

**A ARTE ESTADUNIDENSE NO SUPLEMENTO *PENSAMENTO DA AMERICA*, DO  
JORNAL *A MANHÃ***

**THE AMERICAN ART IN *PENSAMENTO DA AMERICA* SUPPLEMENT, THE  
NEWSPAPER *A MANHÃ***

**Maria de Fátima Fontes Piazza\***

Doutora em História/Universidade Federal de Santa Catarina

Professora da Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: [md.piazza@uol.com.br](mailto:md.piazza@uol.com.br)

Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

\*Endereço: Maria de Fátima Fontes Piazza

Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História,  
Campus Universitário - Trindade, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, CEP: 88010-970.

**Nota:** Esta comunicação integra o projeto de pesquisa *A ilustração em periódicos nacionalistas: uma política da escrita e da imagem* e contou com a colaboração da bolsista Pibic/CNPq Lívia Lopes Neves, a quem a autora agradece.

**Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho**

**Artigo recebido em 14/02/2014. Última versão recebida em 06/03/2014. Aprovado em 07/03/2014.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).**

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo mostrar que o suplemento pan-americano *Pensamento da America* (1941-1948) do jornal *A Manhã* (porta-voz do Estado Novo), no bojo do panamericanismo e da política da Boa Vizinhança do governo Roosevelt, apresentou poucos artigos sobre o campo artístico estadunidense e publicou algumas reproduções de obras de arte daquele país do continente americano. As imagens reproduzidas no suplemento estão relacionadas ao regionalist movement (movimento regionalista), o que denota uma opção estética pelo realismo/naturalismo. Tal opção vai ao encontro da política da imagem do suplemento que primava por obras de arte costumbristas, portanto, distante dos movimentos artísticos e correntes de intelectuais em voga nos Estados Unidos e na América Latina, como o expressionismo abstrato, de Jackson Pollock ou, o muralismo mexicano. A nota dissonante estética foi a exposição da escultora brasileira Maria Martins, na Valentine Gallery, em Nova York, ligada aos surrealistas e com esculturas que fugiam aos padrões de talhe clássico de Rodin, Maillol e Despiau.

**Palavras-Chaves:** Suplemento pan-americano pensamento da américa. Imagem. Movimento regionalista.

## ABSTRACT

This article aims to demonstrate that, the pan-american supplement “*Pensamento da America*” (1941-1948) enclosed in the newspaper “*A Manhã* (official voice of the “*Estado Novo*”), kept their focus either on the Pan Americanism or in the Roosevelt administration good-neighbor policy. Consequently, they presented rare articles on the American artistic context, only publishing some artworks reproductions from United States of America. These reproduced images are related to the regionalist movement, which indicates an artistic option for realism/naturalism. This option conveyed to the image of this supplement, which was focused in the costumbrist art, far from the artistic and intellectual movements in vogue in the United States and in Latin America, as the nonconcrete expressionism of Jackson Pollock or the Mexican muralist. The aesthetic surprise was the exhibition of the Brazilian sculptor Maria Martins, on Valentine Gallery in New York, which was connected to the surrealists and created sculptures completely different from the classical standards of Rodin, Maillol and Despiau.

**Keywords:** Pan american supplement “*pensamento da américa*”. Image. Regionalist movement.

No bojo da política da boa vizinhança do governo Roosevelt, o pintor estadunidense Thomas Hart Benton (1944, p. 97; 103) enviou uma “mensagem aos pintores brasileiros”, publicada nas páginas do suplemento pan-americano *Pensamento da America*, do jornal *A Manhã* (porta-voz do Estado Novo), na sua edição de julho de 1944. Essa mensagem, escrita sob a forma epistolar, teve como destinatário Charles Edward Eaton,<sup>1</sup> vice-cônsul dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, e conclamou os artistas brasileiros:



Capa do suplemento *Pensamento da America*, de julho de 1944. Coleção Plínio Doyle/FCRB.

Caro Sr. Eaton:

Obrigado pela sua carta de 5 de fevereiro. Tenho a certeza de que todo e qualquer programa destinado a dar conhecer aos brasileiros a cultura e a expressão cultural dos Estados Unidos é bom. Nós, neste lado do mundo, devemos aprender a conhecer-nos mutuamente. Espero, entretanto, que este programa possa ser recíproco e que os brasileiros também procurem dar-nos a conhecer a sua cultura e os seus meios de exprimi-la.

Antevejo no mundo de após-guerra um intercambio de expressões culturais entre todas as nações da América.

Neste sentido, há algumas ‘cousas’ que desejaria dizer aos meus irmãos de arte do Brasil. Antes de tudo, quero significar-lhes que grande parte da pintura dos Estados Unidos pouca relação tem com a cultura do país. A razão está no dado de que os nossos pintores cederam demasiado facilmente às influências e aos efeitos de outra cultura. Muito de nossa arte não passa de pálido reflexo da arte da França de antes da guerra. Talvez o mesmo aconteça com parte da arte do Brasil. O fato é comum através das Américas.

Lastimo ver os artistas dos Estados Unidos e do Brasil modelarem as respectivas artes pelas dos *boulevards* de Paris. Não porque a arte francesa, em conjunto, não seja boa nem grande, mas somente porque o seu caráter psicológico e social não pode adaptar-se às necessidades de expressão de outra cultura. Não é possível exprimir uma cena brasileira em termos de mesa de café de Paris. A experiência real há de ‘criar’ os seus próprios termos.

