

puseram em suas mostras anuais, e tóda uma escola surgiu, de enorme utilidade para o ensino das belas artes na América do Norte.

* * *

Os resultados do movimento nativista não tardariam. W. S. Mount e R. C. Woodville surgem na pintura norte-americana em meados do século XIX. Se não apresentam uma técnica tão requintada quanto a dos seus predecessores que haviam estudado na Inglaterra, pintam honestamente e já com a preocupação do assunto local, característico. Cenas de interiores, tipos de rua, negros, são os motivos principais de sua arte. Ao lado desses artistas e dentro da mesma mentalidade nativista outros viriam, tentando, já agora, fixar a paisagem norte-americana. Embora a natureza tivesse inspirado certos pintores mais antigos, como Allston ou Smybert, somente com Thomas Doughty a paisagem típica norte-americana principia a ser transposta para a tela. Na exposição de Boston em 1831 seus óleos alcançam considerável êxito, mas nem por isso enriquecem o artista. Uma existência dura não consegue porém atenuar a luminosidade de seus céus.

Mas Doughty não passou de um precursor. Os verdadeiros criadores da escola paisagista norte-americana foram Asher Brown Durand e Thomas Cole. Durand iniciou-se como gravador, tendo adquirido nome e clientela com a gravação de uma obra de Trumbull: "Proclamação da Independência". Fêz retratos em seguida e, afinal, dedicou-se à paisagem, gênero em que brilhou

sobremaneira no detalhe de suas árvores, de seus rochedos, mas no qual não foi jamais capaz de construir com solidez e inteligência. Thomas Cole, ao contrário, mostrou-se mais cerebral e muito preocupado com alegorias e assuntos bíblicos. Não considerava a paisagem suficientemente nobre, em si, para justificar o esforço do artista. Essa atitude o torna sem grande sabor perante o nosso gosto atual, tanto mais quanto, no gênero, não lhe era possível competir com os europeus.

Em torno desses dois pintores criou-se um grupo de paisagistas que formaram a chamada "Hudson River School" ou Escola das "White Mountains". Inúmeros foram os membros conhecidos desse núcleo importantíssimo na história da pintura norte-americana, e entre eles o mais brilhante John F. Kensett. Procurou este artista, e o conseguiu, reproduzir naturalisticamente a paisagem, trabalhando, entretanto, como Corot, mais no atelier do que ao ar livre. Anotava, desenhava, diante da natureza, porém o verdadeiro trabalho era feito em casa, perdendo assim sutilezas de colorido. Segundo Isham "as sombras de Kensett são de um pardo quente, transparente", monótonas e monócromas. Além disso eram quase sempre as mesmas fórmulas de luzes e linhas hábeis nos primeiros planos. Foi o pintor dos outonos, talvez por se prestarem, em seu colorido, à aplicação de um formulário assaz divulgado.

Nesse período devem ainda citar-se Richards, Whittredge, Bristol, Gifford, Church, o discípulo querido de Cole, seu amigo Bierstadt, Moran, etc.. Com Inness, mais tarde, Wyant e D. Martins, a escola paisagista ame-

ricana atinge o apogeu. Anote-se que Inness, ao fazer seu estágio na Europa, como era por assim dizer de praxe, em vez de ir para Düsseldorf (lugar de predileção dos pintores ianques após a decadência da influência inglesa), encaminhou-se para Paris. Por isso, possivelmente, foi tão claro nas suas idéias sobre pintura, tão solidamente orientado para um objetivo definido. Era de opinião que a obra de arte não se faz para instruir, educar, esclarecer, mas apenas para provocar uma emoção. Influenciado por Corot e Meissonnier considerava que o pormenor só se justifica na medida em que fortalece a emoção. O excesso de naturalismo enfraquece-a. Isham, no seu admirável estudo, embora rendendo-lhe as mais sinceras homenagens, admite que suas telas nem sempre se mantêm harmoniosas e censura-lhe algumas defazagens de valores.

Pouco popular, vendeu mal seus quadros. Ainda assim seu nome pôde chegar até Wyant, em Cincinnati; este pintor vem visitá-lo em Nova-Iorque, torna-se um dos seus companheiros e também um dos mais talentosos paisagistas americanos. Wyant, porém, preferiu os ensinamentos de Constable e Turner ao dos franceses. Daí a doçura de seus jogos de luz, a pesquisa de uma atmosfera, a intuição dessa sensibilidade que os franceses somente com os impressionistas iriam adquirir.

Homer D. Martin, o terceiro dos pintores famosos dessa época, começou sua carreira influenciado por Kensett. Sua enorme admiração por Corot levou-o a um estágio de vários anos em França, onde tomou conhecimento das tentativas impressionistas que não o co-

moveram. Tal como o nosso Almeida Júnior, preferiu os naturalistas, então no apogeu da glória, e trabalhou àrduamente para conquistar uma técnica segura. Corot, Rousseau e Daubigny foram seus mestres prediletos. E, em verdade, não se distanciou muito deles.

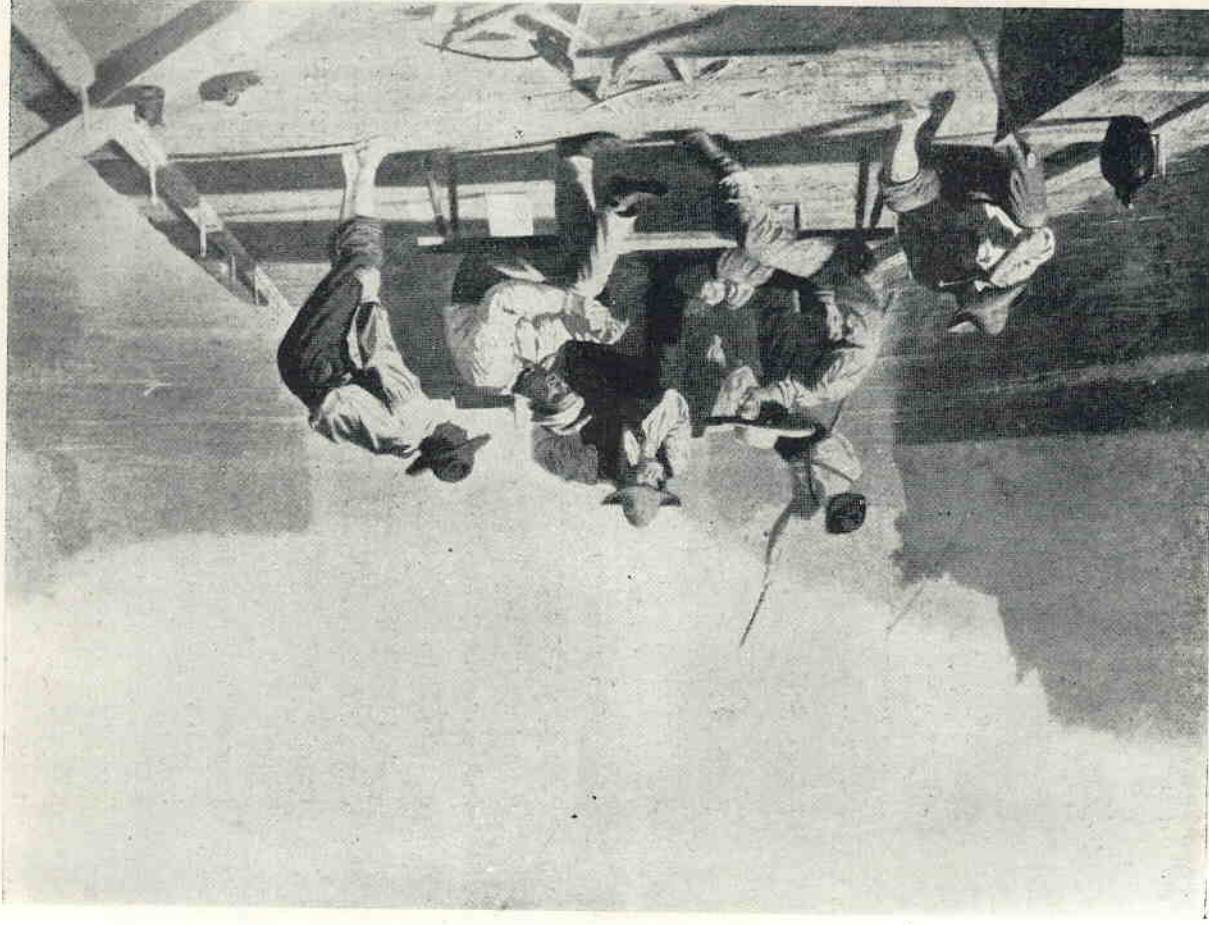
Antes de verificar o incremento da influência francesa na arte norte-americana, que se inicia seriamente com Leutze, grande admirador de Gérard e de Gros, citemos alguns nomes de pintores de figura e retratos que merecem não ser esquecidos por completo.

