdade para propor políticas locais específicas, desde que alinhadas aos interesses de sua sede nos EUA. Os comitês também acompanhavam o andamento das medidas executadas em cada país (ART SECTION, 1943).

Segundo o mesmo documento, entre 1940 e meados de 1942 foram contabilizados doze projetos principais articulados pelo Programa: a realização de exposições na América Latina de pintura contemporânea estadunidense; a organização de exposições de pintura contemporânea chilena nos Estados Unidos; o trânsito e a curadoria de exposições itinerantes de arte latino-americana em centros menores dos EUA; o patrocínio de pesquisas arqueológicas em dez países latino-americanos; a encomenda de bustos em bronze de dez presidentes das repúblicas americanas; a participação estadunidense na *Guatemala National*

Fair Project; a distribuição de exemplares do livro *Brazil Builds*, catálogo de exposição homônima do MoMA sobre arquitetura brasileira; a promoção de uma competição de design industrial; a promoção de uma competição hemisférica de posteres; a difusão das políticas econômicas estadunidenses de estímulo à arte popular no Peru; o financiamento de uma viagem de campo para Argentina, Brasil, Uruguai, Chile, Peru, Venezuela, Guatemala e México com o objetivo de estabelecer um programa de relações culturais no campo das artes e ofícios; e a concessão de bolsas de estudo em artes plásticas. Também há dois projetos menores. Um deles é o *College Art Bulletins*. Nele, é relatada a impressão de três mil e seiscentas cópias da publicação acadêmica. Os boletins foram distribuídos a Institutos Culturais das nações americanas. O outro é o *Color Reproductions*, que se tratou do envio pela OCIAA de reproduções fotográficas coloridas de pinturas famosas conforme requisitadas pelos institutos.

Ainda em 1942, a Seção de Arte do *Office* muda-se de Nova Iorque para Washington e o que antes aparecia como um "conjunto esparso de projetos de arte" ganha maior unidade e coerência (*Idem*, p. 12). É o momento no qual o Projeto de Conquistas Criativas torna-se o cerne do programa. Realizado de 1942 a 1943, teve entre suas principais atividades a concepção e execução de três exposições: O Homem e a Terra (*Man and the Land*); Arte para o povo (*Art for the People*); e Rumo a um Novo Mundo (*Towards a New World*). Cada uma teve como previsão sua reprodução em 100 cópias, feitas para circular nos países do hemisfério com o objetivo de combater a propaganda nazista, que retratava os Estados Unidos como uma nação puramente materialista. Como resposta, as exposições apresentariam a cultura estadunidense e o desenvolvimento dos ideais da democracia no país.

Complementando as três exposições principais houve duas outras, levadas a cabo em colaboração com o MoMA. O sucesso da distribuição do catálogo da *Brazil Builds* levou a uma série de solicitações para a realização de uma versão itinerante da exposição a ser apresentada no Brasil e no México. Segundo o relatório do Programa,

a apreciação entusiasmada nos EUA dos feitos brasileiros na arquitetura e o esforço generoso deste país para se fazer conhecer através destas exposições não apenas para o público nos EUA mas também no México e no Brasil foi um dos melhores exemplos de aderência consistente aos propósitos de nosso programa. (*Idem*, p. 13).

Além dela, as embaixadas norte-americanas em Montevideú e Bogotá requisitaram ao MoMA uma versão itinerante de sua exposição *Road to Victory*, que retratava o cotidiano dos estadunidenses e o início de seus esforços de guerra. Houve também outras doze exposições sobre o processo serigráfico, ilustradas com estampas selecionadas pelo *Creative Printmakers Group*; três exposições de pinturas feitas por crianças, chamadas *This is my country*; vinte exposições de estampas e fotografias oferecidas pelo *Federal Art Project* em colaboração com o *Philadelphia Museum* na América Latina; e quatro exposições de fotografia que foram especialmente requisitadas aos EUA por instituições com as quais houve alguma forma de intercâmbio artístico.