Os nossos amigos mexicanos, quer concordem ou não com a minha maneira de apresentar a questão, preencheram as condições que acho desejáveis. O caráter local da sua arte, que lhe dá originalidade e vida, tem sido a verdadeira base do interesse internacional que despertou. A moderna arte mexicana surgiu e é função da cultura mexicana. Aí jaz a sua grandeza. Por essa razão é arte e não mera exibição de técnica. O mundo internacional enriqueceu-se com a preocupação do artista mexicano pela sua cultura local.

Do mesmo modo que os mexicanos, vós, no Brasil, e nós aqui nos Estados Unidos, vivemos sob as condições das nossas culturas. Estas culturas são diferentes.

Nós artistas daqui que acreditamos nas possibilidades da nossa própria cultura, rogaremos, neste particular, por vós brasileiros de mesma mentalidade se, em troca, fizerdes o mesmo por nós, que tanto necessitamos de vossas orações.

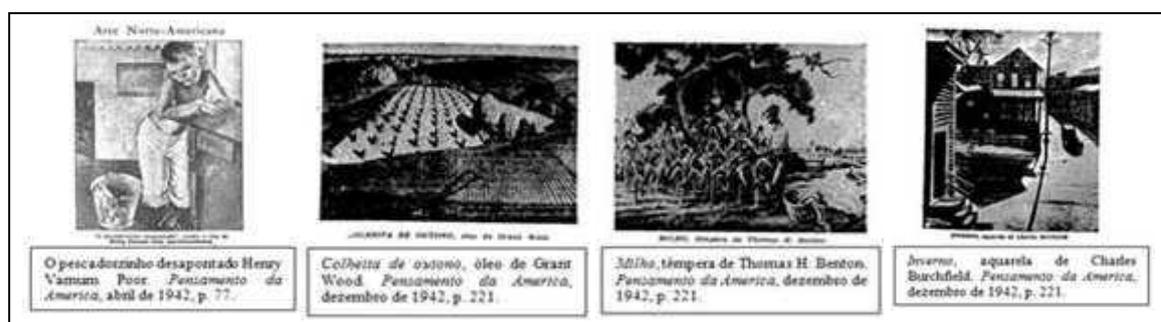
Cordialmente, (assinado)

Thomas Hart Benton.

Algumas questões merecem atenção para proceder a esta análise. Em primeiro lugar, ao longo de sua existência, o suplemento *Pensamento da America* (1941-1948), do jornal *A*

<sup>1</sup> Charles Edward Eaton (1916-2006) estudou nas universidades de North Carolina, Princeton e Harvard, poeta e escritor com várias obras publicadas em prosa e verso, exerceu a função de vice-cônsul no Rio de Janeiro entre 1942 a 1946, lecionou na North Carolina University e foi colaborador do *Pensamento da América*, com *A poesia de Robert Frost*, *Os poemas do guerreiro Walt Whitman*, *Canção de amor* (poema), *Estas são as causas da juventude* (poema), *Paisagem americana* (poema), *O poeta Charles Edward Eaton apresenta o poeta William Charles Williams*, *Gávea* (poema) e *Poemas de Charles Edward Eaton*.

*Manhã*, apresentou poucos artigos sobre o campo artístico estadunidense e publicou algumas reproduções de obras de arte daquele país do continente americano. As imagens reproduzidas no suplemento estão relacionadas ao *regionalist movement* (movimento regionalista), ao qual pertence o missivista Thomas Hart Benton (1889-1975), com a têmpera *Milho*, o óleo sobre tela *Colheita de Outono*, de Grant Wood (1891-1942), a aquarela *Inverno*, de Charles Ephraim Burchfield (1893-1967), o quadro a óleo *O pescadorzinho desapontado*, de Henry Varnun Poor (1887-1970), entre outros.



Em segundo lugar, essa mensagem é simbólica daquele momento em que se estreitavam as relações do Brasil com os Estados Unidos, visando a política de alinhamento no contexto da Segunda Guerra Mundial, da Política da Boa Vizinhança do Governo Roosevelt, da penetração do *american way of life* com a atuação do escritório do *Office Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) e do escopo do suplemento pan-americano *Pensamento da América*. Daí o clamor do pintor por uma aproximação da arte brasileira com a arte estadunidense e sua pregação por uma arte genuinamente americana, longe das influências das linguagens da Escola de Paris.

Em terceiro lugar, Benton exemplificou com a arte mexicana, mesmo sem citar o muralismo com as pinturas de Rivera, Orozco, Siqueiros e Tamayo, que difundiu a arte americana pelo mundo, mostrando, desde as raízes indígenas, aspectos da cultura popular, a história do povo mexicano com suas lutas políticas, como pode ser visto no ciclo de afrescos das paredes da SEP, sob o título *Visão Política do Povo Mexicano* (1923-1928) ou no ciclo de afrescos das paredes do Palácio Nacional, sob o título *Epopéia do Povo Mexicano* (1929-1935). Daí a exaltação do “caráter local da sua arte, que lhe dá originalidade e vida”, por isso “A moderna arte mexicana surgiu e é função da cultura mexicana. Aí jaz a sua grandeza. Por essa razão é arte e não mera exibição de técnica. O mundo internacional enriqueceu-se com a preocupação do artista mexicano pela sua cultura local”. E conclamou “do mesmo modo que os mexicanos, vós, no Brasil, e nós aqui nos Estados Unidos, vivemos sob as condições das

nossas culturas. Essas culturas são diferentes. Nós artistas daqui que acreditamos nas possibilidades da nossa própria cultura” (BENTON, 1944, p. 97; 103).

