**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Tarcila Soares Formiga

# Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca

Rio de Janeiro
2009

Tarcila Soares Formiga

# Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profª. Drª. Myrian Sepúlveda dos Santos

Co-orientador: Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

F723 Formiga, Tarcila Soares.
Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca / Tarcila Soares Formiga. - 2009.
128 f.

Orientadora: Myriam Sepúlveda dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Instituto Brasil - Estados Unidos - Teses. 2. Ciências Sociais – Teses. 3. Estados Unidos – Política cultural – Teses. 4. Artes plásticas – Teses. I. Santos, Myriam Sepúlveda dos II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

_____ _____

Assinatura Data

Tarcila Soares Formiga

**Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 07 de agosto de 2009.

Banca Examinadora:

_____
Profª. Drª. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____
Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro (Co-orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____
Profª. Drª. Helena Maria Bousquet Bomeny
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____
Profª. Drª. Glaucia Kruse Villas Bôas
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ

Rio de Janeiro

2009

**DEDICATÓRIA**

Para Regina, José e Ester.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, não poderia deixar de agradecer o apoio incondicional dos meus pais, sem o qual não teria sido possível a realização desta pesquisa.

Agradeço a minha mãe, Regina Célia Soares Formiga, pelo amor e dedicação.

Ao meu pai, José da Costa Formiga, pelo carinho, por acreditar em mim e pelo suporte financeiro.

A minha querida irmã, Ester Soares Formiga, por sempre me ouvir, por continuar me chamando para sair apesar das minhas constantes recusas e por aguentar minhas implicâncias.

A Pricila Loretti Tavares, pela amizade e por me mostrar na prática que ciência só é feita com alguma paixão.

Às funcionárias do departamento cultural do IBEU, Ana Paula Alves e Manuela Pita dos Santos, cujo auxílio foi fundamental, e pela paciência.

Ao diretor do IBEU, Cezar Antonio Elias, que tanto me contagiou com suas histórias.

Ao professor Ronaldo Oliveira de Castro, pelo suporte nos últimos meses e pelas pertinentes sugestões.

À professora Myrian Sepúlveda dos Santos, que aceitou orientar este trabalho.

À professora Glaucia Kruse Villas Bôas, a quem ainda não consegui agradecer pelo acompanhamento dedicado nos tempos da graduação.

À professora Helena Maria Bousquet Bomeny, por ter aceitado participar da banca examinadora.

A todos aqueles que contribuíram para a realização desta dissertação.

Nada se fez até agora com base apenas no fervor e na espera. É preciso agir de outro modo, entregar-se ao trabalho e responder às exigências de cada dia – tanto no campo da vida comum, como no campo da vocação. Esse trabalho será simples e fácil, se cada qual encontrar e obedecer ao demônio que tece as teias de sua vida.

*Max Weber*

## RESUMO

FORMIGA, Tarcila Soares. *O Instituto Brasil-Estados Unidos:* uma experiência no campo artístico carioca. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

No período que se estende entre meados da década de 40 e início da década de 60, grandes transformações se processaram no campo artístico brasileiro. Nesse momento, novos estabelecimentos artísticos foram criados, os critérios para a avaliação dos artistas e das obras de arte sofreram alterações e um debate entre os defensores da figuração e os defensores da abstração se iniciou após a sedimentação da arte moderna no Brasil. Nessa disputa entre diferentes concepções de arte moderna, o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) se destacou por valorizar os artistas não consagrados e as correntes artísticas consideradas vanguardistas. Criado em 1937, no Rio de Janeiro, com o objetivo de promover a solidariedade espiritual entre o Brasil e os Estados Unidos, o instituto se sobressaiu, principalmente, por patrocinar exposições de arte moderna. Essa característica se tornou mais flagrante com a formação de uma comissão de arte no instituto, em 1944, cujos membros foram responsáveis por incentivar os valores novos da arte. Para enfatizar a imagem do IBEU como um espaço destinado aos valores modernos, os membros dessa comissão de arte patrocinaram as primeiras exposições individuais de vários artistas considerados abstratos, dentre eles Almir Mavignier, Ivan Serpa, Franz Weissman, Iberê Camargo, entre outros. A presença desses artistas nas exposições organizadas pelo IBEU era justificada pelo fato de não existir uma preocupação com o mercado, isto é, com a comercialização das obras. Ao proferirem o discurso do exorcismo do lucro econômico como forma de agregar legitimidade cultural, os membros da comissão de arte do instituto reforçaram o caráter "puramente cultural" da galeria IBEU, que se diferenciava das galerias de arte mais comerciais, e, por isso, poderia funcionar como um espaço destinado à revelação de novos artistas. No entanto, esse discurso adotado pelos membros da comissão, negando a influência do mercado nos assuntos artísticos, deve ser compreendido tendo em vista a especificidade da galeria IBEU: ela estava inserida em uma instituição mais ampla, criada para promover o intercâmbio entre o Brasil e os Estados Unidos. O incentivo às artes plásticas era apenas uma dentre outras atividades desenvolvidas pelo instituto com o intuito de impulsionar as trocas culturais entre os dois países. Desse modo, o IBEU patrocinou diversas exposições de artistas norte-americanos e contou com o auxílio de instituições como o Museu de Arte de Nova York (MoMA). No entanto, essa relação com as instituições artísticas norte-americanas não explica totalmente os rumos tomados pela galeria IBEU. Isso porque nem sempre foi possível contar com a colaboração dessas instituições para a realização de mostras na galeria, o que gerou a necessidade de montar uma programação de acordo com as condições oferecidas pelo campo artístico local. Assim, para suprir a demanda por uma arte de boa qualidade, os membros da comissão de arte investiram nos artistas que ainda não desfrutavam de reconhecimento, mas que já despontavam como representantes dos valores modernos na arte. Esse investimento sugere uma percepção aguçada dos agentes culturais do IBEU, que compreenderam as mudanças no campo das artes plásticas e puderam acionar uma estratégia adequada para conquistar legitimidade cultural.



Palavras-chave: IBEU. Campo artístico. Arte moderna.

**ABSTRACT**

From the middle of the decade of 40 to the beginning of the decade of 60, great transformations were processed in the Brazilian artistic field. On that moment, new artistic establishments were created, the criteria for the artists' and for the art objetcts evaluation had suffered alterations and a debate between the defenders of the figuration and the defenders of the abstraction began after the sedimentation of the modern art in Brazil. In that dispute among different conceptions of modern art, the Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) stood out for valuing no consecrated artists and the artistic currents considered avant-garde. Created in 1937, in Rio de Janeiro, with the objective of promoting the spiritual solidarity between Brazil and the United States, the institute stood out, mainly, for sponsoring exhibitions of modern art. That characteristic became more flagrant with the formation of an art commission in the institute, in 1944, whose members were responsible for motivating the new values of the art. To emphasize the image of IBEU as a space destined to the modern values, the members of that art commission sponsored the first individual exhibitions of several artists considered abstracts, among them Almir Mavignier, Ivan Serpa, Franz Weissman, Iberê Camargo. Those artists' presence in the exhibitions organized by IBEU was justified by the fact that the members of the art commission were not worried with the market, that is, with the commercialization of art objects. When they uttered the speech of the exorcism of the economical profit as form of joining cultural legitimacy, the members of the commission of art of the institute reinforced the “purely cultural” character of the gallery IBEU, that differed of the commercial art galleries, and, for that, could work as a space destined to the new artists' revelation. However, that speech adopted by the members of the commission, denying the influence of the market in the artistic subjects, should be understood according to the specificity of the gallery IBEU: it was inserted in a wider institution, created to promote the exchange between Brazil and the United States. The incentive of the plastic arts was just one among other activities developed by the institute with the intention of impelling the cultural changes between the two countries. This way, IBEU sponsored several exhibitions of North American artists and counted with the aid of institutions as the Museum of Modern Art (MoMA) However, that relationship with the North American artistic institutions doesn't totally explain the directions taken by the gallery IBEU. That because not always it was possible to count with the cooperation of those institutions to organize art exhibitions in the gallery, what generated the need to set up a programming in agreement with the conditions offered by the local artistic field. Like this, to supply the demand for an art of good quality, the members of the art commission invested in the artists that still didn't enjoy recognition, but that already dawn as representatives of the modern art values. That investment suggests a sharpened perception of the cultural agents of IBEU, that understood the changes in the field of the plastic arts and could work an appropriate strategy to conquer cultural legitimacy

Keywords: IBEU. Artistc field. Modern art

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO** | 10 |
| 1 | **ESTRUTURAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO: ESPAÇO ABERTO AO DEBATE** | 27 |
| 1.1 | **Os figurativistas e os abstracionistas** | 27 |
| 1.2 | **Campo artístico: considerações teóricas** | 33 |
| 1.3 | **A formação de um espaço social de arte no Brasil** | 37 |
| 1.4 | **Os artistas e suas instituições** | 42 |
| 1.5 | **O IBEU e o campo artístico carioca** | 49 |
| 2 | **INFLUÊNCIA OU INTERCÂMBIO? AS AMBIGUIDADES DAS POLÍTICAS CULTURAIS NORTE-AMERICANAS NO BRASIL** | 58 |
| 2.1 | **Relação entre Brasil e Estados Unidos: contextualização** | 58 |
| 2.2 | **De Hollywood aos murais de Portinari: cultura em trânsito** | 65 |
| 2.3 | **O IBEU como veículo de propaganda dos Estados Unidos ou de como o instituto passou de disseminador dos valores democráticos norte-americanos para incentivador da arte de vanguarda no Brasil** | 71 |
| 3 | **AS CIGARRAS E AS FORMIGAS: SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO NA DISPUTA PELA HEGEMONIA CULTURAL** | 84 |
| 3.1 | **Relação entre cultura e política no campo intelectual brasileiro** | 84 |
| 3.2 | **Do samba à geometria: o "modernismo carioca"** | 92 |
| 3.3 | **Campo artístico e boemia: os cariocas desvairados** | 101 |
| 4 | **CONSIDERAÇÕES FINAIS** | 111 |
| | **REFERÊNCIAS** | 115 |
| | **ANEXO** - Listagem das exposições organizadas pelo IBEU (1940-1969) | 122 |

# INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar os discursos dos agentes envolvidos na luta pela imposição de classificações estéticas no campo artístico carioca, no período compreendido entre meados da década de 40 e início da década de 60. Para dar conta desse embate, uma instituição foi escolhida pela importância que adquiriu nesse período, ao ser definida pelos seus membros como um espaço, por excelência, da arte moderna. A criação do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), em 1937, coincidiu com uma mudança nos valores atribuídos à produção artística, que envolveu, principalmente, a valorização da singularidade individual enquanto novo critério para a classificação dos artistas e das obras de arte. Nesse particular, os membros da comissão de arte do IBEU construíram um discurso em torno do privilégio garantido aos artistas ainda não consagrados e às correntes artísticas consideradas vanguardistas. Ao se destacar enquanto um espaço destinado à propagação do que havia de mais inovador no campo das artes, o instituto se inseriu no intenso debate em torno das diversas manifestações da arte moderna.

Antes de entrar propriamente na análise desses discursos, é importante narrar a trajetória que me levou a optar por essa temática. Inicialmente, a escolha do IBEU como *locus* privilegiado para compreender a gênese do campo artístico carioca não parecia ser a mais adequada, diante das opções mais "óbvias", tais como a análise da trajetória de um artista, de um grupo, ou mesmo de um crítico de arte. Para justificar o privilégio conferido aos discursos produzidos pelos membros da comissão de arte do IBEU, torna-se necessário refazer os passos que resultaram na escolha de uma instituição que não se dedicou totalmente às atividades artísticas e culturais, e que atualmente é mais reconhecida por ser um curso de inglês. Essa tentativa de justificar uma escolha pessoal é uma forma de responder aos silêncios e espantos dos meus interlocutores, que muitas vezes questionavam a "relevância" da minha pesquisa.

O meu interesse por essa temática teve origem na minha participação como bolsista de iniciação científica do projeto *O Pensamento Concreto do Modernismo Brasileiro dos anos 50*, coordenado pela professora Gláucia Kruse Villas Bôas, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Nesse projeto, coube a mim a tarefa de mapear, através de jornais da época, a trajetória do grupo concreto carioca – denominado *Grupo Frente* – e de alguns de seus membros.

Na busca por informações sobre o Grupo Frente, entrei em contato com o departamento cultural do IBEU, em 2005[1]. Foi nessa instituição que os membros desse grupo expuseram em conjunto pela primeira vez, em 1954. Antes mesmo dessa exposição, alguns artistas do Grupo Frente já haviam realizado exposições individuais sob o patrocínio do IBEU, como Almir Mavignier, em 1950, e Ivan Serpa, em 1951. Ao constatar a presença constante de artistas concretos cariocas nas exposições realizadas sob o auspício do instituto, e diante da escassez de informações sobre o grupo, que teve um curto período de existência[2], o IBEU parecia ser um local privilegiado para dar início ao mapeamento das atividades do Grupo Frente.

Após os primeiros contatos com o instituto, tive acesso a um caderno contendo recortes de jornal sobre todas as exposições do Grupo Frente e um catálogo da exposição *Retrospectiva Histórica e Comemorativa dos 40 anos do "Grupo Frente"*, realizada na galeria do instituto, em 1994. Esse catálogo continha um pequeno texto escrito pela curadora da galeria, Esther Emilio Carlos, com informações sobre a história do grupo e de seus membros, e fotos dos artistas e das obras que fizeram parte da exposição.

