

# A GUERRA FRIA CULTURAL: PARTICULARIDADES SOBRE ARTE E POLÍTICA NO BRASIL E NA ARGENTINA<sup>1</sup>

Fátima Cabral<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo intenciona apresentar alguns episódios históricos referentes ao Brasil e à Argentina, no campo das artes plásticas, e evidenciar como uma disputa estética foi politicamente usada pelos Estados Unidos, no imediato pós Segunda Guerra, para provocar uma disputa de consciência e forjar determinada subjetividade.

**Palavras-chave:** Brasil. Argentina. Guerra Fria Cultural.

## Introdução

O objetivo deste ensaio é apresentar alguns episódios históricos referentes ao Brasil e à Argentina, no campo das artes plásticas, e evidenciar como uma disputa estética foi politicamente usada pelos Estados Unidos, no imediato pós II Guerra, para provocar uma disputa de consciência e forjar determinada subjetividade. Estimulados pela presença de vários artistas estrangeiros, que ao longo da guerra na Europa se refugiaram na América, artistas plásticos norte-americanos passaram a testar e a adaptar novas técnicas às suas próprias finalidades, dando assim início a uma verdadeira renovação no campo da pintura. Sem que esses artistas, necessariamente, tomassem consciência do processo de apropriação política em curso, o estético acabou por se tornar um campo de ação para a disseminação de uma determinada visão da América. Isto é, a ousadia inovadora dos artistas do período parecia coincidir com – e favorecer –

---

<sup>1</sup> Texto originalmente produzido para e apresentado durante o evento **90 Anos do Movimento Comunista no Brasil**, realizado na Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, Campus de Marília, no período de 13 a 17 de agosto de 2012.

<sup>2</sup> Docente e pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP. Agradeço aos membros do *Grupo de Estudos e de Pesquisa Arte e Cultura na Modernidade* pela oportunidade de exposição e debate das ideias orientadoras deste texto, e em particular a Valéria Pilão e Terezinha Ferrari, que leram e comentaram a primeira versão.

o trabalho político de afirmação e disseminação de uma ideologia de caráter imperialista.

Qual o lugar dessa discussão em um evento que se dedica a debater as lutas sociais ao longo de 90 anos do Movimento Comunista no Brasil? Diferentemente de alguns autores brasileiros – entre eles destaco Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho, Marcelo Ridenti e Rodrigo Czjaka – que desenvolvem reflexões a respeito do esforço e engajamento da esquerda artística em prol da luta comunista, quero aqui demarcar e retomar uma das formas de contra-ação à política e ao pensamento comunista. Tal reação, movida pelo governo norte-americano, despendeu especial atenção ao campo da cultura, pois estava em questão a produção e o controle de uma dada subjetividade e de uma determinada visão de mundo. Para “guerras” como essa, o controle ideológico é imperativo e extremamente eficaz.

Neste exercício de crítica darei destaque a um trabalho investigativo que revela aspectos dessa disputa estética e de como ela foi apropriada com a intenção declarada de “vacinar o mundo contra o contágio do comunismo e facilitar a aceitação dos interesses da política externa norte-americana no exterior.” (SAUNDERS, 2008, p.14). Sob o título *Who paid the piper?*, na década de 90, mais precisamente em 1999, Frances Stonor Saunders, intelectual formada em Oxford, produtora de filmes independentes e ex-editora de arte de *The New Statesman*, tornou pública na Inglaterra sua monumental pesquisa, na qual revela, a partir de documentos oficiais, estratégias e táticas levadas a cabo por oficiais e cidadãos norte-americanos, em uma verdadeira cruzada ideológica que atravessou o século. Em 2008 a Editora Record publicou esse livro no Brasil (550 páginas), sob o título *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria Cultural*. Desde que li esse livro, em 2011, tenho tentado encontrar alguns vestígios dessas ações para além do mais conhecido episódio dessa “parceria” entre nós, que é, talvez, o acordo MEC-USAID<sup>3</sup>. Assim, tomando o período imediato do pós II Guerra como um momento substancial na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, procuro

---

<sup>3</sup> USAID – Agência Americana para o Desenvolvimento Internacional, criada na década de 1960. Num contexto histórico em que a educação era pressuposto para o desenvolvimento econômico, os diversos acordos firmados entre a Agência e o Ministério da Educação e Cultura visavam adequar o sistema educacional brasileiro aos interesses da economia internacional, favorecendo o tecnicismo em detrimento de uma formação mais teórica e humanista.

abordar um aspecto particular da guerra ideológica travada pelo serviço de inteligência norte americano que, no bojo de uma nova experiência estética, passou a puxar os fios para construir uma singular hegemonia política.

Com escritórios espalhados por pelo menos 35 países – considerando também América Latina – o serviço de inteligência subsidiava e promovia, entre outros, o projeto “Congresso pela liberdade cultural”, cuja missão era “afastar a intelectualidade da Europa de seu fascínio pelo marxismo e comunismo, conduzindo-os a uma melhor aceitação do estilo norte-americano”. (SAUNDERS, 2008, p.13) Para tanto arregimentou uma aristocracia intelectual disposta a servir à nação em nome de ‘princípios suprapartidários’. Tratava-se de uma arma oculta dos Estados Unidos que, no campo da cultura, obteve amplas consequências, identificáveis ainda em nossos dias sob formas mais suavizadas e, até por isso, mais profundamente naturalizadas.

Notícias sobre a intervenção norte-americana no mundo não são novidades, contudo, como essas coisas deixaram de ser ditas entre nós, volto a elas porque considero de fundamental importância chamar a atenção para o que pode estar por trás dos generosos financiamentos aos quais somos cotidianamente atraídos – quando não empurrados –, sejam financiamentos para a arte ou para a ciência<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Em pesquisa de 2011, intitulada “Como a CIA e o Pentágono subsidiaram a pesquisa antropológica durante a Segunda Guerra e a Guerra Fria quase despercebida pelos críticos”, o professor David Price, do Departamento de Sociologia e Antropologia de San Martin’s University investiga a fonte de financiamento e o currículo de antropólogos que se candidatam para concorrer a financiamentos para investigar populações na África, sudoeste asiático, na Europa. Revela a existência de uma fundação, criada pelo governo americano, para executar essa operação de recrutamento e contratação dessa “força de trabalho”: Viking Fund, sediada em Nova York. Chama a atenção, por sua abrangência e direcionamento geográfico, um dos projetos propostos à tal fundação, citado por Price: “Survey de Estudos Antropológicos na Indonésia desde a Independência e perspectivas para futuros estudos. A ser seguido por similares survey em Burma, Tailândia, Indonésia.” (PRICE, 2011) Não só a Antropologia, é verdade, atende a interesses oficiais: Daniel Bell, Hanna Arendt, Raimundo Aron são alguns dos (mais frequentados cientistas entre nós), intelectuais beneficiados pela política e por verbas americanas para combater o comunismo na Europa e no mundo. Ruth Benedict, Margareth Mead, George Bateson Ralph Linton, Irving Kristol, Isaiah Belin, George Orwell, Arthur Koestler e Fernando Henrique Cardoso são também alguns desses intelectuais. Em relação a este último, é fato sobejamente conhecido o financiamento recebido por ele da Fundação Ford para financiar o CEBRAP, em 1969. Em seu livro “Fernando Henrique Cardoso, o Brasil do possível”, de 1997, Brigitte Hersant Leoni oferece os contornos dessa parceria: a Fundação Ford não investia para perder; à época FHC havia acabado de lançar o livro Dependência e Desenvolvimento na América Latina, em parceria com o economista chileno Faletto. A tese central do livro: países em desenvolvimento ou mais atrasados poderiam se desenvolver mantendo-se dependentes de outros países mais ricos, como os EUA. Ainda segundo Leoni, a partir dessa publicação FHC tornou-se uma personalidade internacional e passou a dar aulas e conferências em universidades americanas. Era “um homem da Fundação Ford.” (LEONI, 1997)

Vou aqui me deter, como já apontado, na afetação sobre a arte dessa política abrangente de interferência que tanto “reflete a compaixão do povo americano e apoio da dignidade humana”.<sup>5</sup> Meu interesse ao apontar aspectos dessa cruzada junto ao campo artístico e identificar seu particular reflexo na cultura brasileira e argentina é discutir a herança cultural dessa operação anticomunista entre nós. É possível estabelecer alguma ligação entre esse amplo processo cultural, de viés anticomunista, e o enraizamento da imediaticidade sensorial, ou seja, o deslocamento do centro de gravidade da arte para o entretenimento, proporcionado pelos fenômenos tardios da alta cultura em declínio? Do que essa luta anticomunista nos afasta é o mesmo do que a luta comunista nos aproxima? Quais os elementos explicativos para a substituição de uma arte naturalista ou social-realista, características dos anos 30, para o expressionismo abstrato ou pintura americana, como se configurou as artes plásticas no pós-guerra? Como os fatores políticos, econômicos e ideológicos do período repercutiram na estética, primeiramente, americana e depois no mundo todo? É possível identificar uma linha de continuidade – continuidade na descontinuidade – dessa interferência ainda nos dias atuais? Estes são problemas que aqui pretendo abordar, sem a intenção de esgotá-los ou resolvê-los; trata-se de questões que demandam reflexões e exposições que extrapolam o campo da história ou da crítica da arte e, nesse sentido, longe de conclusivo, este texto é um convite à pesquisa.

