



REALISMO VERSUS FORMALISMO: UM DEBATE IDEOLÓGICO¹

Annateresa FABRIS²

Resumo: O debate que contrapõe realismo e abstração na década de 1940 é analisado em dois centros – França e Brasil –, tendo como contraponto a defesa do expressionismo abstrato realizada nos Estados Unidos no mesmo período. O clima da Guerra Fria perpassa todo o debate, que extrapola do campo artístico para tornar-se claramente político.

Palavras-chave: Guerra Fria. Partido Comunista. Política cultural. Pintura. Ideologia.

A saudação que Louis Aragon dirige a Cândido Portinari, em outubro de 1946, pela cadeia nacional de radiodifusão, deve ser inserida num contexto mais amplo para que seu real significado possa ser alcançado em toda a plenitude. Se seu objetivo imediato era cumprimentar o pintor que havia inaugurado na Galeria Charpentier de Paris uma exposição de oitenta e quatro obras, dentre as quais *Mãe preta* (1939), *Lavadeiras* (1939 e 1944), *Futebol* (1940), *Tintureiro* (1941), *Chorinho* (1942), *Retirante* (1944), *Mulher chorando* (1945), *Mulher com pilão* (1945) e o conjunto de desenhos *Meninos de Brodósqui* (1946), a alocação do escritor apresenta alguns elementos que merecem ser esmiuçados, pois apontam, nas entrelinhas, para o debate que estava sendo travado na França em volta da arte realista. O clima emocional do segundo pós-guerra é a nota dominante do discurso de Aragon, que destaca, de saída, o caráter brasileiro das obras do pintor:

Hoje em dia, quando em Paris, quando na França, recebemos um artista estrangeiro, e sentimos nele a expressão profunda, exata, humana, arrebatadora de sua nação, quando descobrimos nele um verdadeiro artista nacional, nós o acolhemos de maneira diferente do que faríamos em 1939, porque durante esses últimos anos aprendemos, à nossa custa, por experiência própria, o preço da Alma Nacional. É por isso que Portinari, que chegou hoje a Paris, foi recebido com mais emoção do que ele, na certa, esperava. Todos aqueles que veem aqui essas telas tão essencialmente brasileiras, em que a vida do Brasil, em que o espírito de um povo [...] se refletem de um modo tão intenso, então nós franceses, sabemos que nos encontramos diante de homens que, como nós, podem amanhã estar sujeitos à morte, podem amanhã estar sujeitos à opressão e que, como nós, têm a dar ao mundo uma mensagem preciosa (ARAGON, s/d, p. 136).

¹ Comunicação apresentada na mesa-redonda “O abstrato, o figurativo e o figural” (Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 11 de novembro de 2009), no âmbito do Colóquio Internacional Portinari em Paris: 1946-2009.

² Historiadora, crítica de arte e curadora, é autora de diversos livros, dos quais o mais recente é *Fotografia e arredores* (2009). E-mail: neapolis@ig.com.br.



O início do discurso do escritor pode dar a impressão de que ele vê na obra de arte um veículo privilegiado para a difusão do caráter nacional de um povo. Suas considerações, no entanto, vão além desse primeiro patamar, uma vez que Portinari é apresentado como

[...] um grande artista que fala a mesma língua que nós, esta língua que faz a grandeza dos franceses, dos brasileiros, dos homens; esta grande língua que não estanca diante de nada, de nenhuma consideração de escola e, no entanto, é rica de todos os ensinamentos dos mestres modernos, de toda a grande tradição da pintura. É valioso para nós que ele venha deste modo se exprimir em Paris, onde ajudará certamente mesmo àqueles da Escola de Paris, que frequentemente se julgam os donos do mundo, a vencerem suas pequenas apreensões, seus pequenos complexos e seu pudor (ARAGON, s/d, p. 136).

Várias questões estão por trás da defesa do caráter nacional e do universalismo humanista da pintura de Portinari. A primeira delas diz respeito à primazia cultural que o Partido Comunista Francês exercia naquele momento, alimentada pelo mito da resistência contra os ocupantes nazistas e o governo de Vichy, e pela adesão de nomes exponenciais da arte moderna como Pablo Picasso³ – apresentado como um exemplo de heroísmo por ter permanecido em Paris durante a guerra, mesmo correndo o risco de ter decretada uma prisão domiciliar depois da promulgação da lei para estrangeiros (4 de outubro de 1940), ou de ser extraditado para a Espanha, a exemplo de outros republicanos como o presidente da Catalunha Lluís Companys, que acabou sendo julgado e sumariamente executado⁴ –, Francis Gruber e Fernand Léger (PRENDEVILLE, 2000, p. 112; EGBERT, 1981, pp. 307-308 e 320-321)⁵, o qual se

³ Na entrevista publicada pela revista *New Masses* em 24 de outubro de 1944, o artista cita os vários fatores que motivaram sua filiação: o papel desempenhado pelo PC na França, na União Soviética e na Espanha; a presença, entre seus membros, de amigos como Aragon e Paul Éluard.; a admiração pela ação dos comunistas franceses durante a Resistência (EGBERT, 1981, pp. 304-305).

⁴ No fim da guerra, Picasso acabou sendo acusado de colaboração pela imprensa marrom por receber frequentes visitas de oficiais alemães e da Gestapo no ateliê da *Rue des Grands-Augustins*. Na realidade, ele era vigiado para saber se mantinha contatos com a Resistência e se havia feito vendas ilegais, e chegou a ser fisicamente ameaçado. O artista, que atribuía a permanência na capital francesa, mais à inércia do que a um gesto heroico, poderia ter escapado para os Estados Unidos, a convite de Alfred Barr Jr., ou para o México, uma vez que o governo de Lázaro Cárdenas havia lhe concedido um visto de entrada, graças à mediação de José Clemente Orozco e Diego Rivera (VAN HENSBERGEN, 2009, pp. 128, 130-131, 133-136 e 139-140).