Uma vez que eu já tinha acessado esse material anteriormente, esse contato inicial com o IBEU foi marcado pela frustração, e, por isso, durante certo período, não estabeleci mais nenhum contato com os funcionários do instituto. No entanto, a existência de um caderno com informações sobre o Grupo Frente, guardado no departamento cultural do instituto, já sugeria uma conexão entre os membros da comissão de arte do IBEU e os concretistas cariocas: além de informações sobre a exposição desse grupo realizada no instituto, o caderno continha recortes de jornais com notícias sobre as outras exposições.

Dois anos após o primeiro contato com o departamento cultural do IBEU, deparei-me com a necessidade de escolher um objeto de pesquisa para o mestrado. Depois de cogitar uma pesquisa sobre a trajetória do artista Ivan Serpa, que teve um papel fundamental no surgimento do Grupo Frente[3], e sobre o conceito de vanguarda artística, optei por fazer uma investigação sobre a autonomização do campo das artes plásticas no Rio de Janeiro no período em que a polêmica entre o abstracionismo e o realismo estava no auge.

---

[1] Participei como bolsista de iniciação científica nesse projeto no período compreendido entre meados de 2005 e início de 2007.
[2] O Grupo Frente realizou apenas quatro exposições: a primeira em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos; a segunda em 1955, no Museu de Arte Moderna; a terceira também em 1955, no Itatiaia Country Club; e a última, em 1956, na Companhia Siderúrgica Nacional.
[3] Suas aulas no Atelier Livre no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – que tiveram início em 1952 – contavam com a participação de diversos artistas que, em 1954, viriam a formar o Grupo Frente. Serpa também participou do grupo e era considerado um dos seus formuladores, juntamente com Mário Pedrosa.

Essa polêmica já figurava entre meus principais interesses de pesquisa. Tanto que, em 2006, apresentei o trabalho *As diferentes concepções de arte em disputa na década de 50*, na XXVII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Artística e Cultural da UFRJ. Esse interesse surgiu quando tive acesso à revista *Fundamentos*, espaço onde os artistas e críticos defendiam a arte realista. No contexto de ascensão da arte abstrata – com a inauguração da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, e da I Bienal de São Paulo, realizada em 1951 – essa revista se apresentou como uma plataforma para a defesa daquilo que se convencionou chamar de "arte social".

Foi em torno dessas disputas entre realistas e abstratos que o campo das artes plásticas no Brasil se complexificou. Surgiram novos museus e galerias de arte, um público ligado às camadas mais escolarizadas da sociedade, e novas profissões ligadas ao campo artístico. Nesse particular, tanto as instituições artísticas, quanto os críticos de arte foram fundamentais para estabelecer os novos valores que seriam responsáveis por guiar a produção artística. Por trás desse embate entre diferentes concepções de arte moderna, o que estava em jogo eram as tomadas de posição estéticas dos agentes envolvidos no campo, cujo intuito era garantir a legitimidade de suas escolhas.

Nessa perspectiva, optar pelo discurso dos membros da comissão de arte do IBEU parecia ser um bom caminho para apreender essas tomadas de posição estéticas no momento em que as diversas linguagens da arte moderna entraram em disputa. Ao exercer o papel de consagrar os não consagrados e valorizar as linguagens mais contemporâneas da arte, o IBEU conquistou um espaço destacado no campo artístico. Os membros da comissão de arte do instituto, ao contrário das outras galerias de arte que surgiram no período, faziam do discurso de exorcismo do lucro econômico seu maior lema, por isso deram destaque aos valores novos na arte quando os outros espaços de exposição valorizaram os artistas já reconhecidos.

Ao reconhecer a peculiaridade desse discurso, defendo a hipótese de que os membros da comissão de arte do IBEU tiveram um papel importante na imposição de novas classificações estéticas. A disputa que tinha por objetivo definir o que seria de fato arte moderna envolveu não somente os artistas e os críticos de arte, mas também os Museus de Arte Moderna recém-inaugurados e as novas galerias de arte. Nesse contexto, o IBEU se destacou por tentar legitimar os artistas que não desfrutavam de prestígio e que, na maioria das vezes, eram representantes da arte abstrata. Ao analisar o discurso dos membros da comissão de arte do IBEU, pretendo

investigar as motivações que estavam por trás das escolhas desses agentes e o processo que tornou possível a aceitação dessas escolhas no campo artístico.

***

Este trabalho tem como foco a produção discursiva dos membros da comissão de arte do IBEU no período em que o estatuto do artista e das obras de arte passava por modificações – período este que coincide com o acirramento da disputa entre os partidários da abstração e partidários da figuração. Nesses discursos, presentes em catálogos e convites de exposição, é possível vislumbrar algumas características que foram atribuídas à galeria IBEU e que marcaram sua trajetória, tais como a exaltação dos valores novos da arte e dos grupos vanguardistas[4]. Ainda que, muitas vezes, a escolha de determinados artistas para expor na galeria entrasse em conflito com o critério de novidade instituído pelos próprios membros da comissão de arte – o que supõe pensar que esse critério estava presente no discurso e não na prática –, a prioridade garantida ao que havia de mais inovador no campo das artes plásticas conferiu ao IBEU um lugar de destaque no debate que tornou possível a passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira. Nesse sentido, essa produção discursiva é perscrutada tendo em vista o papel que ela desempenhou na modificação das regras ligadas à consagração e exclusão de artistas e objetos artísticos.

O IBEU foi inaugurado no dia 13 de janeiro de 1937, em uma assembléia na sala de conferência do Palácio Itamaraty. O instituto, cuja sede está localizada no Rio de Janeiro, não possuía um endereço fixo e ocupou inicialmente um espaço provisório nas dependências da Secretaria da Associação Brasileira de Educação. De acordo com um dos incentivadores da criação do instituto e diretor do *Institute of International Education*, Stephen Duggan, o IBEU foi criado com o objetivo de propiciar um intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos. No contexto de estreitamento dos laços entre os Estados Unidos e os países da América Latina, as instituições de caráter binacional foram responsáveis por aproximar esses países através da difusão de manifestações culturais e artísticas.

[4] Geralmente a categoria vanguarda está associada aos movimentos que pretendem romper com legado estético, com a intenção de instituir inovações. Apesar de não haver um consenso quanto à definição dessa categoria, o objetivo do trabalho não permite uma discussão aprofundada sobre os movimentos de vanguarda. Sobre esse tema, ver Bürger (1979), Crimp (2005), Gullar (1969), Hyssen (1997), Poggioli (1968).

Além de difundir a cultura norte-americana no Brasil por meio do ensino da língua inglesa, o IBEU foi responsável por incentivar sistematicamente diversas atividades culturais e artísticas. Porém, foi através do incentivo às artes plásticas – ora patrocinando as exposições, ora oferecendo seu espaço aos artistas – que o instituto se destacou. No que tange à promoção das artes plásticas, Morais (1995) analisa a atuação do IBEU a partir de três marcos: entre 1943 e 1951, o instituto não possuía um espaço próprio para abrigar exposições, e se associou a outras entidades tais como o Ministério da Educação e Saúde (MEC) e o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB); entre 1951 e 1960, uma sede do IBEU foi criada no Flamengo, contando com um espaço improvisado para exposições; e por último, em 1960, foi inaugurada uma sede definitiva do instituto em Copacabana, juntamente com um espaço próprio para exposições, que passou a ser reconhecido como *galeria IBEU*. Esse espaço foi projetado pelo arquiteto Wit Olaf Prochnick, e na época foi considerado um dos melhores locais para a realização de mostras na cidade.

O IBEU patrocinou sua primeira exposição de arte em 1940, mas passou a contar com uma comissão de arte definitiva apenas em 1944. Os membros dessa comissão estavam incumbidos de escolher a programação cultural do instituto e, dentre seus integrantes, é importante ressaltar o trabalho de Marc Berkowitz, responsável pela criação das exposições *Alguns Novos* e *O Rosto e a Obra*, mostras estas que se tornaram uma marca registrada do instituto. De acordo com o próprio Berkowitz[5], a origem dessa comissão de arte, em substituição àquela que havia sido criada em 1943, é explicada pela preocupação do primeiro presidente do instituto, Afrânio Peixoto, em fazer a balança pender progressivamente para os grupos vinculados à arte moderna. Além de Berkowitz, essa nova comissão contou com a presença de Ana Carolina Mangia, Arnaldo Rebello, Augusto Rodrigues, Carlos Oswald – que foi o primeiro artista a ser patrocinado pelo IBEU – Esther Garcia Leão, Maria Francelina Falcão, Oscar Fernandes e Regina Veiga Vianna.

Após a formação dessa comissão de arte, o número de exposições patrocinadas pelo IBEU aumentou consideravelmente. Em 1940, quando o instituto iniciou de fato suas atividades, foram organizadas apenas duas exposições, número este que se manteve nos anos posteriores. Já em 1944, a nova comissão de arte do IBEU foi responsável por patrocinar dezenove mostras. Nesse

[5] Segundo Berkowitz (1985), Afrânio Peixoto disse que não entendia nada de arte moderna, que era velho demais para mudar, mas ao mesmo tempo reconhecia sua importância. Os membros da comissão de arte antiga eram vistos por Peixoto como um "bando de velhos", por isso, ele defendia a necessidade de fundar uma nova comissão.

ano, o instituto organizou exposições individuais de Carlos Scliar, Oswaldo Goeldi e Portinari, além da mostra *Gravuras de Artistas do Século XIX*, que contou com as obras de Goya, Manet, Cézanne, Rodin, entre outros.

Uma das características da comissão de arte do instituto foi seu posicionamento em relação às disputas em torno das diversas concepções da arte moderna. Os membros dessa comissão foram responsáveis pela vinculação da imagem do IBEU a uma arte antenada com as questões do seu tempo, embora não assumissem explicitamente a defesa de nenhuma corrente estética. A estratégia adotada pela comissão de arte consistia em se destacar não pelo caminho supostamente mais fácil que seria a consagração dos já consagrados, mas pelo reconhecimento da boa arte do presente. Daí, o investimento nos artistas que seriam os representantes dos valores novos na arte e que muitas vezes não eram aceitos em outros espaços de exposição.

Nesse sentido, ao optar pelos artistas que careciam de prestígio, os membros da comissão de arte puderam reforçar o papel especial desempenhado pela galeria IBEU no processo de renovação artística e seu suposto pioneirismo. Os critérios para a seleção dos artistas, que garantiam a suposta singularidade da galeria do instituto, passavam não apenas pela idéia de *novidade*, como também pelo reforço da qualidade das obras expostas na galeria. Ao invés de priorizar uma tendência na arte, os membros dessa comissão ressaltavam sua preocupação com a qualidade da programação da galeria, ainda que isso pudesse implicar na valorização do ecletismo como forma de agregar legitimidade cultural.

A despeito dessa escolha por uma programação eclética e do discurso que ressaltava a inexistência de vínculos com determinadas correntes artísticas, privilegiando apenas a qualidade das obras, é possível notar uma ligação patente entre o instituto e os artistas ligados à corrente abstrata, especialmente aqueles ligados ao concretismo no Rio de Janeiro, que se reuniram em torno do Grupo Frente. Ivan Serpa, um dos fundadores do grupo, fez sua primeira exposição individual no IBEU, em 1951, ano em que ganhou o Prêmio Pintor Nacional na Bienal de São Paulo, com a obra *Formas.* A ligação com os artistas concretos foi de tal forma flagrante, que o IBEU abrigou a primeira exposição do Grupo Frente, em 1954. Essa exposição adquiriu importância não só para o instituto, sendo destacada como um dos seus divisores de água, como também para a história das artes plásticas do Rio de Janeiro.

A presença desses artistas nas exposições organizadas pelo instituto era reflexo de uma atitude dos membros da comissão de arte que assumia a forma de uma ação não deliberada,

disfarçada sob um discurso que pregava a revelação dos valores novos e a não identificação com correntes artísticas. No entanto, ao observar os artistas que realizaram exposições sob o auspício do IBEU, é possível identificar a presença marcante dos artistas representantes do abstracionismo, principalmente no período compreendido entre os anos 40 e 60. Enquanto Iberê Camargo e Ivan Serpa participaram de onze e doze exposições respectivamente, Tarsila do Amaral teve suas obras expostas apenas duas vezes, e Di Cavalcanti, sete.

Desse modo, ao constatar essa relação do IBEU com os artistas abstratos, um dos objetivos deste trabalho é verificar se o instituto desempenhou um papel consagratório, ao se associar a esses artistas quando eles ainda não haviam conquistado reconhecimento. A atuação da comissão de arte do IBEU – principalmente de Marc Berkowitz que, devido ao capital cultural acumulado, adquiriu a capacidade de fazer aceitar as novas criações artísticas – foi fundamental no período em que a noção de modernidade nas artes passava por modificações e os agentes do campo artístico disputavam para impor novas regras de consagração e para garantir a legitimidade das correntes estéticas que defendiam.

Uma vez identificada a importância do IBEU no processo de revisão dos valores ligados a produção artística, sua atuação também é perscrutada tendo em vista sua relação com instituições artísticas norte-americanas. Por ter sido criada com o objetivo de promover o intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, o instituto foi responsável por divulgar as manifestações culturais e artísticas deste país. No entanto, a relação do IBEU com esses estabelecimentos artísticos foi marcada pela ambiguidade: nem sempre era possível contar com essas instituições para garantir o empréstimo de obras dos artistas norte-americanos. Nesse sentido, embora o instituto tivesse o papel de difundir a cultura dos Estados Unidos no Brasil, nem sempre esse objetivo se realizava de fato. No caso das exposições, na maioria das vezes, a comissão de arte preenchia a programação da galeria com artistas locais.