O Programa também executou serviços a partir de solicitações diversas. Em 1943, três mil listas com informações sobre exposições de arte latino-americana disponíveis nos EUA foram distribuídas pelo Programa, junto a outras quinhentas distribuídas pela União Panamericana e pelo *U.S. Office of Education*. Além disso, o Programa identificou doze coleções de arte latino-americana cujas localizações foram enviadas a instituições de arte estadunidenses. Houve

ainda o auxílio na execução de cinco exposições de três países latino-americanos diferentes e respostas a aproximadamente 500 solicitações internas diversas, cujo conteúdo foi desde listas de reproduções coloridas e de fotografias de trabalhos de arte a listas de nomes proeminentes de artistas, de instituições, de arquitetos latino-americanos, e de livros sobre arte disponíveis nos EUA. As solicitações vindas da América Latina totalizaram 150. Foram também disponibilizadas bibliografias e informações biográficas aos requisitantes e foram organizadas cinco listas de correspondência para divulgação de exposições e concursos envolvendo participantes latino-americanos.

Em termos de intercâmbio de materiais, o Programa viabilizou o recebimento de 100 publicações sobre arte vindas de 4 países, que foram distribuídas para 30 museus e organizações de arte dos EUA. Um total de 1300 fotografias foram enviadas em resposta a uma solicitação do México, e 972 slides de arte estadunidense foram distribuídos na Bolívia e no Chile. Quanto ao intercâmbio de intelectuais, foram respondidas 150 solicitações de palestrantes no campo das artes para discursar nos EUA e 50 artistas e intelectuais latino-americanos foram recebidos oficialmente e apresentados aos líderes das instituições de arte estadunidenses.

Em primeiro de julho de 1943, as atividades do Programa foram transferidas para a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado. O relatório destacou seis recomendações para a continuidade dos trabalhos. A primeira foi a manutenção do intercâmbio de exposições sobre as conquistas artísticas do passado e do presente com a América Latina. O objetivo continuou o mesmo: estimular o entendimento mútuo entre os EUA e as outras repúblicas americanas. A prospecção do *Office* era que tais atividades fossem progressivamente realizadas de forma independente entre os países e suas instituições culturais, sendo o apoio estatal cada vez menos necessário. A segunda foi a centralização das atividades artísticas interamericanas em uma câmara de compensação que impedisse possíveis esforços duplicados e permitisse aos EUA mapear campos de atividade negligenciadas. A terceira foi o estabelecimento de um centro de informações sobre atividades interamericanas no campo da arte, como parte da câmara de compensação mencionada. A quarta foi o estímulo ao intercâmbio de publicações no campo da arte. A quinta foi o auxílio eventual na disponibilização de instrumentos de aprendizagem e materiais artísticos a instituições e indivíduos das outras repúblicas que, por não conseguirem garantir tais materiais, acabavam não participando do programa. A sexta foi a consulta a agências de intercâmbio de estudantes de arte, artistas e pessoas relacionadas às artes.

Alinhado à liberdade tutelada proposta no discurso de Roosevelt, o Programa de Arte do OCIAA apostou na estruturação de um sistema de arte interamericano em torno dos EUA. Através da circulação de exposições, os EUA divulgaram os seus valores, projetaram-se como a nação do futuro e apostaram na apresentação de seus interesses específicos como interesses de toda a América Latina. Se suas iniciativas no cinema e na música buscaram atingir as massas, o projeto narrado buscou atingir as camadas intelectualizadas das populações americanas. Com a circulação de obras de arte, o intercâmbio de artistas e intelectuais, o patrocínio de pesquisas acadêmicas e de publicações especializadas e a disponibilização de reproduções coloridas de obras de arte, de boletins informativos e acadêmicos e de listas diversas, os EUA posicionaram-se no continente como um centro cultural cuja referência era incontornável e a importância, incontestável.

O imenso fluxo de solicitações feitas ao Programa, visto pelo material disponibilizado, atesta tanto a referencialidade dos EUA frente às outras nações americanas quanto o interesse estadunidense em categorizar e conhecer dentro de seu território a arte do restante da América. O Programa auxiliou os EUA no recolhimento de um conjunto de informações sobre a arte do restante do continente incomparável a seus pares americanos. Quem visasse a obter tais informações, precisaria negociar com as embaixadas ou diretamente com as instituições estadunidenses. Não era incomum recebê-las diretamente dos EUA, como forma de cordialidade e cooperação internacional com as instituições e indivíduos com os quais buscava-se estreitar laços.