⁵ O ingresso de Léger no PCF teve como principal motivação o desejo de combater uma distorção: a arte como privilégio de uma minoria, e não das massas, as quais deveriam ser educadas para a apreciação da



filia ainda nos Estados Unidos para poder voltar como um militante pronto a participar da reconstrução da sociedade. Num país fortemente marcado por tensões ideológicas e paixões partidárias, as linguagens realistas, que haviam se afirmado nas décadas de 1920 e 1930, ganham um novo impulso graças à ideia de uma “arte de testemunho” e à busca de uma “linguagem inteligível” (NEGRI, 1994, p. 95) e de uma expressão francamente política.

Os realismos que se impõem naquele momento são de diferentes naturezas. O realismo antimodernista de Robert Humblot e Georges Rohner, baseado na retomada do *métier* e na idealização, não tem nada em comum com o “realismo absurdo” de Jean Hélion, o qual, em 1939, havia abandonado a abstração em prol de uma figuração voltada para a captação da construção mítica do cotidiano e de seus arquétipos sociais e culturais. O despojamento expressivo de Gruber, inspirado, em parte, na obra de Jacques Callot e penetrado pela cultura do existencialismo, não se confunde com a “pintura de gênero modernizada”, cujos principais representantes são Bernard Buffet, Boris Taslitsky e Zoran Music (NEGRI, 1994, pp.94-95; PRENDEVILLE, 2000, p. 127).

As linguagens realistas não são, no entanto, exclusivas na cena artística francesa. Embora majoritárias e sustentadas por patrocínios oficiais, confrontam-se, em vários momentos, com diversas formas de abstração, cuja presença na Paris da década de 1940 deve ser creditada aos esforços de galeristas como Denise René e René Drouin e de alguns críticos, dentre os quais Léon Degand. A exposição *Jovens pintores da tradição francesa* (1941) revela os nomes de Jean Le Moal, Alfred Manessier, Jean Bazaine, Maurice Estève e Charles Lapicque, empenhados numa expressão livremente abstrata, que se inspirava nas qualidades expressivas da natureza. Em 1945, enquanto Denise René organiza a mostra *Arte concreta*, que conta com as presenças de César Domela, Auguste Herbin, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Sophie Taeuber, Hans Arp e Antoine Pevsner, René Drouin expõe a série *Reféns* (1945), de Jean Fautrier, cuja principal característica era a ênfase dada à textura. No ano seguinte, é a vez da série *Altos empastes*, de Jean Dubuffet, igualmente caracterizada pela primazia dada à

pintura não-figurativa. Vendo nos comunistas o único grupo capaz de assegurar a transmissão do legado cultural da humanidade às massas, o pintor tenta responder às expectativas estéticas do partido, mas não renuncia à defesa da liberdade individual de criação. O maior grau de realismo ostentado em obras como *O lazer – Homenagem a Louis David* (1948-1949) e *Os construtores* (1950) é uma clara demonstração da opção buscada por ele: realizar obras acessíveis a todas as classes, sem qualquer compromisso com a linha oficial do PCF.



matéria, e do *Salão das realidades novas*, concebido por Fredo Sidès, que reunia quatrocentas obras abstratas, concretas, construtivistas e não-figurativas, realizadas entre 1910 e 1946 (MOSZYNSKA, 1993, pp. 119-121 e 124).

A presença discreta, mas firme das linguagens abstratas deve ter sido um dos motivos do debate sobre o realismo, promovido pela revista *Arts de France* em fins de 1945, que tinha um de seus eixos numa problemática crucial: como restabelecer a conexão entre a arte e um público amplo e popular? Alguns meses depois (abril de 1946), Waldemar George, crítico de *Le Littéraire (Figaro)*, delineia um programa para a arte francesa, alicerçado em categorias tradicionais – defesa dos “direitos individuais do homem”, de “sua dignidade, seu encanto e seu valor”; volta às realidades concretas; recuperação de suas “virtudes originais: um amor pelas coisas e pelo trabalho bem feito, um espírito de observação e um espírito crítico” (NEGRI, 1994, p. 95; GUILBAUT, 1983, pp. 128-129).

O anti-humanismo da arte abstrata é também o *leitmotiv* de *Opinião de um pintor de hoje*, publicado por Aramov em 1946. A arte abstrata, segundo o autor, deveria ser considerada perigosa por ser portadora de “um pessimismo amargo” e por lembrar a “impotência” do ser humano diante do desconhecido e sua “insignificância”, quando comparado “com a grandeza e o mistério da natureza”. Atribuindo à arte a função de tornar a humanidade feliz, Aramov só poderia condenar a negatividade das linguagens abstratas, que nada mais faziam do que promover ansiedade, medo, infelicidade e desespero no espectador (GUILBAUT, 1983, p. 129).

Se for lembrado que, em 1946, o PC, em virtude da militância crítica de Degand em *Les Lettres Françaises*, mostrava certa disponibilidade em relação à arte abstrata (GUILBAUT, 1983, p. 129), a saudação de Aragon a Portinari ganhará um significado ulterior. Ferrenho defensor de uma estética partidária “chamada realismo” e fustigador da “nova tirania” que impedia a presença do significado na obra de arte (GUILBAUT, 1983, p. 130; DAIX, 1984, p. 233), o escritor encontra em Portinari a figura de artista congenial a seus propósitos: engajado na causa da humanidade, crítico do *status quo* e capaz de configurar uma expressão nacional e universal ao mesmo tempo.