A Charles L. Elliot cabe um lugar de destaque pela sua sensibilidade indiscutível e sua habilidade comprovada. Thomas Le Clear, menos seguro, Healy, que gozou de certa reputação, Huntington, cuja produção foi enorme, Page, requintado e perseverante, Chapman, mais grosseiro, também se impõem à nossa lembrança.

* * *

Pela sua importância na pintura da vida americana cabe a George Caleb Bingham (1811-1879) um lugar de destaque. O pintor do Missouri e do Mississippi, só agora vem sendo compreendido e apreciado. Tem para a América do Norte o valor documental e artístico de um Debrét para nós.

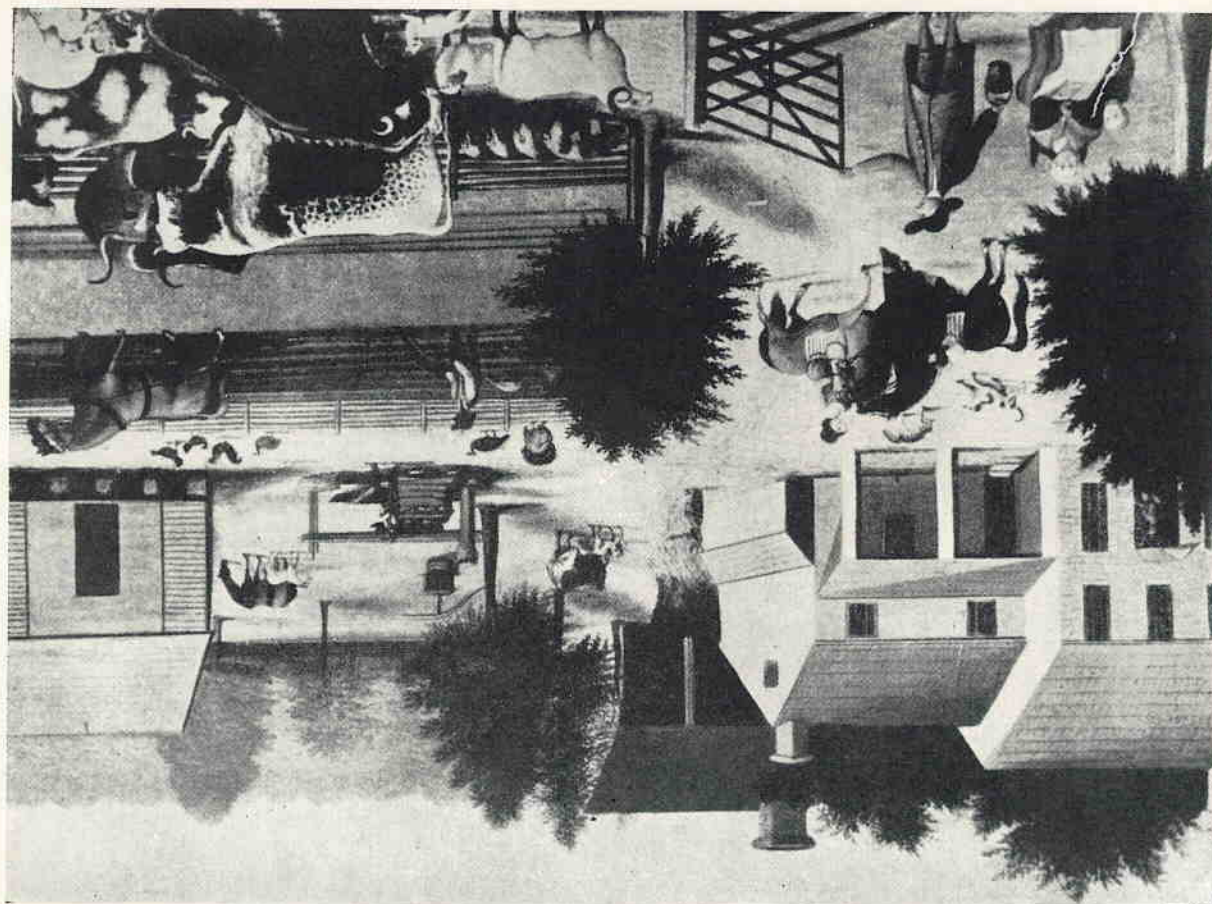
Também devemos pelo menos assinalar, em estudo tão rápido como éste, o interêsse extraordinário da pintura popular de um Edward Hicks (1780-1849) que os grandes historiadores da pintura norte-americana costu-



Bingham — Jogando cartas.

(City Art Museum of St. Louis)

Hicks — Residência de David Twinning.
(Private Collection — Nova-Iorque)





Durand — Bosque.

(Metropolitan Museum)

mam menosprezar. Holger Cahill em "Art in America" dá-lhe o destaque a que faz jus. "Sua obra", afirma, "tem qualidades de imaginação extraordinárias, simplicidade e frescura, e a inocência que os artistas de nossa época lutam por conquistar". Por muitos aspectos semelhante ao Douanier Rousseau, Hicks surge hoje como um precursor de teorias modernas em voga e como um exemplo de quanto pode a honestidade pictórica ligada à visão sensível e poética da vida.

