

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS
ARTE E POLÍTICA NO BRASIL NA PRIMEIRA DÉCADA DE GUERRA FRIA

Orientanda: Mariana Bianconi

Orientador: Prof. Me. Nelson Rodrigues da Silva

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo identificar como a arte visual brasileira foi influenciada pelas práticas de propaganda cultural utilizadas por EUA e URSS durante a primeira década de Guerra Fria, momento de oposição entre abstracionismo e figurativismo. Assim, analisa como a situação no Brasil se relaciona com o cenário internacional, e identifica a importância dessas produções na história da arte brasileira para melhor compreender os motivos políticos do interesse de instituições estrangeiras pela produção artística latino-americana. O método utilizado é a pesquisa bibliográfica de textos históricos e de crítica de arte.

Palavras-chave: Guerra Fria. Abstracionismo. Realismo Socialista. Clubes de Gravura. MAM.

ABSTRACT

The research has as a goal identify how the Brazilian visual arts were influenced by the practices of cultural propaganda utilized by USA and USSR during the first decade of Cold War, moment of opposition between abstractionism and figurativism. Thus, analyses how the situation in Brazil relates with the international scenario, and identifies these productions' importance in Brazilian art history to better understand the political reasons of the interest of foreign institutions for Latin American artistic production. The method used is the bibliographical research in historical and of art criticism texts.

Keywords: Cold War. Abstractionism. Socialist Realism. Engraving Clubs. MAM.

INTRODUÇÃO

O período entre o término da Segunda Guerra Mundial e os anos 90 é marcado pelo conflito ideológico entre EUA e URSS que conhecemos por Guerra Fria, uma disputa por supremacia econômica, política e militar influenciou outros conflitos da época e estabeleceu diversas características do cenário político-econômico contemporâneo. Como conflito ideológico, as potências envolvidas deram muita atenção à propaganda política e cultural para manter e estender suas influências, sendo os exemplos no jornalismo e na indústria do entretenimento amplamente pesquisados.

Considerando que essa prática influenciou a produção artística dentro dos EUA e da URSS, pode-se esperar que nas áreas sobre as quais se pretendia lançar influência também se estabelecesse esse “controle” cultural. Esta pesquisa pretende estabelecer possíveis influências deste cenário sobre a arte visual brasileira, analisando a produção artística contemporânea à Guerra Fria, buscando a origem da afiliação política de suas figuras centrais e financiadores, bem como identificando sua importância na história da arte brasileira. A pesquisa foi realizada através de pesquisa bibliográfica de textos de história e crítica de arte que focam no período pesquisado ou que foram produzidos durante ele.

No primeiro item do artigo será exposto o contexto histórico, a situação política do período estudado. No segundo item serão analisadas as práticas de propaganda cultural do governo soviético que influenciaram as artes visuais, bem como a relação da arte soviética com a brasileira.

No terceiro item, será analisada, a relação da arte estadunidense com a situação política e com grandes instituições, como a Fundação Rockefeller. Delimitando, também, o interesse dessas organizações na produção artística e em museus na América Latina. O quarto e último item é dedicado ao embate entre os defensores das ideologias listadas ao longo do artigo, com atenção aos debates e textos opinativos publicados em decorrência de eventos organizados pelo MAM, como sua exposição de inauguração e a criação da Bienal de São Paulo.

1. Contexto histórico

Não há consenso sobre quando exatamente começa e termina o período, mas

sabemos que nasceu no pós-Segunda Guerra e foi sentida até o início da década de 90.

EUA e URSS eram inimigos já antes da formação da Tríplice Aliança, devido à relação passional de seus líderes com suas ideologias que os fez estabelecer como “missão” instituí-las globalmente. (GADDIS, 2006). Quando saíram da guerra se enxergaram como ameaças à hegemonia um do outro por motivos além da oposição de seus modelos socioeconômicos: enquanto o governo estadunidense temia outra crise econômica como a de 1929, também decorrente de um pós-guerra, o soviético precisava reconstruir um país destruído.

Governos aliados e dependentes de seus sistemas eram o que as potências precisavam para se manter ou se reestabelecer, além de evitar que uma região sob sua influência se aliasse ao seu oposto ideológico. Assim investiram na reconstrução da Europa e apoiaram guerras de independência, bancando facções de guerras civis simpáticas a seus sistemas e golpes de Estado, se enfrentando militarmente de forma indireta. Na América Latina, por exemplo, todos os governos militares anticomunistas, como o brasileiro, foram reconhecidos e apoiados pelos EUA como forma de manter o sovetismo longe de seu “quintal”.