Em quarto lugar, a mensagem apontou para as linguagens artísticas emanadas da Escola de Paris,<sup>2</sup> o que Benton chamou de “modelarem suas artes pelas dos *boulevards* de Paris”. Entretanto, a hegemonia das linguagens artísticas emanadas da Escola de Paris teve uma longa duração e manteve a primazia no Brasil e nos Estados Unidos, como se depreende das coleções de arte dos museus dos dois países, das trocas epistolares entre artistas e curadores e da solicitação de palestras como a do crítico de arte e professor francês Henri Focillon (1881-1943) que, em 1941, proferiu uma conferência sobre os pintores impressionistas de 1870 a 1900, em Worcester, no Estado de Massachusetts.<sup>3</sup>

Interessante ressaltar que, nem a chamada arte de vanguarda estadunidense rompeu totalmente com a hegemonia da Escola de Paris, como a que integrou a exposição *Pintura Contemporânea Norte-Americana* que, no final de 1941, esteve no Rio de Janeiro e percorreu vários países latino-americanos, patrocinada pelo *bureau* do *Office Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), com obras de Geórgia O’Keefe, Edward Hopper, Max Weber, Charles Demuth e John Atherton. Apesar de o texto de apresentação da crítica Helen Appleton Read no catálogo da mostra apontar para “uma manifestação tão independente”, um analista chamou à atenção que “Assim, mesmo reconhecendo uma certa genealogia europeia, situada entre a tradição do realismo e a do modernismo, a arte nos EUA era afirmada na exposição de 1941 como um modelo de criação particular e alternativo às fontes da Europa” (KNAUS, 2010, p. 135).

Também, a arte do movimento regionalista estadunidense não rivalizou com a preponderância das linguagens artísticas advindas da Escola de Paris no meio intelectual brasileiro. O ensino artístico, inclusive, estava voltado para a Europa, e a cidade de Paris fazia parte desse circuito, com exceção de Anita Malfatti, que teve parte da sua formação em New York, na *Independent School of Art* e na *Art Students League*, além de ter sido aluna de Homer Boss (1882-1956), pintor realista que, por sua vez, teve como mestre Robert Henri

---

<sup>2</sup> O termo *Escola de Paris* surgiu e firmou-se nos anos de 1920 na França, conhecido como *les années folles* ou *folle époque*. O primeiro a utilizar essa expressão foi o cronista, crítico de arte e desenhista André Warnod num livro publicado sob o título *Les berceaux de la jeune peinture: l’École de Paris* (Albin Michel, 1925), no qual enfocou os bairros parisienses de Montmartre e Montparnasse, definidos como berço da jovem pintura. Segundo uma analista: “Nesta expressão elástica se acomodam, [...] todos os artistas modernos atuantes em Paris: os maiores e os menores, os valores permanentes e os da ‘moda’, os franceses, os emigrados e os estagiários. Nele ainda cabem muitos da primeira geração de artistas modernos brasileiros, também atraídos pelo movimento artístico que se desenvolvia em Paris”. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 33.

<sup>3</sup> Carta de Lenore Browning para Cândido Portinari, datada de jeudi (5ª feira), 27 fev. 1941, com papel timbrado do MOMA, New York. CO-945/Projeto Portinari.

(1865-1929), que, além de estudar na *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, teve parte do seu aprendizado na *Academie Julian* e na *École des Beaux Arts*, em Paris. Foram seus discípulos: George Bellows, Rockwell Kent, Edward Hopper, Randall Davey, Glenn Coleman e Eugene Speicher.

Alguns artistas do círculo de Henri frequentaram a ilha de Monhegan, no Maine, a nordeste de Portland, onde pintaram marinas. Edward Hopper pintou o óleo sobre madeira *Farol de Monhegan*; Boss apresentou a sua marina no *Armory Show*; Rockwell Kent teve interesse pelas costas rugosas da ilha, e a brasileira Anita Malfatti pintou naquela “ilha de pescadores e artistas” o farol, os rochedos e a ventania (BATISTA, 2006, p. 115-123).

Apesar da forte presença das linguagens artísticas da Escola de Paris nos Estados Unidos, o campo artístico estadunidense, antes do advento da chamada vanguarda, teve dois importantes pontos de inflexão: uma “revolução temática”, com o pintor Robert Henri<sup>4</sup> e uma “revolução formal”, com o fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946) e os pintores de sua galeria<sup>5</sup>. Segundo uma analista (BATISTA, 2006, p. 104),

A partir de 1913, e até o início dos anos 20, a influência da arte moderna européia tornou-se avassaladora e obscureceu por anos a contribuição de Henri e seu grupo; a corrente da “revolução formal”, internacionalista, tornou-se dominante, atingindo até os próprios realistas. Isto aconteceu até o *Armory Show* [*International Exhibition of Modern Art*, New York, fevereiro de 1913], a exposição mais importante da história da arte moderna nos Estados Unidos.