No entanto, mesmo admitindo a importância do IBEU no campo artístico brasileiro, ao promover os artistas locais, colaborar para a formação de um público para as artes plásticas e para a imposição de novas classificações estéticas, não é possível desconsiderar que o instituto também auxiliou na divulgação da cultura norte-americana no Brasil. A cada dois meses, um boletim do instituto circulava internamente, divulgando informações sobre todos os aspectos do modo de vida norte-americano. Além disso, embora a contribuição de instituições artísticas oriundas dos Estados Unidos não fosse regular, algumas exposições de artistas desse país foram

organizadas pelos IBEU em um momento em que a realização de exposições com artistas estrangeiros não era muito comum no país.

Assim, este trabalho também pretende investigar a atuação do IBEU no contexto de estreitamento dos vínculos entre o Brasil e os Estados Unidos, a partir da década de 30. A origem do instituto remonta ao desejo dos Estados Unidos de se aproximar dos países latino-americanos por meio de incentivos às atividades culturais, artísticas e educacionais. Ao impulsionar essas atividades, o objetivo dos dirigentes norte-americanos era apagar sua imagem de país intervencionista, promovendo um "intercâmbio cultural" entre os países. O IBEU surge justamente nessa mudança de postura dos Estados Unidos em relação aos países da América Latina, e sua atuação ficou marcada pela ambiguidade das políticas culturais norte-americanas: ora o instituto estava associado ao intercâmbio cultural, ora a um veículo de propaganda direta dos Estados Unidos.

Além de ser um *locus* privilegiado para apreender a transformação das políticas culturais norte-americanas, a trajetória do instituto serve como ponto de partida para a compreensão das disputas regionais em torno da hegemonia cultural no Brasil. Em geral os discursos sobre o movimentos artísticos modernistas associam o Rio de Janeiro à produção acadêmica, enquanto São Paulo é considerado o local ideal para o desenvolvimento da arte moderna. No entanto, a criação do IBEU, no final da década de 30, com o objetivo de patrocinar os valores novos da arte, sugere a existência de um campo artístico extremamente complexo. Nesse sentido, é necessário analisar a dinâmica dos diversos movimentos culturais e artísticos no Rio de Janeiro, com o intuito de apreender as diversas manifestações do moderno.

Frequentemente, os marcos do modernismo brasileiro são associados a dois eventos que tiveram lugar na cidade de São Paulo: a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a Semana de Arte Moderna de 22. A centralidade dessas experiências no processo de renovação estética foi conferida tanto pelos artistas que participaram desses eventos, como pelos intelectuais responsáveis pelas leituras sobre a modernidade cultural brasileira. Essas interpretações se impuseram com tal força, que a passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira foi vinculada ao modernismo de 22, e todas as manifestações artísticas que antecederam esse movimento foram classificadas de "pré-modernas". Diante desse quadro, um dos objetivos deste trabalho é questionar a centralidade que foi atribuída aos eventos paulistas no processo de

afirmação da arte moderna, demonstrando a complexidade do campo cultural brasileiro no período que antecede a criação dos Museus de Arte Moderna e da Bienal.

**Metodologia: "quando o campo é o arquivo"**

Nesta parte da dissertação, o objetivo é discutir os impasses de uma pesquisa cujo "campo é o arquivo"[6]. Para tal, pretendo expor a trajetória que vai desde a escolha do meu tema de pesquisa até a reflexão sobre a metodologia mais adequada para o seu desenvolvimento. Desse modo, ao reconstruir essa trajetória, pretendo questionar as escolhas que envolveram a valorização dos documentos enquanto "informantes privilegiados". Se, inicialmente, o trabalho em arquivo parecia ser o caminho mais óbvio para a realização da pesquisa, dada a sua dimensão histórica, posteriormente, diante de algumas dificuldades no acesso às fontes textuais, a realização de entrevistas surgiu enquanto um recurso a ser mobilizado.

Em um primeiro momento, o uso de documentos parecia ser o melhor recurso para desenvolver um trabalho cujo objetivo é reconstruir o campo artístico carioca no período compreendido entre as décadas de 40 a 60[7]. Diante de um universo extremamente rico e amplo, uma instituição cultural que teve uma atuação importante nesse período, principalmente por valorizar a arte moderna, foi destacada enquanto *locus* privilegiado para a investigação da mudança do estatuto da arte e dos artistas. Ao focalizar a trajetória do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) nesse período, é possível perceber a ascensão dos críticos de arte, que foram fundamentais para a criação de novos valores artísticos, e a transformação do significado da arte moderna com a emergência dos artistas concretos.

Como já afirmei, escolha do IBEU não foi aleatória. A instituição tinha como principal discurso a valorização dos artistas de vanguarda e foi considerado o espaço, por excelência, dos artistas concretos por ter sediado a primeira exposição do Grupo Frente, em 1954. Esse grupo se destacou por ter reunido os artistas ligados à arte concreta no Rio de Janeiro e, posteriormente, seus integrantes dariam origem ao Movimento Neoconcreto[8]. Em um momento em que a arte

[6] Ver Castro (2005) e Cunha (2005)
[7] De acordo com Giumbelli (2002), quando se trata de um objeto histórico as fontes documentais são a única alternativa para o pesquisador.
[8] As bases para esse movimento foram lançadas em 1959, com o Manifesto Neoconcreto. Os artistas desse movimento propunham uma reestruturação dos princípios que norteavam a arte construtiva brasileira: lutavam contra o caráter racionalista e mecanicista que dominava a linguagem abstrata para dar ênfase aos aspectos experimentais da prática artística.

figurativa, representada por artistas como Di Cavalcanti e Portinari, ainda dominava grande parte das instituições artísticas, o IBEU se destacou por promover artistas que ainda disputavam seu espaço no campo das artes.

Ao focalizar a trajetória do IBEU, a intenção deste trabalho é privilegiar uma dimensão institucional no estudo sobre o universo artístico. Ao invés de destacar a carreira de um determinado artista ou uma corrente estética, recuperar essa dimensão permite colocar em destaque os diversos agentes que contribuíram para a formulação das regras e valores responsáveis por guiar as disputas do interior do campo artístico. Além disso, essa tentativa de abordar o surgimento de novos espaços de exposição também é útil para investigar as conexões entre esses espaços e as transformações do fenômeno artístico.

Tendo em vista essa dimensão institucional e um período específico de complexificação do campo artístico no Rio de Janeiro, foi fundamental a consulta de fontes de pesquisa que pudessem retratar as disputas em torno dos critérios de legitimidade estética. Para mapear essas contendas foram consultados jornais e revistas da época, além dos catálogos e convites de exposição, que muitas vezes expressavam a defesa de artistas e movimentos, ou mesmo uma crítica velada aos mesmos. No IBEU essa situação ficava ainda mais explícita: grande parte dos textos para a apresentação de exposições deixava patente uma valorização dos artistas representantes do que havia de mais moderno, ainda que não houvesse um consenso em torno do que seria inovador de fato, dado que as discussões que agitavam o campo artístico giravam em torno das diversas concepções da arte moderna.

Para buscar informações sobre a atuação da galeria de arte do IBEU, fui à sede do instituto, localizada em Copacabana. Atualmente, além de manter seu curso de inglês, o IBEU também é responsável pela realização de diversas atividades culturais, incluindo exposições de arte, shows, teatro e cinema. Para a realização dessas atividades, o IBEU conta com um departamento cultural que se encontra na sede e uma comissão cultural responsável por selecionar a programação cultural do instituto. Nesse departamento, tive acesso aos catálogos comemorativos da galeria de arte e ao mapeamento das atividades realizadas no instituto que deu origem ao trabalho *IBEU nas artes visuais – 1940-2000*[9]. Nesse trabalho, estavam incluídos depoimentos de artistas e curadores que passaram pela galeria, uma listagem com todas

[9] Esse trabalho foi realizado pela “Fórum Plural - idéias contemporâneas”, em 2000.

exposições realizadas desde 1940 até 2000, e um relatório descrevendo a atuação da galeria ao longo de sessenta anos de história.

A existência de um relatório de pesquisa encomendado pelo próprio IBEU sugeria a existência de documentos que teriam servido como fonte para a realização do trabalho. Diante dessa possibilidade, entrei novamente em contato com o departamento cultural, e perguntei de onde foram tiradas as informações sobre o relatório. As funcionárias informaram que existia um galpão na filial do IBEU localizada na Tijuca e que lá estavam todos os documentos referentes às exposições de arte patrocinadas pelo IBEU. No entanto, havia um problema: eu só poderia ter acesso a esses documentos acompanhada de algum funcionário do instituto ligado ao departamento cultural.

Depois de alguns contatos esporádicos com o departamento – em um período de três anos[10] – finalmente pude consultar os documentos relativos às atividades culturais do instituto, acompanhada da funcionária responsável pela galeria de arte que se interessou pela minha pesquisa e viu nela uma possibilidade de recuperar a memória da galeria de arte. Ao ter acesso ao que eu imaginava ser um grande arquivo contendo tudo aquilo que eu poderia precisar para realizar minha pesquisa, descobri que o "galpão" era, na verdade, uma pequena sala contendo papéis amontoados sem nenhum tipo de organização e quadros espalhados pelo chão da sala.

Após a frustração inicial, olhei todos os documentos – que incluíam fotos, convites de exposição, rascunhos de textos para apresentação das mostras e cartas – e selecionei aquilo que poderia ser útil. Grande parte desses documentos guardados era relativo a um período que a minha pesquisa não cobria: as informações sobre o período compreendido entre a década de 40 a 60 eram escassas. Se inicialmente minha pesquisa dependia do acesso a esses documentos, após ter acesso a eles percebi que a solução seria encontrar alternativas para dar continuidade ao trabalho.

Também frustrada pela escassez de documentos e pela falta de cuidado com eles, a funcionária da galeria informou sobre existência de um material que eu ainda não tinha acessado e que estava guardado no Departamento Cultural do instituto. O que era apenas possibilidade se concretizou: os funcionários do instituto organizaram cadernos com informações sobre as exposições – incluindo cartas enviadas para os artistas, atas das reuniões dos membros da comissão cultural, jornais com críticas sobre exposições realizadas nas galerias e os convites de

[10] É importante ressaltar que meu contato com o departamento cultural do IBEU teve início em 2005, quando ainda era bolsista de iniciação científica.

exposição[11]. Além desses cadernos, havia um com informações sobre todas as quatro exposições realizadas pelo Grupo Frente no seu curto período de existência.

No entanto, ao ler esses documentos, não consegui encontrar muitas informações sobre o diálogo entre artistas, instituições e profissionais do campo artístico no período compreendido entre as décadas de 40 e 60. Se o objetivo inicial era destacar um IBEU enquanto um lugar de sociabilidade, ao descobrir novas fontes de pesquisa, acabei por reforçar os discursos produzidos pelos membros da comissão de arte do instituto, que tentavam reforçar a imagem da galeria ligada aos movimentos de vanguarda. Nesse sentido, abordei a estratégia acionada por esses membros para a consolidação de uma posição destacada no campo artístico, que envolveu a construção de um discurso que procurava diferenciar a galeria IBEU dos outros espaços de exposição.

Em alguns momentos, a dificuldade de achar informações relevantes para a pesquisa colocou em dúvida o recurso metodológico que eu acreditava ser a melhor opção para a pesquisa, a saber, a utilização de fontes textuais. Diante disso, foi sugerida a realização de entrevistas com os atores que tiveram algum envolvimento com o IBEU no período estudado, como se esse recurso pudesse substituir as fontes textuais. Sempre quando apresentava meu trabalho e apresentava as dificuldades para sua realização, a saída imediata apontada era sempre o recurso às entrevistas. Apelando para elas, meus problemas estariam resolvidos. De fato, existiam artistas vivos com quem eu poderia conversar, assim como membros da comissão de arte daquele período que permanecem ligados ao IBEU até hoje. Ainda assim, apostei nas fontes textuais como meio de encontrar informações "metodologicamente relevantes e socialmente significativas" (GIUMBELLI, 2002, p. 102).

Ao sugerirem a realização das entrevistas, o que estava implícito era a idéia de que elas seriam a forma por excelência de apreensão de uma determinada realidade. Ademais, as entrevistas eram vistas como uma maneira de "simular o trabalho de campo", principalmente para aqueles que crêem que é esse o método responsável por criar uma identidade profissional (Idem, ibidem, p. 102). Contrário a esse raciocínio, Giumbelli (2002, p. 102) reforça a existência de semelhanças entre a utilização de fontes textuais e o trabalho de campo:

[11] Esses cadernos estavam organizados por datas: 1956-1963, 1964-1966, 1967-1969.

> (...) a análise de registros textuais considerados em seus efeitos sociais tem um parentesco com a lógica da observação participante maior do que existe entre esta e a entrevista. Se na observação participante, o pesquisador deve deixar seus "nativos" falarem, no uso de fontes textuais ele deve lidar com o que já foi dito.

Ao focalizar os discursos produzidos em uma instituição cultural e o efeito que eles tiveram na modificação das classificações estéticas, o objetivo, tal qual a consideração que Giumbelli faz da leitura de Malinowski, é superar a dicotomia entre a realidade e o discurso, fazendo com que este seja considerado, "em si mesmos, a realidade a ser investigada" (GIUMBELLI, 2002, p. 103). Nesse sentido, os catálogos e convites de exposição contendo textos de críticos de arte, assim como a própria crítica veiculada por jornais e revistas e os textos produzidos pelos membros da comissão de arte do IBEU, analisados enquanto discursos, foram consideradas vozes privilegiadas de um momento em que novos critérios foram instituídos no campo artístico para a avaliação do artista e de sua obra, quais sejam, aqueles baseados na autenticidade e singularidade (REINHEIMER, 2008).