### **Americanismo e modernismo**

Tomando como ponto de partida o colapso da economia norte-americana em 1929 e o *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, eleito em 1932, é possível identificar na pintura da época críticas aos problemas sociais e aspectos alienadores da sociedade industrial. Exemplos dessa postura podem ser observados nas pinturas de Jackson Pollock e Mark Rothko, artistas próximos aos valores e ideário comunistas e socialistas. A série *Subway* (Metrô), 1936-1939 de Rothko e *Going West* (Indo para Oeste), 1934-1935, de Pollock, são obras centradas no cotidiano industrial do período e figuram entre as obras de formação – ou de “primeiros trabalhos” – desses artistas que se destacariam

---

<sup>5</sup> Essa definição do programa USAID pode ser lida na atual página do organismo, na internet: [WWW.usaid.gov](http://WWW.usaid.gov)

na “maturidade” – no pós-guerra – como expressionistas abstratos, com uma técnica e movimento de pintura essencialmente centrada na gestualidade, individualidade e subjetividade do pintor, que abandona os modelos, os cavaletes e a ilusão do espaço tridimensional. Como movimento o expressionismo colocaria Nova York no centro do mundo artístico e ocuparia um lugar de destaque na história da arte em geral e da arte moderna em particular (ANFAM, 2013; GREENBERG, 2013). Voltarei a isso adiante.



Mark Rothko da série Subway (Metrô), 1936-1939. Imagem disponível em <http://freemaninrealworld.altervista.org/wp-content/uploads/2013/11/rothko11.jpg>



Mark Rothko da série Subway (Metrô), 1936-1939. Imagem disponível em <https://www.google.com.br/search?q=serie+Subway,+Rothko&espv=2&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjazYzhvNjQAhXEIJAKHWjaDFIQsAQIHg&biw=1920&bih=901#imgdii=w4N2EUrc7TYTeM%3A%3Bw4N2EUrc7TYTeM%3A%3BpH5kRFozWfLC-M%3A&imgcr=w4N2EUrc7TYTeM%3A>



Jackson Pollock, *Going West (Indo para Oeste)*, 1934-1935. Imagem disponível em [http://66.media.tumblr.com/aHyNHMV3lja3cxaarmaLLsomo1\\_1280.jpg](http://66.media.tumblr.com/aHyNHMV3lja3cxaarmaLLsomo1_1280.jpg)

Mas os avanços da cultura e da arte não caminham dissociados dos problemas políticos e sociais. Com o desemprego oscilando entre oito milhões e meio e dezessete milhões de pessoas, ressonou entre o povo americano um anúncio publicado pela União Soviética, oferecendo seis mil vagas para trabalhadores qualificados. Cem mil cidadãos norte-americanos se apresentaram. (D. SMITH e J. SIRACUSA, *apud* HARRIS, 1998, p.09-10)

Como medida para contornar o problema do desemprego, o governo de Roosevelt criou diversos programas emergenciais, de caráter assistencial, e abriu novas frentes de trabalho visando tanto a recuperação da economia quanto a oportunidade para que diversas pessoas pudessem garantir seu sustento. O *Works Progress Administration*, criado em 1935, é reconhecido como o mais importante órgão de fomento ao emprego na política de Roosevelt, tendo aberto aproximadamente oito milhões de postos de trabalho. Ao menos três dos projetos patrocinados pela WPA eram ligados a atividades

artísticas – teatro, literatura e artes plásticas –, constituindo o *Federal Art Project*, que vigorou até 1943 quando, em função da guerra, a economia ganhava novo fôlego. (GRENBERG, 2013, p.261) O objetivo era oferecer emprego a diversos artistas que passaram a trabalhar em troca de um salário fixo de 21 dólares por semana, produzindo obras para diversos setores públicos: escolas, hospitais, prisões; esteticamente esses trabalhos aproximavam-se da arte realista socialista da União Soviética, embora fosse menos monumental. A idéia de “trabalhador do Estado” como símbolo de reconstituição da nação foi, assim, “um emblema ideológico chave na União Soviética e nos Estados Unidos da década de 30.” (HARRIS, 1998, p.13). Em ambos os países as missões ideológicas oficiais estavam a serviço da retórica da transformação econômica e social, fosse para construir o socialismo ou para reorganizar o capitalismo<sup>6</sup>, este controlado e moralmente justificado como democrático nos Estados Unidos. (HARRIS, 1998, p.13)

Uma das pretensões do Projeto de Arte Federal era criar condições para que os artistas pudessem se manter em suas cidades natais, evitando a migração para os centros metropolitanos da costa leste dos Estados Unidos. Esse Projeto encontrou resistência entre uma pequena, mas influente vanguarda Modernista, com base em Nova York, que criticava a ênfase dada à tradição “vernácula” e “realista” americana, tida como antimodernista. Girando ao redor de Hans Hofmann, essa vanguarda trabalhava estilos e ideias para criar uma nova pintura americana, já com direito a exposições anuais do grupo *American Abstract Artists*. O trabalho desses artistas – destacado e difundido por influentes críticos –, já nos anos 1940, faz a pintura social-realista dos Estados Unidos (direta ou indiretamente fomentada pelo Projeto de Arte Federal) cair em descrédito, por se considerar que estava associada, quando não controlada, por comunistas que operavam em território americano. Por volta de 1948 o expressionismo abstrato de feição americana, isto é, sem a dramaticidade e o caráter mais introspectivo sugerido pelo existencialismo francês, por exemplo, passa a ser incorporado à luta anticomunista (HARRIS, 1998, p.35).

---

<sup>6</sup> No ambiente fabril o método fordista de controle de tempo e de movimento funcionava como medida organizacional durante os anos de Depressão, exigindo nova adaptação do trabalhador, que deveria agir mais do que pensar naquilo que estava fazendo. Estava em processo a elaboração de um “novo tipo humano”, psico e fisicamente mais apto ao ritmo das fábricas. Ver, a respeito, Gramsci, Americanismo e Fordismo. (GRAMSCI, 2001)



A pintura americana do pós-guerra assume assim novas formas juntamente com um período de reorganização política e ideológica, quando ficou claro para os Estados Unidos que com a derrota do fascismo a União Soviética, de ideologia anticapitalista, afirmava-se como uma grande potência mundial. Em disputa com o Projeto de Arte Federal, a Escola de Nova York – com destaque para as obras de Hoffmann, Pollock, Rothko, Newman e Kooning – marca o deslocamento da produção de arte modernista, até então centrada em Paris, para os Estados Unidos. Tratava-se, na opinião dos críticos da época – que tanto contribuíram para a difusão dessa arte “verdadeiramente estadunidense” –, de uma prática artístico-cultural mais “livre” e “criativa”, símbolo de uma “América livre” e resistente às ameaças da União Soviética às democracias ocidentais. (HARRIS, 1998, p.57)



Jackson Pollock – Action Painting (pintura de Ação), técnica que privilegia a espontaneidade do artista. Imagem disponível em

[https://www.google.com.br/search?q=jackson+pollock+imagens&esqv=2&tbm=isch&imgil=jrtXFdQ6vzSzoM%253A%253BPnpYM-hRHxqQAM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fdvteca.folha.com.br%25252Ffiles%25252Fpollock%25252Fgaleria.html&source=iu&pf=m&fir=jrtXFdQ6vzSzoM%253A%252CPnpYM-hRHxqQAM%252C\\_&usg=\\_\\_hx8j\\_kEmBrv8s8UzZNZGQPDhxVM%3D&biw=1920&bih=901&ved=0ahUKEwjOx7zcw9jQAhVCkZAKHZKuC3wQyjcINQ&ei=N\\_5CWI7QMcKiwgSS3a7gBw#imgrc=CWJ0M7Vkb3KmRM%3A](https://www.google.com.br/search?q=jackson+pollock+imagens&esqv=2&tbm=isch&imgil=jrtXFdQ6vzSzoM%253A%253BPnpYM-hRHxqQAM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fdvteca.folha.com.br%25252Ffiles%25252Fpollock%25252Fgaleria.html&source=iu&pf=m&fir=jrtXFdQ6vzSzoM%253A%252CPnpYM-hRHxqQAM%252C_&usg=__hx8j_kEmBrv8s8UzZNZGQPDhxVM%3D&biw=1920&bih=901&ved=0ahUKEwjOx7zcw9jQAhVCkZAKHZKuC3wQyjcINQ&ei=N_5CWI7QMcKiwgSS3a7gBw#imgrc=CWJ0M7Vkb3KmRM%3A)

Era preciso estender ao resto do mundo essa experiência “livre” e “criativa”. A tarefa era de grande monta e, nesse sentido, fazia-se necessário um portentoso aparato logístico, sem restrições orçamentárias ou de escrúpulos. Enquanto movimento especificamente americano, forjado a partir da experiência sensitiva e na ideia de liberdade plena, o Expressionismo Abstrato seria a arma da Guerra Fria para a conquista de mentes e corações. E como arma não poderia ficar nas mãos dos artistas. Para essa guerra foi necessário arregimentar um exército de pessoas com alguma inserção no mundo das artes e da cultura em geral, e compor a frente de batalha de difusão do “americanismo como paradigma”. (TOTA, 2000) No caso mais específico da América Latina, era preciso reformular a política e o tratamento do governo americano para com o continente. A sinalização nesse sentido foi a formação, em meados de 1940, da Comissão Interamericana de Desenvolvimento, com núcleos voltados para “promover as potencialidades econômicas da região” (TOTA, 2000, p.47), pois se acreditava que só uma economia mais competitiva poderia evitar as influências totalitárias do socialismo ou do nazismo, que tanto mal faziam aos interesses comerciais da América do Norte<sup>7</sup>. Um desses núcleos ficou sob o controle do magnata Nelson Rockefeller, que ancorado pelos recursos familiares advindos das próprias empresas – entre elas a companhia de petróleo Standard Oil e de estradas de ferro – desempenharia importante papel na região, ajudando na domesticação (de caráter puritano) dessa “América dos índios, dos