Em quinto lugar, a mensagem de Benton apontou para a necessidade de uma mudança de paradigma no campo artístico, das linguagens emanadas da Escola de Paris para uma temática nacional/regional, tal como apresentado pelos muralistas mexicanos. É o que propõe o *Pensamento da America* ao dar ênfase às cenas *costumbristas* do mexicano Diego Rivera, do uruguaio Pedro Fígari, do argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós e do salvadorenho José

<sup>4</sup> No final do século XIX, nos Estados Unidos, muitos artistas faziam oposição à Europa e à sua arte. Daí a recuperação do *Grupo dos Oito*, com uma pintura de temática americana. Também, conhecido como *Ash Can School*, não só se inspirou em cenas americanas como também reagiu contra o espírito acadêmico, em busca de uma arte democrática. Influenciados pelo pensamento de Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Ralph Waldo Emerson, Henry Thoreau, Walt Whitman, os pintores Winslow Homer e Thomas Eakins aconselham seus discípulos a olharem para a América sem se preocuparem com visões superficiais do Velho Mundo. Do seu exemplo nasceu o grupo dos oito, que se reunia a princípio no Clube do Carvão (1893-1894) e era composto de Everett Shinn, Robert Henri, George Luks, William Glachens, John Sloan, Ernest Lawson, Maurice Prendergast e Arthur Davies. Quase todos vinham de uma experiência jornalística (FABRIS, 1990, p. 94).

<sup>5</sup> A galeria 291 cumpriu o papel de difusora da arte moderna nos Estados Unidos, entre os do grupo de Stieglitz que participaram do *Armory Show*, constam Marsden Hartley (1877-1943), John Marin (1870-1953), Alfred Maurer (1868-1932), o escultor Elie Nadelman (1882-1946), Samuel Halpert (1884-1930), Abraham Walkowitz (1887-1965) e Oscar Blumner (1867-1938).

Mejía Vides, distanciando-se das propostas das chamadas linguagens modernistas ou das vanguardas do continente americano.

Ao que parece, a editoria do suplemento tinha uma política da imagem voltada para uma tendência da arte regional/nacional dentro de uma linguagem realista/naturalista, desde o número inaugural, quando um artigo sob o título *O pintor uruguaio Pedro Fígari*, considerado um “documentador *costumbrista*”, com a reprodução de duas obras canônicas, *A Boda* e *O Cortejo*, resgata as raízes étnicas e culturais dentro do panorama artístico e intelectual dos anos de 1920 (PILLEMENT, 1942, p. 66-67). Daí, a opção pelos pintores estadunidenses e suas obras, que mostram uma visão idílica da vida no campo e do imaginário nacional dos Estados Unidos, que se opõem às propostas das chamadas vanguardas.

Aqui, reside o fulcro da arte estadunidense que se identifica com o estilo realista ou o estilo da escola do *Hudson River* (Rio Hudson), que não era uma escola no verdadeiro sentido da palavra, mas uma escola que dava ênfase à representação da natureza e passou a orientar a produção artística daquele país. Diferentemente dos valores do romantismo europeu, a ligação do povo estadunidense à natureza era determinada mais por valores morais e religiosos do que filosóficos; o que prevalecia era o respeito puritano pela natureza, como evidência da obra de Deus, movendo princípios estéticos (BASTOS, 1991, p. 21-22).

No mesmo diapasão, é publicado no *Pensamento da America* um artigo da redação sob o título *Cinco pintores americanos* (A MANHÃ, 1942, p. 221), na edição de dezembro de 1942, que chamou a atenção para “um grande surto das artes plásticas” nos Estados Unidos. O suplemento destacou que, “Além de contribuir para a divulgação desses valores, damos a seguir o resumo de um artigo publicado, há algum tempo, em uma revista norte-americana, pelo conceituado crítico de arte, Thomas Craven [sic! Craven]”, sobre cinco dos mais importantes pintores contemporâneos dos Estados Unidos, como Charles Burchfield, Thomas Benton, Grant Wood, John Steuart Curry e Reginald Marsh.

Thomas Craven (1888-1969) foi um prolífico crítico de arte, escreveu numerosos artigos, ensaios e críticas em vários periódicos, como *Scribners*, *Harpers*, *The Dial*, *The Nation*, *The New Republic*, entre outros. Autor do livro *Modern Art: The Men, The Movements, The Meaning*, publicado em New York pela *Simon and Schuster*, em 1934, Craven é considerado o principal ideólogo da *The American Scene*.

O *Pensamento da America* mostrou o que se passava no campo artístico daquele país do hemisfério norte sob o ponto de vista de Craven (A MANHÃ, 1942, p. 221):

Durante os últimos anos, diz o referido crítico, apareceu nos Estados Unidos um pequeno grupo de pintores que se distinguem pela convicção, de que se acham animados, de que toda a arte deve ser produto do conhecimento direto do meio ambiente. A tais artistas ‘teem’ movido guerra feroz três outros grupos, geralmente inimigos declarados, mas atualmente unidos em seus aos primeiros: os acadêmicos, para quem a arte é um discreto passatempo de pessoas bem educadas, os puristas que se conservam leais ao princípio da arte pela arte, e os propagandistas, que só compreendem a arte como veículo de propaganda de idéias ou ideais. Apesar desta guerra sem tréguas, provocada principalmente pelo sucesso obtido pelos cinco artistas acima mencionados continua cada vez mais forte o movimento para libertar a América do jugo do Velho Mundo.