Tal comportamento estava associado às práticas de propaganda que criavam um clima paranoico dos dois lados: as duas nações apresentaram às suas populações a ameaça de uma guerra, e assim se comprometeram a manter seu arsenal para garantir sua defesa. Esse era mais um, talvez o mais gritante, motivo para as potências não desejarem o confronto direto. Iniciou-se uma corrida armamentista que alimentava o medo da guerra e da destruição mútua pelos dispositivos nucleares, além de alimentar suas economias e as guerras e guerrilhas de seus aliados¹.

2. Realismo socialista e clubes de gravura

Dentro da União Soviética se havia estabelecido uma norma para a produção artística, que combateria a arte burguesa e alienante por seu didatismo e apelo

1 Enquanto Gaddis (2006) aponta que o clima de terror era mais vantajoso para a URSS, que não se via em condições de entrar em conflito armado para garantir sua supremacia, Hobsbawm (1995) defende que a paranoia não foi criada por nenhum dos dois governos, mas sim por políticos estadunidenses que viram aí uma possibilidade de se elegerem apresentando um problema para o qual prometiam ter a solução.

popular. Essa norma era o *realismo socialista*, que surge no meio literário para a definição de uma estética marxista a partir de discussões iniciadas logo após a revolução russa. O estabelecimento do realismo socialista como oficial ocorre com a chegada de Stalin ao poder, antes disso diferentes grupos defendiam suas opiniões de como deveria ser a arte burguesa. A opinião do Partido era representada pela Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP), que se apoiou no artigo “A organização do partido e a literatura do partido” de Lênin para cobrar uma posição política dos escritores.

A questão da estética literária e artística começava a ser delineada entre os pensadores que buscavam institucionalizar um “novo método criador”. Com a fundação da RAPP afirmou-se o interesse na “representação verídica na sociedade”, aderindo o escritor proletário à causa da transformação do mundo pela literatura. Sendo assim, os movimentos de vanguarda surgidos no início do século XX, que eram vistos pelos defensores do realismo como uma arte individualista e associada à burguesia, perdiam cada vez mais força. Principalmente após a subida de Stalin ao poder. (MARTA, 2012)

Com Stalin no poder é que o “novo método criador” se torna a norma, sendo o citado artigo de Lênin o argumento principal para censurar o que não fosse “representação verídica na sociedade”, fazendo com que as experimentações abstratas da vanguarda construtivista fossem consideradas exemplos da decadência burguesa por não representarem a realidade – e por não ser o gosto do presidente. Em 1932 todos os grupos literários se dissolvem e são substituídos por uma União dos Escritores Soviéticos para submeter a produção ao Estado. Em 1934 o Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos oficializou o realismo socialista como estética do regime assim como oficializou o nome; o presidente foi Andrei Zhdanov, primeiro secretário do Comitê Central e representante direto de Stalin na área da cultura, cujo nome passou a ser usado para definir o sectarismo (*zdanovismo*).

Plasticamente, o realismo socialista trabalha com a glorificação do herói. É altamente publicitário, se utilizando sempre da figura do líder – Stalin, normalmente – e do trabalhador, do operário. As obras deveriam ser otimistas, ter um final feliz para motivar a participação na revolução proletária.

(...)Estilisticamente, o realismo socialista ligava-se à figuração e não tolerava qualquer forma de abstração. Na verdade, seguia na contramão das conquistas das vanguardas russas e da arte moderna. E, conforme o historiador e crítico da arte italiano Giulio Carlo Argan, não poderia nem sequer ser considerado movimento regressivo ou reacionário, pois foi mera propaganda política.

Para o crítico de arte brasileiro Fernando Cocchiarale, o realismo socialista foi uma reaproximação ao figurativismo acadêmico, entendido pelo partido como “o único acessível às massas”. No realismo socialista, a temática das obras deveria evidenciar a vida dos operários e dos camponeses. O “gênero histórico-revolucionário” também deveria ser explorado, sendo focado o passado e o presente daqueles que estivessem relacionados à edificação socialista. (KNAAK; MOTTER, 2013)

No Brasil, essa estética foi veiculada através de revistas de cultura publicadas pela Interpress, companhia do Partido Comunista Brasileiro. Essas revistas traziam textos de teóricos soviéticos, como o próprio Zhdanov, porém com certo atraso e abordados de forma a causar a impressão de que conceitos já descartados pelos realistas eram novidade. (MORAES, 1994)

Essa estética chega ao Brasil através de artistas filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), sendo que nas artes visuais ela se difundiu principalmente a partir dos clubes de gravura. Amaral (1984) cita como importante para o surgimento desses coletivos a estadia de artistas engajados na Europa, mais especificamente em Paris; um deles foi Carlos Scliar, que se declarava interessado na função social da arte por influência do expressionismo alemão e na utilização do múltiplo para tornar o trabalho mais acessível (portanto menos elitizado). Em intercâmbio na França, Scliar entra em contato com diversos artistas latino-americanos lá residentes e participa de uma mobilização com eles após o Congresso de Wroclaw, na Polônia: a Associação dos Artistas Latino-Americanos (A.L.A.).