---

<sup>7</sup> “O combate ao germanismo deveria ser feito via mercado.” (TOTA, 2000, p.53)

negros, das mulheres e das crianças”. (TOTA, 2000,p.30) A partir de suas constantes visitas à região para vistoriar os negócios da família, Nelson elaborou um plano estratégico e apresentou-o em Washington, para o secretário Harry Hopkins. O núcleo do documento criticava a burocracia americana e clamava por uma estreita cooperação econômica e cultural para com todos os governos da América Latina, uma forma pacífica e eficaz para combater o antiamericanismo na região. Por sua influência foi criado o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*, que no ano seguinte (1941) passou a se chamar *The Office of the Coordinator of Inter-America Affairs* (OCIAA). Conforme analisa Pedro Tota, essa mudança dá bem a dimensão do aumento crescente da autoridade de Nelson Rockefeller, que passa a ter um escritório a seu comando e a seu modelo autoritário de coordenação. Para um homem de negócios, típico representante da mentalidade predominante – “o negócio do povo norte-americano são os negócios” (ANFAM, 2013, p.23) –, a comercialização da borracha e do quartzo colocava o continente no foco das atenções, assim como a cultura e a propaganda. Para Rockefeller, o sucesso dos empreendimentos na América Latina “dependia da venda não só de produtos americanos, mas também do *modo de vida americano.*” (TOTA, 2000, p.54, grifos no original) Para isso convenceu os empresários da Ford, da General Electric e da General Motors a investirem em propaganda, mesmo sem terem o que vender (TOTA, 2000, p.57). Reconhecido o campo ideológico como um campo estratégico de lutas, a espionagem passa a ser uma tática admitida e valorizada, embora invariavelmente disfarçada pela simpática expressão “relações culturais”. Diferentes veículos – rádio, cinema, música, artes plásticas – foram utilizados para difundir o modo de vida americano. E diferentes frentes foram formadas para essa investida.

### **Expressionismo Abstrato como arma ideológica**

Foi com a máxima relutância que descobri  
que a figura não podia atender aos meus propósitos.  
Mark Rothko, *apud* ANFAM, 2013, p.45)

O Congresso pela Liberdade Cultural, como ficou conhecida uma dessas mobilizações para difundir a cultura norte-americana, foi dirigido por Michael

Jesselson, oficial norte-americano de origem estoniano-russa e agente da CIA durante o período de 1950 a 1967. Funcionando como braço do serviço de espionagem norte-americano, em seu apogeu o Congresso pela Liberdade Cultural manteve escritórios em pelo menos 35 países, por meio dos quais empregava dezenas de pessoas, financiava e fomentava 20 prestigiosas revistas, promovia Institutos de artes e exposições artísticas, conferências; plantou notícias e reportagens, premiou e recompensou artistas com apresentações públicas. Compondo uma vasta rede de pessoas influentes estavam estrategistas políticos, empresários e ex-alunos de universidades como Columbia, Cornell, Harvard, Pennsylvania, Princeton, Yale, entre outras. Tal consórcio – secreto – , iniciado ainda em 1947, pretendia, como já dito, “vacinar o mundo contra o contágio do comunismo e facilitar a aceitação dos interesses da política externa norte-americana no exterior.”(SAUNDERS, 2008, p.14) A ideia era que o mundo precisava de “uma *Pax Americana*, uma nova era iluminista, que seria conhecida como O Século Norte-Americano.”(SAUNDERS, 2008, 14)

Nesse aspecto a Guerra Fria era vivida como uma “batalha pela mente dos homens”, batalha essa travada por eficazes propagandas cujo propósito era fazer o sujeito mover-se por razões que ele acreditava serem dele.<sup>8</sup> No projeto estavam envolvidos, inclusive, antigos socialistas, decepcionados com a política stalinista. A história parecia estar oferecendo a oportunidade de se arrumar, de se construir uma nova República de Weimar, mas desta feita, norte-americana. Um projeto desafiante que tanto o governo norte-americano quanto a CIA se mostravam dispostos a apoiar.

Ocorria que justamente os russos, nos primeiros anos de Guerra Fria, eram bastante fortes para estabelecer como modelo de cultura seu paradigma central, embora lhes faltassem poderio econômico e capacidade nuclear. A invenção da bomba atômica teria provocado uma mudança nos métodos e no exercício da pressão internacional, acentuando a tensão entre os métodos pacíficos. Do ponto de vista ideológico, uma possível definição para a Guerra Fria é a disputa psicológica, a fabricação do consentimento por métodos pacíficos e a utilização da propaganda para desgastar posturas hostis. A arma operacional para tal projeto seria, como já ressaltado, a cultura.

---

<sup>8</sup> “Gostassem ou não, soubessem ou não, poucos foram os escritores, poetas, pintores, historiadores, cientistas ou críticos da Europa do pós-guerra cujos nomes não se ligaram de algum modo a essa iniciativa secreta [...] em nome da liberdade de expressão.” (SAUNDERS, 2008, p.14)

Estava assim demarcada e iniciada a Guerra Fria Cultural e uma das estratégias era, justamente, a invisibilidade<sup>9</sup>.

Em 1947, quando os russos inauguraram em Berlim a Casa da Cultura, os americanos criaram a Amerika-Häuser, uma espécie de posto avançado da cultura norte-americana, cujo objetivo era desfazer a concepção negativa dos alemães sobre os Estados Unidos, “comumente vistos como culturalmente estéreis: uma nação de filisteus que mascavam chiclete, dirigiam Chevrolets e se protegiam com produtos Dupont...”(SAUNDERS, 2008, p.34)

Aliada a essa visão de uma cultura estéril, os problemas relacionados às relações raciais faziam a Europa desconfiar da capacidade norte-americana para praticar a democracia. A estratégia foi tanto exportar afro-americanos para fazerem apresentações na Europa (a exemplo de Marian Anderson, Dorothy Maynor), como importar talentos operísticos (Samuel Barber, Leonard Bernstein, Elliot Carter, Gian Carlo Menotti, entre outros), que fizeram estréias de suas obras na Europa, custeados pelo governo norte-americano. Isso também aconteceu com o teatro e a literatura, como parte de um explícito “programa anticomunista”. (SAUNDERS, 2008, p.35)

Uma das facetas da Doutrina Truman e do Plano Marshal – o pacote de ajuda econômica às nações mais frágeis, aliado a um imperativo doutrinário cujo objetivo era impedir a expansão do socialismo – transmitia a seguinte mensagem: se a Europa Ocidental tinha futuro, esta estaria ligada a uma pax-americana. (SAUNDERS, 2008, p.40)

De acordo com a instrução do Conselho de Segurança Nacional – *National Security Council Directive* –, de 10 de julho de 1950, a

“guerra psicológica” era definida como o uso planejado, por parte de uma nação, da propaganda e de outras atividades diferentes do combate, que transmitam idéias e informações destinadas a influenciar as opiniões, atitudes, emoções e comportamentos de grupos estrangeiros de forma a apoiar a consecução dos objetivos nacionais. (NSCD, *apud* SAUNDERS, 2008)

---

<sup>9</sup> “A maneira de fazer uma boa propaganda é nunca parecer que se a está fazendo.” (CROSSMAN, *apud* Saunders, 2008, p.13)

Orientações como essa, bem como a ênfase na necessidade de invisibilidade, diz a autora, abundam nos documentos governamentais. E tal invisibilidade também se devia ao fato de que se abertamente oferecidos, os financiamentos poderiam ser recusados, assim, completa a autora, a defesa da liberdade foi promovida a partir de engodos.

Minha intenção aqui, em parte inspirada no rigoroso e bem documentado trabalho investigativo de Saunders, é destacar aspectos que esclarecem que a Guerra Fria fez-se também por meio de uma vigorosa e bem programada – e bem financiada – guerra que tinha como foco a ação artístico cultural, na intenção de afastar as ideias de revolução, neutralizar e combater o realismo, o conteúdo político das obras de arte; e uma das armas dessa luta foi fomentar o abstracionismo norte americano e, posteriormente, a cultura *pop*. Este último aspecto extrapola o alcance das análises de Saunders, assim, pretendo somar aos inúmeros questionamentos da autora, minha própria inquietação diante do que se verifica hoje, em termos de arte e de cultura, e indagar: teria esse processo de cooptação e subversão de valores, ainda repercussão em nossos dias? É possível estabelecer uma linha de continuidade e ruptura nesse processo, até os dias de hoje? O quanto já se naturalizou e se incorporou a cultura *pop* – um produto reconhecidamente norte-americano<sup>10</sup>, de caráter efêmero, popular, e de grande apelo comercial – como modernidade e internacionalismo? No âmbito da arte e da cultura, o que significa – tem significado – internacionalismo? Essa é uma questão crucial e complexa, que atravessa este texto, mas não se esgota nele.

Volto assim meu foco para algumas dessas experiências artístico-culturais no Brasil e também na Argentina, onde estive de abril a junho de 2012, estudando, pesquisando e recolhendo material para futuros trabalhos. O objetivo é reconhecer e questionar entre nós algumas das ações que apontam para esse projeto americanista de integração continental.