* * *

Leutze, a quem já nos referimos, nasceu em Vurtemberg, na Alemanha, mais veio criança para os Estados-Unidos. Formou sua mentalidade no Novo Mundo, voltando, adolescente, ao seu país natal a-fim-de estudar em Düsseldorf. Ficou na Europa até 1859, ano em que se fixou definitivamente na América. Isham considera Leutze uma figura característica do fim de um período. Para aquele crítico, com Leutze chega ao apogeu a influência alemã. Eu, porém, discordo em parte dessa assertiva, porquanto já vislumbro, nas "batalhas" do pintor e em seus quadros de gênero, sinais de admiração quase servil pela obra de Gros e de Gérard. Assim em sua tela mais conhecida "Washington atravessando o Delaware" encontram-se, não a marca de um apogeu, porém sinais reveladores de uma nova orientação pictórica. O certo é que, a partir de Leutze, conquanto o meio norte-americano já permita a eclosão dos talentos plásticos e o desenvolvimento acelerado das belas artes,

os pintores começam a preferir Paris a Düsseldorf. Roma ainda tem adoradores fiéis entretanto, e alguns dos nomes mais famosos dessa época por lá passaram. Vender, que se tornou célebre com as ilustrações de uma edição luxuosa do Rubayiat, estudou na Itália. Com ele Coleman. Mas em Coleman, a influência de Millet já se faz perceptível, o que não é aliás de estranhar, pois tanto Millet como Corot passaram pela Escola Romana, a qual era então quase obrigatória na carreira de um artista, e constituía, pelo menos, um estágio disciplinar.

O gosto pelas novas tendências da pintura francesa foi trazido para os Estados-Unidos por W. A. Gay, discípulo de Troyon e pintor de grande nome na América da época. Essas tendências, ainda mal compreendidas e apreciadas na Europa, provocaram, como era natural, violenta celeuma. Rousseau, Corot, Millet eram discutidos, incensados ou vilipendiados em Nova-Iorque com a mesma paixão que em Paris. Mas Gay tinha por si os moços, Babcock e Hunt entre outros. Também Harrison May, que estudara com Couture, formou a seu lado; e May gozava de boa reputação

Hunt, de uma família de intelectuais, com prestígio em Boston, estudou no atelier de Barye, de quem vimos uma deliciosa paisagem por ocasião da Exposição Francesa, mas que foi principalmente conhecido como escultor (as esculturas da Praça Buenos-Aires, em São Paulo, são cópias de trabalhos de Barye). Hunt teve suma importância na pintura americana, porisso não é demais esmiúçar-lhe um pouco a vida. Depois do atelier de Barye esteve em Düsseldorf. Nova viagem a Paris co-

loca-o em presença de Couture cuja obra o entusiasma. Mas Millet o atrai finalmente. Torna-se amigo íntimo do francês, de quem segue até certo ponto as receitas. De volta à América é encarregado das decorações do capitólio de Albany. Sua vida representa-se por uma linha ascendente de honrarias e êxitos, mas sua obra não é das mais sérias. Mal acabada em geral, embora aparentemente certa frescura de inspiração e alguma espontaneidade de execução, não ultrapassa as possibilidades de um excelente amador.

Outros nomes de menor relêvo poderiam ser citados em estudo mais desenvolvido. Deixemo-los de lado para fixar-nos em La Farge e Whistler com os quais a influência de Paris se firma definitivamente.

La Farge, de origem francesa, estudou com Couture em companhia de May. Talvez pelas suas raízes étnicas, possivelmente em virtude de seu encanto pessoal, viu abrirem-se-lhe as portas de outros meios, artísticos e literários, cuja frequência muito contribuiu para o seu amadurecimento. Foi amigo de Puvis de Chavannes, Paul de St. Victor, Théophile Gautier; conheceu de perto os românticos envelhecidos e assistiu ao triunfo do parnasianismo. Não pretendia ganhar a vida com a pintura, tanto assim que, de volta a Nova-Iorque, se dedica à advocacia. Mas Hunt o empurra para a arte e algumas decorações obtidas (Igreja de "Trinity" em Boston e Igreja de S. Tomé em Nova-Iorque) determinam sua orientação definitiva. Além de suas qualidades de desenhista, teve La Farge a posse de um filtro per-

feito, principalmente nos céus que todos os críticos concordam em julgar extremamente sensíveis. Faltou-lhe certa força expressiva, certa convicção, o que é, no entanto, compensado pela clareza de seu pensamento, pela lógica de sua composição. Inúmeros artistas trabalharam com ele, e seu prestígio, por assim dizer acadêmico, tornou-se considerável.

Já Whistler representa um talento oposto, muito mais original, embora tão pouco americano quanto o de La Farge. Whistler nasceu em Lowell, Massachusetts, em 1834, de pais ingleses. Destinado à carreira militar fez o curso de West Point. Mas não demorou em pedir baixa e seguir para Paris e Londres a-fim-de estudar pintura. E nunca mais voltou à América. Tal como Benjamin West fixou-se afinal em Londres, passando a ser considerado no mundo inteiro um pintor inglês (e mesmo francês).

Compreendem-se esse exílio voluntário e essa desnacionalização. Whistler era um revolucionário; sua arte situa-se muito acima do gosto americano da época, e até do gosto europeu. Somente em Paris ou Londres lhe era possível encontrar uma elite assaz esclarecida para aceitar-lhe a inovação impressionista. Em Paris expôs no "Salon des Refusés", em 1863, no início do movimento chefiado por Manet. Era orgulhoso e arisco, e suas amizades não foram além de Fantin-Latour, esse pintor de atmosferas, tão próximo de seu temperamento; e de Coubert cuja integridade moral agradava-lhe sobremaneira.



Albert P. Ryder — Pescadores.

(Metropolitan Museum of Art)

Expôs mais tarde com os impressionistas, sem, entretanto, jamais se filiar à chefia de Monet nem obedecer aos dogmas da escola. Sua técnica ficou sempre aquém do "cientismo luminoso", mas seu espírito foi além das realizações impressionistas, excetuando-se as de Renoir e Degas e os demais dissidentes de nomeada. Whistler conquistou uma reputação difícil através de uma série de obras em que sua predileção pelos brancos foi se marcando aos poucos até constituir uma indiscutível originalidade.

Não teve discípulos nos Estados-Unidos, onde, ao contrário, proliferaram os continuadores de La Farge, muito mais acessível à compreensão do público. Dentre esses satélites do franco-americano, Eastman Johnson foi o mais conhecido. Caracterizam-no as preocupações de côr local, a procura dos assuntos americanos com cenas da rua, da vida ativa dos homens de negócio, etc.. No mesmo sentido caminharam os seus contemporâneos Guy, Brown, Weir, Thompson, Boughton, Henry e outros.

O americanismo manifesta-se nos motivos mais do que na técnica ou na pesquisa de uma expressão própria. Esta, vamos encontrá-la afinal em Winslow Homer (1836-1910). Contemporâneo de Walt Whitman, Homer traz para a pintura norte-americana o romantismo revolucionário, a força panteísta do homem novo em comunhão com a natureza, a ousadia do artista autodidata. Duro nos seus primeiros planos, tumultuoso nos "backgrounds", Homer, tal qual Whitman, de quem poderia ser o ilustrador, surge como um individualista decidido. É um pintor instintivo em revolta contra o racio-

nalismo gelado dos acadêmicos. Sua arte nada tem de cerebral. Antes é uma expressão pura de emoções e sentimentos.

Com o incremento da riqueza e do bem-estar, após a guerra civil, as artes conhecem, nos Estados-Unidos, uma floração admirável. Importam-se quadros para nobres ricos, sem grande discernimento aliás. A pintura nativa permanece porém a vegetar até a fundação da "Society of American Artists". Pintores como Duveneck ou Shirlaw, que então adquirem fama e ganham dinheiro, mal nos podem comover hoje em dia.