A Associação praticava reuniões à moda do *Taller de Gráfica Popular* do México, liderado por Leopoldo Méndez – também da A.L.A. – com foco na discussão dos trabalhos; o grupo durou pouco tempo, realizando uma exposição e publicando dois álbuns. Retornando ao Brasil na década de 50, Scliar participa da fundação da revista *Horizonte* junto ao PCB com interesse na conscientização da população em relação ao Movimento pela Paz que conheceu em Wroclaw.

Para o financiamento da revista, surge o Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA), produzindo imagens seguindo a norma zdanovista. A liderança de Scliar era extremamente formal em relação a essa norma, gerando desconforto entre os integrantes uma vez que se instalava uma censura em relação ao que não seria adequado à temática social. Imagens adequadas incluíam representações de membros da classe operária e sua vida, principalmente trabalhadores rurais numa valorização de regionalismo. Também eram aceitos trabalhos panfletários, pedindo a

participação na libertação popular e em campanhas contra o desarmamento e a guerra. Assim como na URSS, estavam presentes a exaltação de líderes políticos, como o escritor Dalcídio Jurandir e Luis Carlos Prestes²

Outros coletivos de gravura foram fundados por artistas que estiveram em intercâmbio na França e participaram da Conferência de Wroclaw. O Ateliê Coletivo de Recife, liderado por Abelardo da Hora, possuía uma vinculação com o CGPA e a mesma preocupação social, apesar de suas diretrizes serem mais baseadas no muralismo mexicano do que no zdanovismo. Assim como Scliar, Abelardo também era conhecido por ser rigoroso e dogmático em relação à produção dos membros do ateliê.

3. Abstracionismo e MAM

Com o pós-segunda guerra, os EUA ascenderam à posição de potência econômica e trataram de estabelecer uma diferenciação à Europa, bem como uma superioridade, financiando a reconstrução do “velho mundo”. No âmbito cultural, essa diferença, ou superioridade, se mostraria na mudança do eixo cultural para o continente americano, que agora deveria irradiar o que havia de mais avançado na arte. Para os empresários interessados no estabelecimento do capitalismo liberal o que havia de mais avançado eram as mais recentes vertentes abstratas, que representariam uma vitória da razão e da criatividade sobre a figuração, ligada a uma sociedade tradicional ou atrasada; além disso, o abstracionismo era oposto à arte realista que começava a se difundir nos sindicatos socialistas.

Fundações privadas como o instituto Guggenheim – introdutor do abstracionismo no país – e o instituto Rockefeller – ao qual pertence o Museum of Modern Art de Nova Iorque e que apresentava um particular interesse na América Latina – foram responsáveis por iniciar esse processo, pois a arte abstrata que estava sendo produzida nos EUA vinha de artistas que haviam recentemente se desligado do Partido Comunista em razão da aliança Hitler-Stalin. Além disso, o projeto moderno abstrato possuía ligação com a história da União Soviética, devido ao já citado construtivismo.

² Segundo Danúbio Gonçalves, membro do CGPA, os membros do clube se opunham à estética defendida pelas instituições de arte moderna, mas não havia radicalismo partidário entre eles. (apud KNAAK; MOTTER, 2012)

Enquanto os anticomunistas, agitados pelo Macarthismo, não esqueceram as origens desses artistas, instituições como o MoMA trabalhavam para mudar a opinião pública em relação ao modernismo. O museu tentava não apenas realizar exposições apresentando as vanguardas de forma que elas se tornassem uma exaltação do individualismo para conquistar o público adulto como também ia atrás do público infantojuvenil, realizando ações educativas para que as crianças se acostumassem a aceitar a arte moderna como “normal” ou como um bom entretenimento. Posteriormente, o governo também passou a contribuir com o financiamento da exportação do abstracionismo.