---

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, Oscar Masotta, crítico, teórico e impulsionador das tendências pop e experimentais na Argentina. (MASOTA, Oscar. *Revolución em el arte*. Pop-art, happenings y arte de los médios em la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

## **Ações sobre a elite brasileira: o caso das Bienais**

No Brasil, uma das primeiras tentativas de se produzir e levar a cabo uma política cultural pan-americana deu-se ainda na década de 1930, quando havia iminência clara de uma guerra entre as potências fascistas e as democracias ocidentais. Conhecida como “política da boa vizinhança”, representou uma tentativa de desviar e neutralizar a simpatia de Getúlio Vargas pela Alemanha nazista e fortalecer as relações econômicas entre o norte e o sul do continente. A expressão “política da boa vizinhança”, cunhada pelo republicano Herbert Hoover, foi posta em prática por Delano Roosevelt, com uma filosofia paradigmática: os Estados Unidos, conhecedores do “segredo do progresso”, e dispostos a partilhá-lo, eram um modelo a ser seguido, desde assuntos ligados a saneamento e saúde, passando por programas de caráter econômicos e culturais. (TOTA, 2000, p.180) Um escritório diretamente ligado ao Departamento de Estado e dirigido por Nelson Rockefeller (que viria a ser a já referida OCIAA) encarregou-se dessa ação político-cultural, e um dos primeiros atos no Brasil foi a criação da União Cultural Brasil-Estados Unidos para promover o ensino da língua inglesa e o intercâmbio de intelectuais. É também desse período a já célebre visita de Walt Disney ao Brasil, a criação do personagem Zé Carioca, e as excursões do Bando da Lua e de Carmem Miranda na terra do Tio Sam, “com a meritória missão, segundo Ruy Castro, de ‘anexar os Estados Unidos ao império do samba’ (CASTRO, 2005, p.314) e ver “o Tio Sam tocar pandeiro/ de frigideira/ numa batucada Brasileira...”. Mas, ao contrário, foi necessário botar *be-bop* no samba.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Em seu difundido estudo sobre o processo de sedução imperialista, Pedro Tota admite que houve um projeto deliberado de americanização do Brasil; reconhece que os meios de comunicação foram pedagogicamente utilizados para esse fim e, ao mesmo tempo, destaca que a americanização do Brasil nos anos 1940 teria se dado por um processo antropofágico, isto é, foi assimilada quando fez algum sentido no conjunto geral da nossa cultura. Assim, diferente do que acentuam alguns críticos marxistas, o autor defende que entre nós a americanização é fruto de uma assimilação que envolveu escolha e recriação. E, quando em 1946, por um ato do presidente Harry Truman é extinta a agência encarregada da coordenação cultural (*Office for the Coordination of Commerce and Cultural Relations between the America Republics* em 1940, *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* em 1941 e *Office of Inter-American Affairs* em 1944), a “fábrica de ideologias” é fechada, conclui o satisfeito autor. O entusiasmo com que descreve tal assimilação quer nos convencer de que esse processo favoreceu a emancipação dos talentos e imprimiu um caráter internacionalista à produção artístico-cultural. Esse processo – dramático e complexo – pede, porém, uma análise distante de tal aquiescência. Os documentos oficiais do governo americano, reunidos e analisados por Francis Stonor Saunders são indícios materiais que comprovam que essa cruzada ideológica, assumidamente uma mundial operação anticomunista, apenas havia dado seus primeiros passos, preservando privilegiada atenção para o solo latino.

Também por iniciativa de Nelson Rockefeller, o magnata que orquestrava praticamente sozinho a política americana para toda a América Latina, foi criado um Departamento de Hospitalidade nos Estados Unidos, cuja missão era não só receber os visitantes que chegavam, mas oferecer hospedagem, organizar suas atividades e conduzi-los no território amigo. (TOTA, 2000, p.182)

Além dos músicos, também alguns de nossos pintores tiveram a oportunidade de expor seus trabalhos nos EUA. Mas como adverte Saunders, nem sempre os artistas e intelectuais souberam que estavam sendo usados. Candido Portinari (1903-1962), por exemplo, foi convidado a pintar quatro murais na entrada da Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington, proposta essa que tinha por objetivo fazer oposição aos muralistas mexicanos<sup>12</sup> e à simpatia que estes suscitavam, inclusive junto à esquerda trabalhista norte-americana. Tratava-se, como diz Dalton Sala (SALA, 2001-2002, p.124), “de contrapor à ideologia socialista um muralista latino-americano com obra social, mas não socialista.” Depois de realizada a obra, em 1945, Portinari declara-se comunista, frustrando as intenções norte-americana.<sup>13</sup>

Também a idéia, em 1948, de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, um homem sem “interesse algum pela arte dita ‘moderna’” (AMARAL, 2001-2002, p.18), e de sua esposa Yolanda Penteadó para fundar um Museu de Arte Moderna em São Paulo – idéia que depois se espalhou por outras capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre – foi fomentada pela Fundação dos Rockefeller, que já patrocinava o MoMA de Nova York. Antecipando-se à fundação Nelson Rockefeller deslocou-se para São Paulo e fez doação de algumas obras para o futuro museu<sup>14</sup>, que foi inaugurado em

---

<sup>12</sup> O muralismo é caracterizado como uma pintura monumental, realista, realizada fora dos cavaletes. Trata-se de uma arte diretamente ligada ao contexto social e político do país, e no caso do México, marcado pela Revolução de 1910-1920. Cumprindo um projeto educativo e cultural, as pinturas em murais narram a história e exaltam o fervor revolucionário do povo. De acordo com Diego Rivera (1887-1957) – pintor e muralista de destaque ao lado de David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco – a arte é uma arma, um instrumento de revolução. Sobre o muralismo há diversas publicações. Sobre Rivera o texto de Andrea Kettenmann traz um balanço sucinto, mas elucidativo sobre o universo do artista. Ver KETTENMANN (2006)

<sup>13</sup> Nessa linha social destacam-se também as obras *O Mestiço* (1934), *Mulher com criança* (1938), *O Lavrador de Café* (1939). Entre os anos de 1940 e 1950, além dos murais do Congresso Portinari fez os painéis *Catequese dos Índios*, *Jangada do Nordeste* e *Seringueiros*.

<sup>14</sup> “Doação que nem se comparariam à qualidade das obras que posteriormente o casal Yolanda Penteadó-Ciccillo Matarazzo doaria ao Museu cuja coleção depois cairia no regaço da USP, que ao largo



8 de março de 1949, com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Na verdade, a história das primeiras bienais em São Paulo está marcada pela presença do expressionismo abstrato, em debate no país desde a Semana de 22. Essa era, no plano estético-político, a estratégia política para neutralizar o que chamavam “arte descritiva” ou arte de conteúdo, leia-se: o figurativismo e o realismo.

Desde a Semana de 22 tornaram-se mais explícitas e mais coletivas as buscas por novos referenciais artísticos no país. As experiências com as bienais favoreceriam o confronto entre a arte produzida internamente e aquilo que estava sendo feito fora do país. Para alguns críticos, como Maria Alice Milliet, já a primeira mostra internacional, em 1951, indica “o fim do domínio de Portinari e Di Cavalcanti e [torna] obsoleta a pintura que faziam e o que representava: uma curta visão de brasilidade.” (MILLIET, 2001-2002, p.94) Uma nova noção de moderno e de modernidade estava em disputa: o abstracionismo informal, isto é, uma linguagem mais livre dos rigores e da geometria modernista, contra a linguagem artística próxima do formalismo (arte acadêmica para alguns) e do construtivismo, de origem russa e forte influência marxista<sup>15</sup>.

Não é de estranhar, portanto, que para além de uma disputa de caráter estético estivesse também em questão uma disputa político-ideológica, de complexidade e alcance inestimável. No campo estético os resultados dessa disputa são bem aparentes na forma, mas, assim como no campo político-ideológico, seus efeitos foram naturalizados e permanecem, hoje, fora dos horizontes e interesses críticos.

---

de quarenta anos nunca soube avaliar de fato o valor do acervo precioso que lhe chegara às mãos. E que nunca teve a visão para a criação de um Instituto de História da Arte através dos diversos reitores à frente da USP, para a formação de historiadores da arte para o país, conforme já havia se pronunciado sobre sua necessidade para a Universidade de São Paulo o crítico Mário Pedrosa em 1963.”(Aracy Amaral, “Bienais, ou da impossibilidade de reter o tempo”, Revista USP. São Paulo, n.52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p. 05)

<sup>15</sup> Em consonância com o contexto da vanguarda russa em 1919, o construtivismo combatia a idéia de uma arte pura, separada da experiência cotidiana do homem comum; pretendia “despersonalizar” a prática artística individual e para tanto excluía certos elementos então comuns da cena artística: o subjetivo, o decorativo, o literário, o místico, o figurativo. Inspirado pelas conquistas do novo Estado Operário caracterizou-se pela utilização de elementos geométricos, cores primárias, fotomontagens, tipografia, e pelas perspectivas abertas pela máquina. Introduzido pela primeira vez por Malevich para descrever o trabalho de Rodchenko em 1917 – dois importantes artistas russos da época –, o construtivismo na arte estava socialmente comprometido com a construção de um mundo socialista, não obstante ao fato de “a linguagem da modernização ter sido fundamentada em protótipos de eficiência da produção industrial.” (FER, 1998, p.139) O construtivismo teve forte influência na arte moderna até 1934; no Brasil vai influenciar mais diretamente o Concretismo e o Neo-concretismo.