A DISTRIBUIÇÃO DE PUBLICAÇÕES DO MOMA COMO FERRAMENTA DE POLÍTICA EXTERNA

O caso da distribuição do mencionado catálogo *Brazil Builds* é um exemplo da busca dos EUA pela sua projeção como centro intelectual para a América Latina. Uma autorização de compra presente nos arquivos do MoMA indica que pelo menos duas mil cópias da publicação foram adquiridas na intenção de distribuí-la entre os países americanos (SCIENCE AND EDUCATION DIVISION, 1942). Em 19 de dezembro de 1944, o futuro prefeito da cidade catarinense de Tubarão, Francisco Carlos Regis (eleito pela UDN em 1948), escreveu para o assistente do Departamento de Arte Latino-Americana do MoMA, Luis de Zulueta Jr., agradecendo o recebimento de um exemplar da publicação que havia solicitado no início de julho. Na ocasião, o futuro prefeito não perdeu a oportunidade de manifestar ao mesmo tempo o seu nacionalismo e o seu alinhamento ao projeto hemisférico estadunidense. Ele exaltou no documento o que considera os esforços "decisivos" do Brasil na guerra e o encerrou citando uma canção de Ruy de Almeida, gravada no ano anterior: "as américas unidas, unidas vencerão" (REGIS, 1944).

Regis não fazia parte de um público especializado. O estudante Paulo Mena Barreto Dutra também não, e coincidentemente solicitou um exemplar da publicação ao museu no ano seguinte (DUTRA, 1945). Em novembro daquele ano, Eduard Kratzenstein, fotógrafo do Museu Paraense Emílio Goeldi, escreveu ao MoMA negociando fotos suas e sugerindo que se abatesse do preço das impressões o equivalente a um exemplar da publicação para si (KRATZENSTEIN, 1945). Esses são apenas alguns exemplos do impacto do livro no público brasileiro.

A correspondência entre a editora *Gerth Todmann* e o MoMA sinaliza a referência que o museu havia se tornado em 1946. Em junho daquele, ano a editora informou o museu que estava publicando um livro sobre arquitetura moderna no Brasil organizado por João Batista Vilanova Artigas. Na carta, relata que *Brazil Builds* era uma inspiração editorial para sua empreitada (GERTH TODTMANN, 1946).

Brazil Builds não foi o único livro distribuído no Brasil pelo MoMA. Em novembro de 1944, Olympio Costa Junior, diretor da Biblioteca Pública de Pernambuco, escreveu ao Museu agradecendo a oferta de um exemplar de *Built in USA 1932-1944* (COSTA JR., 1944). No mesmo dia, o pintor manauara Percy Deane escreveu ao MoMA solicitando os livros *Corot and Daumier* e *The prints of Georges Rouault* (DEANE, 1944). No dia seguinte, foi escrita uma carta na qual Ox Pascoal, chefe da divisão cultural de uma biblioteca municipal brasileira, acusou o

recebimento de dois exemplares de *Hayter and Studio* (PASCOAL, 1944). Em abril de 1946, José Pinto, morador de Porto Alegre, escreveu ao MoMA solicitando o envio de um exemplar do *The Bulletin of the Museum of Modern Art* e as condições para sua assinatura (PINTO, 1946). Luiz Edmundo Leite, aluno da Escola Nacional de Belas Artes do RJ, escreveu ao MoMA em junho do mesmo ano solicitando o envio de um catálogo das publicações do museu para o seu endereço (LEITE, 1946). Em fevereiro de 1949, Alfred Barr Jr., diretor do MoMA, enviou todas as publicações impressas do MoMA ao MAM-RJ (BARR JR., 1949). Mesmo seis anos depois do encerramento do Programa de Arte da OCIAA, a distribuição internacional de publicações do MoMA ainda era uma prática diplomática expressiva.

A EXPANSÃO DAS ATIVIDADES DO MOMA NA AMÉRICA LATINA

Além de manter a distribuição de publicações como ferramenta de política externa, o Departamento de Estado contratou, em fevereiro de 1944, René d'Harnoncourt, vice-diretor do MoMA e responsável por suas relações exteriores, para a posição de *Consultant* da *Inter-American Educational Foundation*. Ele receberia um salário de seis mil e quinhentos dólares por ano (WEISS, 1944). D'Harnoncourt havia sido designado para a visita de campo promovida pela OCIAA dois anos antes, e em setembro discutira com Rockefeller os detalhes de uma segunda edição da viagem (D'HARNONCOURT, 1944a). O objetivo da viagem era o de "iniciar uma campanha de associação [...] e avaliar a venda de livros e reproduções, o recebimento de exposições itinerantes, o estabelecimento de um circuito de filmes para a filmoteca e outros serviços" (D'HARNONCOURT, 1945b).