Entretanto, nessa “guerra” deflagrada no campo artístico estadunidense, o suplemento fez uma opção pelo grupo do movimento regionalista. Nesse artigo, transcrito de Thomas Craven, entretanto, o suplemento não cita as referências, nem o nome do artigo e do periódico. A editoria mostrou na forma de verbetes esses pintores, dando destaque a Charles Ephraim Burchfield, que, nascido no Estado de Ohio, foi o propulsor do movimento, e ressaltando que (A MANHÃ, 1942, p. 221):

Poucos anos depois da [Primeira] Guerra Mundial, quando todos os pintores se prosternavam ainda ante Matisse, Picasso, o jovem Burchfield – que não havia feito peregrinação de rigor aos centros artísticos europeus por não lhe interessar a inspiração nem a (ilegível) européias – fez em Nova York uma exposição de aquarelas de assombrosa originalidade. Com exceção de um pequeno número de críticas que o saudaram como um artista genuinamente americano, a importância de seus quadros passou inteiramente despercebida... Havia pintado sua própria terra, esse “Middle West” onde se criara e a cujo calor havia forjado seu conceito de América; e pintara com pertinência e paixão, porém sem idealizar.

Outro artista para o qual o artigo chamou à atenção é Benton, que “deu nova direção à pintura norteamericana” e que (A MANHÃ, 1942, p. 221)

contemplando as penetrações e interpretações do pintor de Ohio [Burchfield], o artista de Missouri, que depois de longo aprendizado em Paris, havia abandonado todos os ‘ismos’ e se debatia na mais completa desorientação, resolveu consagrar a sua vida à realização de uma história pictórica dos Estados Unidos, de uma arte do povo, para o povo.

Também, John Steuart Curry (1897-1946), nascido no Estado de Kansas, considerado o (A MANHÃ, 1942, p. 221)

poeta deste grupo de artistas, porém poeta que se inspira no ‘elemento humano de todos os dias’. Nada de sentimentalismo lunar nem de misticismo. Não é um visionário encerrado entre quatro paredes de um atelier, mas antes o poeta das planícies cobertas de trigais, das secas e das tempestades.

Em 1933, obteve o segundo prêmio na Exposição Internacional de Pintura, do *Carnegie Institut*, em Pittsburgh, com a sua obra *O ciclone*.

O suplemento (*A MANHÃ*, 1942, p. 221) destacou, entre os integrantes do grupo regionalista, o nome de Reginald Marsh (1898-1954), que, nascido em New York, era considerado “o único grande pintor norteamericano contemporâneo, nascido em uma grande cidade”. Na obra desse artista, a sua cidade natal é fonte de inspiração, com cenas da vida boêmia, o bairro negro (Harley), os parques, o cais, os trens subterrâneos (o metrô), as hospedarias baratas e o “eterno feminino das ‘empregaditas’ da Rua 14 ou das bailarinas de pouco sucesso”. Esses temas da metrópole “constituem a inesgotável fonte de inspiração deste cronista da miséria, do cansaço e do tédio”. O pintor mostrava a dimensão humana da grande depressão, com uma linguagem realista e de crítica social.

Um dos mais conhecidos é Grant Wood, que nasceu em uma fazenda no Estado de Iowa. É o pintor que, juntamente com Benton, exerceu maior influência na pintura estadunidense naquele período sobre o grupo regionalista. Para o analista (*A MANHÃ*, 1942, p. 221),

Soube o que é a pobreza e o trabalho árduo: foi carpinteiro, joalheiro e mestre-escola. Dirigia, até a data de sua morte, o Departamento de Belas Artes da Universidade do seu Estado natal. Até há cerca de seis anos pintava bonitos estudos impressionistas, mas de repente, como se a verdade lhe tivesse sido revelada em um instante, renunciou as fórmulas consagradas, transformando-se de bom pintor, como qualquer outro, no criador de formas originais que não ‘teem’ paralelo em toda a arte moderna.

Craven apontou para o “espírito americano”, que se revelava (*A MANHÃ*, 1942, p. 221)

(...) nas obras políticas dos fundadores da nação, na poesia, nos ensaios de [Ralph Waldo] Emerson e [Henry David] Thoreau, no humorismo de Mark Twain, nos romances de Dreiser, Lewis e Hemingway, na filosofia de William James e de John Dewey, e no impulso frenético da expansão econômica [que] pode muito bem descrever-se como eminentemente pragmático, e assim se mantém, embora colorido de melancolia e de idealismo democrático.

O crítico estadunidense põe em evidência o “espírito americano”. Para ele (*A MANHÃ*, 1942, p. 221):

Esta característica se evidencia em tudo o que é americano: quer seja na conversação de um mecânico, quer nos poemas de [Walt] Whitman, nas telas de Homer [Boss] e [Albert Pinkham] Ryder, ou ainda nos quadros dos cinco artistas contemporâneos que são objeto deste estudo. Apesar de tudo isto, continua Craven, este intenso

realismo não deixa de ter sua espiritualidade, como se verifica nas apóstrofes e enumerações de Whitman em que a poesia e o mistério da vida se destacam até a exaltação, precisamente pela simplicidade das coisas vulgares que o poeta emprega como símbolos.

Aí reside o papel de Thomas Hart Benton como líder dos regionalistas, que tinha uma visão que sintetizava a de vários artistas do período da Grande Depressão (pós- *crash* da Bolsa de New York em 1929), que eram não somente adeptos do realismo mas também, da ideia de que os Estados Unidos deveriam ser assunto da pintura daquele país. Para um analista (DIAS FILHO, 1998, p. 109):

Embora se manifestasse contra a Europa e o modernismo (por ele associado à Europa), seu trabalho apresenta fortes semelhanças com movimentos europeus da época, como o surrealismo e a *Neue Sachlichkeit*. Os regionalistas também eram chamados de pintores da cena americana. Um dos quadros mais conhecidos desse período é o gótico americano de Grant Wood, tão parodiado quanto a Mona Lisa, ambigualmente irônico e celebrativo do passado rural americano, talvez uma compensação pelo colapso industrial de 1929. Mas a melhor imagem do realismo americano dos anos 30 é o trabalho de Edward Hopper.