A Bienal de São Paulo, certamente um dos acontecimentos mais importantes no campo das artes brasileira do século XX, tem início na cidade em 1951, incentivada por industriais nacionais e internacionais, como os Rockefeller, além de intelectuais e artistas, e representou, de fato, um fecundo período de renovação artística. Diversas publicações ainda são dedicadas a esse evento e apontam justamente o caminho inovador das suas primeiras edições, quando cumpria um “papel educativo e formador de gosto”:

Se a Semana de 22 representou um avanço para os artistas, foi a Bienal de São Paulo que assegurou a incorporação da camada ‘arte moderna’ na vida social do país. A Semana de 22 reciclou os artistas, a Bienal, o público. (KNOLL, 2001-2002, p.4)

Recentemente a Revista USP, em seu número 52 (dezembro, janeiro e fevereiro, 2001-2002) dedicou um Dossiê aos 50 Anos de Bienal, reunindo artigos e análises de estudiosos, de artistas e de curadores; o livro Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores (1951-2001), de Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004), trabalha e amplia essas discussões e perspectivas reunidas na Revista USP, traçando um panorama mais de bastidores do que propriamente de análise estética das bienais. Se mesmo nessas obras – para ficar nas mais recentes e significativas sobre o tema – a intervenção cultural é óbvia demais para ser negada, sempre é possível minimizá-la, atribuindo ao “maniqueísmo ou a visão curta dos seus críticos stalinistas” (ALAMBERT, 2004, p.49) peso considerável. Sem desconsiderar a pertinência dessa crítica – ou também por isso – há que se assinalar que a complexidade e a gravidade dessa intervenção jamais serão suficientemente debatidas, avaliadas e julgadas.

A exposição em São Paulo, vinculada ao MAM, configurava-se como a primeira Bienal de Arte da América Latina, com alcance internacional, e se alternava com a Exposição Internacional de Arte de Veneza, criada em 1895 como parte de uma estratégia também econômica para a região. No final da década de 1960 essas duas exposições constituíam-se em situações privilegiadas para a revelação das mais inovadoras realizações no campo das artes. Na Itália a esquerda era ainda vigorosa no imediato pós-guerra, de modo que “o apoio a exposições de arte, produção literária e outros eventos culturais era uma linha de frente na guerra para conquistar corações e

mentos da população local, ou pelos menos de seus líderes intelectuais.” (GREEN, p.174)

O projeto político-ideológico em curso efetivava-se não somente por meio dos artistas – em grande parte alheios a essa guerra fria cultural – e suas obras; a presença de agentes especialistas em arte e em organização de exposições ajudam a tornar mais explícita essa ação que se desenrola fora do alcance do público. René d’Harnoncourt, americano com especialidade em organização e exposição de arte (em 1943 dirigia o Departamento de Arte do Inter-American Affairs Office e, em 1944, tornou-se vice-presidente do MoMA, responsável pelas atividades internacionais), trabalhou com o embaixador americano no México, Dwight Morrow, na tentativa de cooptar os muralistas mexicanos de esquerda (marxistas e trotskistas) que se opunham aos interesses petrolíferos da família Rockefeller (SALA, 2001-2002; ALAMBERT, 2004). Era também influente teórico e como tal defendeu a “liberdade de expressão individual como base da cultura democrática americana [...] afirmando que o bem-estar social resulta das liberdades individuais: nesses termos, a arte do século XX não teria estilo coletivo, e a pretensão a um estilo coletivo seria característica de sociedades totalitárias ancoradas no passado.” (SALA, 2001-2002, p.126)

A tática que vinha sendo usada para combater o construtivismo geométrico e as artes coletivas, com destaque para o muralismo e a representação tridimensional, era de fomento ao abstracionismo informal, estética destituída da ilusão de profundidade e de qualquer referência à realidade. Jackson Pollock, Mark Rothko, George Grosz, Yves Tanguy estão entre os mais destacados e mais utilizados pintores para difundir tal inflexão na arte. Às vésperas do golpe militar, a VII Bienal de São Paulo marca, no Brasil, o triunfo dessa forma de expressão que “resiste à leitura” (HARRIS, p.64), e, não por acaso, recebe “presença massiva de representantes norte-americanos” (ALAMBERT, 2004, p.108). Essa edição da Bienal define, também, uma mudança de estrutura: a Bienal separa-se do MAM e adquire o caráter de Fundação autônoma, sob a tutela de Ciccillo Matarazzo.

Embora triunfante, não só do abstracionismo americano alimentavam-se as mostras. Na década de 1960, nos Estados Unidos, uma nova geração de artistas já se posicionara com outros códigos, oscilando entre uma posição cúmplice do consumismo em escala acelerada e outra “obscura tentativa de propor uma forma de crítica.” (Harris,

p.65) A difusão das imagens frenéticas do cotidiano pela arte *pop* – essa estética deduzida, mais que sentida, e que pouco exige do olhar – queria indicar que uma experiência autêntica de realidade se esgotara e, com ela, a pintura. Na concepção do crítico americano Clement Greenberg, com o *pop* estava aberto o caminho para o kitsch, esse efeito da revolução industrial que, ao operar por fórmulas, produz certa “alfabetização universal”, isto é, faculta inclinações culturais indistintas. (GREENBERG, 2013)

Já na percepção de Mário Pedrosa, crítico mais aberto à arte *pop* que seu colega americano, entre nós a IX Bienal (1967) representaria um momento devastador, “em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou à primeira década de 60, tiveram sua plena expansão.” (PEDROSA, *apud* ALAMBERT, 2004, p.116). Na sua visão, a explosão do *pop* entre nós revelava, entre outras, o desejo inconsciente de agir sobre uma realidade vigiada pelo regime em vigor: o aspecto participativo e intervencionista do *pop* rompia com o “não-me-toques” de toda arte contemplativa anterior justamente quando o regime também radicalizava seus métodos e afirmava sua posição de “não-me-toques”. (ALAMBERT, 2004) Mas foi a bienal seguinte que trouxe, em alguma medida, incômodo ao governo militar.

No final da década de 60, Lois Bingham chefiava o Programa Internacional de Arte da Coleção de Belas Artes da *Smithsonian Institution* de Washington, entidade patrocinada pelo governo e responsável pela participação oficial dos EUA em exposições artísticas no exterior. Em comunicado à imprensa afirmava que a participação dos EUA na 10ª Bienal de São Paulo, naquele ano de 1969, revelaria aspectos do cenário artístico norte-americano e definiria tendências. (GREEN, 2009, p.174)

Em grande medida a 10ª Bienal angariou e manifestou a antipatia de críticos e artistas de várias partes do mundo e tornou-se um pólo de resistência à ditadura militar que sangrava o país. O crítico e militante político Mário Pedrosa liderou o boicote convocando os artistas a se retirarem da exposição; sua atitude estimulou a outros artistas europeus a fazerem o mesmo. Na França, quem coordenou o boicote foi Pierre Restany: “Em junho de 1969, após uma reunião no Museu de Arte Moderna em Paris, 321 artistas e intelectuais assinaram a declaração *Non à la Biennale*”. (GREEN, 2009, p.175) Hans Haake, germano-americano em N.York, representante da mostra norte-

americana e líder de outros oito artistas que aderiram ao boicote escreveu um manifesto crítico à condução da política externa dos EUA:

O governo norte-americano promove uma guerra imoral no Vietnã e apóia vigorosamente regimes fascistas no Brasil e em outras regiões do mundo [...] todas as exposições patrocinadas pelo governo dos Estados Unidos procuram promover a imagem e as políticas deste governo [...] a energia dos artistas é canalizada para servir a uma política que esses mesmos artistas têm boas razões para desprezar. (HAAKE, *apud* GREEN, 2009, p.177)

Com esse movimento de protesto os artistas pretendiam tanto dar mostras de um comportamento sociocultural quanto evitar que a participação internacional, naquele momento, fosse usada pelos militares para ocultar a “ausência de liberdade” e o mau trato de artistas e intelectuais no Brasil. Novo boicote foi proposto para a exposição de 1971, e esses artistas não seriam os únicos a opor resistência ao regime vigente.

Houve muita conversa de bastidores para se tentar contornar a situação e não prejudicar as amistosas relações entre o governo norte-americano e brasileiro, todavia, os burocratas americanos preferiram não apresentar no Brasil uma mostra incompleta. Assim, a 10ª edição ficou conhecida como *Bienal do Boicote*, menos para a Alemanha, que se fez representar com o maior número de obras (oitenta ao todo), entre elas os quadros da série "Homenagem ao Quadrado", de Josef Albers, um precursor da *pop-art*. (FARIAS, 2001)

A história das bienais não termina aqui, mas o que interessa destacar é o esforço imperialista dirigido para a cooptação da elite local, já que é ela que comanda a dominação de outras pessoas. Para esse domínio, além de armas que nem sempre podem ser usadas, é preciso formar pessoas, apaziguá-las, administrar suas sensações e seus sentidos – isso tudo demanda muitos e orquestrados movimentos que não se esgotam com as exposições.