George Fuller, impressionista, nos interessa mais, embora nada traga de novo. A verdadeira originalidade só aparece com Albert Ryder (1847-1917), em quem se depara a imaginação fantástica de um Edgard Poe transposta para a tela.

Citemos ainda, antes de entrar na apreciação dos modernistas, a obra realista de Thomas Eakins (1844-1916), na qual começa a manifestar-se um dos assuntos prediletos dos americanos e que seria consideravelmente explorado posteriormente: o esporte. Mas tão-pouco, pode ser esquecido o nome de Mary Cassatt a grande impressionista americana, amiga íntima de Degas. Ape-sar das influências deste e de outros pintores como Manet e Monet, e da visível importância que teve para a sua arte o conhecimento da pintura japonesa, Mary Cassatt permanece uma artista original, de grande força na expressão de certos sentimentos: o da maternidade, por exemplo. As crianças a preocuparam a ponto de, no auge da glória, responder a alguém que lhe elogiava

a vida encarecendo-lhe a nobreza: "Não, a verdadeira função de uma mulher é ter filhos".

Mary Cassatt morreu com 81 anos, em Paris. Durante toda a sua existência em França serviu também de guia e conselheiro aos jovens artistas americanos e de consultor técnico às galerias de arte e aos colecionadores ianques.

* * *

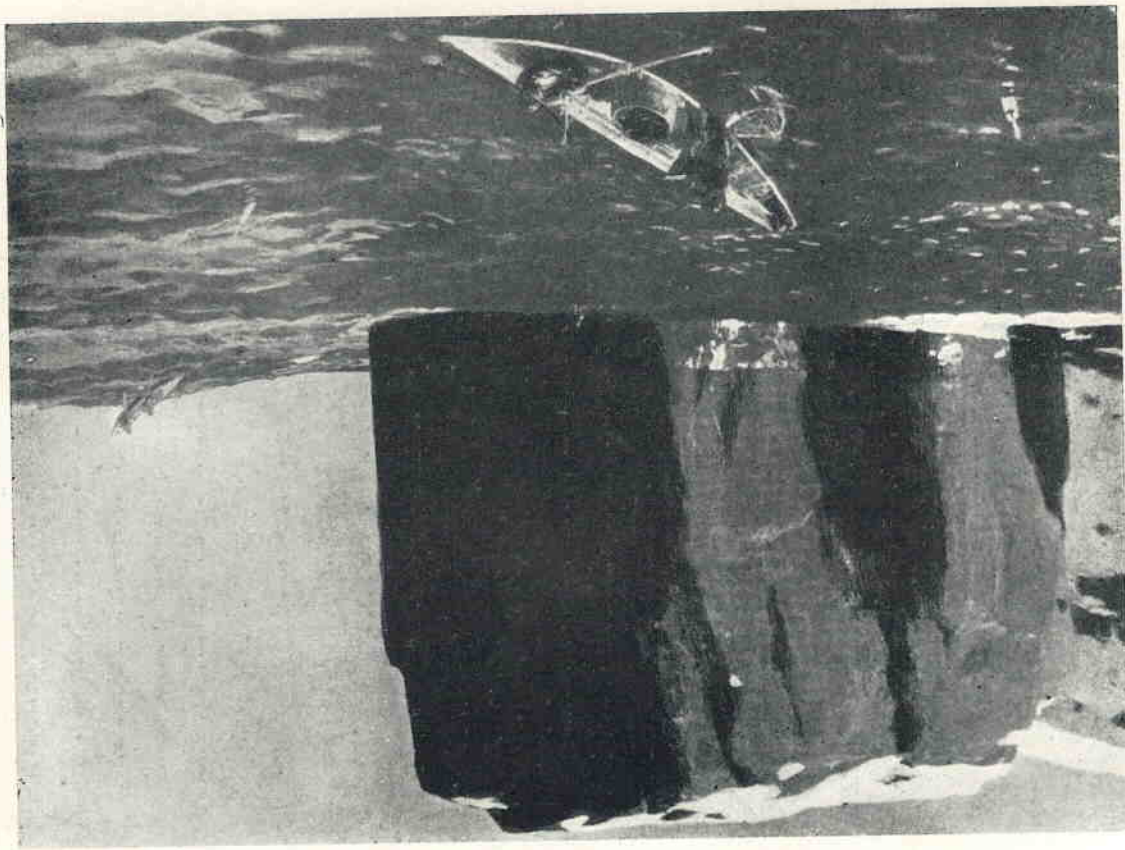
Para a história da pintura norte-americana a "Armory Show", de 1913, apresenta a mesma importância de marco divisor, que, para nós, a "Semana de Arte Moderna", de 1922.

Informa-nos Martha Candler Cheney, em "Modern Art in America", que essa mostra anárquica pela multiplicidade das escolas trazidas a público, e na qual se reuniam telas de Cézanne e dos post-impressionistas europeus de permeanço com produções surrealistas e mesmo dadaístas, provocou verdadeira revolução no ambiente artístico norte-americano. E entre o público um sentimento irreprimível de revolta. Tal como entre nós em 1922, houve gente pacata, perfeitamente leiga em pintura, que saíu de suas comodidades e veio pelos jornais protestar contra semelhante "ato de vandalismo". A ousadia dos organizadores pareceu à sociedade bem pensante um desafio intolerável. Todas as concepções do belo sofriam terrível abalo e ninguém se achava parado para executar tão completa reviravolta. Não se quebram impunemente tradições seculares, não se inva-

lidam sem risco conceitos assentados. Assim como em São Paulo houve grandes quotidianos que puseram suas colunas à disposição dos que desejassem "castigar" os insolentes, nos Estados-Unidos, políticos de nome, como Theodoro Roosevelt, escritores famosos, milionários e ministros protestantes se abalçaram a escrever indignadas e virulentas palavras de censura.

De nada adiantariam os protestos, entretanto. O espírito novo ia vencer. Já havia vencido. Dois artistas e críticos de valor, Robert Henri e Alfred Stieglitz toparam a luta liderando os moços. Artigos elucidativos, habilidosa publicidade, conferências nos salões mun- danos; tudo foi pôsto em prática para apoio dos modernos. E três anos mais tarde a "Forum Exhibition" trazia a prova de que a batalha fôra ganha. A nova exposição era um atestado impressionante da vitalidade da arte moderna que conquistara todos os jovens artistas norte-americanos. Nomes que iam tornar-se internacionais surgiam pela primeira vez assinando telas revolucionárias em que se espelhavam realizações obedientes aos ensinamentos de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin e outros. John Marin e Max Weber expõem seus primeiros quadros; William Zorach surge na escultura.

Com o fim da grande guerra o movimento toma maior impulso. Novas exposições se organizam de que participam Picasso, Braque, Matisse, Derain, alguns surrealistas. Ao mesmo tempo tornam-se conhecidas as obras dos mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros, que vão influir de maneira decisiva na libertação da arte norte-americana. O desejo de chegar a uma expressão ori-



Rockwell Kent — No mar.

ginal faz-se dia a dia mais forte. Certas características da vida e da paisagem dos E. E. U. U. tomam incremento. Não se copia mais o europeu mas tão somente se lhe estuda a técnica.