O início da Guerra Fria em 1947 representa o triunfo da linha estética defendida por Aragon. A denúncia do formalismo na arte, feita por Andrei Jdanov no mês de setembro, repercute imediatamente na consolidação do realismo como única linguagem válida, por ocasião do XI Congresso do PCF. Não havia mais lugar no partido para uma



tomada de posição como a de Roger Garaudy, o qual, um ano antes, postulava o abandono da oposição entre formalismo e realismo, uma vez que os artistas comunistas não eram artistas uniformizados. Se bem que a resposta ortodoxa de Aragon provoque uma autocrítica em Garaudy, com a consequente condenação do formalismo e a exaltação do realismo, a polêmica demonstrava que, naquele momento, ainda existia uma possibilidade de discussão no âmbito do PCF (MISLER, 1976, p. 29; GUILBAUT, 1983, pp. 129-131; NEGRI, 1994, p. 95).

O congresso de Wroclaw, realizado em agosto de 1948, torna ainda mais aguda a problemática do engajamento político-partidário dos artistas, uma vez que uma de suas diretrizes era a luta contra o decadentismo cosmopolita, de matriz norte-americana. A comunicação de Jdanov sobre a ofensiva ideológica do americanismo estabelece as bases a serem seguidas pela crítica militante, mas não tem a mesma contundência do ataque desfechado por Aleksandr Fadeiev contra os artistas reacionários, a serviço dos “monopólios americanos”, e contra os “heróis” exaltados por eles: esquizofrênicos, morfinômanos, sádicos, proxenetas, provocadores, degenerados, espões e gângsteres (MISLER, 1976, pp. 49-50).

A ideia de que a arte devia estar a serviço do homem torna-se um imperativo para os artistas associados ao PCF. Emblemático é o caso de André Fougeron, o qual, entre 1947 e 1948, rompe abruptamente com uma pintura eivada de ecos do cubismo pós-picassiano e do fauvismo, que tinha um de seus traços distintivos na ênfase dada aos elementos decorativos, para aderir a uma concepção realista, na esteira de uma tradição nacional, na qual se distinguiam os exemplos de Georges de la Tour, de Antoine, Louis e Mathieu Le Nain e de Gustave Courbet (MISLER, 1976, pp. 211-212). De acordo com um depoimento do artista, a mudança estilística foi motivada pelo discurso de Laurent Casanova no XI Congresso do PCF. Nele, evocando Maurice Thorez⁶, o orador incitava os intelectuais a adotarem uma posição de classe no exercício da atividade profissional. A adesão de Fougeron ao programa cultural do partido, que faz com que se volte para um público de origem popular⁷, pode ser exemplificada com a

⁶ O discurso de Thorez no Congresso de Estrasburgo tivera como alvos as “obras decadentes da estética burguesa”, o “pessimismo sem solução”, a filosofia existencialista e, sobretudo, o “formalismo dos pintores para os quais a arte começa quando o quadro é destituído de conteúdo”. A eles opunha uma arte “inspirada pelo realismo socialista”, capaz de ajudar “a classe operária em sua luta pela libertação”. (EGBERT, 1981, p. 309).

⁷ Essa opção de Fougeron não pode ser dissociada de sua biografia. Filho de um pedreiro, trabalha, a princípio, como metalúrgico nas fábricas de automóveis da Renault e da Rosengart. Em 1939, filia-se ao



resposta que dará aos detratores de *Homenagem a André Houillier* (1949). Celebração de um militante comunista agredido e morto pela polícia enquanto colava cartazes antibélicos, o quadro fora mal recebido pela crítica. Opondo a uma crítica “de classe” a crítica “da classe”, o pintor estabelece uma linha de continuidade entre povo e partido, ao afirmar: “Agora existe a crítica do povo: a crítica da direção do partido”.⁸

O estabelecimento de uma sintonia fina entre a visão do povo e as diretrizes do partido alcança o apogeu alguns anos depois, por ocasião da publicação do retrato de Stálin, de autoria de Picasso, no número 456 de *Les Lettres Françaises* (12-19 de março de 1953).⁹ Uma vez que a efígie bonachona proposta por Picasso não correspondia à imagem oficial do líder como grande pai de todos os trabalhadores, Aragon, responsável pelo convite, é severamente criticado pela direção do PCF. No número seguinte da revista, além de um comunicado oficial do partido, é divulgada uma série de pronunciamentos de militantes, descontentes com o tratamento que fora dado à representação de Stálin. Na edição de 2 de abril, o escritor volta a abordar a polêmica, concentrando-se no que define o “verdadeiro problema”, ou seja, a necessidade de que todo artista assuma as posições da classe operária, a fim de que suas obras se impregnem “das lutas, das esperanças, da confiança na vitória”, quer no conteúdo, quer na forma. A problemática do realismo está no centro do debate e, em nome dela, Aragon recebe uma crítica contundente de Fougeron, temeroso de que a publicação do retrato picassiano pudesse resultar num “encorajamento tácito a continuar os jogos estéreis do formalismo estético” (MISLER, 1976, pp. 215-216; ARAGON, 2003, p. 90).

Apesar de seu engajamento, Fougeron tornar-se-á alvo da visão ortodoxa de Aragon em novembro do mesmo ano, depois da exposição de sua obra mais recente, *Civilização atlântica* (1953). Se a fatura apressada e grosseira já constituía por si um fator negativo, o que mais desagradava ao escritor, porém, é a estrutura que o pintor conferira ao quadro, da qual resultara uma “composição antirrealista, sem uma

PCF. No fim do ano seguinte, participa da Resistência. (EGBERT, 1981, p. 305).

⁸ Neste momento, Fougeron é o maior representante da estética defendida pelo PCF. Em virtude do sucesso obtido na União Soviética em 1948, transforma-se no paradigma a ser seguido pelos demais artistas e intelectuais do partido. Em fevereiro de 1949, Casanova chega a afirmar que qualquer ataque contra Fougeron era um ataque contra o realismo socialista e, logo, contra o partido (EGBERT, 1981, p. 311).