### **A disputa plástica na Argentina**

Na América Latina, por meio do programa Aliança para o Progresso<sup>16</sup>, funcionava uma rede internacional para fazer frente aos princípios revolucionários da década de 1960 – uma forma de resposta à Revolução Cubana. A porta para essa política de “promoção de desenvolvimento” na Argentina ampliou-se com os projetos visando a internacionalização da arte, campo que vivia um momento de efervescência, e cujos processos de legitimidade artística demandavam modificações profundas em suas instituições. Tal aliança foi operada no bojo da guerra fria cultural, portanto, seu entendimento exige a apreensão desse contexto na Argentina:

La necesidad de poner en marcha iniciativas que, después de la revolución cubana frenaran el avance del comunismo en el resto de continente americano encontró en el programa de asistencia de la Alianza para el Progreso un conjunto de medidas y de lemas preñados de promesas. Es decir que los proyectos de internacionalización del arte argentino no fueran el producto exclusivo de una clase dirigente lanzada a un decidido y mesiánico mecenazgo artístico, sino que tal gesta se dio en el contexto de un discurso mayor que contó, en el campo de las producciones culturales, con un programa de apoyos económicos, promociones y estímulos orientados a garantizar el camino de una transformación definitiva desde el discurso redoblado y estridente de la cultura. (GIUNTA, 2008, p.27)

O que essa autora argumenta, em última instância, é que as transformações ocorridas no campo das artes e o apoio que as instituições norte-americanas forneceram a esse processo na Argentina e também no Brasil (os dois casos mais notórios), devem ser entendidos como um movimento interno, porém impulsionado como “un instrumento de propaganda orientado a contrarrestar la política cubana hacia los intelectuales latinoamericanos, permanentemente convocados a discutir la cultura de la revolución y cuyas conclusiones se reproducían em las revistas de la intelectualidad de izquierda de todo el continente.”(GIUNTA, 2008, p.27)

Para isso era preciso romper com a maneira particular de se fazer arte, o que exigia reconhecimento de que, no pós-guerra, o centro de irradiação da arte e da cultura deixara de ser Paris; Londres e Nova York haviam se convertido em centros da vanguarda artística e nesses lugares, portanto, deveriam ser buscados os exemplos de novas práticas, de novas posturas artísticas. A América Latina necessitava, pois, de

---

<sup>16</sup> Trata-se de um acordo firmado em 1961 entre os EUA e mais 19 estados latino-americanos – acordo também conhecido como Carta de Punta del Este, Uruguai – no qual estão definidas as “garantias” para uma revolução pacífica, assentada no desenvolvimento econômico e social do continente.

artistas capazes de assumir a tarefa de romper com a estética hegemônica (entenda-se, o modernismo) e produzir novas relações e novos valores. Isso requeria uma nova vanguarda artística.

Com esse intuito fomentador, no final da década de 1950, por ocasião do décimo aniversário de morte de Torcuato Di Tella<sup>17</sup>, é inaugurado em Buenos Aires o Instituto Di Tella, que reunia três centros: CEA – Centro de Experimentação Audiovisual, dirigido por Roberto Villanueva, o CAV – Centro de Artes Visuais dirigido por Jorge Romero Brest (diretor) e Samuel Paz (vice-diretor), e o CLAEM – Centro Latinoamericano de Altos Estudos Musicais, dirigido por Alberto Ginastera. Definido enquanto instituição pública, as ações do instituto deveriam estar voltadas, sem fins lucrativos, para a criação e a investigação. Assim, além da sede de arte contemporânea, na Calle Florida, o Instituto fomentava investigações no campo das Ciências Sociais (na sede de Belgrano) e, no campo da saúde, atuava junto ao Hospital de Niños. (LONGONI, 2010, p.43). Inicialmente mantido pelo grupo empresarial Siam-Di Tella, o Instituto agia com relativo grau de autonomia, baseado mais na filantropia do que no mecenato, tendendo dessa maneira a romper com o modelo de financiamento aristocrático. (KING, 1985, p.14).

Caracterizando-se mais como impulsionador do que como criador de tendências ou descobridor de vanguardas (LONGONI, 2010, p.45), não tardou para que ao capital do Instituto se viessem somar investimentos de duas fundações norte-americanas: notadamente Fundação Ford e Fundação Rockefeller<sup>18</sup>, que no Brasil também

---

<sup>17</sup> Torcuato Di Tella construiu o complexo industrial Siam Di Tella, com base em estrutura familiar. Em julho de 1958, quando se completavam 10 anos de sua morte, seus filhos criaram a Fundação Di Tella e o Instituto Di Tella, uma maneira tanto de manter viva a memória do patriarca quanto de “socializar a riqueza que havia criado com sua capacidade empresarial.” (King, 1985, p.35) O fato é que em 1955 o governo militar havia criado leis impositivas que favoreciam as fundações, e isso alentou a iniciativa dos dois filhos – Guido, economista e Torcuato, sociólogo – para criar um instituto de investigação independente. A Fundação seguia o modelo norte-americano de financiamento corporativo: recebia uma porcentagem anual de ações de Siam e administrava outros ingressos para o Instituto, como os advindos da Fundação Ford e Rockefeller. Com isso a família Di Tella conservava o controle sobre a Fundação e a totalidade de suas obras. Esperava-se que a Fundação Di Tella se tornasse um modelo para outras instituições, já que tanto fundações norte-americanas quanto o próprio governo dos Estados Unidos tinham interesse em respaldar o desenvolvimento na América Latina, fazendo coincidir seus interesses com estruturas similares e, nelas, injetar fundos. (KING, 1985)

<sup>18</sup> “No fue un caso excepcional en Latinoamérica. Iniciativas de esta índole (instituciones que en la década del '60 reúnen y difunden el arte de vanguardia) son una constancia en las capitales más importantes del continente, muchas veces subsidiadas desde fundaciones de Estados Unidos o Europa: la Metalúrgica Matarazzo en São Paulo, el General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso en Colombia o el Instituto Nacional de Cultura (INC) en Lima.”(LONGONI, 2010, p.44)

subsidiavam atividades promovidas pela família Matarazzo, entre outras. A Aliança para o Progresso era a porta de entrada para os fartos recursos externos que, somados aos das instituições privadas latino-americanas, fomentaram diversas políticas culturais para o território.

É digna de nota, nesse sentido, a ação de outra instituição privada, as indústrias Kaiser na Argentina, uma poderosa e transnacional empresa do ramo automobilístico instalada em Córdoba desde meados da década de 1950 e responsável, juntamente com artistas locais, pelas Bienais Americanas de Arte. Na percepção de Rafael Squirru, Diretor de Cultura do Ministério de Relações Exteriores e também diretor do Museu de Arte Moderno de Buenos Aires, e de José Gomes Sicre, Chefe da Divisão de Artes Visuais da OEA, uma atividade de grande impacto, como uma Bienal, por delimitar-se (desde sua primeira edição) à Argentina e países vizinhos, impediria as poderosas influências russas e cubanas. O objetivo da Bienal, mais que artístico era, mais uma vez, político: enfrentar o “perigo comunista” que rondava o continente (LONGONI, 2010, p.50)

Gomes Sicre, convocado como jurado internacional da Bienal de Córdoba, declarou para a imprensa argentina sua preocupação com os “complôs políticos internacionais” que, em São Paulo, pretendiam transformar a Bienal em um centro difusor, dentro da América Latina, das “maravilhas da cultura plástica do bloco soviético”, não obstante ser aquela a primeira vez que a URSS participava da Bienal de São Paulo. (LONGONI, 2010)

Esse tipo de intromissão e de censura, somado à ditadura de Onganía<sup>19</sup> na década de 1960, iria motivar protestos e rupturas entre alguns intelectuais e artistas que viam, na vanguarda artística de então, uma preocupação excessiva com o “novo”, mas cuja falta de originalidade os colocava dependentes dos sucessos artísticos estrangeiros e pouca atenção devotada à situação real de opressão na sociedade argentina e ao sofrimento e padecimento das populações ao redor do mundo.

---

<sup>19</sup> Em 1966 Juan Carlos Onganía encabeçou um golpe militar, inaugurando a ditadura autodenominada Revolución Argentina, cujo efeito direto foi a intervenção sobre o sistema político dos partidos e sobre os direitos civis. A intenção era frear o avanço do movimento peronista na vida nacional e favorecer o desenvolvimento da grande burguesia industrial vinculada ao capital transnacional. (LONGONI, 2010, p.33)



É nesse contexto que setores da vanguarda artística, mais identificados com a vanguarda política (sarteano) do momento protagonizaram uma situação de ruptura com as instituições, em particular o Instituto Di Tella, então visto como legitimador do “caráter criativo do ator institucional”. (OTEIZA, *apud* LONGONI, 2010, p.45)

Artistas de Rosário, La Plata, Córdoba, Santa Fé e Buenos Aires foram os protagonistas de uma manifestação coletiva levada a cabo em 1968, conhecida como “Tucumán Arde”. Tratou-se, na visão dos seus historiadores, de um fato excepcional, efêmero, mas ao mesmo tempo paradigmático das tensões entre a estética e a política do período.

Tucumán é uma zona açucareira do noroeste argentino, e nesse período palco para a consolidação do predomínio do capital monopolista industrial, o que significava reorientar os recursos para a exportação; tal racionalidade favorecia o capital estrangeiro na região e causava prejuízo evidente aos trabalhadores dos engenhos. Simultaneamente aos processos e movimentos estratégicos visando à modernização – excludente – da economia argentina, crescia a base e a direção do sindicalismo classista, tanto de acento peronista como marxista. Em meio a essa grave tensão social dos anos 1960 se fortaleceu uma linha no sindicalismo peronista, conhecida como Confederación General del Trabajo de los Argentinos, a CGTA, que resultou atrativa para diversos setores artísticos e intelectuais, com destaque para o movimento estudantil. Foi a partir desse amplo leque de correntes em luta contra o regime que se instaurou a experiência “Tucumán Arde”, em íntima associação à CGTA. (LONGONI, 2010)

É preciso ressaltar, porém, que esteticamente o grupo vanguardista dissidente não diferia do grupo mais próximo ao Di Tella, instituição voltada para a aposta incessante do novo e onde, portanto, a cultura *pop* tinha espaço privilegiado. Para Romero Brest, diretor do Centro de Artes Visuais do Di Tella, “El pop implicava el quiebre del paradigma modernista, que trazaba un orden evolutivo para el arte moderno, basado en la separación entre alta y baja cultura.”(LONGONI, 2004, p.44-45). Na atitude radicalmente antiinstitucional do grupo organizador de Tucumán Arde, porém, estava inscrita a aproximação direta do artista criador com formas mais coletivas visando a obra de arte máxima: a revolução<sup>20</sup>. Aí está o motivo do rompimento com o

---

<sup>20</sup> “De alguna manera, estábamos todos buscando un arte que pudiera llegar a modificar la sociedad. Entonces, se gesta esto como una acción, pero además como una obra de arte, porque se plantea que la

Di Tella: não se queria legitimar um espaço que contava com a ajuda de capitais estrangeiros – simbolicamente os mesmos que promoviam os infortúnios dos trabalhadores – para desenvolverem sua arte.