Contudo a nova produção não entusiasma o público amador e os pintores se vêem a braços com uma crise sem precedentes. Organizam-se porém e conseguem do governo a distribuição de encomendas oficiais (9). Escolas, agências de correio, departamentos públicos de toda espécie, se lhes entregam para serem decorados. E essa solução, de ordem econômica, põe o povo em contacto com as obras de arte e desenvolve paulatinamente o gosto pelo modernismo. Do edifício público passa-se à decoração particular e desta à publicidade. Os velhos recalcitrantes morrem e a nova arte vence definitivamente. Hoje, em nenhuma parte do mundo, a não ser talvez na Rússia, a pintura se encontra tão bem protegida pelo governo e tão admiráveis perspectivas de renovação e de pesquisa se abrem para os artistas (10).

* * *

Analizada assim, em poucas frases, a evolução da pintura norte-americana nestes últimos trinta anos, vejamos alguns nomes e sublinhemos algumas tendências.

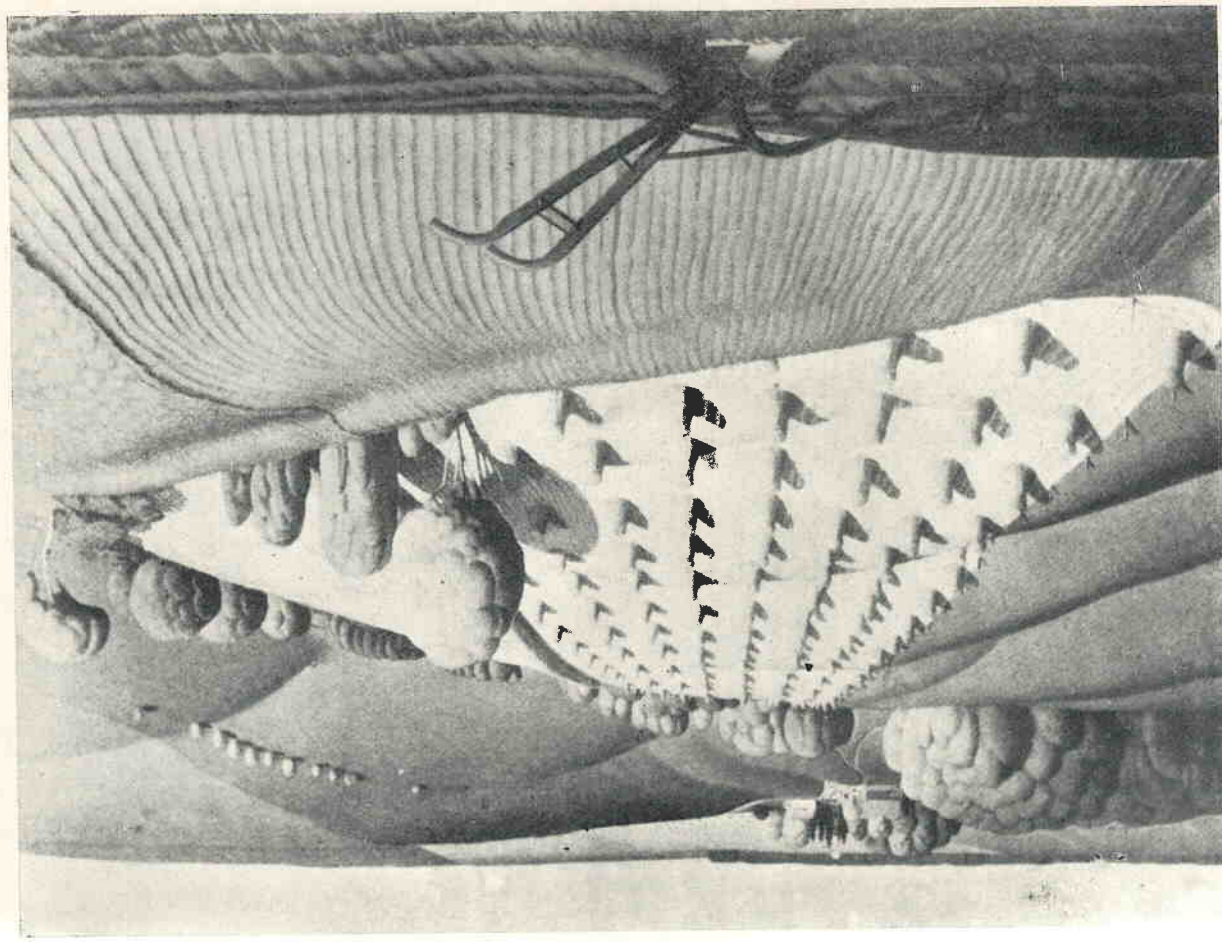
Referi-me a John Marin e a Max Weber. Acrescentemos a este primeiro grupo Maurice Sterne, Andrew

(9) Uma lei federal prevê atualmente a reserva de 5% do preço da construção dos edifícios públicos para a decoração artística.

(10) No México também foram os artistas modernos protegidos pelo governo, embora em escala menor.

Dasburg, pelo menos. São os pioneiros e alguns já aceitos como valores internacionais. Aprenderam todos com Cézanne a "construir" um quadro. Rondaram em torno do cubismo e do expressionismo. John Marin, mais admirado como aquarelista, se compraz na descoberta da arquitetura das paisagens, fixando planos, volumes e geometrias com um mínimo de cores, dentro de uma síntese apurada. Em Max Weber a matéria preocupa tanto quanto a composição. É duro e sensual, forte e volumoso, e construído porque passou pelo cubismo. Maurice Sterne, com mais delicadeza, não se mostra menos sólido. Com Dasburg o assunto perde qualquer importância. As lições de Picasso o impressionaram seriamente. Sua ambição é dar forma às expressões líricas, torná-las plásticas pela construção. Observe-se que já em 1910 esse artista se enfileirava entre os cubistas, o que mostra a que ponto foi um pioneiro.

Dentro de um segundo grupo de pintores podemos apontar os nomes de John Carroll, Jean Charlot, Raymond Johnson, George L. K. Morris, Rockwell Kent, Marsden Hartley e De Martini. John Carroll caracterizava-se pela procura de uma arte acessível a todos, expressiva sem ligação embora com o expressionismo alemão, mas antes propensa a certas concessões impressionistas de colorido principalmente. Já se mostra bem norte-americana pela concepção dos tipos humanos e no entanto ligada, através do tempo, à inspiração de um Constantin Guys. Jean Charlot, assaz influenciado pela pintura mexicana, apresenta-nos um aspecto místico raramente deparável nos Estados-Unidos. Raymond Johnson é