Ao invés de substituir um recurso pelo outro, pude transformar as dificuldades ao lidar com meu campo de investigação em objeto de reflexão. Inicialmente, esperava encontrar informações sobre o trânsito de artistas, colecionadores e críticos em uma instituição cultural, porém a escassez de fontes textuais me obrigou a repensar meus objetivos de pesquisa. Desse modo, em vez de abordar a autonomização do campo artístico no Rio de janeiro através do surgimento de novos profissionais ligados ao campo da arte e do diálogo entre eles nas diversas instituições por onde eles passaram, acabei por focalizar o discurso produzido pelos membros da comissão de arte do IBEU. Ao produzirem esses discursos, a intenção desses agentes era modificar as hierarquias vigentes no campo artístico, ao colocar em destaque artistas que ainda não eram consagrados e valorizar as instituições que não tinham uma atuação voltada para o mercado.

Mesmo após redefinir os objetivos da pesquisa, outras questões surgiram à tona. Quando pensei em realizar uma pesquisa voltada para os discursos produzidos pelos membros da comissão de arte do IBEU, era evidente a importância do instituto e dos agentes que lá atuaram para o cenário artístico carioca. Lá, foram realizadas importantes mostras temáticas anuais, como o *Rosto e a Obra* e *Novíssimos,* e muitos artistas que hoje são consagrados fizeram sua primeira exposição no instituto. No entanto, essa importância que eu atribuía ao instituto e a sua galeria não se refletia na fala dos funcionários que hoje trabalham no departamento cultural.

Se no passado as atividades culturais tinham um peso relevante para a imagem do instituto, principalmente aquelas ligadas às artes plásticas, atualmente o IBEU é reconhecido apenas como um curso de línguas. As verbas para a programação da galeria são escassas e muitas vezes as exposições não contam com um catálogo. A única funcionária da galeria relatou que muitos artistas não têm interesse em expor na galeria do IBEU, porque ao contrário das outras, ela não possui um perfil definido, isto é, ela não privilegia uma corrente estética, ou uma linguagem específica (gravura, escultura, pintura etc).

Além da escassez de verbas para as atividades culturais, existe a ausência de preocupação com a memória do instituto e de sua galeria de arte. Grande parte dos documentos sobre as exposições foram perdidos, pois o arquivo mudou constantemente de lugar ao longo dos anos[12]. Se a organização dos arquivos permite pensar as formas de classificação e indexação dos documentos, isto é, as atribuições de valor que estão implícitas nas maneiras de organizá-los, tal como sugere Cunha (2005), no caso do IBEU, é possível ver qual é o lugar ocupado pela galeria de arte na instituição a partir da forma como os documentos ligados às atividades culturais foram guardados para a posteridade.

Como já foi dito anteriormente, os documentos estavam amontoados sem nenhum tipo de ordenação. Além deles, diversos quadros que foram doados ao instituto pelos artistas se encontravam no chão de uma sala, uns sobre os outros, e muitos deles já estavam em um estado precário. Existiam algumas pastas organizadas por datas, contendo convites de exposição e fotos, mas nem sempre os documentos estavam na pasta certa. Também não foi possível definir com precisão as datas das exposições e os artistas que participaram de cada mostra. A única tentativa de sistematizar a atuação do IBEU, no que se refere ao patrocínio das artes visuais, aconteceu em 2000, quando eles fizeram um evento para comemorar os sessenta anos de atividades do instituto.

Essa dispersão dos documentos suscitou novas questões que até então haviam passado despercebidas. A galeria do IBEU, ao contrário dos outros espaços de exposição, pertence a uma instituição mais ampla. Valorizar ou não a sua atuação no que se refere ao patrocínio das atividades artísticas e culturais depende da decisão de pessoas que não estão envolvidas nesse universo. Como exemplo, é possível citar o depoimento da funcionária da galeria, quando ela

[12] Diante da falta de cuidado com os documentos da galeria do IBEU, fica difícil considerar que eles se constituem enquanto um arquivo. Este seria caracterizado por um conjunto documental em que se percebe a existência de "um processo seletivo, que obedece a uma lógica específica" (CASTRO, 2005, p. 36). Tendo em vista essa definição, o que encontrei no IBEU foi um amontoado de papéis e não um arquivo. No entanto, eu pude tirar proveito dessa desorganização, já que os documentos só haviam passado por uma seleção rudimentar e ainda não revelavam uma intencionalidade.

disse que as exposições de arte contam com mais verba quando o diretor do instituto é alguém que está envolvido de alguma forma com o campo artístico.

Se atualmente essa peculiaridade dificulta a realização de exposições de arte, no passado ela foi fundamental para que a galeria ocupasse uma posição destacada no campo artístico. Por ser parte de uma instituição mais ampla, a galeria do IBEU não necessitava dos recursos da venda das obras para se manter[13]. Por isso, os membros da comissão de arte se concentraram nos artistas não consagrados. Ademais, como fazia parte de uma instituição binacional, contava com o intercâmbio com instituições culturais norte-americanas, como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Se no período compreendido entre as décadas de 40 e 60, a maioria das galerias resistia por pouco tempo, posto que o mercado de arte ainda não era muito desenvolvido, a especificidade da galeria do IBEU contribuiu para que suas atividades culturais e artísticas fossem realizadas com regularidade.

Pensar essa especificidade só foi possível através do contato com os documentos e com as pessoas que fazem parte do IBEU. Assim, o trabalho de campo em arquivo não muda o fato de que ambos, o pesquisador e o campo (que inclui tanto o material documental como os atores envolvidos) afetam e são afetados durante o estudo. No meu caso, a forma como os documentos estavam organizados e algumas conversas informais com os funcionários da comissão cultural do IBEU suscitaram novas questões e fizeram com que eu reformulasse meus objetivos iniciais de pesquisa. Já com relação aos atores envolvidos na preservação dos documentos, o meu interesse por um momento específico de atuação da galeria, deu origem a uma preocupação com a preservação da memória da galeria do instituto.

**Estrutura da dissertação**

A análise das transformações ocorridas no campo das artes plásticas, no período compreendido entre meados das décadas de 40 e início da década de 60, pode lançar luz sobre alguns elementos não abordados pela história e crítica de arte, como os mecanismos de circulação, recepção e produção das obras de arte. No caso do presente trabalho, a produção discursiva dos membros da comissão de arte do IBEU foi abordada com o objetivo de compreender a gênese do campo artístico no Rio de Janeiro, isto é, o processo que possibilitou

[13] A galeria era mantida com a verba obtida através da contribuição dos sócios e também com os rendimentos do curso de inglês.

aos críticos, donos de galerias, artistas e colecionadores, definir entre seus pares as regras e normas necessárias para reger a produção artística.

Para a realização de tal empreendimento, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro deles, é abordado o debate – que envolveu críticos, artistas e instituições –, em torno dos novos valores ligados à produção artística. Esse debate foi travado pelos defensores da figuração e defensores da abstração: os primeiros eram, em sua maioria, representantes do movimento ligado à Semana de Arte Moderna de 22; enquanto os abstracionistas tinham como principais expoentes os membros do Grupo Ruptura, em São Paulo, e do Grupo Frente, no Rio de Janeiro. Ao analisar como se deu esse embate, o objetivo foi compreender as lutas por posição que subjazem os conflitos em torno das concepções estéticas. Nesse particular, os membros da comissão de arte do IBEU, embora não tivessem se posicionado explicitamente frente ao debate travado na época, ao defender os valores novos da arte estavam de algum modo tomando partido dos artistas ligados à abstração.

No segundo capítulo, o foco está na relação entre Brasil e Estados Unidos no âmbito cultural. A criação do IBEU esteve associada a um conjunto de políticas culturais externas destinadas a aproximar os Estados Unidos e os países da América Latina. No contexto da Política da Boa Vizinhança, tanto as a instituições privadas – que já atuavam antes da década de 30 –, como os órgãos oficiais ligados ao Departamento de Estado norte-americano, foram responsáveis por estimular diversas atividades culturais e artísticas nos países latino-americanos. O objetivo, ao patrocinar essas atividades, era mudar o eixo de influência que predominava nesses países, isto é, substituir ascendência francesa pela norte-americana.

Frequentemente, as análises que investigam a influência da cultura americana no Brasil enfatizam a atuação dos Estados Unidos sob o prisma de um “imperialismo cultural”. No entanto, mesmo uma instituição como o IBEU, que foi criada para propagar os valores associados à modernidade norte-americana, acabou se destacando por uma atuação autônoma. Essa independência se manifestou, principalmente, na atuação do instituto no campo das artes plásticas: os membros da comissão de arte do IBEU, ao investirem nos artistas de vanguarda, não estavam seguindo um modismo estrangeiro. Essas afinidades eletivas entre esses artistas e os membros da comissão de arte do instituto devem ser compreendidas tendo em vista a dinâmica das relações entre os agentes do campo artístico local, que tornou possível a abertura para novas manifestações artísticas.

Já no terceiro capítulo, a investigação concentra-se na representação dos artistas e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Enquanto capital federal até meados do século, o Rio de Janeiro abrigou importantes instituições culturais como a Escola Nacional de Belas Artes. No entanto, por conta de tal especificidade, a cidade foi associada a um "conservadorismo artístico" devido ao monopólio da divulgação das obras de arte exercido pela ENBA, que inviabilizava carreiras que não passassem pelo seu crivo, e minava qualquer possibilidade de inovação devido aos seus métodos de ensino tradicionais. Em contrapartida, os movimentos inovadores nas artes teriam tido solo fértil em São Paulo devido à atuação da iniciativa privada capitaneada pelos imigrantes. O objetivo deste capítulo é desmistificar o papel atribuído a essas cidades, que reduz as experiências artísticas no Rio de Janeiro ao "oficialismo" e em São Paulo ao "inovadorismo". É possível afirmar que a criação de outros espaços de exposição no Rio de Janeiro, como o IBEU, possibilitou experiências artísticas alternativas em relação ao que estava sendo divulgado nos canais oficiais, estimulando, assim, uma pluralização das experiências estéticas e dos debates entre elas, condições estas fundamentais para o desenvolvimento de um campo de produção artística.

.

# 1 ESTRUTURAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO: ESPAÇO ABERTO AO DEBATE

## 1.1 Os figurativistas e os abstracionistas

A partir da década de 30, a sociedade brasileira passou por grandes transformações, incluindo o intenso processo de urbanização, o desenvolvimento do setor industrial e a consolidação de direitos sociais e trabalhistas, inexistentes até então. No entanto, entre 1945 e 1964, período este que marca a redemocratização do país, essas mudanças ganharam mais impacto: na indústria, foram feitos investimentos de grande porte, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados; e a urbanização assume novas proporções, com o aumento das migrações internas. É justamente nesse momento de intensas mudanças que surgem os novos movimentos artísticos na esteira de um processo amplo de modernização. De acordo com Klabin (1985, p. 48):

> A aceleração do desenvolvimento econômico terá reflexos na cultura e na arte. O desejo de modernização da burguesia industrial e da própria classe média urbana abre perspectivas para a sociedade brasileira, gerando, no plano cultural, uma série de museus e instituições – como museus e bienais – que visam revitalizar o nosso sistema de arte e modificar esteticamente o país. A atividade artística passa a ser encarada como uma parcela do projeto da nação, parte integrante da consciência nacional, abrindo-se espaço para o artista.

Esse período do pós-guerra, que marca também a ascensão dos Estados Unidos enquanto modelo de desenvolvimento para o resto do mundo, inaugura um momento crucial para a sociedade brasileira que passa a viver sob a égide da "ideologia do progresso". As palavras de ordem do dia giravam em torno de idéias como mudança, ruptura, desenvolvimento. Nesse sentido, Arruda (2001, p. 19) aponta que os termos modernização, modernidade e modernismo convergiam, dado que o processo de transformação sócio-econômico, ligado principalmente ao aumento da população urbana e ao incremento da produção industrial, andava de braços dados com uma pluralidade de movimentos culturais até então nunca vistos, em que estavam abarcados tanto o "modernismo histórico", quanto os novos movimentos em ascensão.

No rastro desse clima de otimismo, um grupo de artistas se destaca por pretender acompanhar a vaga modernizadora: enquanto partidários da racionalidade e da tecnologia, os artistas concretos vislumbravam na forma geométrica a possibilidade de se conformar com o mundo moderno. Ao garantir o primado da forma sobre a representação da realidade, esses artistas esperavam encarnar um tipo de arte mais racional, não desprezando, inclusive, a

possibilidade de junção entre arte e técnica. Nesse sentido, um dos seus objetivos era romper com o caráter "aurático" das obras de arte, aproximando-as de outros bens simbólicos. No dizer de Brito (1998, p. 303), sobre os concretistas: "havia uma aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada".

Se uma das intenções era instituir inovações estéticas compatíveis com a nova sociedade, havia ainda alguns obstáculos a serem superados: a resistência de certos críticos às renovações propostas e a permanência dos cânones da Semana de Arte Moderna de 22. Ainda que se possa localizar um estiolamento dos princípios estéticos propostos pelos "modernistas históricos" a partir de 1945, período este marcado por um incremento das experimentações no campo estético, os concretistas se depararam com um campo marcado por disputas em torno da demarcação de identidades grupais e estéticas[14]. Os modernistas dispunham de meios de expressão devido à sua legitimidade no campo, como atesta sua posição privilegiada nas coleções e nos espaços de exposição; os concretistas, ao contrário, ainda disputavam seu espaço.