Como é de se esperar, não havia homogeneidade entre as vanguardas artísticas de 1960 na Argentina; o incômodo reinante na esquerda era com uma flagrante preocupação com o novo – que nem sempre significa originalidade –, e com o que consideravam a “frivolidade do *happening*”, incompatíveis com a luta mais árdua contra as condições sociais: “Ningun intelectual puede perder el tiempo haciendo *full time* en la confección de *happenings* mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre.” (KLIMOVSK, *apud* LONGONI, 2004, p.25, destaques no original.)

Alimentados pela crítica e assumindo uma atitude radical, o grupo rosarino, que encabeçava a ação sobre Tucumán, propôs o rompimento com as instituições e os circuitos de arte – entenda-se por isso recusa a participar de mostras, a prêmios e a bolsas de estudos, enfim, a todos os suportes tradicionais – e uma vinculação mais direta do artista com a ação revolucionária. O lugar maior do conflito, intra e extra grupo rosarino, segundo depoimento de protagonistas dessa ação, era mais o campo político que o estético. (CARNEVALE, *apud* LONGONI, 2010, p.324) Já na Declaração da Mostra de Tucumán Arde (novembro de 1968) se podia ler: “La intención verdaderamente vanguardista es revolucionaria.”

As experiências de Tucumán Arde foram também antiartísticas – desmaterializadas e despersonalizadas – centradas na comunicação, particularmente na produção de vídeos. Lucy Lippard, escritora norte-americana, em contato com o grupo rosarino, observou que a atuação do grupo “inequivocamente” revela a proximidade com a Arte de los Medios (LONGONI, 2004, p.89), experiência artística de um movimento internacional dentro das vanguardas do pós-guerra, influenciados pelos meios de comunicação tomados como uma forma de poder, visão essa difundida a partir dos trabalhos de Marshall MacLuhan. O que o grupo encabeçado por artistas rosarinos e portenhos pretendia, vinculados que estavam a CGTA, era “generar un hecho em los

---

vida del Che Guevara es más obra de arte do que cualquier otra cosa.”(Entrevista com Graciela Carnevale, *apud* LONGONI, 2010, p.331).

medios masivos contra la propaganda oficial de la dictadura de Onganía, denunciando – ‘sobreinformando’ – la grave crisis que vivía la población de la provincia del norte argentino a causa del cierre de los ingenios azucareros.”(LONGONI, 2004, p.99)

Tucumán Arde foi pensada para durar uma semana e durou 15 dias. E o intrigante, conforme depoimentos recolhidos pela pesquisadora Ana Longoni (2010) é que a maioria dos que participaram dessa experiência não retomaram seus trabalhos artísticos. Primeiro, porque o grupo não conseguiu propor uma idéia que superasse aquela experiência ou, quando isso aconteceu, exigia demasiado risco como, por exemplo, aderir à clandestinidade pessoas que tinham uma atividade bastante pública. O abandono às instituições havia lançado o grupo num vazio e na medida em que as decisões coletivas passavam do campo da estética para o campo da política, a coerência e a coesão foram se tornando cada vez mais difíceis de serem administradas. Havia ainda um outro deslocamento, também informado por Graciela Carnevale em depoimento a Ana Longoni (2010, p.332): a esquerda considerava o grupo e seus audiovisuais totalmente peronistas e os peronistas consideravam o material do grupo totalmente de esquerda. Assim, sem a possibilidade de atuar em algum grupo, ficaram também alijados do campo político.

Na Argentina dos anos 1960, em meio às discussões político-ideológicas, a vanguarda movimentava formas artísticas particulares, já mais centradas na cultura *pop*, isto é, na experiência comum imediata, circunstancial e, novamente, figurativa. Os artistas envolvidos com o projeto Tucumá Arde rejeitaram a interferência norte-americana no plano institucional, porém, no plano estético permaneceram próximos da tendência imperialista que ganhava o mundo numa dimensão sem precedentes. Na América Latina – e praticamente em todo o mundo ocidental – é a cultura *pop* que vai realizar aquilo que se esperava realizar com o abstracionismo norte americano: construir uma hegemonia cultural e artística que, no plano político, tem o eficaz efeito de manter o indivíduo e as individualidades presas ao imediato. Ao estetizar os produtos da cultura de massa, na suposta intenção de criticar o consumismo, não produz o distanciamento necessário entre a arte e a vida cotidiana. Se o processo artístico é um momento de afirmação ontológica, isto é, afirmação da subjetividade humana no objeto artístico, a reprodução da realidade dada, imediata, pela estética *pop*, mais reforça do que nega o

processo de mercantilização de toda produção humana; trata-se, assim, de um processo de estetização que adapta nossos sentidos aos próprios objetos dessa expressão, favorecendo menos a catarse que a realização prazerosa dos impulsos e hedonismos de nosso tempo.

### **Considerações Finais**

Pollock nos deixou naquele ponto  
em que temos de nos preocupar  
com o espaço e os objetos da vida cotidiana  
e até nos deixar ofuscar por eles.  
Alan Kaprow, *apud* David ANFAN (2013)

[...] a arte se torna caviar para o público em geral  
quando a realidade que ela imita  
não mais corresponde nem grosseiramente  
à realidade reconhecida por esse público.  
(GREENBERG, 2013, p.40)

Essas ações todas, no Brasil e na Argentina, iluminam as tensões entre arte e política, os antagonismos e as polêmicas que caracterizaram o desenvolvimento artístico internacionalista num dado período, e revelam as diferentes tentativas para organizar e comandar a cultura e a arte; essas tensões se revelam como formas legítimas de busca de novos caminhos, mas também revelam formas de domesticação da percepção, de apaziguamento do espírito, ferindo a autonomia artística. Com o fim da Guerra Fria já não se faz necessário agentes e programas velados, invisíveis, ao contrário, anseia-se fazer parte de grupos bem visíveis, que disputam liderança e poder político. Atualmente, a prática de persuasão ideológica para forjar consciências, comportamentos e atitudes conta com conexões históricas muito mais complexas, uma vez que está totalmente absorvida na política de classe em curso.<sup>21</sup> Aquilo que no imediato pós-guerra surgia

---

<sup>21</sup> Vide, por exemplo, a missão, a visão e os valores defendidos por intelectuais, empresários e acadêmicos através do Instituto Millenium ([WWW.imil.org.br](http://WWW.imil.org.br)), entidade focada, entre outros objetivos, na reorganização de projetos privatistas, na apologia ao individualismo e na defesa da liberdade do mercado. De acordo com Demian Bezerra de Melo, pesquisador da Universidade Federal Fluminense que desde 2009 acompanha as ações do IMIL, considera que a atuação do Instituto tem um sentido histórico definido: conter o avanço da esquerda na América Latina. Entre o exército de “especialistas” o

como uma espécie (aparente) de complô, ao largo dos anos foi se cristalizando no comportamento de indivíduos, instituições e grupos sociais e empresariais em disputa. Que outra força de natureza cultural foi tão forte no mundo quanto a americanização? De enormes investimentos se espera não menos do que retornos compatíveis, assim, é o conteúdo econômico desse processo condicionante que nos permite entender a ocidentalização do Japão, a onipresença da música e do cinema norte-americano, para citarmos exemplos macroscópicos. Numa perspectiva mais ordinária e capilar, pode-se questionar: como e de que maneira o mundo aprendeu a mascar chicletes, a tomar coca-cola, a comer pipoca no cinema e cachorro quente nas ruas?

Durante o largo processo, desde o fim da Guerra Fria até nossos dias aprendemos, por meio dos mais diferentes veículos de comunicação – invariavelmente nas mãos de poderosas e influentes empresas familiares, nacionais e internacionais – a nos movermos por razões que acreditamos serem nossas, mas que não necessariamente o são. E não foi, propriamente, o expressionismo abstrato norte-americano a única, nem a melhor e mais adequada arma para a produção de uma determinada subjetividade, mais propriamente, aquela incapaz de resistir às experiências vicárias e às facilidades oferecidas pela cultura de massa. O trabalho político-cultural para esvaziar e desacreditar os valores sociais e comunistas e afirmar uma ideologia imperialista encontra seu caminho na reprodutibilidade e mitificação do existente, estetizado de forma “realista” pela cultura *pop*.