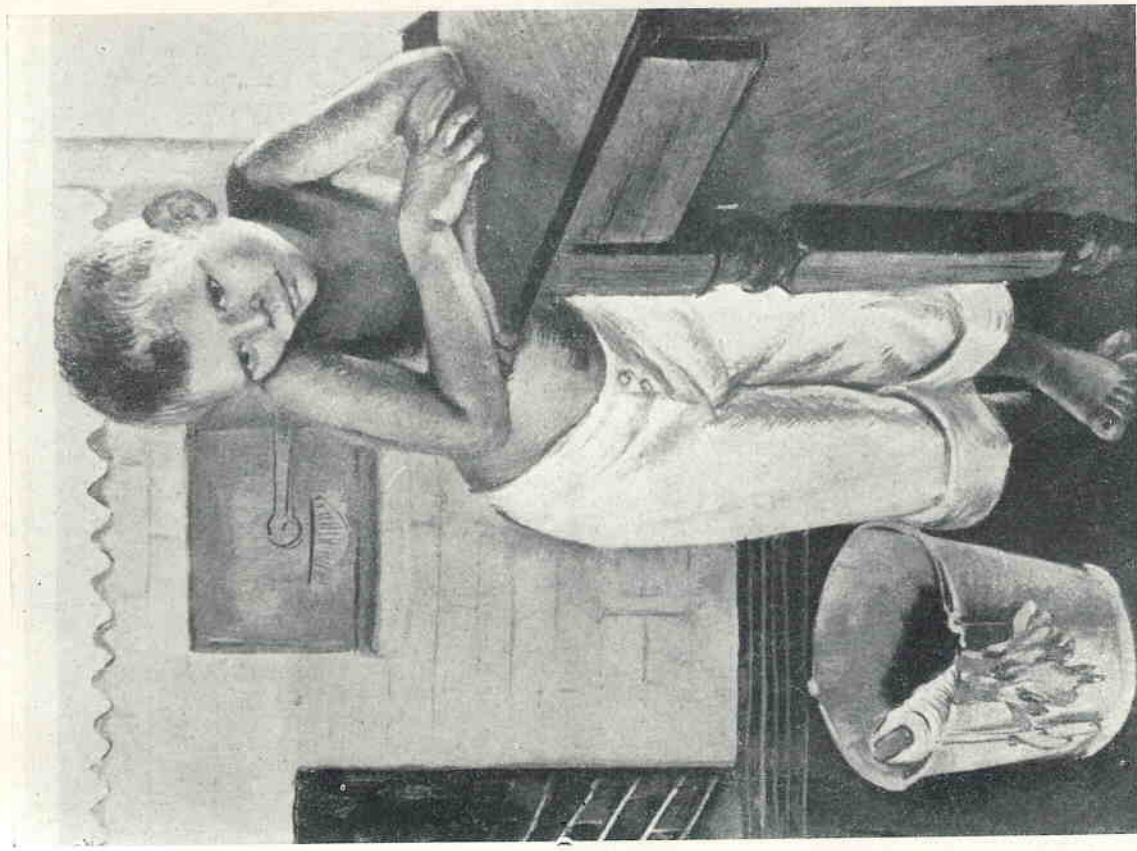


um cubista de grande força e muita imaginação, que caminha decididamente para o abstracionismo. Não conheço seu colorido, infelizmente, o que me impede ir além de uma apreciação tão sumária. O mesmo direi de Georg L. K. Morris, cujas composições abstratas me parecem de boa qualidade. Rockwell Kent não se filia a nenhuma das escolas conhecidas. É talvez o mais americano de todos, apegado aos assuntos regionais e inventor de uma técnica pessoal que a estilização "poussée" não enfraquece. Paisagens estadunidenses, abrutalhadas dentro dos vastos horizontes, cenas da vida quotidiana camponesa, encontram nele um intérprete original que não hesita em beirar mais de uma vez o surrealismo, com suficiente bom-senso e segurança para não cair no absurdo fácil. Marsden Hartley, irrequieto e volúvel, prende-nos pela facilidade com que passa de um Chagall menos fantasista a um Lurçat mais pesado e construtivo. Finalmente De Martini não esconde sua tendência para o expressionismo, embora certa serenidade não o abandone.

O desejo de fazer "americano" predomina; certos grupos porém ainda permanecem sob a influência das escolas européias. Vlaminck tem admiradores; Rouault enorme importância; o expressionismo conserva discípulos convictos. Outros são independentes ou ecléticos. Citemos alguns de maior interesse.

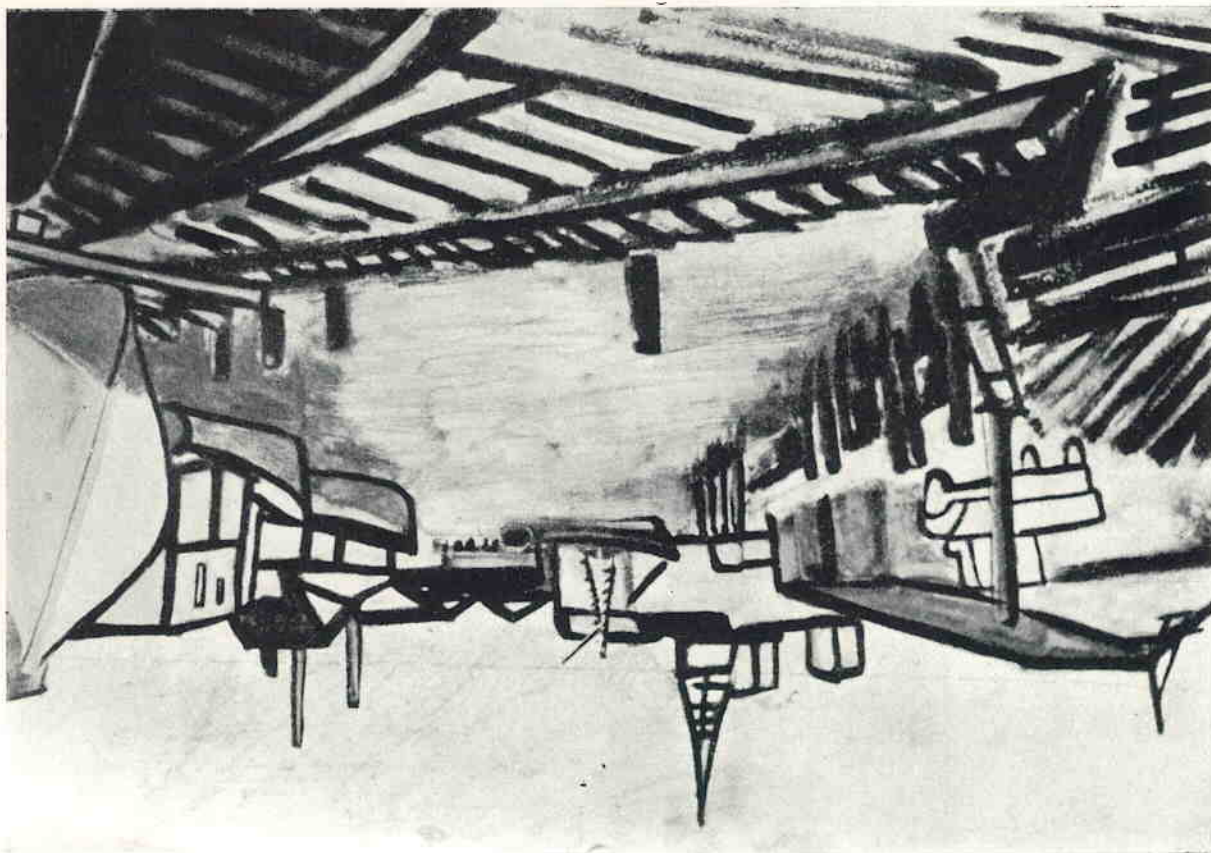
Grant Wood, falecido há pouco, segue o caminho de Rockwell Kent; é mais estilizado e mais brilhante, sem a força whitmaniana do mestre. Muito decorativo e alegre, joga com as linhas curvas nos seus ritmos largos, valorizando quase sempre demasiado os segundos pla-