Entre os artistas que estão sendo tomados como representantes do "modernismo histórico", destacam-se Emilio Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral[15] e Cândido Portinari. As obras desses artistas foram as mais significativas do modernismo, tanto no que concerne à influência que elas exerceram sobre outros artistas, como pela sua presença nos espaços de exposição que repercute até os dias de hoje. Eles foram os principais responsáveis tanto pela consolidação de uma tradição de arte no Brasil, como pela imposição de arte moderna, que alcançou uma posição privilegiada no meio artístico em detrimento da arte acadêmica (ZÍLIO, 1997). Esses artistas conseguiram se impor graças ao discurso de ruptura, que garantiu a tônica desse movimento: eles se consideravam representantes de uma arte tipicamente nacional e se voltaram contra os princípios que regiam a arte até então. É nesse sentido que Doctors (2001, p. 31) afirma:

[14] "Grosso modo, essa proposta de tratar a cultura no pós-guerra toma como referência o ano de 1945, considerado como o momento terminal do primeiro Modernismo, muito embora rupturas e até redirecionamentos de perspectivas vinham se pondo desde os anos 20 e fortemente nos anos 30; estenderam-se até s primeiras quadras dos 60, porém de modo bastante hesitante" (ARRUDA, 2001, p. 26). Nesse sentido, Zílio (1997, p. 18) também destaca: "Em 1945, a arte moderna brasileira já estava implantada culturalmente e a as lutas contra o academicismo já não eram o dado mais importante. Surgia uma nova geração e o debate começava a ser interno ao próprio campo da arte moderna. Não se tratava mais de uma frente de artistas em torno de uma visão ampla da arte, típica dos primeiros anos de Modernismo, mas da discussão das suas diversas concepções. Assim, 1945 marca o início de um período que se prolonga até os primeiros anos da década de 1950, quando, de uma predominância da pintura pós-cubista (e nacionalista), vai-se passar a um novo período caracterizado pelo Abstracionismo".

[15] Ainda que esses artistas estejam sendo considerados destaques da Semana de Arte Moderna, é importante ressaltar que Tarsila do Amaral não participou do evento porque na época estava em Paris. No entanto, depois do seu retorno, foi fortemente influenciada pelos artistas que lá estiveram, tanto que ela é considerada uma das "representantes dos ideais da Semana de Arte Moderna" (ZÍLIO, 1997, p. 18).

> A maneira como o modernismo se pensa historicamente revela como se deu o processo de sua constituição. Ao romper com o passado e lançar a seta do tempo em direção a uma teleologia indica que ele se pensa isolado da idéia de um fluxo impregnado pelo fluxo contínuo, encadeado e ininterrupto.

A idéia de ruptura enfatizada pelo movimento teve também acolhida na literatura especializada. Um exemplo de reforço dos termos modernistas por aqueles que escreveram sobre essa geração de artistas, pode ser visto no seguinte trecho:

> O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (Escola Imperial e Nacional de Belas Artes etc) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, ou como pintor ao mundo governista, por meio de encomendismo, arte histórica, e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com eventual mercado para sua obra (...), indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso(...) (AMARAL, 1998b, p. 21-22).

De acordo com Fabris (1994, p. 09), a dificuldade na leitura do modernismo no Brasil se deve ao fato de que tudo o que se sabe sobre esse movimento foi produzido pelos seus protagonistas, e por críticos e historiadores que, ao defenderem a causa da arte moderna, construíram uma interpretação acrítica do modernismo. A consequência disso foi que muitos dos que escreveram sobre esse movimento reforçaram um corte entre a produção ligada à Escola Nacional de Belas Artes e aquela vinculada ao modernismo. Desse modo, as tentativas de estabelecer alguma continuidade em relação às experiências anteriores eram desencorajadas, assim como as evidências que pudessem comprometer a idéia de ruptura. No dizer de Miceli (2003, p. 100), sobre a literatura que trata do modernismo, ela foi responsável por:

> obnubilar tudo o que parecesse alheio à nova ortodoxia, introdutor de novos parâmetros de avaliação, apreciação e crítica, de uma nova maneira de lidar com a língua e com os estilos do passado tão bem-sucedido a ponto de lograr uma reinvenção da história artística e intelectual do país.

Desse modo, todo o período anterior ao modernismo foi obscurecido devido à força com que se impôs o movimento. Os artistas que não estavam marcados sob a sua insígnia eram tratados ora como representantes de uma arte não mais significativa, qual seja, a arte acadêmica, ora com precursores do modernismo (ALVES, 2002). Nessa direção, Almeida Júnior foi destacado pelos modernistas devido a sua preocupação acentuada com a cultura local, embora ele não tivesse proposto rupturas quanto ao espaço plástico neoclássico, mas sim em relação à

temática; enquanto Eliseu Visconti foi visto como último representante da arte neoclássica devido ao seu vínculo com o poder político por meio de encomendas oficiais[16]. Ao invés de reforçar os vínculos com os artistas que os precederam, os modernistas preferiram valorizar a arte colonial, anulando, assim, a contribuição de alguns artistas atuantes no período entre o do final do século XIX e do início do século.

Se na década de 20 os artistas do movimento modernista ainda procuravam se estabelecer, daí a disputa com os acadêmicos, em meados da década de 40, esse debate se esgota para dar lugar a uma disputa entre as diferentes concepções da arte moderna. É neste momento que entram em voga os movimentos ligados à abstração, cujos maiores representantes eram aqueles artistas vinculados à tendência construtiva[17]. No Brasil, houve o surgimento simultâneo de grupos ligados à linguagem geométrica na década de 50: no Rio de Janeiro, o Grupo Frente; em São Paulo, o Grupo Ruptura. A criação desses grupos seria um indício de um aumento da complexidade cultural e do "enraizamento do modernismo" (ARRUDA, 2001, p. 24).

O debate entre os modernistas, ainda ligados ao esquema de representação, e os abstratos, que propunham uma arte que estivesse em consonância com o homem moderno, assumiu contornos de uma luta em torno do que seria de fato "arte moderna". Mais que isso, foi em torno desse debate que se instituiu o campo artístico brasileiro, posto que a disputa entre figuração e abstração colocou em destaque dois sistemas de valores, em que cada um deles concebia de uma forma distinta o estatuto do artista e da obra de arte (REINHEIMER, 2008). Enquanto os "modernistas históricos" introduziram os princípios da arte moderna no Brasil, ao inserir elementos cubistas nas suas obras, ao contrário do que acontecia com as vanguardas européias, sua concepção de modernidade ainda estava associada à tradição e à relação entre arte e política.

[16] Havia uma disputa em torno de quem seria considerado um dos precursores do modernismo: Almeida Júnior ou Eliseu Visconti. Entre os críticos, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa destacaram o primeiro e o segundo, respectivamente. Entre aqueles que trataram do modernismo, Aracy Amaral valorizou o pioneirismo de Almeida Júnior. Enquanto este servia aos propósitos do modernismo por destacar uma temática em que a presença do homem brasileiro é constante, Eliseu Visconti valorizava a questão pictórica, estando também mais aberto para a linguagem internacional. Sobre a importância deste último: "Mário Pedrosa procura mostrar que Eliseu Visconti é o elo que faltava para juntar o movimento moderno à tradição, estabelecendo a continuidade. Estamos seguros que esta é a abordagem correta não do ponto de vista modernista, mas do ponto de vista daqueles que querem pensar a questão do internacional e do nacional como paradoxo constituinte da nossa formação plástica" (DOCTORS, 2001, p. 54).

[17] "A arte abstrata surgira como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia frente à realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários afinal a todo processo de conhecimento. Mas enquanto os diversos informalismos abstratos aproximaram-se mais e mais do sensível, do mítico, do plano romântico da inspiração; as tendências construtivas radicalizaram o seu caráter racional, abstrato, buscando integrá-la à ciência e à técnica no processo de transformação social. A arte deixava o seu lugar à sombra, fora do Logos, fora da história, e passava a integrar a ordem dos saberes práticos e do conhecimento positivo" (BRITO, 1985, p. 15).

É nesse sentido que Brito (1985, p. 32) afirma que só se pode falar de arte moderna a partir da atuação dos concretistas:

> No Brasil, pensamos, a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da "vanguarda construtiva" (...). Foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações dela advindas, seja crítica ou produtivamente. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante.

No entanto, essa classificação entre artistas modernos e não modernos pode acabar se revelando redutora. De acordo com Fabris (1994, p. 14), uma interpretação que conclui que a arte brasileira só se tornou moderna a partir da década de 50, não considera as peculiaridades da produção artística nacional. Desse modo, a autora vai de encontro à tese de Brito, afirmando que ele oferece uma "visão incompleta do desenvolvimento de uma nova visualidade entre nós". Se as obras apresentadas na Semana de Arte Moderna de 22 não poderiam ser consideradas modernas, a autora conclui que a atitude dos artistas, ao confrontar o público e a crítica, já demonstra uma estratégia típica das vanguardas.

Embora seja possível relativizar as demarcações ligadas às formas de representação pictórica, a modernidade na arte brasileira é identificada, por grande parte dos críticos e historiadores, com a experiência concretista[18]. No entanto, no Brasil, a incorporação dos princípios da arte concreta não se deu de forma homogênea. Em São Paulo, o movimento concreto teve início com o lançamento do Manifesto Ruptura, em 1952, por um grupo de artistas cujos principais participantes eram: Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Esses artistas paulistas, reunidos no Grupo Ruptura, teriam como principal bandeira a junção entre arte e indústria, e essa postura é explicada pelo fato de o grupo ter surgido em São Paulo, onde o desenvolvimento da indústria e da tecnologia era mais acentuado.

A relação desses artistas com princípios do movimento concreto geralmente é contrastada com a experiência dos artistas cariocas do Grupo Frente. Ao contrário dos artistas paulistas, os membros desse grupo não teriam assumido uma postura utilitarista e possuíam uma maior autonomia individual. (AMARAL, 1998a, p. 313). Por não estarem contaminados pelo clima

[18] A denominação "arte concreta" foi cunhada por Theo Van Doesberg, em 1930, para diferenciar um tipo de arte que não lidava com formas abstraídas da realidade e que, portanto, não podia ser rotulada de "arte abstrata". No entanto, essa denominação só passou a ser empregada de fato quando Max Bill passou a usá-la para definir uma arte voltada para problemas matemáticos. Com a fundação da Escola de Ulm (Escola Superior da Forma) na Alemanha, em 1951, o movimento concretista finalmente tomou forma. Entre os pressupostos básicos do movimento, é possível destacar a intenção de incorporar os princípios matemáticos à produção artística e de unir a arte à produção industrial, intenção esta que já vinha desde a criação da Bauhaus (GULLAR, 1998).

industrialista, os artistas do Grupo Frente não viam a arte como "produto", mas como "expressão". Essa postura seria reflexo de uma atitude não dogmática em relação aos preceitos artísticos vindos do exterior.

Se a princípio o embate no campo artístico envolvia os artistas ligados ao movimento modernista e os concretistas, a diferença entre o Grupo Ruptura e o Grupo Frente acentuou uma divergência no interior do próprio movimento concretista, divergência esta que assumiu contornos nitidamente regionais. Como consequência desta luta entre o "teoricismo paulista" e o "espontaneismo carioca", o Grupo Frente se desmanchou, e a maioria dos membros desse grupo se uniram, posteriormente, em torno do Movimento Neoconcreto, em uma tentativa de romper definitivamente com o dogmatismo concretista. No dizer de Brito (1985, p. 49), "o concretismo seria a fase dogmática, o Neoconcretismo a fase de ruptura, o Concretismo a fase de implantação, o Neoconcretismo os choques da adaptação local".

Nessa diferenciação entre os dois grupos é possível vislumbrar algumas características que foram associadas de forma recorrente aos artistas cariocas e paulistas: a) aos cariocas, é atribuído a aversão à idéia de movimento organizado – vide a suposta autonomia individual dos membros do Grupo Frente em oposição aos membros do grupo paulista; b) diferentemente de São Paulo, no Rio de Janeiro a modernidade estaria assentada fora da lógica do mercado, daí a afirmação de que o concretismo estaria profundamente enraizado na cidade de São Paulo – embora os concretistas cariocas tivessem desfrutado de um maior prestígio junto ao mercado de arte; c) os artistas paulistas seriam caracterizados pela sua postura dogmática, enquanto os cariocas seriam mais "intuitivos"[19].

Essas disputas – tanto a que engloba os modernistas e os concretistas, como a que envolve os concretistas paulistas e cariocas – revelam um embate em torno de formas de distinção no interior do campo artístico na década de 50. O enraizamento definitivo da arte moderna no país permitiu que novas linguagens surgissem, assim como novos grupos que queriam tomar para si o estatuto de vanguarda artística. Nas palavras de Arruda (2001, p. 25): "a variedade de posições aludia ao convívio de temporalidades diversas e de retraduções singulares, apontando para formas diferenciadas de acesso e de absorção de novos preceitos, para as redes de relações, o grupo geracional, o convívio intelectual". Nesse particular, é possível afirmar que essa rede de relações, longe de ser estabelecida somente por afinidades e formação de grupos ao léu, teve origem em

[19] Sobre essas disputas regionais pela legitimidade cultural, ver o terceiro capítulo desta dissertação.

uma disputa de posições entre aqueles que possuíam uma legitimidade já consolidada no campo e aqueles que pretendiam conquistá-la.

Nesse sentido, tanto os críticos de arte como as instituições culturais atuantes nesse período também desempenharam um papel importante na construção dessas formas de distinção. Ao incentivar determinados artistas em detrimento de outros, ambos colaboraram na afirmação das diferenças que, longe de serem inerentes aos grupos, são acima de tudo criadas tendo em vista uma inserção no campo. Por isso, não se pode incorrer no erro de adotar os pontos de vista dos movimentos supracitados, é necessário perceber as estratégias mobilizadas por cada grupo para sua auto-afirmação, dentro de um campo de possibilidades oferecido. As disputas que muitas vezes parecem girar em torno de inovações estéticas, escondem os contornos regionais e políticos que elas podem assumir. Desse modo, a investigação sociológica é fundamental na apreensão dessas disputas, dado que elas não estão de forma alguma estritamente referenciadas a formas de representação pictóricas.