Entre as suas expectativas, estava fazer organizações locais se interessarem por levar a cabo um programa de associações ao MoMA de longo alcance. Tais organizações poderiam ser auxiliadas por comitês compostos por empresários estadunidenses. O comitê de São Paulo já apresentava interesse pela fundação de um museu de arte moderna na cidade. A situação era semelhante nas cidades de Rosario e Buenos Aires, na Argentina. Em países menores e no México, era provável que o MoMA dependesse de indivíduos que pudessem ser recompensados financeiramente por seu trabalho. Os membros receberiam, além dos boletins do Museu, um complemento em espanhol ou português com os eventos no campo da arte mais significativos nos EUA e no exterior. Devido a problemas com a distribuição de filmes, d'Harnoncourt não negociou o empréstimo do material. Apesar disso, comprometeu-se a reunir cartas que demonstravam a existência da demanda por tal serviço (*Ibidem*).

A viagem ocorreu entre 27 de dezembro de 1944 e 23 de março de 1945. Partindo da Cidade do México, d'Harnoncourt visitou Lima (Peru); Buenos Aires, Mar del Plata e Rosario (Argentina); Rio de Janeiro, São Paulo e Belém (Brasil); e Porto Príncipe (Haiti), de onde retornou ao México.

d'Harnoncourt relata ter se surpreendido com o entusiasmo e respeito com o que foi recebido em todos os lugares onde esteve. Para ele, "não há dúvidas que o Museu é considerado por todos os intelectuais progressistas da América Latina como a instituição líder no hemisfério. O desejo de se associar e de participar nas atividades do Museu me foi manifestado em todos os países e tem sido confirmado nas cartas que recebo desde o meu retorno" (D'HARNONCOURT, 1945b).

Na viagem, d'Harnoncourt estabeleceu centros de associação em quatro das cidades que visitou: Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo e Lima. No México, foi decidida a coordenação

da campanha de associação dos EUA, visto que a Galeria Mexicana de Arte, a melhor candidata a centro de associação no país, vendia as publicações do MoMA a preços consideravelmente altos e não estaria disposta a sacrificar parte de seu lucro por ocasião dos descontos de associados. Em todas as cidades mencionadas o vice-diretor recebeu o auxílio de empresários através dos comitês locais, conforme pretendido.

As livrarias visitadas reclamavam que as publicações do MoMA seguiam esgotadas. Apesar das dificuldades a serem superadas, d'Harnoncourt acreditava que uma maior cordialidade na comunicação levaria à conquista da confiança do mercado sul-americano. Isso ampliaria consideravelmente o alcance do Museu no segmento de publicações sobre arte e de reproduções.

O MoMA também identificou um desconhecimento geral sobre o funcionamento de suas exposições itinerantes. Via de regra, os latino-americanos supunham que o serviço era patrocinado pelo governo e que, portanto, receber as exposições seria uma atividade livre de custos. D'Harnoncourt desmentiu a informação, mas isso não desanimou a formação de organizações com fins de arrecadação de fundos para recebê-las no Brasil, na Argentina e no México. O vice-diretor não acreditava, contudo, ser possível manter um programa de exportação de exposições autossustentável nos países menores.

O serviço de cinema foi o que despertou maior interesse. Como exemplo, d'Harnoncourt narrou uma proposta vinda de São Paulo para a fundação de uma Sociedade Cinematográfica (*Motion Picture Society*). A iniciativa teria 100 membros que contribuiriam com 1000 dólares anualmente. Seu objetivo seria viabilizar o uso dos aparelhos de exibição da Biblioteca Municipal para organizar pelo menos três sessões de cada filme programado: uma privada, reservada aos membros; e outras duas abertas ao público.

Além de um relatório oficial, o vice-diretor preparou um documento confidencial que enviou a Nelson Rockefeller. Ele é descrito em correspondência de 21 de junho de 1945 como sendo dividido por duas seções principais, uma focada em aspectos políticos e outra focada em observações de questões de intercâmbio cultural (D'HARNONCOURT, 1945a). No entanto, apenas a segunda seção consta na documentação consultada (D'HARNONCOURT, 1945c).