nos, o que dá a suas telas certa nitidez para muitos desagradável, certa luz limpa demais. Varnum Poor, parece-me inclassificável dentro dos ismos conhecidos. Sua pintura encanta pelo colorido e pela seriedade da pesquisa. É um dos mais honestos pintores norte-americanos. Millard Sheets é um construtivo apegado à arquitetura da tela e ousado no jogo dos tons. Francis Speight estudou demasiado a técnica de Vlaininck. Benjamin Kopmâm admira com entusiasmo Rouault, a ponto de estabelecer uma verdadeira confusão no espírito dos amadores. O que se poderá também dizer de Maurice Becker. James Sterling já surge bem mais pessoal com uma intensa dramaticidade de desenhos e colorido. Assim também Stephan Hirsch e Mervin Jules, adeptos do expressionismo. Henry Billings conseguiu tirar grande partido do cubismo na reprodução da paisagem americana, porém descambou para o cartaz e o decorativismo. Não são despidos de qualidades os recantos esquematizados de Alexandre Hogue, bem como o sarcástico deformador de Jack Levine. Peter Blume consegue renovar as concepções de Fernand Léger, e De Margules se exprime numa síntese agradável. Cameron Booth, grande imaginação, filtra com sabedoria seus cinzas e se orienta pela cartilha de Utrillo. Ben Shahn e Kindred Mc Leary abordam com convicção os assuntos sociais. George Bellows segue a tradição de Thomas Eakins. Rico Lebrun desenha com vigor. Paul Cadmus estiliza demasiado mas mantém certo espírito pessoal em suas cenas da vida americana. Edward Hopper agrada pela sobriedade da composição e a limpeza do colorido.



Henry Varnum Poor — Menino.

De Margules — Cais em Gloucester — Aquarela.
(Museum of Modern Art — New York)



Léon Kroll muito atento à lição de Grant Wood retoma com felicidade o assunto rural.

* * *

A pintura norte-americana ainda que não traga para a arte universal uma originalidade marcada, por todas as suas manifestações revela-se ponderável em seus valores. Desdes os tempos coloniais deu ao mundo bons artistas se não nomes universais e sempre se caracterizou por uma apreciável honestidade de propósitos aliada a uma indiscutível habilidade. Últimamente o movimento artístico parece orientar-se para uma pesquisa de personalidade que já vem dando resultados interessantes.

Para essa tomada de consciência muito contribuiu a vizinhança dos mexicanos. O exemplo de Rivera, Orozco, Siqueiros e outros abriu aos norte-americanos novas perspectivas. Por outro lado a decadência da Europa, dilacerada pelas guerras deste meio-século, afastou os americanos do Velho Continente obrigando-os a voltar-se para seu próprio país; a contentarem-se com seus próprios mestres e a compreenderem, enfim, que a arte desejável não está na cópia mais ou menos feliz, porém na expressão original. E levou-os ainda a entenderem que, assim como possuem uma literatura de primeiro plano, podem exibir uma pintura de classe.

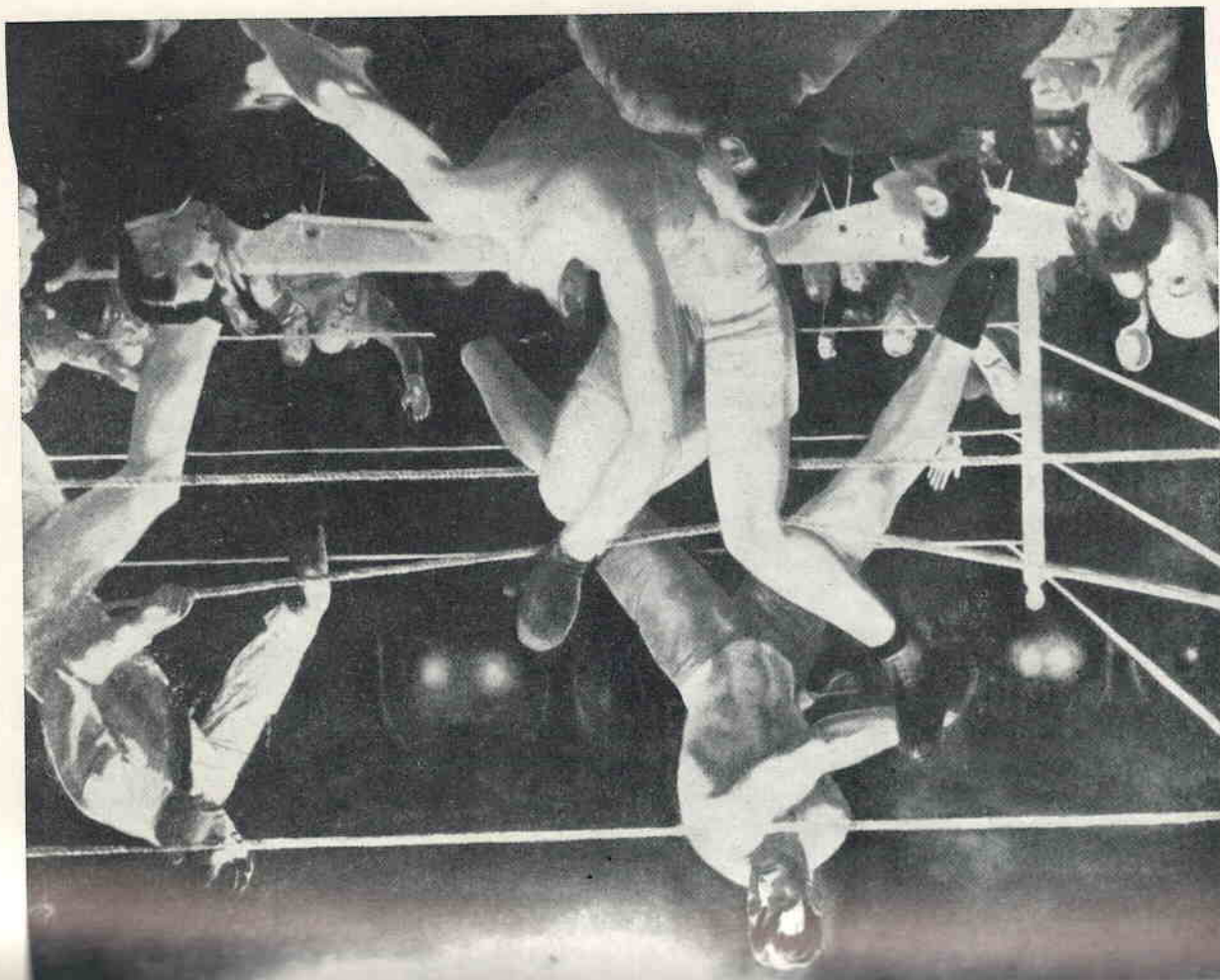
Léon Kroll muito atento à lição de Grant Wood retoma com felicidade o assunto rural.

* * *

A pintura norte-americana ainda que não traga para a arte universal uma originalidade marcada, por todas as suas manifestações revela-se ponderável em seus valores. Desdes os tempos coloniais deu ao mundo bons artistas se não nomes universais e sempre se caracterizou por uma apreciável honestidade de propósitos aliada a uma indiscutível habilidade. Últimamente o movimento artístico parece orientar-se para uma pesquisa de personalidade que já vem dando resultados interessantes.