⁹ A desaprovação do desenho, datado de 8 de março, por parte da direção do PCF provoca duas reações em Picasso. A primeira pode ser considerada uma constatação: “Fiz o que sentia, porque nunca vi Stálin. Concentrei-me no parecido. Parece que não agradei”. A segunda é uma mostra da própria perplexidade: “Não compreendo. Habitualmente, as pessoas não censuram quem envia pêsames. Não se censuram as lágrimas de alguém que caminha atrás do ataúde. Costuma-se agradecer essa pessoa, mesmo que a coroa de flores não seja bonita e que estas estejam murchas”. (EGBERT, 1981, p. 323).



perspectiva verdadeira, [...] sem respeito pela credibilidade”. O fato de Aragon ter razão quando aponta para a fatura esquemática e um tanto desleixada do quadro, não significa, no entanto, que se deva endossar integralmente seu ponto de vista. Como lembra Antonello Negri, ao propor um novo tipo de construção, baseado na montagem de fragmentos narrativos, Fougeron acaba por prenunciar as novas figurações da década seguinte, tanto que, nos anos 1980, *Civilização atlântica* será valorizada por seu aspecto “multi-icônico, polissêmico, discursivo” (MISLER, 1976, p. 217; NEGRI, 1994, p. 100).

O debate travado na França não pode ser dissociado de um fenômeno que estava ocorrendo no mesmo período: a ascensão de Nova Iorque à condição de nova capital da arte moderna e o declínio da Escola de Paris. O texto de Barnett Newman para o catálogo da *Primeira exposição de artistas modernos americanos*, apresentada no Museu Riverside, em janeiro de 1943, não deixa dúvidas sobre a tarefa que o pintor propunha a seus companheiros. O que se pretendia com a mostra era

apresentar ao público um *corpus* artístico capaz de refletir, de maneira adequada, a nova América que está se afirmando hoje e o tipo de América que, esperamos, se tornará o centro cultural do mundo (*Apud*: STONOR SAUNDERS, 2004, p. 247).

A data dessa declaração é emblemática: é justamente em 1943 que tem início aquela transição que levará a arte norte-americana da condição de subalterna à de cultura visual hegemônica. De acordo com Serge Guilbaut (1983, pp. 174-177), tal transição realiza-se em duas etapas. Num primeiro momento, passa-se do nacionalismo para o internacionalismo: os artistas estadunidenses deixam de lado a ideia de arte nacional, associada ao provincianismo e às vertentes figurativas da década de 1930. Num segundo momento, o internacionalismo cede lugar ao universalismo, que nada mais é do que a apresentação da nova arte do país como a culminância lógica de uma tendência duradoura e inexorável para a abstração. Há um evidente paradoxo nesse raciocínio. A fim de afirmar a própria independência em relação a Paris, os jovens artistas são obrigados a enfatizar o caráter especificamente americano de seu trabalho, tarefa na qual encontrarão um precioso auxiliar num crítico como Clement Greenberg.

Um verbete da *Enciclopédia Britânica*, publicado em 1946, fornece uma ideia precisa desse paradoxo. Nele, a nova arte é apresentada como

[...] expressão autêntica, independente e autóctone da vontade, do espírito e do



caráter nacional. Tem-se a impressão de que, em termos de estética, a arte estadunidense não é mais o lugar no qual se aglutinam as influências europeias, não é mais uma simples mistura dos ismos provenientes do estrangeiro, ajustados, rearranjados e elaborados com maior ou menor competência (*Apud*: STONOR SAUNDERS, 2004, p. 228).

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque desempenha um papel fundamental na promoção das novas vertentes abstratas norte-americanas. A partir de 1941, começa a adquirir obras de Arshile Gorky, Alexander Calder, Joseph Stella, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Stuart Davis e Adolph Gottlieb. Três anos mais tarde, a instituição vende algumas obras do século XIX a fim de adquirir quadros de Pollock, Motherwell e Roberto Matta. Exposições concebidas para o estrangeiro, como *Pinturas americanas do século XVIII aos dias de hoje* e *Catorze americanos*, ambas realizadas em 1946, contam com a presença de obras de Motherwell, Mark Tobey, Georgia O' Keeffe, Gottlieb e Theodor Roszak (STONOR SAUNDERS, 2004, p. 237).

A política do museu nova-iorquino não está isenta de tensões internas. Elas, porém, não conseguem pôr em risco uma estratégia traçada com grande diplomacia por seu diretor Alfred Barr Jr., o qual concedia espaço à arte figurativa nas exposições temporárias, enquanto adquiria obras da Escola de Nova Iorque e conseguia para ela um maior suporte institucional. É graças à sua argumentação de que a nova arte era fruto da livre iniciativa, sendo, por isso, criticada na União Soviética, que Henry Luce modifica a política editorial de seu grupo em relação ao expressionismo abstrato, dedicando a Pollock a dupla página central da edição de agosto de 1949 da revista *Life* (STONOR SAUNDERS, 2004, p. 239).

O empenho de Barr em estabelecer um nexos entre abstração e democracia, alicerçado no “inconformismo do artista moderno” e no “amor pela liberdade”, que não seriam “tolerados numa tirania monolítica”, não se insere apenas na retórica da Guerra Fria. A nova arte sofria pesados ataques nos Estados Unidos, chegando a ser apresentada como instrumento inconsciente do Kremlin ou como um meio de espionagem. Para alguns de seus críticos mais ferozes, os quadros abstratos eram mapas secretos que assinalavam as defesas estratégicas do país (STONOR SAUNDERS, 2004, pp. 227 e 241).

Nesse contexto conflituoso, a ação do Museu de Arte Moderna acaba recebendo o reconhecimento oficial do governo de Dwight Eisenhower. Ao contrário de seu antecessor, Harry Truman, que desprezava as manifestações modernas, Eisenhower



localiza nelas o pilar da liberdade. Isso fica claro no discurso proferido em 19 de outubro de 1954, por ocasião da celebração do vigésimo quinto aniversário do museu:

Até quando os artistas tiverem a liberdade de experimentar emoções com a maior intensidade, até quando nossos artistas forem livres para criar com sinceridade e convicção, haverá um debate salutar e um progresso nas artes. [...] Não é o que ocorre num regime tirânico, no qual os artistas são transformados em escravos e instrumentos únicos do Estado; quando os artistas se tornam os principais propagandistas da causa, o progresso estanca e a criação e o gênio são destruídos (Apud: STONOR SAUNDERS, 2004, p. 243).