Nessa seção, destacam-se quatro recomendações para o campo do intercâmbio cultural. A primeira sugeria que os EUA organizassem mais palestras e eventos com a participação de intelectuais latino-americanos, pois, diferentemente da França, eles o faziam apenas pontualmente. A segunda seria organizar exposições com ampla participação, em oposição a exposições de feitos exclusivamente estadunidenses. Com isso era esperado consolidar os EUA como um centro cultural mundial nas mentes dos latino-americanos. A terceira recomendação era resposta a um "medo" de muitos latino-americanos da perda de sua identidade nacional por conta da influência dos EUA. A sugestão foi de que os programas culturais dos EUA reforçassem externamente que seu objetivo não era impor a sua cultura ou apresentá-la como modelo, mas dar aos demais países as ferramentas para que construíssem suas próprias formas culturais. A última recomendação era tomar mais cuidado com a qualidade das iniciativas patrocinadas por agências conectadas com o intercâmbio cultural, visto que uma performance medíocre poderia estragar o esforço investido ao longo de meses e ser utilizada como um exemplo contra os estadunidenses por grupos rivais.

Como se vê, o processo de realocação das atividades da Seção de Arte do *Office* para a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado considerou e ampliou pelo menos algumas das recomendações presentes no relatório de 1943. Naquele ano, a indicação era que o governo estadunidense continuasse a patrocinar iniciativas como as exposições itinerantes, apesar de ser preferível que as instituições negociassem diretamente sem a intervenção estatal tão logo possível. Menos de dois anos depois, o MoMA já articulava para que os países interessados pagassem pelo envio das mostras e organizassem os pormenores. A política de doação de livros sobre arte é complementada com a vontade de inserção do MoMA no mercado editorial dos países latino-americanos, no qual sentia que podia superar a posição já consolidada dos ingleses e franceses. O serviço de cinema só não avançou por conta das dificuldades presentes à época no transporte das películas. E mesmo assim foi o mais requisitado.

Ao mesmo tempo, d'Harnoncourt reconhecia e comparava os esforços de cooperação intelectual da França com países da América aos esforços dos EUA, na medida em que ambas as nações utilizavam a arte e a cultura para disputar a mesma zona de influência. Para o vice-diretor do MoMA, seu país não deveria aspirar o controle estético das outras culturas americanas e nem utilizar sua política externa para projetar apenas as próprias conquistas artísticas e intelectuais. Os Estados Unidos deveriam projetar a nação como a nova metrópole cultural mundial, sendo a presença de trabalhos internacionais nas exposições que organizavam um atestado de sua força e centralidade na dinâmica cultural internacional. O nacionalismo à direita e à esquerda eram considerados entraves para os interesses estadunidenses por d'Harnoncourt, provavelmente porque ameaçavam a política hemisférica encampada pelos EUA. A recomendação de maior rigor na qualidade das atividades promovidas nos intercâmbios culturais vinha no sentido de evitar munir inimigos com argumentos contrários aos interesses de projeção estadunidense nas Américas.

O INCENTIVO À FUNDAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE MODERNA BRASILEIROS

Antonio Pedro Tota localizou no *Rockefeller Archive Center* uma carta escrita em março de 1946 por Assis Chateaubriand informando a Rockefeller suas intenções de instalar um museu de arte moderna no edifício do seu jornal. Chateaubriand solicitava o envio de informações e de projetos que a artista Moussia Pinto Alves traria ao Brasil na volta de sua viagem aos EUA. Tota avaliou que "com o apoio de Nelson, Moussia pôde familiarizar-se com a organização do MoMA, o que permitiu a Chatô [...] montar, com poucas obras, e inaugurar em outubro de 1947 o Museu de Arte de São Paulo" (TOTA, 2014, p. 345). No mesmo centro de documentação, o pesquisador localizou uma lista de obras enviadas ao Brasil por Rockefeller dias antes dessa correspondência (*Idem*, p. 344). Segundo o autor, Rockefeller desembarcou no Brasil com quase duzentos quilos de obras de arte destinadas a futuros museus brasileiros, que foram recebidas em São Paulo no dia 21 de novembro de 1946. Na data, Rockefeller deixara o Rio de Janeiro em direção a São Paulo para participar de uma reunião na biblioteca municipal que tratava da formação de um museu de arte moderna brasileiro. Segundo Tota, participaram da reunião Rockefeller e os já mencionados Carleton Sprague Smith, diplomata estadunidense no Brasil responsável pelos assuntos culturais; Eduardo Kneese de Mello, presidente do Instituto de Arquitetos; Sergio Milliet, intelectual e crítico de arte; Carlos Pinto Alves, empresário e esposo de Moussia; e Assis Chateaubriand.