Para essa tomada de consciência muito contribuiu a vizinhança dos mexicanos. O exemplo de Rivera, Orozco, Siqueiros e outros abriu aos norte-americanos novas perspectivas. Por outro lado a decadência da Europa, dilacerada pelas guerras deste meio-século, afastou os americanos do Velho Continente obrigando-os a voltar-se para seu próprio país; a contentarem-se com seus próprios mestres e a compreenderem, enfim, que a arte desejável não está na cópia mais ou menos feliz, porém na expressão original. E levou-os ainda a entenderem que, assim como possuem uma literatura de primeiro plano, podem exibir uma pintura de classe.

G. Bellows — Dempsey e Firpo.
(Whitney Museum of American Art)





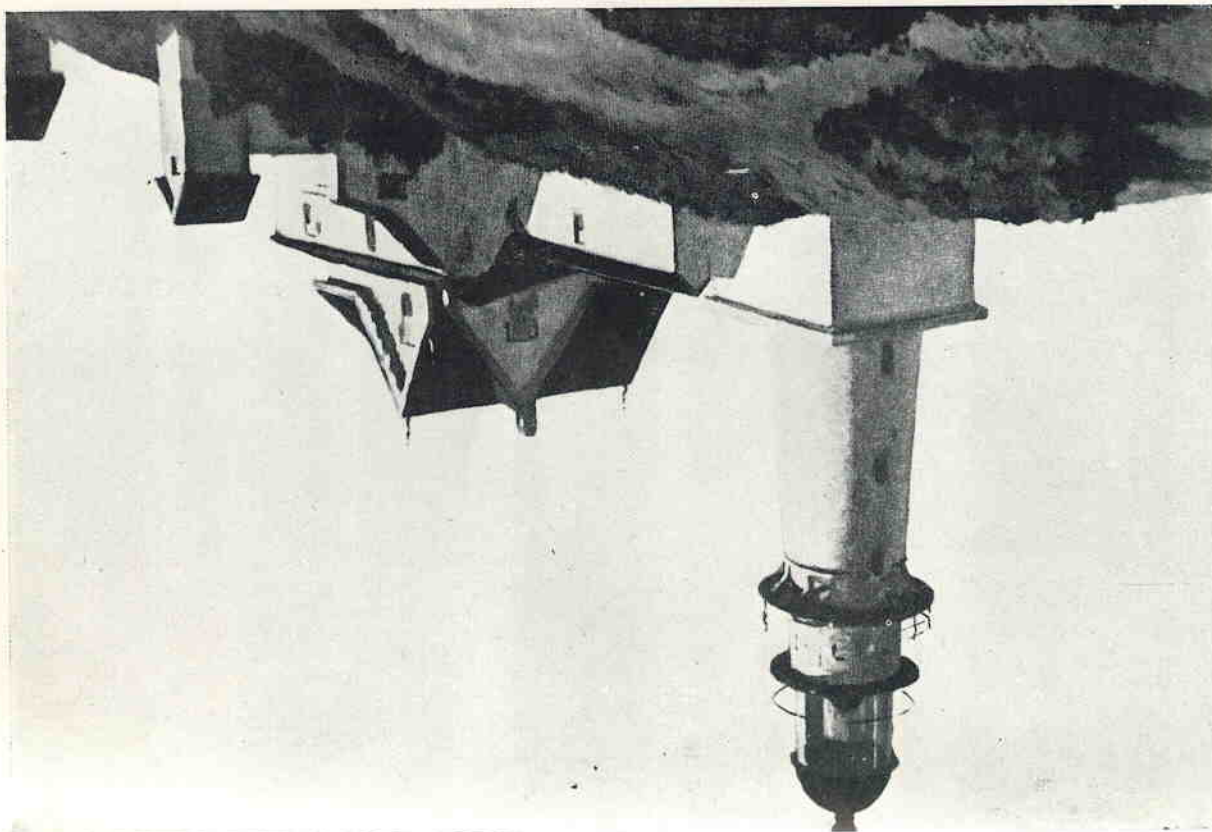
Rico Lebrun — Clown sentado.
(Santa Barbara Museum of Art)

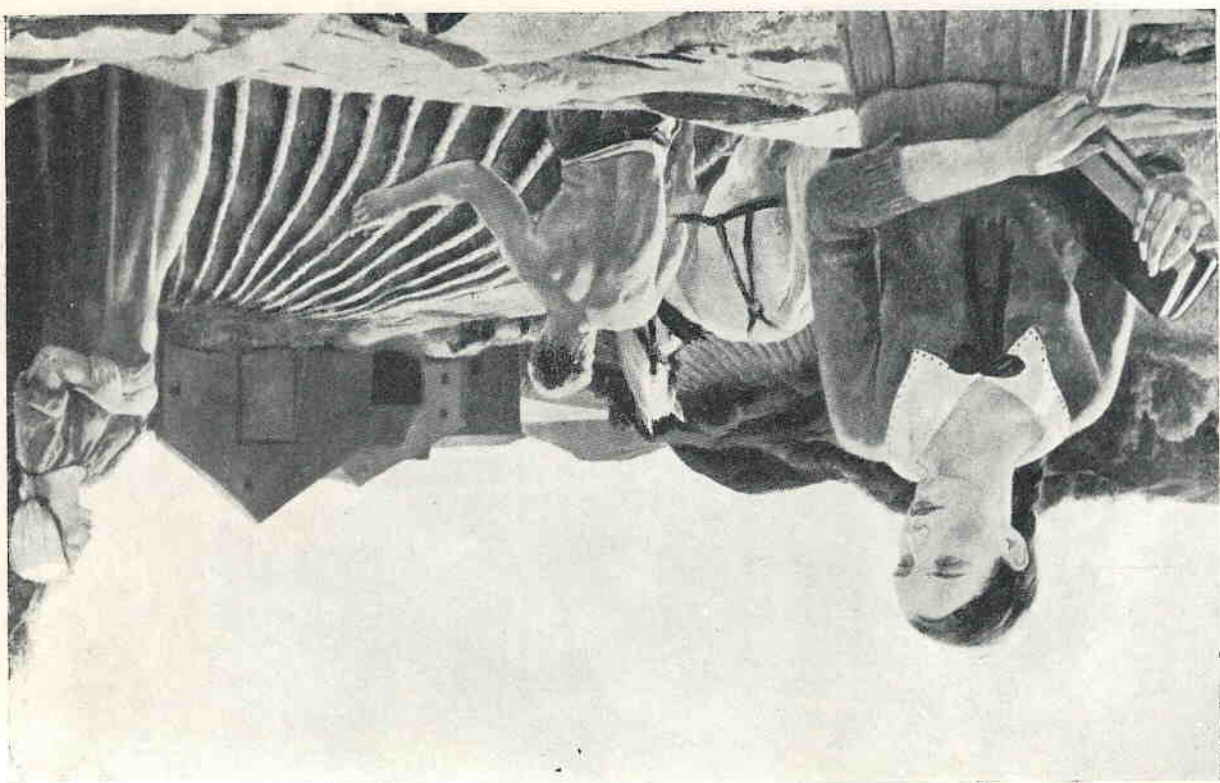


Paul Cadmus — *Marinheiros*.

(Mildred Gallery)

E. Hopper — O farol.
(Coleção Mrs. Samuel A. Tucker — Nova-Iorque)





Léon Kroll — Manhã no campo.

(Mitsch Galleries)