Os valores da nova arte norte-americana – força, pujança, espontaneidade, violência, não-acabamento (GUILBAUT, 1983, p. 176) – transformam-se, no entanto, em instrumentos da Guerra Fria, a partir do momento em que passam a ser propagados como o reverso do realismo socialista, do qual são acentuados os aspectos amaneirados e rígidos. A participação da CIA na promoção do expressionismo abstrato é amplamente analisada por Frances Stonor Saunders (2004, pp. 233-235), a qual divulga os nomes de alguns membros das diversas comissões do Museu de Arte Moderna que tiveram ligações com a Agência: Nelson Rockefeller, John Hay Whitney, William Burden, William Paley, Joseph Verner Reed, Gardner Cowles, Junkie Fleischmann, Cass Canfield e Oveta Culp Hobby.

Entre 1952 e 1956, o museu organiza trinta e três exposições internacionais, dentre as quais *Obras-primas* (Paris, 1952), *Doze pintores e escultores americanos contemporâneos* (Paris, Zurique, Düsseldorf, Estocolmo, Oslo e Helsinque, 1953-1954) e *Jovens pintores* (Roma, Bruxelas, Paris e Londres, 1956). Contando com as presenças de Pollock, Gorky, John Kane, David Smith, Ben Shan, Calder, John Marin, Morris Graves, Davis, Edward Hopper, Ivan Albright e Roszak, *Doze pintores e escultores americanos contemporâneos* é a primeira mostra significativa proveniente dos Estados Unidos a ser apresentada numa instituição francesa, o Museu Nacional de Arte Moderna, depois de um intervalo de quinze anos. Parte da imprensa francesa não deixa de destacar o aspecto político da iniciativa, definindo o museu parisiense como um posto avançado do “território dos Estados Unidos” e apelidando os artistas participantes de “doze apóstolos do senhor Foster Dulles”.¹⁰ *Jovens pintores*, por sua vez, é uma ampla amostragem da segunda geração do expressionismo abstrato. O curador da

¹⁰ John Foster Dulles ocupou o cargo de secretário de Estado para as Relações Exteriores entre 1952 e 1959, tendo sido uma das principais figuras da Guerra Fria.



exposição, Andrew Ritchie, seleciona artistas como Richard Diebenkorn, Seymour Drumlevitch, Joseph Glasco, John Hultberg, Irving Kriesberg e Theodoros Stamos para criar um contraste com a fraqueza e a quase esterilidade de muitos artistas figurativos não-comunistas (STONOR SAUNDERS, 2004, pp. 240-242).

O debate que se trava no Brasil entre os defensores do realismo e os paladinos da abstração não é guiado tanto por diretrizes partidárias, como no caso da França, mas antes pela concepção de arte moderna forjada na década de 1920. Na segunda metade dos anos 1940 ainda vigorava no país a ideia de que era necessário levar adiante “a conquista da terra pela imagem, sem mais nenhuma espécie de constrangimento”. Ruben Navarra, o enunciador dessa formulação, reconhece que a “qualidade” da obra não depende do assunto, quando se analisa cada artista individualmente. Seu foco, porém, se desloca para um tipo de manifestação que tenha raízes na terra, no momento da definição de uma pintura brasileira:

A “atmosfera brasileira” está presente em nossos pintores, e isto é o primeiro passo, a primeira condição psicológica, para se chegar a uma arte nacional caracterizada e original. Sem dúvida não se trata de admitir que o “assunto” seja bastante para definir uma arte como tal: o problema está no assunto, mas na maneira de tratá-lo também. De qualquer modo o assunto, a temática é um valor de que não se pode prescindir. Ninguém pode falar em “pintura brasileira”, se essa pintura nada diz da terra com a sua paisagem, sua luz, suas cores, nem do homem com sua fisionomia, seus costumes, suas tradições. Considerando cada caso isoladamente, a “qualidade” da pintura há de ser independente do seu assunto, mas olhando o conjunto do movimento artístico numa perspectiva histórica da cultura, é claro que não se pode falar de “pintura brasileira” se essa pintura não tem raízes na terra [...] A existência incontestável de uma “atmosfera brasileira” em nossa pintura moderna – algo que nos fala da terra, do povo, da tradição humana, do cenário social, das luzes e cores dos trópicos – isto já nos dá direito a considerar a existência de “uma pintura brasileira” (NAVARRA, 2007, pp. 90-91).

O viés realista que está na base do artigo “Iniciação à pintura brasileira contemporânea”, publicado pela *Revista Acadêmica* em abril de 1945, transforma-se numa evidente tomada de posição contra a abstração no prefácio do catálogo *Exposição dos pintores cearenses Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz*, realizada no Rio de Janeiro dois meses mais tarde. Acreditando que a observação da natureza seria suficiente para libertar a pintura brasileira dos cânones acadêmicos, o crítico evoca o exemplo mexicano e formula uma pergunta, à qual ele próprio responde:



De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura *blasée*, quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? Para destruir o academismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro (*Apud*: COUTO, 2004, p. 55).

Com estas palavras, Navarra dava voz a um sentimento difuso entre os artistas e os críticos do país alinhados à causa do modernismo. Iniciativas como as do 2º e 3º Salão de Maio, em que são expostas obras abstratas de Ben Nicholson (1938), Josef Albers, Alberto Magnelli, Calder (1939) e do brasileiro Jacob Rutchi, são tentativas isoladas de estabelecer uma “turbulência mental” (CARVALHO, 1939, s.p.) num panorama dominado pela problemática da arte social e da qualidade técnica da obra. Não admira, pois, que Mário de Andrade veja nas obras abstratas de Nicholson “uma espécie de ameaça de desintegração à atitude *paciente* em relação ao país, uma interrupção do processo de assimilação das coisas nacionais”, como observa Nelson Aguilar (1989, p. 138).