Foram entregues ao Brasil 13 obras, sendo guaches, aquarelas e pinturas a óleo, além de uma escultura móvel de arame com lâminas de aço. Era função de Mello abrigar a doação e repassá-la aos futuros museus de arte moderna das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Para Smith, os quadros não deveriam ser considerados como pedras de lançamento para coleções futuras, mas sim como estímulos à arte contemporânea. Em correspondência, o diplomata sugere que fossem usados para promover o estabelecimento de Sociedades de Museu não só no Rio de Janeiro e São Paulo, mas talvez em Belo Horizonte, Porto Alegre e outras cidades brasileiras. Também sugeria a articulação de uma exposição sob o título *O que é a pintura moderna?* com as obras originais e reproduções "cuidadosamente escolhidas". O plano era expor as obras destinadas ao Brasil na Biblioteca Municipal de São Paulo por algumas semanas, enviando-as em seguida para exposição no RJ. Para a divisão das obras entre os museus é relatado que Alfred Barr Jr. sugeriu que São Paulo ficasse com os trabalhos de Byron Browne, Alexander Calder, Georg Grosz, Morris Graves, Fernand Léger, André Masson e Marc Chagall. Para o Rio de Janeiro, a sugestão era enviar os de Spruce, Gwathmey, Lawrence, Asver, Léger, Tanguy e Ernst (SMITH, 1946a). Smith posteriormente encaminhou os estatutos do MoMA e da *Charter of the Museum of Modern Art of New York*. Era esperado que apesar das diferentes circunstâncias envolvidas os documentos pudessem "ser úteis para se desenhar os estatutos das novas organizações".

Em 1948, o MoMA contribuiu com São Paulo enviando filmes modernos. Em janeiro daquele ano se negociava o envio de *La souriante madame Beudet*, de Germaine Dulac (1923); *Ménilmontant*, de Dimitri Kirsanoff (1926); e *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger (1924). O MoMA também enviaria *Entr'acte*, de René Clair (1924), mas, como já havia uma cópia do filme em São Paulo, Matarazzo pediu para que fosse substituído por *Dreams that money can buy*, de Hans Richter (1947). Os filmes seriam exibidos do final de janeiro ao final de fevereiro, sendo posteriormente devolvidos ao MoMA (MATARAZZO, 1948).

Também em 1948, Matarazzo organizou o que pode ser considerado um embrião da exposição de abertura do MAM-SP em uma das fábricas da Metalúrgica Matarazzo (TOTA, 2014, p. 346). A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* apresentava um discurso sobre a história da arte em cujo pináculo encontravam-se as pesquisas abstratas. Esse discurso ecoava a posição de críticos de arte estadunidenses responsáveis pela disseminação do anticomunismo através da exportação e legitimação do expressionismo abstrato estadunidense, como Clement Greenberg (GUILBAUT, 1985).

A exposição de Matarazzo e o museu de Chateaubriand foram visitados e elogiados por d'Harnoncourt e Rockefeller em setembro daquele ano, sendo notícia de destaque nas publicações do Diário de São Paulo e de O Jornal, do Rio de Janeiro. As notícias descreviam a inauguração de um "programa amplo de cooperação entre pintores brasileiros e americanos". Também relatavam a importância do intercâmbio com os cineclubes paulistanos (O JORNAL, 1948).

Dois anos depois, Rockefeller discursou na abertura de uma nova ala do MASP (TOTA, 2014, p. 350). O burguês inspirou seu discurso em um de Franklin Roosevelt, proferido na inauguração de uma ala do MoMA. Assim como Roosevelt em seu apelo ao alinhamento hemisférico, Rockefeller falseou a história brasileira, forçando similitudes infundadas entre as duas nações.

O ápice de seu discurso foi a defesa da arte abstrata, para ele representante da expressão máxima da liberdade de criação do artista.