### 1.2 **Campo artístico: considerações teóricas**

Para dar cabo de uma investigação que pretende revelar os meandros da produção artística no Brasil em meados do século XX, um autor parece ser de extrema valia para tal empreendimento: Pierre Bourdieu. Ao lançar mão de uma “teoria dos campos”, esse autor tem o objetivo de evitar a dicotomia que reduz as obras de arte, ora aos seus aspectos estéticos, ora ao seu contexto de produção. Assim, essa teoria permite pensar nos agentes que atuam na criação de critérios de legitimidade artística dentro de um campo relativamente autônomo, isto é, capaz de engendrar suas próprias regras e valores.

Segundo Bourdieu (1996), a partir de meados do século XIX houve uma progressiva autonomização do campo artístico francês, que se desvinculou das amarras do campo político, e passou a monopolizar o poder de consagração e legitimação artística. Esse processo teve origem na criação de um estilo boêmio enquanto uma “arte de viver do artista” e na construção de um campo artístico em oposição ao mundo burguês. Foi justamente a partir dessa oposição que surgiu a idéia da “arte pela arte” em conflito com uma arte burguesa cujos artistas encontravam-se afinados com os valores da classe dominante. Um dos pressupostos da “arte pela arte” repousaria em uma preocupação formal, que Bourdieu (ibidem, p. 75) localiza em um escritor

como Flaubert, cuja atuação foi responsável pela revolução simbólica que propiciou a criação de um campo literário com normas próprias.

Foi em torno das lutas pela classificação estética entre os defensores da “arte pela arte” e os defensores da “arte burguesa” que um campo artístico começou a ser forjado. No caso da “arte pela arte”, seu surgimento só foi possível a partir de uma revolução que criou o espaço necessário para sua existência e o artista da forma como ele é concebido até os dias de hoje. A identidade do artista teve origem em uma posição construída por agentes que inventaram um novo personagem social na tentativa de superar as posições já estabelecidas no campo:

> o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte (BOURDIEU, 1996, p. 95).

As disputas que regem a definição de critérios de consagração e exclusão próprios do campo seriam movidas pelos agentes que possuem um capital específico (econômico, cultural, simbólico) e aqueles desprovidos dele. A forma pela qual os agentes se movem no interior do campo depende da posição que eles ocupam no mesmo, que, por sua vez, tem uma relação direta com o capital por eles possuídos. No entanto, se as interações que se dão no campo estão de alguma forma conformadas por posições já fixadas e pelo capital adquirido pelos agentes, Bourdieu (1996) não exclui possibilidades de mudança: o que o autor chama de “espaço dos possíveis” equivale às condições objetivas para a realização de algo no campo. Nesse sentido, para que haja alguma inovação é necessário que existam possibilidades efetivas para sua realização.

Com efeito, as atitudes de determinados grupos e artistas devem ser consideradas tendo em vista sua posição no campo. São essas posições que determinam as hierarquias entre artistas e escolas e as mudanças que podem ocorrer ao longo do tempo nessa classificação (BOURDIEU, 1996, p. 108). No caso dos artistas representantes da “arte pela arte”, de uma posição desfavorável, eles passaram a exercer uma autoridade no campo: da posição de hereges (agentes potenciais de mudança que desejam ocupar as posições que lhes são negadas), passaram a ortodoxos (aqueles que ocupam uma posição privilegiada no campo e por isso tendem a manter uma postura conservadora).

As possibilidades de mudança caberiam sempre aos recém-chegados. No entanto, mesmo que esses heterodoxos estejam voltados para uma luta contra as posições estabelecidas, é necessário que eles dominem a história do campo, isto é, que estejam ligados ao passado que tanto desejam superar. No caso das vanguardas artísticas, elas sempre se definem em oposição a uma determinada tradição, mas para ocupar uma posição no campo, elas devem compartilhar um *habitus* específico, o que pressupõe conhecer e reconhecer as regras que guiam o jogo, e estar atentas para o espaço dos possíveis que constituí o mesmo. Nas palavras de Bourdieu (1996, p. 274):

> Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da herança que está inscrita na estrutura mesma do campo, como um estado de coisas, dissimulando por sua própria evidência, que delimita o pensável e o impensável e abre o espaço das perguntas e das respostas possíveis. Isso é visto particularmente bem no caso das ciências mais avançadas, onde o domínio das teorias, dos métodos e das técnicas é a condição do acesso ao universo dos problemas que os profissionais concordam em considerar interessantes ou importantes.

Nesse sentido, ao ressaltar a necessidade de um conhecimento sobre a história do campo e sobre o espaço dos possíveis por parte dos artistas como condição para ter um "lugar ao sol" no campo, Bourdieu (Idem) acentua alguns constrangimentos que envolvem a produção artística. Ao definir o campo enquanto uma "estrutura de relações objetivas", esse autor atenta para as posições que os agentes ocupam no campo – que são imprescindíveis para a compreensão das lutas entre artistas e escolas – e que em um nível mais superficial podem passar despercebidas como interações entre indivíduos em uma atitude colaborativa.

Ao descartar a possibilidade de tratar a produção artística no nível das interações concretas, sem recorrer à estrutura que conforma essas interações, Bourdieu faz uma crítica direta à noção de "mundo da arte" proposta por Howard Becker (1976). A percepção desse autor, que destaca a arte enquanto uma ação coletiva, coloca em destaque as redes de cooperação que tornam possível a produção de uma obra de arte como consequência de um movimento organizado coletivamente. Nesse sentido, aquilo que ele define como "mundo da arte" equivale ao "[...] conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte" (BECKER, 1976, p. 09).

No dizer de Bourdieu (1996, p. 233), sobre a compreensão da produção artística proposta por Becker, o campo "não é redutível a uma população, ou seja, a uma soma de agentes individuais ligados por simples relações de interação e, mais precisamente, de cooperação: o que falta, entre outras coisas, nessa evolução puramente descritiva e enumeradora, são as relações

objetivas constitutivas da estrutura do campo e que orientam as lutas visando conservá-las ou transformá-las". Nessa crítica, o autor deseja chamar a atenção para um conjunto de determinações objetivas que pesam sobre os agentes do campo – incluindo as imposições simbólicas e as lutas pela classificação – e que são completamente ignorados em uma análise preocupada somente com um agrupamento de indivíduos envolvidos na produção artística.

Nesse sentido, é possível dizer que a preocupação de Bourdieu (Idem) está voltada para as relações de força simbólicas que pesam sobre os agentes e as instituições e que, por sua vez, influenciam suas tomadas de posição no campo: eles fazem suas escolhas de acordo com o repertório de possibilidades existentes e com os lucros materiais e simbólicos que podem advir delas. No caso de uma situação concreta, como o campo artístico brasileiro na década de 50, é possível vislumbrar que as escolhas de determinados grupos, ao privilegiar um tipo de arte, não se deu ao acaso, relacionando-se antes de tudo com o prestígio que poderia provir delas. Com relação às instituições, essa situação não foi diferente: ao valorizarem a arte moderna, os Museus e instituições, como o IBEU, demonstraram pleno conhecimento do espaço dos possíveis e souberam investir nos artistas que dali por diante fariam parte do seleto grupo de "prestigiáveis".

O objetivo do trabalho aqui proposto, ao tomar como referência a análise bourdieusiana, é demonstrar que a formação de grupos ligados a determinadas correntes artísticas não se deu somente a partir de estratégias de exclusão e pertencimento na formação de identidades. Na lógica da construção dos grupos, existe sempre aquele que é mais capaz de definir a identidade do outro[20]. Desse modo, é necessário localizar as constrições sociais que atuam sobre os artistas e as disputas de poder que configuram suas escolhas. Longe de ressaltar um suposto enfoque estruturalista[21] oriundo da análise do autor, este trabalho é movido pela idéia de que não basta sublinhar a relações de afinidade que se formam no interior de grupos e instituições – até porque uma análise como essa pode sucumbir no erro de adotar o ponto de vista dos próprios grupos

[20] "Estes conflitos para definir essas identidades remetem às luta pelo direito ou pelo monopólio do poder de consagração estética ou intelectual, isto é, diria Bourdieu, o monopólio do poder para dizer, como autoridade, quem está autorizado a chamar-se escritor, ou até mesmo para se designar quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor, artista ou filósofo. Aqui, a dimensão fundamental das tensões ou dos conflitos dentro deste espaço diz respeito aos limites destes espaços e ao direito de dizer quais são estes limites,e ao direito de dizer quem pertence a este espaço social particular. Evidentemente, segundo a posição de cada um, a definição muda" (CHARTIER, 2004, p. 142).

[21] Alguns autores, como Canclini (2005), reforçam um caráter estruturalista presente na obra do autor, ressaltando que Bourdieu deixa de lado as práticas para reforçar as determinações sociais que influem sobre os indivíduos. No entanto, existe uma diferença sutil entre um enfoque estruturalista e uma análise voltada para algumas condições objetivas que definem formas de pensar e classificar. Bourdieu além de destacar as coerções que atuam sobre os agentes, ressalta a possibilidade de "ajustes às situações", isto é, estratégias mobilizadas pelos indivíduos para driblar as determinações que pesam sobre eles (CHARTIER, 2004, p. 151).

destacados –, é necessário também buscar um viés explicativo capaz de desvendar as lutas que movem os grupos na sua busca por prestígio e distinção[22].

Dessa forma, na disputa entre os modernistas, representantes de uma arte realista, e os concretistas, defensores de uma arte pura, o estudo empreendido por Bourdieu (Idem) pode auxiliar na medida em que ele propõe uma gênese das categorias estéticas, isto é, uma reconstituição da forma como elas foram definidas e dos contextos específicos em que elas surgiram. Nesse sentido, longe de serem categorias universais, elas só entram em cena quando determinados agentes procuram construir sua posição para enfrentar os embates que se estabelecem no campo. Essa posição, porém, deve ser compreendida tendo em vista duas dimensões: as disposições associadas à origem social dos membros de determinados grupos e o campo, enquanto uma "estrutura determinada de posições socialmente marcadas". É justamente a idéia de "campo" que impossibilita deduzir a posição dos artistas a partir de sua origem social, posto que é necessário verificar a "estrutura dos possíveis" que configura esse espaço social específico (BOURDIEU, 1996, p. 299).

Feitas as devidas considerações acerca do marco teórico que perpassa o trabalho, é necessário discutir as contribuições de autores que trataram do campo artístico brasileiro, antes de passar para a análise dos debates que foram travados entre diferentes correntes artísticas. O objetivo de lançar mão desses autores é trazer à tona compreensões diferenciadas acerca da formação de um espaço social da arte no Brasil. Entre as questões tratadas por eles, há uma discussão em torno da possibilidade de falar da existência de um campo artístico no país. É sobre esse debate que trata o próximo tópico.

### 1.3 **A formação de um espaço social de arte no Brasil**

No texto *La modernidad después de la posmodernidad*, Néstor Canclini define a modernidade a partir de quatro direções: como um projeto emancipador, um projeto expansivo, um projeto renovador e um projeto democratizador. Sem definir o que seriam esses quatro aspectos para o autor, um deles chama a atenção: o projeto emancipador que caracteriza a produção auto-regulada das práticas simbólicas e a formação de um mercado cultural autônomo,

[22] Ainda que a busca de lucros simbólicos seja um dos objetivos dos grupos artísticos, não se deve, de forma alguma, resumir sua atuação como se ela fosse unicamente destinada a esse fim. Ao contrário, essa busca é apenas um dos componentes presentes nas disputas no campo.

ainda fazendo parte desse processo a racionalização da vida social e a individualização (CANCLINI, 1990, p. 204-205). Ao definir o que compreende como modernidade, Canclini observa que nas sociedades latino-americanas, até meados da década de 40, não havia ainda um público específico voltado para as artes, posto que grande parte da população era constituída por analfabetos. Sendo assim, o autor propõe o seguinte questionamento: entendendo a modernização como um processo social que constrói a modernidade, como tais países poderiam conciliar o modernismo artístico com uma modernização ainda tão incipiente, em que campos culturais autônomos sequer haviam se formado?

A questão proposta por Canclini encontra eco na análise desenvolvida por Sergio Miceli, no seu livro *A noite da Madrinha*, acerca da indústria cultural no Brasil. Tendo como parâmetro a análise empreendida por Bourdieu sobre a autonomização do campo cultural, Miceli busca investigar as condições sociais e históricas que permitiram, no modo de produção capitalista, a instauração de uma indústria cultural e as circunstâncias que possibilitaram a autonomização dos diversos campos culturais no âmbito de uma sociedade de classes e de países com formações capitalistas periféricas (MICELI, 1972, p. 30). No caso das sociedades capitalistas, essas instâncias culturais serviram para afirmar os valores das classes dominantes, transfigurando, assim, "relações de força em relações de sentido"[23] (Idem, ibidem, p. 31). Já com relação às formações capitalistas periféricas, não haveria uma classe hegemônica capaz de realizar tal transfiguração.

Tal qual Bourdieu (1999), que destaca ser maior a autonomia do campo quanto mais polarizado ele estiver entre um subcampo de produção restrita e um subcampo de grande produção, Miceli (1972) também aponta para a distinção entre uma esfera de produção erudita e a indústria cultural como condição para a existência de um campo de produção simbólica. No caso dessas duas esferas, a indústria cultural estaria voltada para a conquista do público, enquanto a erudita caracterizar-se-ia por uma concorrência cujo principal objetivo seria garantir o reconhecimento entre seus pares. Desse modo, o isolamento em relação a um público de não-produtores levaria ao estabelecimento de uma lógica própria no campo de produção erudita.