Sérgio Milliet, por sua vez, ao resenhar o 3º Salão de Maio, expressa o temor de que a abstração se perca no cerebralismo, na obediência estrita à “doutrina em prejuízo da obra de arte, a expensas da capacidade criadora”. Ao afirmar que a obra abstrata “para ser boa, precisa ser plástica e não apenas cerebral”, o crítico explicita os pressupostos que embasam sua visão da arte moderna: a primazia da qualidade pictórica em relação a qualquer teoria e a necessidade de um substrato humano como condição essencial para a existência do fenômeno artístico. Este último aspecto, que representa a defesa de uma instância ética para a arte, pode ser resumido na seguinte consideração:

Quando tudo se esforça por construir em torno de nós, é um crime contra o homem e contra a sociedade (no sentido sociológico) permanecer em companhia dos masorqueiros das artes plásticas. Se combatemos o individualismo da tela destinada ao burguês, da tela-divertimento, da tela-reposo do espírito, com função decorativa, sem pretensões ideológicas, religiosas ou outras, se vivemos a reivindicar o direito ao painel, à pintura mural, num esforço para voltar a uma arte honesta, sem requintes, direta e expressiva, como podemos, concomitantemente, criar um esoterismo de superelites? (*Apud*: GONÇALVES, 1992, pp. 119-120).

Na década de 1940, o embate entre realismo e abstração conhece um momento de acirramento em virtude da transferência de Léon Degand para São Paulo, na qualidade de curador da mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, que inauguraria o Museu de Arte Moderna, em março de 1949. Mesmo antes da chegada do crítico belga – que perdera o cargo de redator da seção de arte de *Les Lettres Françaises* depois do fim



da aliança do PCF com o governo de Vincent Auriol, no verão de 1947, e se engajara na Comissão de Paris, encarregada de conceber a mostra inaugural do MAM¹¹ –, Emiliano Di Cavalcanti, ao participar de uma mesa-redonda no Museu de Arte de São Paulo, em junho de 1948, havia estabelecido uma tensão profunda entre uma concepção humanista da arte e um subjetivismo hermético. Opondo o “humano” ao “resto”, ou seja, “o outro, a sombra, a morte [...] o mundo sem os homens”, o pintor afirma a existência de uma única alternativa para a arte moderna: “nobilitar o artista na fraternidade dos outros homens”. Uma vez que o racionalismo abstracionista, para o qual Di Cavalcanti faz confluir “o nada, a angústia, o caos sideral, o abstrato, o telúrico”, impede o amor pelos semelhantes, só resta uma conclusão: “Abaixo a monstruosidade, genial talvez, mas monstruosidade” (Apud: COUTO, 2004, p. 49).

Em São Paulo desde julho de 1948, Degand profere três palestras na Biblioteca Municipal no mês seguinte – “Arte e público”, “O que é a arte figurativa”, “Picasso sem literatura” –, deixando para novembro a abordagem do tema mais espinhoso: “O que é a arte abstrata”. Mesmo assim é alvo de uma crítica por parte de Di Cavalcanti no artigo “Realismo e abstracionismo”, publicado na edição de agosto da revista *Fundamentos*. Definido portador de “uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível” (DI CAVALCANTI, 1949, p. 47), Degand não é o único alvo do pintor. Sua crítica dirige-se também a José Lins do Rego e Luís Martins, que haviam levantado objeções à comunicação apresentada no MASP, “Os mitos do modernismo”. Martins havia feito reparos não apenas à atitude antimodernista de Di Cavalcanti, mas tinha também colocado em dúvida o tema mais caro a ele, a arte social, ao escrever:

E, então, para que as massas os sintam, os artistas farão concessões; e de concessão em concessão chegaremos à horrorosa arte hoje praticada compulsoriamente na Rússia soviética, coisa que não passa de cartaz, apologia política, propaganda, ênfase dialética, *meeting* plástico tudo, tudo, menos a arte verdadeira. Isto é, transformaremos um problema de educação das massas num princípio de estética (MARTINS, 2009, p. 341).

No artigo, no qual a adesão do pintor às diretrizes culturais do PCB é bem evidente, a defesa do realismo tem como contrapartida obrigatória a negação do abstracionismo, definido sem rodeios como uma “especialização estéril”. Kandinsky,

¹¹ Para dados ulteriores, *vide*: FABRIS, Annateresa. “Um fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.



Paul Klee, Mondrian, Arp e Calder são apresentados como exemplos de artistas que “constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios”. Lançando mão do pensamento de Immanuel Kant, Georg Hegel e Karl Marx, Di Cavalcanti atribui ao realismo a tarefa de trabalhar em prol da “completa humanização da sociedade”, estabelecendo um compromisso para o criador: “sentir a vida que vive como qualquer outro homem e talvez mesmo mais profundamente do que qualquer homem para que ele seja um artista vivo” (DI CAVALCANTI, 1949, pp. 47 e 49).

O abstracionismo não permite essa experiência, não representa uma razão humana, sendo prerrogativa de um grupo de “refinados que amam a podridão”, de “um pequeno núcleo de classe cujo ciclo de vida cai na decadência, para não dizer na degenerescência”. Contra o anarquismo modernista – no qual são incluídos o surrealismo e “todos os outros cacoetes metafísicos” –, que não passa de uma “conjuração doentia de indivíduos à margem da sociedade de seu tempo”, ergue-se a sociedade viva contemporânea, “que se altera na força do trabalho humano pela inteira dignidade da razão.” (DI CAVALCANTI, 1949, p. 51).