Derrotados o fascismo e o nazismo, o alvo estadunidense era a União Soviética. “Relembramos que [...] os sovietses suprimiram a arte moderna como formalística, burguesa, subjetiva, niilista e antirrusa; e que o oficialismo nazista insistia, e o oficialismo soviético ainda insiste, num realismo convencional saturado de propaganda nacionalista” (ROCKEFELLER, 1950 *apud* TOTA, 2014, p. 354). A diplomacia cultural norte-americana adequava-se à nova ordem internacional que emergiu logo após a Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, a arte moderna cumpria para os EUA o papel de um veículo de ideologia anticomunista (GUILBAUT, 1985; WOOD et al., 1994; SAUNDERS, 2000). Era o início da Guerra Fria e, no Brasil, os EUA consolidavam duas novas bases para encampar sua política cultural: os museus de arte moderna paulistanos MASP e MAM-SP.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, é inegável que a política externa estadunidense para a cultura impactou diretamente a América Latina como um todo. A construção de laços intelectuais e artísticos com os países latinos foi considerada estratégica pelos EUA, pois contribuía para o seu objetivo de alinhamento hemisférico. Externamente, os EUA apresentaram seus interesses nacionais como interesses de todos os países americanos e incentivaram um apoio tácito à gerência dos EUA nos assuntos da América Latina.

O Programa de Arte da OCIAA (1941-1943) foi uma expressão da política de alinhamento na cooperação cultural. Ele promoveu exposições de arte estadunidense na América Latina, recebeu exposições latinas em seu território, promoveu pesquisas acadêmicas, patrocinou intercâmbios de intelectuais e artistas, distribuiu publicações e listas diversas entre outras atividades. Essas ações eram avaliadas em extensos relatórios internos, nos quais percebe-se o cuidado para que cada próximo passo elevasse a confiança latina nos EUA.

O Programa foi considerado bem-sucedido e deveria dar um salto de qualidade através de sua estruturação em câmaras de compensação. Apesar disso, também foi considerado importante que as instituições latinas passassem a se alinhar cada vez mais diretamente a instituições estadunidenses em vez de cooperarem diretamente com o Estado. O MoMA foi fundamental para que os interesses nacionais dos EUA se ocultassem atrás de seus museus. Tendo em seu conselho administrativo a autoridade máxima da OCIAA e um responsável pelas relações com a América Latina que colaborava diretamente com o governo, o MoMA foi conduzido pelos EUA para que se tornasse uma referência central nos campos da arte moderna e do mercado editorial para toda a América Latina.

O alinhamento da intelectualidade brasileira aos EUA é expresso na centralidade assumida pelo MoMA para o público especializado e não especializado em arte do país. A distribuição de diversas publicações do Museu, como o catálogo *Brazil Builds*, projetou os EUA no mercado editorial brasileiro. Iniciativas que no início eram patrocinadas pelo Estado, tanto no mercado editorial quanto no intercâmbio de exposições, passaram a ser custeadas e demandadas pelos países latinos. Nos relatórios de d’Harnoncourt, é avaliado que Brasil e Argentina demonstraram desde o começo predisposição maior à cooperação estadunidense do que

outros países latinos. A parceria de Chateaubriand e Matarazzo com Rockefeller na fundação do MASP e do MAM-SP pode ser lida como evidência dessa disponibilidade brasileira.

O presente estudo, portanto, lança a hipótese de que o sentido da fundação dos museus modernos paulistanos aparece para os EUA como uma conquista no escopo de sua estratégia de alinhamento hemisférico para o continente americano. Ao mesmo tempo em que a cooperação remonta à Política da Boa Vizinhança, a promoção da arte abstrata e as críticas à URSS pelas instituições já acenam para os novos objetivos militares dos EUA ligados à Guerra Fria. Apesar dessa constatação não resumir o significado desses museus para a sociedade brasileira, indica não ser possível compreendê-lo totalmente sem localizar as iniciativas paulistanas no quadro geral das relações culturais entre Brasil e Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

Artigos da imprensa e Discurso

FERRAZ, Geraldo. "Um museu vivo". **Diário de S. Paulo**, São Paulo. 01 jan. 1947.

MILLIET, Sergio. "Monumento que se ergue em S. Paulo num belíssimo gesto de idealismo". **Diário da Noite**, São Paulo. 29 de setembro de 1947

O JORNAL. **Intercâmbio entre os museus de arte moderna de S. Paulo e Nova York**. Rio de Janeiro: 14 de setembro de 1948.