Em termos mais específicos, pode-se questionar: por que a cultura *pop*, mais do que o expressionismo abstrato norte-americano se torna a cultura dominante no pós-guerra? Uma das maneiras de se entender essa estética plasmada é o fato de ser uma expressão essencialmente comunicativa (por isso mais propícia a incorporar propagandas eficazes); seu potencial (seja ele qual for) é imediato e, nesse sentido, trata-se de uma experiência mais afeita a produzir satisfação no indivíduo, justamente na medida em que remete à sua cotidianidade imediata, à reprodução e afirmação de

---

IMIL agrega ex-esquerdistas – ex-trotskistas, ex-militantes da Libelu, o escritor peruano Alvaro Vargas Llosa e a militante anticastrista Yoani Sanchez. Em entrevista recente para a jornalista Débora Prado, o pesquisador Melo afirma que “a esquerda convertida tem especial valor para o Millenium na disputa de idéias: serve a um mito, o de se dizer que a esquerda é uma coisa infantil, imatura, que quando a pessoa amadurece ela abandona suas posições.” (PRADO, 2012, p.17)

seus ícones. Trata-se de uma expressão que proporciona ao espectador um atalho para o prazer, sem impor-lhe o esforço que a arte exige. E é justamente aí que reside o problema: trata-se de uma forma de expressão potencialmente capaz de “apaziguar” o sujeito em relação ao seu cotidiano imediato, à sua singularidade. Por expressar e sugerir a integração e mesmo a diluição da arte na vida imediata, tal experiência gera o conforto da familiaridade, do reconhecível, do existente, do simpático. É suficiente aqui evocar as reproduções de Andy Warhol e a mais espetacular obra de Jasper John (Flag – Bandeira, de 1954).



Jasper John, da série Flag.

Imagem disponível em [http://2.bp.blogspot.com/-CcrOh29YY4/Tiw5MFzwywI/AAAAAAAAIjE/QZ9pgrN7c3A/s1600/ajasper\\_johns\\_gallery\\_11-445x300.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-CcrOh29YY4/Tiw5MFzwywI/AAAAAAAAIjE/QZ9pgrN7c3A/s1600/ajasper_johns_gallery_11-445x300.jpg)

Diante de proposta de operar com materiais e signos já massificados pela indústria cultural capitalista, outros questionamentos podem ser colocados: o predomínio do experimentalismo técnico, essa busca incessante do novo pelo novo, em qualquer campo artístico, e o “frequente ataque à objetividade dos padrões e valores estéticos”(MÉSZÁROS, 1981, p.183) – que também pode ser lido como capitulação diante do fetiche – não nos afastaria, justamente, do real conteúdo e das possibilidades

humanistas de nossa época? O esvaziamento da arte – especialmente quando nos deparamos com um tipo de arte de maquiagem, do reconhecível, do simpático – seguramente nos aproxima mais do campo da mercadoria, sacrificando a obra já no momento da sua produção, tendência essa que impede, inclusive ao artista, a possibilidade de se identificar com as tendências fundamentais da histórica realidade humana.

Não se trata aqui de discutir o gosto individual, a satisfação do indivíduo; o “gozo humano”, em termos marxianos, implica a superação da satisfação que o indivíduo obtém em sua experiência estética isolada, em sua imediação bruta. Quanto a isso – satisfação isolada – não pode haver um padrão de avaliação, o que é imprescindível, entretanto, para o julgamento estético. Tampouco a obra de arte tem um ser estético estritamente *independente*. Ela depende de um consumidor artisticamente adequado para continuar a existir para além de sua condição de objeto natural ou utilitário. (MÉSZÁROS, 1981, p.188)

Particularmente, situo a prevalência generalizada dessa virada artística – que entre outras coisas acentua o gozo artístico individual em detrimento do “gozo humano” – no quadro geral do que Marx qualificou como “decadência ideológica”. Referindo-se à tomada do poder político pela burguesia, o que passa a ocupar o centro dos interesses é saber o que é útil ou não, cômodo ou incômodo para o capital. (LUKÁCS, 1966) A esfera da arte não está fora desse movimento social geral.

E a considerar o reconhecimento de Marx e de Lukács do realismo como a forma ideal para representar a realidade do homem, é preciso destacar que para esses autores não é meramente a aptidão estilística que faz de um artista um realista; não é aquilo que ele seleciona de uma massa de experiências particulares para representar a realidade, histórica e socialmente específica. Se ele não for capaz de selecionar particularidades humanamente significativas, que revelem as tendências e características fundamentais da realidade humana mutável, se ele se contentar com o retrato da realidade tal como ela lhe parece ser, em sua imediação, nenhuma ‘fidelidade de detalhe’ o elevará acima do nível do naturalismo superficial. (MÉSZÁROS, 1981, p.176)

Realismo, portanto, não é um estilo; como escreve Carlos Nelson Coutinho na Introdução do livro *Realismo Crítico Hoje*, de Lukács, “a forma realista pode implicar no uso das mais variadas técnicas estilísticas, inclusive as técnicas elaboradas pela vanguarda e que serviram, nela, para dissolver a forma realista.” (COUTINHO, 1969, p.17). Realismo é uma “adequação artística”, isto é, a “reprodução artisticamente adequada das múltiplas relações, sempre em transformação, nas quais os homens se encontram”. E justamente porque “o valor é uma dimensão inseparável da realidade humana”, a revelação da decadência presente em toda estética burguesa “só causa surpresa àqueles que são incapazes de compreender a tendência subjacente da desumanização.” (MÉSZÁROS, 1981, p.174, 175)

O problema estético não é um caso a ser resolvido isoladamente; a dimensão estética é inseparável das demais dimensões da vida humana; todas e cada uma delas demandam uma transformação radical. Na atualidade, a aceitação e incorporação da cultura *pop* – justificada pelo seu suposto internacionalismo e anti-elitismo – anestesia, quando não apaga, as possibilidades de uma percepção e de avaliação rigorosamente estética. A naturalidade com que se destaca e se afirma essa forma de expressão nos diferentes tipos de arte sugere tratar-se de uma categoria originária do espírito humano e, nesse sentido, mais adequada para representar nosso tempo.

Ocorre que o universo cultural e artístico, quando fixado na realidade existente, não dá conta da realidade humana, em sua complexa diversidade e potencialidade. O valor estético de toda obra, em qualquer gênero, e em particular seu real internacionalismo – ou universalidade –, não pode ser confundido com o potencial de “reprodutibilidade técnica”, de standardização, de mundialização, de “expatriação”, pois estes aspectos apenas atendem ao mercado. Não obstante, são hoje paradigmas para todos aqueles que não querem se indispor com a cultura (americanista) dominante. A distinção operada pela arte autônoma, mais urgentemente num mundo de experiências fragmentadas e fragmentadoras, desfetichiza a existência humana ao invés de fixá-la em sua experiência imediata, eleva ao invés de naturalizar as emoções e perpetuar as deformações e anomalias de nossa época. Tal distinção impõe o deslocamento da atual centralidade do processo de entretenimento – essa prática orientada para o lazer passivo, que flerta com o abismo das vulgaridades –, para uma perspectiva que possa representar a realidade social em seu caráter unitário, que articule dialeticamente essência e



aparência, conteúdo e forma, consciência do mundo e autoconhecimento. E nesse sentido não há meio termo: ou a arte defende a emancipação dos sentidos e das personalidades ou incorpora a subjetividade humana à totalidade alienada e decadente da experiência cotidiana capitalista.

Diante da imposição histórica dada, na qual se encontra em jogo o papel social que a arte desempenha e desempenhará, o entendimento das ações imperialistas norte-americanas torna-se fundamental. Destaco, por isso, a relevância de desenvolvermos também análises que possuam como objeto de estudo as diferentes expressões da cultura *pop* e sua relação com as políticas imperialistas, pois se de fato compreendemos que a estética é inseparável dos demais âmbitos da vida humana e que cada uma dessas dimensões exige de nós uma posição anti-imperialista, não há como negar que o universo da cultura *pop* impõe aos teóricos comprometidos com a emancipação humana a realização de um rigoroso e específico processo de decantação ideológica.

### **Referências:**

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004 (Paulicéia)

AMARAL, Aracy. “Bienais, ou da impossibilidade de reter o tempo”. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. Revista USP. São Paulo, n.52, p. 16-25, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.

ANFAM, David. *Expressionismo Abstrato*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013 – Mundo da Arte.

FER, Briony. “A linguagem da Construção”. In: FER, Briony...[et alii]. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

CASTRO, Ruy. *Carmen*. A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2005

COUTINHO, Carlos Nelson. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969, p.7-20.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

- GRAMSCI, Antonio. Americanismo e Fordismo. In: GRAMSCI, A. *Cadernos do Cárcere* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, v.4.
- GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaio crítico*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HARRIS, Jonathan. “Modernismo e cultura nos Estados Unidos – 1930-1960”. In: WOOD, Paul... [et alii] *Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Traducción de Carlos Gardini. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- KETTENMANN, Andrea. Diego Rivera – 1886-1957. Um espírito revolucionário na arte moderna. México. Taschen, 2006.
- KNOLL, Victor – “Bienal de São Paulo: 50 anos.” Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. REVISTA USP, São Paulo, n.52, p.06-09, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- LEONI, Brigitte Hersant. *Fernando Henrique Cardoso. O Brasil do possível*. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. 1ª. reimp. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- LONGONI, Ana. Estudio preliminar: Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta. In: MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- LUKÁCS, Georg. Marx y el problema de la decadencia ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Problemas del realismo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966, p.55-110.
- MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*. Pop-art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- MÉSZÁROS, István. *MARX: A teoria da alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MILLIET, Maria Alice. “Bienal: Percursos e percalços”. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. REVISTA USP, São Paulo, n.52, p.92-99, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- PRADO, Débora. Instituto Millenium. A verdadeira face que a direita oculta. Revista **Caros Amigos** n.185, agosto de 2012, p.16-19.
- PRICE, David. “Como a CIA e o Pentágono subsidiaram a pesquisa antropológica durante a 2ª. Guerra e a Guerra Fria quase desapercebida pelos críticos”. *Journal of Anthropological Research*, vol. 67, 2011. The University of New Mexico.
- SALA, Dalton. “Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo”. Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. REVISTA USP, São Paulo, n.52, p.122-146, dezembro/fevereiro 2001-2002.
- SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2008.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. 2ª. Imprensa. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.