Enquanto Di Cavalcanti defende o realismo em termos políticos, Degand discorre sobre a abstração a partir de um ponto de vista interno: a consciência da autonomia da arte desde o pós-impressionismo. A vontade de emancipação dos dados do mundo exterior afigura-se como lógica para o crítico, que distingue dois modos de atuação: a subordinação de motivos e modelos às “exigências da impressão plástica”, própria dos neoimpressionistas, dos nabis, dos fauvistas e dos cubistas; e a busca de uma pintura “inteiramente desprovida de todo e qualquer recurso vindo da representação do mundo visível”, na qual se distinguem os abstracionistas (DEGAND, 1949, pp. 27-28).

Reivindicando uma recepção baseada numa aprendizagem longa e muitos contatos pessoais, Degand não só destrói qualquer veleidade de compreensão imediata de uma obra de arte, como postula a existência de “uma questão individual [...] entre o quadro, de uma parte, e o temperamento, o grau de receptividade e o poder de reação e colaboração de cada espectador, de outra parte”.(DEGAND, 1949, pp. 2 e 36).

Após definir a pintura figurativa como “uma relação inelutável entre os modelos e os assuntos, em que se inspira o pintor, de um lado, e a imagem pictórica que ele tira



deles, de outro”, o crítico esclarece o significado da abstração:

É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo.

Não as invoca nos seus *fins*, porque não tem ela por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparências.

Não as invoca *nos seus meios*, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados ao mundo exterior, mesmo transpostos, simplificados, deformados, a ponto de torná-los irreconhecíveis, mas partindo de linhas, formas e cores, privadas, em princípio, de toda relação de imitação com os objetos pertencentes ao mundo visível (DEGAND, 1949, pp. 3 e 41).

Rechazando as objeções mais correntes contra a arte abstrata – ser decorativa, ornamental e inexpressiva –, Degand estabelece dois momentos em sua história. Se pensada como arte decorativa, como combinações geométricas, a abstração remonta aos tempos antigos. Mas “enquanto arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos”.(DEGAND, 1949, pp. 45 e 48).

Na introdução do catálogo de *Do figurativismo ao abstracionismo*, Milliet dá a ver sua posição ainda cautelosa em relação às novas vertentes, sem, por outro lado, declarar-se “um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência” (MILLIET, 1949, p. 19). O crítico, na realidade, já havia se pronunciado sobre o assunto em julho de 1948, ao comentar uma conferência proferida por Di Cavalcanti no Rio de Janeiro. Se concorda com a ideia da comunhão do artista com o “comum dos homens”, discorda, porém, da apresentação do abstracionismo “como um fim em si, sem atentar suficientemente para as causas sociológicas do fenômeno”, que remete ao surgimento de uma nova função para a arte, a qual deixaria de ser documental e propagandística para tornar-se decorativa, uma vez que a pintura foi substituída pela fotografia e pelas artes gráficas (MILLIET, 1981, pp. 138-139).

Num artigo de março de 1949, no qual comenta o texto escrito por Degand para o catálogo de *Do figurativismo ao abstracionismo*, Milliet propõe a seus leitores um exercício de entendimento da arte abstrata. Depois de afirmar que a arte não reside no tema ou na habilidade do artista, e sim em “elementos eternos” como a harmonia, o equilíbrio e a invenção, de cuja soma e de cujo entrosamento nasce a expressão estética, o crítico chama a atenção para o que é de fato fundamental: “o tratamento pictórico subordinado a certas constantes”. Se Paul Cézanne abriu o caminho para a pintura “sem assunto”, não se pode esquecer que fatores exteriores também contribuíram para “um despreendimento dia a dia maior da realidade”: a concorrência da fotografia, as



transformações sociais e o surgimento de uma arquitetura funcional. Nesse novo contexto, o sentido decorativo da pintura sobrepuja o seu sentido documental ou de simples expressão do subjetivo (MILLIET, 1981, pp. 294-296).

O fato de propor uma compreensão sociológica do fenômeno não significa que Milliet não esteja atento a certos perigos que detecta na pintura abstrata, sobretudo a “perda da invenção e da sensibilidade”, cujo corolário poderia ser a transformação da obra numa “mera equação algébrica em termos de composição e de cromatismo”. Se detecta esse perigo em Léger, Arp e no último Mondrian, reconhece, contudo, que a maioria dos pintores abstratos se vale “das linhas e cores de um modo intuitivo”, próximos do princípio da composição musical (MILLIET, 1981, p. 197).

Portinari, que se filiara ao PCB em 1945, também participa dessa polêmica, embora sua postura não seja tão estritamente partidária como a de Di Cavalcanti. Artista profundamente realista, Portinari reafirma, em várias oportunidades, seu compromisso com uma expressão de caráter nacional e social. A conferência “Sentido social da arte” (PORTINARI, 2004, s.p.), proferida em Montevidéu e Buenos Aires em 1947, condensa suas ideias sobre a função da criação artística na sociedade contemporânea. A pintura mural é apresentada como o melhor instrumento da arte social por duas razões: o muro pertence, em geral, à comunidade, e permite contar uma história, despertando o interesse de um grande número de pessoas. Ao defender a supremacia do código figurativo para estruturar uma visão social, o pintor não deixa de comentar o florescimento da abstração na Europa, atribuído, com uma retórica partidária, ao regime social burguês, “que já se encontra em decomposição”.

Interessado na educação plástica e na educação coletiva do povo, Portinari faz repousar sua escolha pela figuração numa estratégia pedagógica: uma vez que o público busca frequentemente na arte elementos extra-artísticos, será possível, a partir deles, levá-lo ao território propriamente plástico. Esta última ideia, que relativiza a afirmação de que o “tema tem pouca importância”, é retomada, de maneira enfática, na entrevista concedida a Ibiapaba Martins no começo de 1949. Reafirmando que não é o tema que conta, o pintor exorta os artistas a incorporarem

esse pormenor à obra de arte, porque será acrescida de alguma coisa útil. Não vejo a necessidade de abstenção intransigente do tema. Todo artista que meditar um pouco sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que fazendo um quadro mais legível, sua arte ganhará ao invés de perder; e ganhará muito porque receberá o estímulo do povo (*Apud*: Amaral, 1984, p. 242).