[23] "Deste modo, poder-se-ia dizer que, ao nível da instância propriamente simbólica, o sistema de classes sociais metamorfoseia-se em cultura. Esta, por sua vez, assume o encargo de instaurar as "relações de sentido" em que se naturalizam as relações de classe, tornadas um sistema de diferenças guiado pelo princípio de distinção. No interior deste regime de diferenças, as relações de sentido encontram-se organizadas em termos de uma hierarquia das legitimidades culturais dominada pela cultura da classe dominante, pelo sistema de ensino institucional a serviço da classe dominante e pelo campo da produção erudita tendente a preservar sua autoridade de instância máxima de legitimação e consagração de agentes, obras e receptores" (MICELI, 1972, p. 41-42)

No Brasil, não houve uma divisão entre um campo de produção restrita e outro de circulação ampliada, ao contrário, a fragilidade do capitalismo existente no país impediu que um mercado de bens simbólicos se expressasse de forma plena. O que ocorreu foi uma interpenetração das esferas erudita e de massas, demonstrando, assim, a inexistência de uma polarização entre uma cultura burguesa e outra popular (ORTIZ, 1991). Assim, não houve uma legitimação das diferenças sociais através das diferenças culturais: por não haver uma estrutura de classe unificada no país, o campo simbólico acabou por atender demandas diferenciadas, não havendo, portanto, uma imposição do arbitrário cultural por parte da classe dominante.

Ademais, o processo de autonomização do campo de produção erudita nos países de formação capitalista clássica também atendeu aos seguintes requisitos: a constituição de um público social diversificado; divisão do trabalho intelectual; e a multiplicação de instâncias de consagração e difusão (Salões, Academias, Museus etc). No caso do Brasil, Miceli (1972) identifica um peso reduzido da produção erudita, posto que uma das condições para seu desenvolvimento não encontrava aqui um terreno fértil, qual seja, o desenvolvimento de um sistema de ensino capaz de legitimar os bens produzidos pela classe dominante. Já com relação ao surgimento de um público especializado, as dificuldades repousavam nos altos índices de analfabetismo, que em 1940 ainda atingia 57% da população (ORTIZ, 1991, p. 28).

As características específicas de um mercado simbólico formado nos países dependentes, tais como o imbricamento das esferas erudita e de massas, a inexistência de público especializado apto para absorver a oferta de um mercado de bens eruditos e a ausência de uma classe dominante capaz de impor seu arbitrário cultural, supõem a inexistência de uma autonomia dos campos culturais. Essa hipótese é sustentada por autores que reconhecem a anterioridade dos movimentos modernos em relação à modernização econômica e ao processo de racionalização da sociedade brasileira, como é o exemplo de Ortiz (1991). Já a hipótese sustentada por Miceli refere-se à inexistência de um mercado simbólico unificado em países periféricos. De acordo com este autor, isso se justifica pelo seguinte motivo:

> (...) as coordenadas centrais que marcam a expansão, aqui, do sistema capitalista em sua etapa urbano-industrial mais recente, fundada na internacionalização do mercado material interno: insuficiências da nova industrialização, disparidade entre regiões ou setores sociogeográficos em consequência da concentração industrial nos “bolsões” afluentes, déficit de emprego, pequena diferenciação da estrutura ocupacional no todo da formação, acentuada concentração de renda, entre outros fatores (MICELI, 1972, p. 168).

O que esses autores pressupõem é que nos países europeus o desenvolvimento de uma esfera cultural ocorreu simultaneamente ao alargamento das forças produtivas, isto é, determinadas condições estruturais permitiram a autonomização de esferas tais como a artística e literária. Já no caso brasileiro, as idéias liberais teriam chegado antes mesmo do desenvolvimento industrial que tornou possível o surgimento dessas idéias no contexto europeu. É nesse sentido que Ortiz (1991, p. 30) aponta para o caminho que separa a intenção da realização, quando se tem em vista a especificidade da modernização no Brasil. Essa constatação permite ao autor afirmar que o modernismo no Brasil teria sido uma "idéia fora do lugar" (parafraseando a imagem de Schwarz), por ter se antecipado em relação ao processo de modernização técnico-industrial[24].

No entanto, as mudanças que se processaram a partir da década de 40, permitem afirmar que as idéias foram, pouco a pouco, "entrando no lugar"[25]. Nesse momento, uma cultura popular de massa surgiu no Brasil, como consequência de reestruturações mais amplas, vide a consolidação de uma sociedade urbano-industrial (ORTIZ, 1991, p. 38). Esse período também foi marcado pela expansão do mercado de publicações, com o aumento da tiragem de livros e revistas, e pela difusão do rádio. Essas transformações, ocorridas nos anos 40 e 50, propiciaram a criação de um mercado de bens simbólicos incipiente, assim como a formação de uma indústria cultural. Se somente a partir da década de 60, com a expansão do capitalismo, é possível falar de um mercado para os bens culturais propriamente dito, as condições que tornaram possível sua existência já estavam dadas nas décadas anteriores, quando já havia um movimento em direção a uma maior especialização e racionalização, isto é, modificações estruturais que permitiram novas formas de organização da cultura[26] (Idem, ibidem).

---

[24] Ortiz (1991, p. 35) afirma que "o modernismo é uma idéia fora do lugar que se expressa como projeto". Nesse sentido, o movimento concretista no Brasil seria o exemplo de uma experiência estética voltada para um projeto de modernidade. A adesão às tendências construtivas tinha como objetivo superar situação de atraso que marcava a sociedade brasileira, antecipando mudanças que só iriam ocorrer em outras esferas posteriormente. No dizer de Pedrosa: "Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina, desse espírito complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação? A história da arte já nos tem dado exemplos de antecipações semelhantes de movimentos artísticos em relação a outros campos de atividades mais pragmáticas" (PEDROSA, 1986, p. 26).

[25] "Em final dos anos 1940 e início dos anos 1950, as esferas artísticas ganham mais espaço em sua capacidade de julgamento e consagração de foro específico" (FREITAS, 2002).

[26] Miceli localiza algumas condições para a consolidação de um campo artístico já nos primeiros anos do século XX: "[...] as primeiras décadas do século XX reuniram as condições institucionais indispensáveis à plena emergência e operação de um campo de produção artística: o papel do Liceu de Artes e Ofício na formação técnico-profissional de sucessivas levas de artistas aqui residentes; a existência de diversos ateliês e cursos de iniciação artística mantidos por mestres brasileiros e estrangeiros residentes na capital; a concessão pelo governo estadual de bolsas de estudo no exterior para artistas destacados, as inúmeras exposições, individuais e coletivas, de artistas pertencentes ou não às diversas etnias de imigrantes instalados no país (italianos, espanhóis, franceses, belgas etc); a expansão de uma clientela de colecionadores abastados e a progressiva conversão de São Paulo em um campo de atração dos maiores nomes da pintura acadêmica brasileira, quase todos então trabalhando e residindo no Rio de Janeiro" (MICELI, 2003, p. 101).

No que se refere às condições para o desenvolvimento do campo artístico brasileiro, já é possível enxergar desde a década de 30 uma preocupação por parte dos artistas no que tange a sua profissionalização: eles passaram a participar ativamente na formação de instâncias de consagração e divulgação, além de terem criado diversas associações, como é o caso do Sindicato dos Artistas Plásticos, inaugurado em 1938. Como parte desse processo de estruturação do campo, a divisão do trabalho no sistema de arte também se acentuou, com o surgimento dos críticos de arte, *marchands*, colecionadores, além de técnicos e intelectuais ligados à preservação do patrimônio histórico e artístico.

A burguesia também desempenhou um papel fundamental na consolidação de um campo cultural. Ao contrário do que supõe Miceli (1972), ao constatar a inexistência de uma burguesia capaz de assumir seus compromissos enquanto classe hegemônica, a iniciativa desses agentes incluiu a criação de museus, como é o caso em São Paulo de Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, responsáveis pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e MAM/SP, respectivamente. A atuação dessa burguesia nos empreendimentos culturais expressava uma tentativa de construção de uma identidade moderna, cujo principal padrão seria o modelo norte-americano. Nesse sentido, seria possível afirmar que a burguesia brasileira também assumiu seu papel na criação de "um projeto civilizatório nos moldes da modernidade capitalista" (ARRUDA, 2001, p. 415).

Esses investimentos privados foram responsáveis por garantir uma maior especialização no campo, com a criação de estabelecimentos artísticos e novas profissões ligadas ao mundo da arte. Ademais, a atuação da iniciativa privada também favoreceu o surgimento de experimentações estéticas. O fato de o Museu de Arte Moderna de São Paulo ter sido resultado dessa iniciativa propiciou a aquisição de um acervo que privilegiou a arte de vanguarda (Idem, ibidem). Nesse sentido, a decadência dos Salões e a criação de instituições como o IBEU, que valorizavam justamente os novos valores estéticos, podem ser explicados a partir dessa crescente complexidade do campo cultural e da atuação de novos agentes artísticos.

Dadas as transformações ocorridas no período destacado, que incluem a emergência de profissionais ligados ao sistema de arte e uma crescente institucionalização, vide a fundação de museus e galerias, é possível verificar uma crescente autonomização do campo artístico no Brasil, não no que se refere a uma independência da arte em relação às esferas econômica e política, mas no que tange ao grau de consagração interna dos membros que atuavam nesse espaço social

específico. Tal como Freitas, a noção de autonomia será considerada da seguinte maneira: "[...] será avaliada, antes de tudo, enquanto processo, enquanto desenvolvimento inevitavelmente histórico, e como tal, ao invés de se tentar capturá-la em sua pureza cristalina de conceito, proponho, ensaisticamente, que ela seja matizada, sempre, de acordo com a situação e o contexto apreendido" (FREITAS, 2002). No caso do presente trabalho, trata-se de localizar alguns acontecimentos que possibilitaram essa crescente autonomização: a polêmica entre os defensores da abstração e os defensores da figuração, e a criação de novos estabelecimentos artísticos.

### 1.4 **Os artistas e suas instituições**

Ainda que seja difícil localizar com precisão a origem dos embates em torno de concepções estéticas, é possível destacar dois marcos que dão início à polêmica entre a arte abstrata e a arte realista: a exposição de Alexander Calder no Ministério da Educação, em 1948, e de Max Bill no MASP, em 1950[27] (AMARAL, 1984). Essas duas exposições chamaram a atenção para a arte abstrata quando ela ainda não era tão difundida no país, e influenciaram grupos e artistas que puderam travar contato com outras linguagens artísticas modernas. No caso do Grupo Frente, por exemplo, a filiação de Mário Pedrosa ao abstracionismo de Calder teria sido responsável pelo rumo singular do Grupo Frente e, posteriormente, pelo caráter intuitivo dos neoconcretos; já com relação a Max Bill, sua influência foi mais explícita nos concretistas paulistas, e sua exposição foi considerada uma revelação para muitos artistas brasileiros.

Diante dessas experiências e, posteriormente, da formação de grupos ligados à arte abstrata, alguns dos artistas que se destacaram na Semana de Arte Moderna de 22 manifestaram-se em defesa de uma arte que deveria representar a realidade. Assim, a arte realista surgiu de uma preocupação em tematizar o homem brasileiro e refletir sobre a situação de atraso do país. Ao defenderem essa concepção de arte, os artistas realistas tinham por objetivo participar das lutas presentes na sociedade, colaborando para uma transformação social concreta. Uma das principais características desse modernismo era a preocupação nacionalista[28], o que atribuía a esse movimento uma marca essencialmente social.

---

[27] De acordo com Pedrosa (1986), essas duas exposições, juntamente com experiência da Doutora Nise da Silveira no Hospital do Engenho de Dentro, ao criar uma seção de terapia ocupacional, e a revolução pedagógica propiciada pelas escolas de arte de Augusto Rodrigues e Ivan Serpa, foram responsáveis pela renovação do campo artístico brasileiro.

[28] De acordo com Aracy Amaral (1998b, p. 15), a Semana de Arte Moderna de 22, que deu origem ao movimento modernista, tem como uma de suas explicações o nacionalismo crescente, oriundo do fim da Primeira Guerra Mundial. No dizer da autora:

Para os artistas desse movimento, como Di Cavalcanti e Portinari, a arte deveria ser essencialmente representativa, isto é, a obra deveria expressar uma relação com a realidade concreta (ZÍLIO, 1997, p. 74). Nesse sentido, a preocupação desses artistas repousava no conteúdo, sendo a forma apenas uma maneira de expressá-lo. Na crítica de Ciro Mendes (1948, p. 71), por ocasião da mostra de Portinari, é possível vislumbrar os pressupostos que moviam esses artistas: "[...] Portinari não é um artista que vive isolado numa egoística torre de marfim, ausente das lutas que empolgam o homem e que justificam a crença na vida. Sem se desinteressar pelas pesquisas puramente plásticas, não faz delas – como muitos – um fim e sim um meio para alcançar a mais alta ressonância a sua mensagem de solidariedade humana". Nessa crítica, está implícita não só uma adesão aos princípios dos artistas ligados ao "modernismo histórico", como também uma censura direcionada àqueles que aderiram à tendência construtiva.

Alguns críticos de envergadura viram com desconfiança as experiências estéticas vinculadas ao abstracionismo. Eles compartilhavam a idéia de que essa tendência teria uma preocupação demasiada com o formal, desligando-se, assim, da sociedade. Sérgio Milliet, por exemplo, considerava esse tipo de arte uma aventura "intelectualista", "egoísta" (ARRUDA, 2001). Para ele, o artista deveria desempenhar uma função junto à coletividade, enquanto o abstracionismo seria uma arte individualista, associada a uma ideologia pequeno burguesa. É por demonstrar um desconforto com as novas linguagens que pululavam no campo artístico, que Di Cavalcanti (1948, p. 241-242) escreve:

> Ora, minha crítica ao anarquismo modernista vem da seguinte observação: uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente inconseqüente. Espera-se a renascença da humanidade pela compreensão entre os homens? Ou perdemos a noção da vida humana? Será a arte apenas um mecanismo frio de inteligência?