Enquanto o governo estadunidense em si dava mais atenção a inverter sua relação com a Europa, Nelson Rockefeller, empresário e fundador do MoMA, tinha um interesse particular em estabelecer relações comerciais com a América Latina, e a economia brasileira era uma das que lhe interessavam. Para tanto, era necessário também incentivar o desenvolvimento de uma sociedade liberal progressista no país; estabelecer uma cultura diferente da oferecida pelos sindicatos comunistas seria interessante para ele e para os empresários locais, como os mecenas paulistas Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) e Assis Chateaubriand.

Ambos tinham intenções de instituir museus em São Paulo e receberam o apoio de Nelson Rockefeller. Ele foi convidado por Chateaubriand a discursar na inauguração do MASP – que teve peças do acervo compradas com auxílio de seu irmão, David (AMARANTE, 1989) –, mas, segundo Guilbaut (2011) e Lourenço (1999) o espaço voltado mais a um modernismo histórico não estaria de acordo com seus interesses. Para Rockefeller, a vertente histórica era muito elitista para conquistar o grande público, e Ciccillo compartilhava de sua visão, tornando seu projeto de museu de arte moderna perfeito para a criação de uma “filial” do MoMA no Brasil. Registrado em 1948 por Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteado juntamente com artistas e intelectuais ligados ao modernismo dos anos 1920 e instalado no edifício dos Diários Associados de Chateaubriand, o MAM de São Paulo não apenas recebeu incentivo e recursos – uma doação de obras que foram escolhidas por Hamilton Barr, diretor do MoMA³, por exemplo – como também seguiu o formato de instituição formadora, com projetos educativos.

3 A doação de treze obras foi destinada também ao MAM do Rio de Janeiro (LOURENÇO, 1999).

O modernismo antagonizado pelos seguidores da estética zdanovista teve outros pontos de difusão no país, principalmente outros MAMs que surgem na mesma época, mas daremos especial atenção à difusão em São Paulo não apenas pela interferência de Rockefeller – ele também colaborou com o MAM do Rio de Janeiro – mas devido a dois eventos realizados pelo museu de Ciccillo.

4. Abstracionismo versus figurativismo e Bienal

A primeira mostra do MAM-SP, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, em 1949, com curadoria do crítico francês Léon Degand⁴, inicia uma polêmica. Degand, que escrevia para um jornal comunista na França, era assíduo defensor do abstracionismo como expressão máxima do progresso e deixou sua posição clara em uma palestra assim que assumiu a direção do MAM.

Di Cavalcanti, em uma mesa redonda realizada em sua exposição retrospectiva, cobra dos artistas um compromisso social e acusa o “anarquismo modernista” de ser uma fuga da realidade e de seu dever. O pintor logo é chamado pelo MAM para uma palestra em que defende suas ideias e reforça a polêmica, gerando também uma propaganda da exposição através da exploração do tema pela imprensa. Somando-se à discussão, Waldemar Cordeiro é publicado na revista *Artes Plásticas* defendendo o abstracionismo como podendo se ligar a uma causa social.

Nos dois anos seguintes a discussão continuava em voga, sendo o momento do surgimento dos Clubes de Gravura e revistas vinculados ao PC, publicando textos contra a arte moderna – ou “tendências internacionalistas”. Nesse clima o MAM lança em 1951 a Bienal de São Paulo e se mantém responsável por ela nas seis primeiras edições. Ciccillo havia sido comissário brasileiro na Bienal de Veneza de 1948 e trouxe de lá o regulamento que foi adaptado em parceria com Lourival Gomes Machado, diretor do MAM após Degand. Um pavilhão foi ajeitado às pressas aproveitando parte do terreno do Trianon e a montagem foi realizada com auxílio dos artistas expositores.

Os defensores do realismo socialista prontamente se colocaram contra o evento realizado por uma instituição difusora da arte abstrata e do internacionalismo.

4 Guilbaut (2011) defende que o contato com Degand se deu devido a uma demora nas negociações com Rockefeller para a criação do MAM, e que a mostra foi um fracasso para o crítico. Também diz que o MAM apenas veio a existir após a realização da primeira Bienal, provavelmente por então passar a ter sede própria.

Um deles foi o arquiteto Villanova Artigas, que adaptou o espaço da primeira sede do MAM, publicando texto na revista *Fundamentos* se colocando contra a presença de capital estrangeiro e mais tarde denunciando que poderia haver interferência da CIA para afastar a influência da cultura soviética. Ele e outros consideram a Bienal uma forma de a burguesia controlar a arte brasileira, lançando tendências que fariam com que apenas aqueles que se sujeitassem às tendências internacionalistas tivessem chance no mercado.