ROOSEVELT, Franklin Delano. **Address on Hemisphere Defense**. 12 dez. 1940. Disponível em: <<https://www.presidency.ucsb.edu/node/209196>>. Acesso em: 2 mar. 2023

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. "Entrevista de Matarazzo para as Folhas". **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 23 de dezembro de 1949.

Correspondências

BARR JR. [s. t.]. Destinatário: J. T. Nabuco. Nova Iorque: 16 de fevereiro de 1949.

COSTA JR, Olympio. [s. t.]. Destinatário: Diretor do MoMA. Recife: 07 de novembro de 1944.

DEANE, Percy. [s. t.]. Destinatário: Diretor do MoMA. Rio de Janeiro: 07 de novembro de 1944

DUTRA, Paulo Mena Barreto. [s. t.]. Destinatário: Verna Harrison. Porto Alegre: 11 de maio de 1945.

D'HARNONCOURT, René. [s. t.]. Destinatário: Nelson Rockefeller. Nova Iorque: 12 de setembro de 1944a.

_____. **Museum Promotion in Latin America**. Destinatário: Stephen C. Clark. Nova Iorque: 06 de dezembro de 1944b.

_____. [s. t.]. Destinatário: Nelson Rockefeller. Nova Iorque: 21 de junho de 1945a.

GERTH TODTMANN. [s. t.]. Destinatário: Philip Goodwin. São Paulo: 15 de junho de 1946.

KRATZENSTEIN, Eduard. [s. t.]. Destinatário: René d'Harnoncourt. Belém do Pará: 10 de novembro de 1945.

LEITE, Luiz Edmundo. [s. t.]. Destinatário: MoMA. Rio de Janeiro: 16 de junho de 1946.

PASCOAL, Ox. [s. t.]. Destinatário: Diretor do MoMA. [s. l.] 08 de novembro de 1944

PINTO, Jose. [s. t.]. Destinatário: MoMA. Porto Alegre: 25 de abril de 1946.

REGIS, Francisco Carlos. [s. t.]. Destinatário: Luis de Zulueta Jr. Florianópolis: 19 de dezembro de 1944.

SMITH, Carleton Sprague. [s. t.]. Destinatário: Eduardo Kneese de Mello. [s. l.]: 28 de novembro de 1946a.

_____. [s. t.]. Destinatários: C. P. Alves; R. Amorim; R. Levi; L. G. Machado; E. K. de Mello; A. Machado; H. Minglin; A. R. Miranda; R. B. Moraes; F. R. do Nascimento; P. Rocha. [s. l.]: dezembro de 1946b.

WEISS, Mary W. [s. t.]. Destinatário: René d'Harnoncourt. Washington: 01 de fevereiro de 1944.

Livros e teses

ANDERSON, Perry. **A política externa norte-americana e seus teóricos**. São Paulo: Boitempo, 2015.

BANDEIRA, Moniz. **A presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of modern art**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **O segredo das senhoras americanas**. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

RODRIGUES, Simele Soares. **Une américanisation « invitée » - l'américanisation culturelle du Brésil en temps de Guerre froide : acteurs, médiateurs et lieux de rencontres (1946-1978)**. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Université de Strasbourg. Estrasburgo, 2015.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Who paid the piper?**. Londres: London Granta Books, 2000.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O imperialismo sedutor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WOOD, P. et al. **Modernism in Dispute - Art since the Forties**. New Haven: Yale University Press, 1994.

Relatórios

ART SECTION. **The art program of the C.I.A.A.** Washington: 1943.

D'HARNONCOURT, R. **Report on trip to Latin America dec. 27, 1944 to March 22, 1945.** Nova Iorque: MoMA, abr. 1945b.

_____. **Recommendations in the field of cultural exchange.** Nova Iorque: 1945c.

SCIENCE AND EDUCATION DIVISION. **Purchase of 2000 copies of "Brazil Builds", a volume on the modern architecture of Brazil (Office of the Coordinator, Ed.).** Washington: 1942.

Catálogo na Publicação
Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

C749 Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginário (2023 : São Carlos, SP)
Anais do Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginário, 08 a 10 de maio de 2023 / editores: Paulo César Castral... [et al.]. – São Carlos-SP: IAU/USP, 2023.
463 p

ISBN: 978-65-86810-65-3

1. Arquitetura. 2. Patrimônio cultural. 3. Patrimônio arquitetônico. 4. Urbanismo. 5. Pesquisa. I. Castral, Paulo César, ed. II. Título.

CDD 720.63