O que os regionalistas clamavam era por uma independência cultural, especialmente do ponto de vista estético. Entretanto, fica a pergunta: por que o *Pensamento da America* se apropriou das prosas de Thomas Craven e de Thomas Hart Benton? O fulcro da questão está ligado ao nacionalismo e à procura por uma arte genuinamente nacional nos dois países. A arte estadunidense, apresentada no suplemento, também, estava ligada a uma abordagem do nacional/regional. Com exceção da obra de Marsh, que é de cenas urbanas, o que o diferencia da dos outros pintores que apresentam uma visão bucólica ou idílica do campo. De acordo com uma analista (FABRIS, 2000, p. 172):

A política simbólica do governo Roosevelt, empenhado na redescoberta do país, pauta-se por duas estratégias fundamentais: monumentalidade clássica e representação das raízes agrárias. Não se trata de uma estratégia particular dos Estados Unidos: na década de 1930, todo país, que deseja afirmar a própria identidade nacional e justificar o próprio regime político, lança mão do espírito clássico enquanto idéia universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo Ocidente desde a Antiguidade. [...] a auto-representação nacional torna-se parte integrante de uma política cultural dirigida às massas, às quais são propostos símbolos atemporais como a natureza, a terra e a vida agrária. A natureza como símbolo do solo pátrio resume os valores de uma nação que, por não possuírem temporalidade, não se confundem com a moderna mitologia industrial. [...] O pintor norte-americano Grant Wood, ao considerar a diversidade de paisagens dos Estados Unidos, afirmava que a expressão nacional deveria surgir de uma perspectiva regional.

Por isso, a reprodução de cenas rurais no suplemento, como a colheita de outono, a plantação de milho, o inverno e o pescadorzinho desapontado. Aí se encontra a explicação para a pregação de Craven, que é apontado por analistas como um crítico “conservador” e “antimodernista”, mas que ajudou a alavancar a incrível popularidade de Benton, que chegou a ser capa da edição de 24 de dezembro de 1934 da conceituada revista *Time* (DOSS, 2002, p. 112). A capa era composta de um autorretrato de Thomas Hart Benton e continha um portfólio com a primeira reprodução colorida que a *Time* publicou, com as pinturas de Curry, Wood, Burchfield e Marsh (HUGHES, 2009, p. 438).

O motivo da escolha de Craven está nas suas interrogações aos artistas, quando, na década de 1930, surgem na cena artística os quadros: o óleo sobre tela *Drouth-stricken area* (região assolada pela seca), de Alexandre Hogue e a composição à têmpera a ovo *20 cent movie* (Cinema de 20 cents), de Reginald Marsh, que levaram Craven a escrever (HARRIS, 1998, p. 8):

Não podemos mais evitar a importância do tema da arte. Os Estados Unidos estão diante de nós, afligidos por dores econômicas, mas ansiosos pela voz da crítica, e precisando desesperadamente de alívio espiritual. Devemos enfrentar a situação como trabalhadores honestos ou esconder-nos na torre escura e pintar arabescos evasivos sobre uma parede de marfim? Repetidas vezes, com toda a paciência de que disponho, tenho exortado nossos artistas a que permaneçam afeitos ao cenário que lhes é familiar, envolvendo-se emocionalmente com as sólidas tendências nativas e desfazendo-se dos fetiches culturais estrangeiros. E, neste momento crucial, repito a exortação.

A conclamação de Benton está relacionada ao fato de estar comprometido em pintar a cena americana em termos afirmativos, além de criar uma arte reformista que correspondesse à eficácia da política do *New Deal*. O que a editoria do suplemento identificou na arte regionalista estadunidense foi o seu caráter nacional vinculado às narrativas fundacionais, como o providencialismo ou a “cristianização da natureza”, que representava a voz de Deus, que garantia a diferença diante do mundo europeu e que estaria se perdendo à medida que avançava a civilização, sempre associada à ideia de progresso (OLIVEIRA, 2000, p. 118-119). Daí a importância dessas representações do campo e da evocação do transcendentalismo de Henry David Thoreau (1817-1862) e de Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

Em várias edições do *Pensamento da America*, outros textos e imagens merecem destaque, como o de Samuel Barlow (1892-1982) sobre *A Arte Popular*, de maio de 1944, o de Almeida Fisher sobre *Artes gráficas americanas*, de abril de 1946, uma nota do pintor George Biddle (1885-1973) (autor de dois painéis da Biblioteca Nacional na cidade do Rio de Janeiro, doados pelo governo dos EUA e inaugurados em dezembro de 1942), intitulada *Nova York e Paris*, de agosto de 1944, e uma pequena nota da redação sobre a *Escultura brasileira nos Estados Unidos*, na edição de junho de 1946, em que dá destaque à exposição da embaixatriz Maria Martins na *Valentine Gallery*, em New York, a terceira exposição individual da artista nessa galeria, que se realizou entre os dias 23 de abril e 25 de maio de 1946, sob o título *Maria: New Sculptures*. Segundo a redação (A MANHÃ, 1946, p. 69; 71), “constituiu, sem dúvida alguma, um dos maiores sucessos da temporada artística norte-americana. A ilustre escultora patricia é uma figura bastante conhecida nos círculos artísticos dos Estados Unidos”.