A Bienal criará entre nós uma classe compradora da arte abstrata, que já aparece entre os “tubarões” que ligaram seus nomes aos prêmios. Essa classe compradora e o governo compreenderão a importância da chamada arte moderna. Criarão um mercado para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal. (ARTIGAS, 1951 apud AMARANTE, 1989)

Em oposição à Bienal, os intelectuais ligados ao realismo socialista defendiam a realização de salões regionais, como o Salão da Associação Francisco Lisboa, em Porto Alegre, que foi retomado em sua 5ª edição no mesmo ano da Bienal. A mostra contou com a participação de membros do CGPA e foi comemorada pela revista *Horizonte*. (KNAAK; MOTTER, 2012)

Aracy Amaral considera que a motivação para a organização do evento esteja mais ligada a uma vaidade do casal Matarazzo-Penteado, querendo superar o rival Chateaubriand. Ainda assim, a Bienal nunca negou um interesse em agradar às correntes internacionais: o texto de Gomes Machado no catálogo da 1ª Bienal faz referência a uma preocupação em selecionar obras que agradem à crítica estrangeira (AMARAL, 1984). Além disso, a maioria das premiações dessas seis primeiras edições é direcionada a trabalhos abstratos⁵ e no júri da primeira edição se encontra o então diretor do MoMA.

O grande defensor da Bienal foi Mário Pedrosa, que dirigiu a 6ª edição. Comunista de orientação trotskista, ele era considerado um inimigo pelos intelectuais ligados ao PCB e ao realismo socialista, ainda mais quando ele desconsiderava a presença das instituições estadunidenses na organização do evento (LOURENÇO, 1999). Pedrosa estava entre aqueles que defendiam o abstracionismo e considerava esta a verdadeira arte engajada, sempre citando as vanguardas russas e

5 Lourenço (1999) cita a hipótese de que uma quantidade maior de premiações a artistas figurativos na 3ª edição seria para evitar a impressão de um favorecimento ao abstracionismo.

denunciando o zdanovismo como uma alienação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a Guerra Fria, seja no Brasil ou no mundo, a polarização das artes acompanhou a polarização política, havendo uma interessante semelhança entre os dois lados: uma despolitização do modernismo.

A norma zdanovista do governo de Stalin e das revistas do PCB descartava o construtivismo da revolução de 1912 ao associá-lo a uma degeneração burguesa por não ser um reflexo do mundo, descartava também a intenção revolucionária desse construtivismo, e por fim o substituíra por uma propaganda nos moldes do que era tradicional e aceito pelas classes dominantes na Europa.

O abstracionismo do cubo branco não tem essas intenções revolucionárias, pois o público estadunidense já o conhecia como sendo produzido por comunistas; então ele deve perder seu valor político para ser vendido como expressão da liberdade, diferente também de uma arte ligada às classes dominantes europeias, elas eram o passado.

De um lado, os industriais tentando trazer para o Brasil uma nova ordem econômica e uma nova arte, que, com toda sua imagem de liberdade seria representativa do que poderia ser chamado de “dominação burguesa”. Do outro lado, o Partido Comunista prometendo uma revolução e uma estética libertadora por ser identificável pelo público, desde que siga todas as regras de como não ser um “colonizado”. Se o foco for dado ao discurso dos grupos perde-se a validade da produção da época, sendo que já durante ela os artistas sentiram esses discursos os limitando por uma tentativa de enquadramento.

A década termina com a aproximação de um período ditatorial auxiliado pela situação internacional de polarização, e os discursos “enquadradores” nas artes se encontrariam com um crescimento no número de artistas com preocupação política que não podem ser inseridos em apenas uma das categorias.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Arte para que?** : a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951-1987**. [S.l.]: Projeto, 1989.

FILHO, Geraldo de Souza Dias. O Expressionismo – Abstrato: a pintura norte-americana nos anos 40 e 50. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1998.

GADDIS, John Lewis. **História da guerra fria**. Tradução de Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, São Paulo, ano 8, v. 9, n. 18, 2011. Semestral. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52791>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX, 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha Bueno. A matriz socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre: impressões figurativas. **Revista-Valise**, Porto Alegre, ano 2, v. 2, n. 3, julho de 2012. Semestral. Disponível em:<<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/25721>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha Bueno. O real socialismo nas impressões artísticas do Clube de Gravura de Porto Alegre: engajamento e dispersão. **Perseu**, São Paulo, ano 7, n. 9, maio de 2013. Disponível em:<<http://novo.fpabramo.org.br/content/lancada-revista-perseu-no-9>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARTA, Luciana Bueno. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria**: agenda cultural, revistas e engajamento comunista. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13122012-095555/>>. Acesso em: 28 set. 2014.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil – 1947-1953. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.