Essa proclamação de fé nas virtudes da arte engajada é acompanhada pela constatação de que havia sido um erro trazer a arte abstrata ao Brasil. Confundindo o cubismo com a abstração, Portinari atribui a Georges Braque e a André Lhote a incorporação e a superação do abstracionismo e fustiga os defensores da vertente no país com a imagem do artista que fica “brincando com uns barbantes em vez de olhar para o mundo que o cerca”. É provável que, com essa imagem de pura gratuidade, o pintor esteja se referindo a um artista não-figurativo que havia realizado uma exposição no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1948, Calder. O perigo, contudo, não vinha apenas do estrangeiro, como poderiam fazer crer ainda as conferências proferidas por Jorge Romero Brest no MASP, no mesmo ano. A arte não-figurativa estava conquistando adeptos no Brasil graças a figuras como Cícero Dias, Samson Flexor, Lothar Charoux, ao núcleo abstrato-concreto do Rio de Janeiro, para não falar em Mário Pedrosa, o qual, em 1949, se dedica ao estudo da teoria da *Gestalt*.

O predomínio das vertentes realistas, que vinha sendo erodido por essas emergências, enfrentará uma crise profunda na década de 1950. Se a Bienal de São Paulo auxilia na propagação das novas vertentes, outros episódios como a fundação do Ateliê Abstração por Flexor (1951) e o surgimento dos grupos Ruptura e Frente (1952) mostram que a prática artística no Brasil estava se afastando decididamente dos postulados do modernismo, inaugurando um novo tipo de debate, no qual a função da arte passa a ser encarada a partir de outras premissas.

O XX Congresso do PC da União Soviética (fevereiro de 1956), no qual Nikita Khrushchev denuncia o sistema político implementado por Stálin, apresentando-o como um “autêntico déspota”, que atacava, com violência, tudo o que se opunha à sua “vontade” e ao seu “temperamento caprichoso” (*Apud*: GUERRA, 1986, p. 30)¹², é também determinante para marcar um novo momento nesse debate. Uma representante da nova geração, Renina Katz, a qual, até meados da década de 1950, havia sido partidária da arte social, começa a interrogar-se sobre o real alcance desse tipo de práxis, motivada não apenas por acontecimentos políticos como a denúncia de Khrushchev e a invasão da Hungria em novembro, mas também pelo fracasso de uma exposição coletiva realizada no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro. Percebendo a falácia de querer “mostrar ao povo uma sua imagem”, a artista passa a

¹² O “Relatório secreto” de Khrushchev, apresentado em 25 de fevereiro, foi publicado pelo *New York Times* em 4 de junho.



concentrar sua atenção em problemas de ordem formal. Sua afirmação de que “o tema era puro apoio” (*Apud*: AMARAL, 1984, p. 266) pode ser vista como um índice inequívoco de que a crença na arte social como instrumento de luta não era mais um tópico fundamental para os artistas daquele momento, confrontados com a derrubada dos mitos que haviam servido de norte a um desejo difuso de encontrar soluções para os problemas mais prementes da sociedade.

Abstract: The discussion that opposed realism and abstraction in the forties will be analysed in two centers: France and Brazil. It will have as a counterpart the defense of abstract expressionism carried out in the United States at the same time. The atmosphere of Cold War ruled the discussion that went beyond the artistic field to turn into politics.

Keywords: Cold War, Communist Party, cultural politics, painting, ideology

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson. “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 30, 1989.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARAGON, Louis. “Acerca de un retrato de Stalin”. In: _____. *Escritos de arte moderno*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- _____. “Allocution faite par Louis Aragon à l’occasion du vernissage de l’exposition Portinari à la Galerie Charpentier”. In: Projeto Portinari. *Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari/Brasil-Marval, s.d.
- CARVALHO, Flávio de. “Manifesto do III Salão de Maio”. *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n. 1, 1939.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- DAIX, Pierre. *L’ordre et l’aventure: peinture, modernité et repression totalitaire*. Paris: Arthaud, 1984.
- DEGAND, Léon. “Do figurativismo ao abstracionismo”. In: *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.
- DI CAVALCANTI. “Realismo e abstracionismo”. In: *Inaugurado... Sul América Terrestres Marítimos e Acidentes*. Rio de Janeiro: SATMA, 1949.
- EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa: de la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.



- FABRIS, Annateresa. “Um fogo de palha aceso”: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.
- GUERRA, Adriano. *Il giorno che Chruscev parlò: dal XX Congresso alla rivolta ungherese*. Roma: Editori Riuniti, 1986.
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983.
- MARTINS, Luís. “Os mitos do modernismo”. In: MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da, org. *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, v. VI.
- _____. “Introdução”. In: *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.
- MISLER, Nicoletta. *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1976.
- MOSZYNSKA, Anna. *Abstract art*. London: Thames & Hudson, 1993.
- NAVARRA, Ruben. “Iniciação à pintura brasileira contemporânea”. In: *Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.
- NEGRI, Antonello. *Il realismo: dagli anni trenta agli anni ottanta*. Roma-Bari: Laterza, 1994.
- PORTINARI, Cândido. “Sentido social del arte”. In: *Exposición Portinari*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2004.
- PRENDEVILLE, Brendan. *Realism in 20th century painting*. London: Thames & Hudson, 2000.
- STONOR SAUNDERS, Frances. *La guerra fredda culturale: la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*. Roma: Fazi, 2004.
- VAN HENSBERGEN, Gijs. *Guernica: a história de um ícone do século XX*. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Recebido para avaliação em 26/06/2010
Aceito para publicação em 08/09/2010