Painel de Biddle na nossa Biblioteca Nacional. *Pensamento da America*, agosto de 1944, p. 128.

Convém ressaltar que a escultora Maria Martins (1894-1973) foi uma das mais importantes artistas plásticas do Brasil, naquela época casada com o diplomata Carlos Martins Pereira e Sousa (1884-1965). A nota é ilustrada com a reprodução fotográfica das obras *O Impossível*,<sup>6</sup> *Viva Purú* (sic! Uirapuru)<sup>7</sup> e *Saudade*.<sup>8</sup> O que chamou a atenção foi que as esculturas de Maria Martins não estavam em consonância com a arte apresentada no suplemento. Poder-se-ia dizer que as suas esculturas eram a nota dissonante estética do conjunto apresentado no *Pensamento da America*. As esculturas de Maria Martins fugiam do padrão clássico das esculturas feitas pelos brasileiros que seguiam a influência de Rodin, Bourdelle, Maillol e Despiau, como Brecheret, Celso Antônio, Bruno Giorgi, entre outros que

<sup>6</sup> Há três versões da obra *L'Impossible* (O Impossível), duas em bronze e uma em gesso, todas de 1944-46. A obra apresentada na exposição da *Valentine Gallery* é de 1944 e em gesso, provavelmente a versão que seria fundida em bronze, atualmente no acervo do MAM, no Rio de Janeiro. A primeira é de 1944, em bronze, medindo 79 x 80 x 47 cm, Coleção MAM/RJ; A segunda é de 1945, em gesso, medindo 182 x 175 x 90 cm, Coleção MALBA, Buenos Aires; e a terceira é de 1946, em bronze, medindo 80 x 82,5 x 53,3 cm, Coleção MOMA, New York. Cf. COSAC, Charles (Org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 63.

<sup>7</sup> *Uirapuru* (1945), bronze, medindo 112 x 55 x 39 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

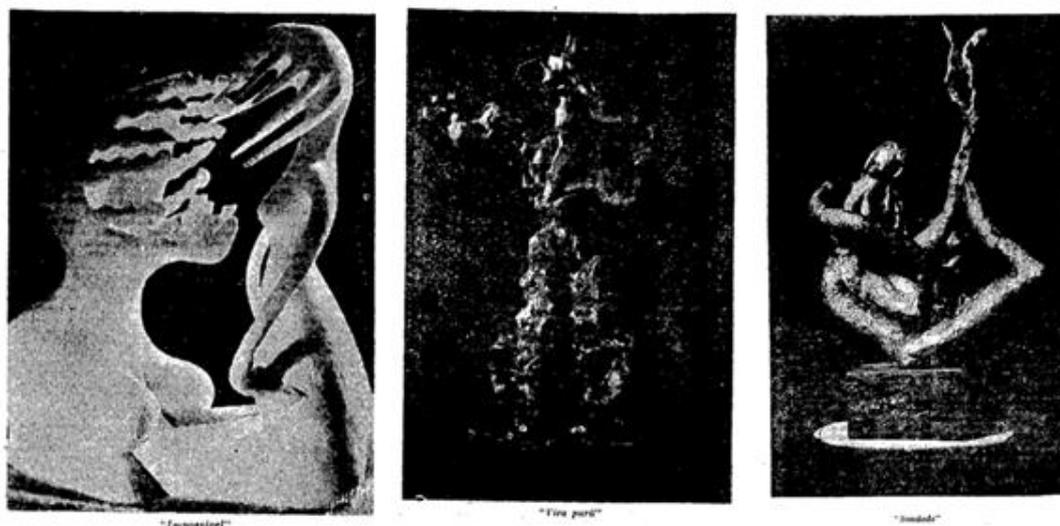
<sup>8</sup> *Saudade* (1945), bronze, medindo 50,5 x 40 x 21 cm. Coleção particular, São Paulo. Existe outra obra com esse título, com a mesma data e com as seguintes medidas 56,5 x 31 x 41 cm, pertencente à coleção Geneviève e Jean Boghici, no Rio de Janeiro. A primeira integrou a exposição da *Valentine Gallery*, em 1946.

executaram obras de arte para compor o prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) na gestão de Capanema.

Segundo a crítica Dawn Ades (2010, p. 115):

É reveladora a comparação dos bronzes de Maria com os de seus contemporâneos. Por mais distintos que sejam, há paralelos e diferenças entre as suas obras e as de, por exemplo, Constantin Brancusi (1876-1957), Hans Arp (1886-1966), Alberto Giacometti (1901-1966) e Jacques Lipchitz (1891-1973) que nos ajudam a esclarecer essa diferença.

Maria Martins foi discípula do lituano Lipchitz (que foi influenciado pelo cubismo), com quem aprendeu a trabalhar o bronze e a abandonar o figurativismo e de Oscar Jaspers (1887-1970), então o mais importante escultor da Bélgica, tendo participado do movimento cubista e introduzido a escultura abstrata naquele país (CALLADO, 2004, p. 69-70).



Escultura brasileira nos Estados Unidos. *Pensamento da America*, junho de 1946. Respectivamente: *Impossível* (p. 69), *Viva purú* (sic! Uirapuru) (p. 69) e *Saudade* (p. 72).

A crítica inglesa prossegue sua análise mostrando que a obra de Maria Martins “retém um eco perspicaz de Lipchitz, sobretudo naquelas esculturas em que é enfatizado o contorno geral, como *Saudade*”. E, com perspicácia, mostrou que as “criaturas híbridas” (o humano, o vegetal e o animal) da escultora brasileira estão na (ADES, 2010, p. 116)

atitude dela diante das formas naturais e das possibilidades de metamorfose, [que] se esclarece de modo interessante quando se compara sua obra com a do escultor romeno Brancusi (havia muito estabelecido em Paris e com quem Maria travou estreita amizade) e a de Hans Arp. As similaridades superficiais entre Brancusi e

Arp logo se desvanecem quando se consideram suas atitudes fundamentalmente diferentes em relação à forma.

Além dessas influências, Maria estava muito próxima dos surrealistas, inclusive de Duchamp (há inúmeras versões de que tiveram um caso amoroso)<sup>9</sup>. A obra *O Impossível* foi reproduzida com destaque no catálogo *Le Surréalisme en 1947*, por ocasião da mostra internacional surrealista organizada em Paris por André Breton e Marcel Duchamp, além de a escultora, no pós-Segunda Guerra Mundial, estar integrada ao reagrupamento dos surrealistas em Paris (ADES, 2010, p. 122).

Do ponto de vista editorial, a opção do *Pensamento da America* foi de uma política da imagem voltada para o regional/nacional, entretanto a publicidade dada à exposição de Maria Martins nos Estados Unidos não está relacionada à beleza das esculturas do ponto de vista estético, e sim da posição ocupada pelo seu marido no seio da burocracia estatal (diplomata de carreira, entre os postos que ocupou estava o de embaixador em Washington) e da desenvoltura com que a escultora transitava no meio artístico, político e nas altas rodas sociais nos dois países, Brasil e Estados Unidos.

A justificativa para a ausência ou a exclusão das obras de Maria Martins entre as obras canônicas do modernismo brasileiro ou das linguagens modernistas está na posição adotada pela “maior parte dos intérpretes [que] ficou refém de um mote único. Nunca é demais lembrar que a tradição interpretativa do nosso modernismo à luz da questão nacional, embora rica, impediu o surgimento de outras chaves de leitura, igualmente promissoras, porém menos comprometidas com o problema da identidade”. (MORAES, 2011)

Enfim, nos Estados Unidos, o que estava em disputa eram as várias faces do modernismo ou do que se entendia como tal, como a manutenção da arte “moderna” com raízes entre o naturalismo e o realismo e a adoção de variantes do modernismo das vanguardas, como afirmou Jonathan Harris. Convém ressaltar, que o bastião da arte moderna nos Estados Unidos foi o *Museum of Modern Art* (MOMA) de New York, sob a direção de Alfred Hamilton Barr Júnior, que mantinha relações com personalidades do campo intelectual brasileiro, mas, ao que parece, não tinha contatos com os editores do suplemento.

A arte do movimento regionalista estadunidense apresentada no *Pensamento da America* começava a perder prestígio nos Estados Unidos na década de 1940, com o aparecimento do *Abstract Expressionism* (expressionismo abstrato), a chamada *Action*

---

<sup>9</sup> Segundo Eliane Robert Moraes: “Maria Martins manteve uma relação amorosa com Duchamp ao longo dos anos 1940, tendo sido sua musa em diversos trabalhos. Foi sobre o corpo dela que ele moldou a figura feminina da enigmática instalação [*Étant Donnés: Maria, la chute d’eau et le gaz d’éclairage*], assim como a série de seios em espuma, lançada no mesmo ano [1947] sob o título “*Prière de toucher*” (MORAES, 2011)

*Painting*, com destaque para as obras de Jackson Pollock, o que denota que o suplemento não estava em consonância com as correntes de intelectuais e com os movimentos artísticos em voga no continente americano.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Criaturas híbridas. In: COSAC, Charles (Org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 107-123.

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp; Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.  
BENTON, Charles Hart. Mensagem aos pintores brasileiros. *A Manhã*, Rio de Janeiro, jul. 1944. *Pensamento da América*. p. 97-103.

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins: uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.  
*Catálogo da Exposição Modernismo – Paris anos 20: vivências e convivências*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1995. 51 p. Il.

CINCO PINTORES AMERICANOS. *A Manhã*, Rio de Janeiro, dez. 1942. *Pensamento da América*. p. 221.

DIAS FILHO, Geraldo de Souza. O expressionismo abstrato: a pintura norte-americana nos anos 40 e 50. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 107-161.

DOSS, Erika. *Twentieth-Century American Art*. New York: Oxford University Press, 2002.

ESCULTURA BRASILEIRA NOS ESTADOS UNIDOS. *A Manhã*, Rio de Janeiro, jun. 1946. *Pensamento da América*. P. 69; 71.

FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

\_\_\_\_\_. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da USP, 1990.

HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 3-76.

HUGHES, Robert. *The Epic history of art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de pintura no contexto da Segunda Guerra Mundial. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia

(Orgs.). *Encantos da Imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. p. 127-139.

MORAES, Eliane Robert. “Sulrealismo” à vista: As inspirações de Maria Martins. *In: Folha de S. Paulo*, 20 fev. 2011. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2002201105.htm>>. Acesso em 20/02/2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.