Outro a expressar descontentamento com a experiência concreta, apesar de ter participado ativamente do Grupo Frente e, logo depois, do movimento neoconcreto onde escreveu a "Teoria do não-objeto", foi Ferreira Gullar. O concretismo, segundo ele, estaria preso a uma "dialética do formalismo", desconsiderando a realidade social e política do país. Gullar (1969, p. 31) afirmava que o movimento concreto furtava-se de um objetivo comum ao movimento artístico anterior,

---

"Assim, no contexto das alterações a ocorrer, a manifestação cultural da Semana constitui um registro sintomático da pulsação do organismo nacional, antecipando, por meio do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo-aristocratismo pouco anos depois".

qual seja, incorporar a arte à realidade com o objetivo de transformá-la. Desse modo, todos os artistas ligados ao movimento concreto seriam considerados alienados, visto que se distanciavam da realidade objetiva no momento de conceber suas obras[29].

O "modernismo histórico" seria, para os artistas e críticos vinculados ao movimento, a expressão concreta de transformações materiais da sociedade brasileira. Ele corresponderia, assim, às necessidades efetivas dessa sociedade, ao escolher como preocupação a temática nacional e contribuir para responder aos problemas de um determinado contexto histórico. Essa assimilação da questão social pelos artistas desse movimento correspondeu, de acordo com Fabris (1994), a uma necessidade estrutural do modernismo brasileiro. Enquanto as vanguardas européias lutavam contra a tradição e os vínculos identitários, os movimentos artísticos no Brasil se caracterizaram justamente por incorporar as condições locais nas suas obras, criando assim uma forma peculiar de ser moderno peculiar.

Os artistas concretos, por outro lado, vislumbraram no debate que se iniciava a possibilidade de se inserir de forma definitiva no campo. Assim como os modernistas consideravam-se representantes de um tipo de arte que se coadunava com o espírito da época, os abstratos também definiram sua arte como aquela que expressava "a maneira de viver do século XX" (PEDROSA, 1995, apud ARRUDA, 2001, p. 41). Assim, o movimento concreto foi defendido tendo em vista uma suposta sincronia com as experiências econômicas, sociais e políticas vigentes no "novo mundo". Como exemplo dessa sincronia, Brito (1985, p. 47) afirma:

> As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixaram-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta.

Os concretos também consideravam sua arte uma resposta à questão do desenvolvimento social e cultural do país. A sua produção artística não estaria descolada das transformações que valorizavam a racionalidade, tecnologia e a construção de uma sociedade democrática. As obras iriam se confundir com a vida, participando efetivamente de um processo de transformação e criação de uma nova sociedade. Os concretistas teriam como "missão social" criar um estilo para

[29] Os artistas abstratos também eram considerados alienados por supostamente incorporarem os ditames artísticos vindo do exterior sem considerar a realidade local. O modernismo, ao contrário, seria a expressão de uma "síntese da experiência cultural nacional e internacional" (GULLAR, 1969: p. 84). Por conta desse embate, é possível localizar nesse momento a emergência no plano artístico do debate entre nacionalismo versus internacionalismo. Ver Amaral (1984).

uma época e intervir na realidade de forma a modificá-la, e não imitá-la. Nesse sentido, esses artistas tomaram para si o papel de superar o subdesenvolvimento, a partir do momento em que acreditavam que sua arte poderia ser capaz não só de intervir no ambiente urbano, como também formar um novo homem, qual seja, o homem moderno. O engajamento político desses artistas não se daria através de submissão da obra de arte a um conteúdo social, mas através da "defesa da arte como caminho para o desenvolvimento individual" (REINHEIMER, 2008).

Para superar a situação de atraso, os concretistas apostaram em uma experiência estética, que, para eles, seria capaz de formar uma nova sensibilidade, preparando, assim, os homens para as transformações de caráter mais amplo na sociedade[30]. Nesse sentido, a reformulação das concepções estéticas através de novas experiências artísticas previa uma nova identidade para o artista e um novo papel para a arte: a obra passaria a ter uma funcionalidade, misturando-se com os objetos da vida cotidiana; ela teria como objetivo contagiar "o modo de viver e pensar de homens e mulheres" (CÔRTES, 2002, p. 01). Diante desse confronto entre as concepções artísticas, no que se refere ao papel social da arte, Pedrosa (1986, p. 245-246) escreve:

> A arte revolucionária é a que exprime (dizem os discutidores com tinturas de materialismo dialético) esse duelo social e político. Quando se vai ver o que significa essa palavra "exprimir", verifica-se que tudo se resume em obrigar o artista, o pintor, por exemplo, a só pintar operários de macacão, famintos ou revoltados, mães proletárias, grávidas cercadas de dezenas de filhos esquálidos, burgueses pançudos de bigodes retorcidos em torno de uma mesa onde o champanha corre a rodo e com mulheres lascivas no colo. Também é permitido pintar retratos bem favorecidos e marciais de alguns heróis e líderes políticos populares. Essa pintura é designada de realismo, sendo que alguns acrescentam a esse vocábulo o adjetivo "socialista" .

Essa crítica de Pedrosa deve ser interpretada tendo em vista o seu posicionamento nas disputas que envolviam as classificações estéticas e a sua atuação, que possibilitou ao abstracionismo firmar-se enquanto uma expressão legítima[31]. Porém, não somente os artistas e críticos participaram intensamente desse debate em torno da modificação das regras de consagração. Essa transformação só foi possível graças ao surgimento de novos estabelecimentos artísticos que abriram espaço para as mais diversas manifestações da arte moderna. A multiplicação dos espaços exposição, a partir da década de 20, foi responsável por diminuir a influência do sistema de arte acadêmico.

---

[30] Não se tratava apenas de uma modificar a forma de representar os objetos, mas também de impor novas maneiras de ver, sentir e olhar.

[31] De acordo com Reinheimer (2008, p. 187): "Mário Pedrosa tinha de fato uma trajetória e habitus atípicos. Sua militância política, as longas temporadas no exterior e o contato com diversos intelectuais estrangeiros (explicitadas na forma de entrevistas para o Correio da Manhã) o posicionaram diferencialmente no mundo artístico brasileiro".

Com efeito, os novos espaços de exposição passaram a incentivar atividades artísticas em um momento em que o mercado de arte era incipiente. No Rio de Janeiro, alguns espaços improvisados serviram como locais para abrigar exposições, competindo com o Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), que se destacava por apresentar uma arte ligada aos moldes acadêmicos: o Liceu de Artes e Ofício; o *hall* da Policlínica do Rio de Janeiro, onde foi realizada uma exposição de Cícero Dias, em 1928; e a Biblioteca Nacional. Um dos locais mais importantes nesse período, por ter sido o palco de diversas exposições importantes, foi o Palace Hotel[32]. Nele, foram realizadas exposições de Lasar Segall, em 1928, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, em 1929, Ismael Nery, em 1930 e Guinard, em 1936[33].

Se a partir dos anos 20, e com mais intensidade nas décadas seguintes, é possível perceber um aumento dos espaços destinados a exposições artísticas – ainda que eles não fossem destinados exclusivamente para esse fim – até aquele momento o espaço de exposição que gozava de maior legitimidade era o Salão anual promovido pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)[34]. O Salão Nacional de Belas Artes era o principal canal de divulgação da produção de arte no Brasil em uma época em que as galerias ainda começavam a se estabelecer (LUZ, 1999). No entanto, ele estava profundamente identificado com uma arte acadêmica[35]. Mesmo com a iniciativa de criar um Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951, com o objetivo de prestigiar artistas de outras correntes, sua força foi diminuindo diante do surgimento de novos espaços que promoveram a revitalização das atividades artísticas. Esse esvaziamento dos salões e a formação de um sistema organizado de produção e consumo cultural estariam diretamente ligados ao advento da arte moderna (Idem, ibidem).

A partir do final da década de 40, novos locais de consagração artística e espaços de exposição foram inaugurados, dentre eles a Bienal de São Paulo, os Museus de Arte Moderna, além das galerias de arte. No Rio de Janeiro, por exemplo, é possível localizar as seguintes

[32] Localizado na Avenida Rio Branco, o Palace Hotel foi idealizado por Eduardo Palassim Guingle e inaugurado em 1910. A primeira exposição realizada no hotel aconteceu em 1923.
[33] "A segunda metade dos anos 20 assinala um momento de glória nas artes plásticas no Rio de Janeiro. O fato fica patente nas diversas exposições coletivas e individuais, realizadas na maior parte no Palace Hotel (...)" (GOMES, 1999, p. 57).
[34] A ENBA tem origem na Academia Imperial de Belas Artes, que é criada após a chegada da família real ao Brasil. Em 1890, como consequência de um imbróglio entre aqueles que queriam manter os moldes da Academia e aqueles que propunham transformações, a Academia transforma-se na Escola Nacional de Belas Artes. Essa divisão refletia uma disputa entre os modernos e positivistas: os primeiros propunham uma renovação nos métodos de ensino acadêmicos, como Eliseu Visconti e Rodolfo Bernadelli; já os positivistas desejavam a manutenção do modelo de ensino vigente.
[35] A origem da arte acadêmica no Brasil está na criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Esse tipo de arte estava profundamente ligado ao modelo de ensino pregado pela Academia, que prezava por uma formação artística padronizada e pelo ensino prático através da cópia de moldes. No Brasil, a doutrina estética predominante na Academia era o estilo neoclássico. Entre seus principais representantes, destacaram-se Pedro Américo e Vitor Meireles.

galerias: a galeria Barcinski, inaugurada em 1957, situada em Copacabana; a galeria Dezon, inaugurada em 1954, em Botafogo; a galeria Vila Rica, inaugurada em 1956, em Copacabana; a Petite Galerie, fundada em 1953, em Copacabana; e a galeria Bonino[36], inaugurada em 1960, também em Copacabana. Diferente das primeiras galerias atuantes no início do século XX – vinculadas a livrarias e antiquários –, a partir da década de 50 elas passaram a se constituir enquanto espaços autônomos e suas atividades tornaram-se sistemáticas[37]. A sua importância era tamanha, que os artistas tinham vínculos em determinadas galerias por meio de contratos, como no caso de Di Cavalcanti, Guinard e Milton Dacosta que eram contratados da Petite Galerie.

É possível inferir que a modificação do caráter dos espaços de exposição, com a substituição dos Salões, como principal instância de consagração artística, pelos museus e galerias, está correlacionada com o aparecimento de uma nova concepção estética: a arte abstrata. Como exemplo dessa correlação, é possível destacar a inauguração do MAM de São Paulo, em 1949, com a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo", que, apesar do nome, foi praticamente dedicada à arte abstrata; a I Bienal de São Paulo, cujo artista premiado foi Max Bill, principal representante arte concreta, enquanto Ivan Serpa recebeu o Prêmio Pintor Nacional; e a exposição inaugural da galeria Bonino, no Rio de janeiro, em 1960, que teve a participação de Lygia Clark com a obra *Bichos*.

Observando a proliferação dos museus e galeria, não é difícil constatar que a história da arte moderna poderia ser facilmente enquadrada nessas instituições. No entanto, mesmo com o advento de novos locais de exposição, os Salões, ainda que tivessem diminuído sua importância na divulgação das obras de arte, continuaram atuando. No caso do Salão Nacional de Belas Artes, houve um momento em que Lúcio Costa, principal representante da arquitetura moderna, chegou a presidir a instituição que organizava este Salão – a ENBA. Deve-se destacar também que a partir da década de 40, o Salão passou a abrigar uma ala separada para os artistas modernos, que deu origem ao Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951. Esses dois casos revelam que não houve um desmanche completo do sistema acadêmico pelos modernistas.

---

[36] Uma das primeiras galerias do Rio de Janeiro a ter um espaço projetado especificamente para expor obras de arte. O arquiteto responsável pelo projeto da galeria foi Sérgio Bernardes.

[37] No catálogo da exposição inaugural da galeria Bonino, Pedrosa (1960, apud MORAIS, 1995, p. 253) escreve: "Trata-se assim de desejável iniciativa, suscetível de beneficiar o nosso meio artístico, além de indicar um estado de sedimentação cultural já bem pronunciado de nossa cidade (...)".

Essa situação "paradoxal" de convivência entre arte moderna e arte acadêmica[38], observada no cenário artístico brasileiro, é objeto da crítica de Mário Pedrosa (1986, p.104)[39]:

> O Brasil é, assim, o único país do mundo que reconhece, oficialmente, a existência de duas espécies de arte, uma "acadêmica" ou "clássica" e outra "moderna", e salomonicamente protege as duas, estimula as duas, não só de cambulhada, o que seria mais natural, já que não compete ao Estado distinguir artes e muito menos institucionalizar diferenças, espécies, escolas. Temos, pois, todos os anos dois salões nacionais, oficiais, com os mesmos regulamentos e prêmios, um a funcionar com duplo do outro. O exercício do sistema já criou mesmo a aberração de na prática ter feito desaparecer a diferença (qualitativa ou estética) entre uma arte e outra.

Essa coexistência de dois sistemas de valores distintos, no entanto, não implica em uma contradição do meio artístico brasileiro, tal como sugere Pedrosa. Ao contrário, embora os valores associados à arte acadêmica e à arte moderna estejam assentados em cânones distintos, eles podem ser mobilizadas pelo mesmo agente, dependendo das circunstâncias (REINHEIMER, 2008). No caso de Pedrosa, enquanto um árduo defensor da arte moderna, principalmente da arte concreta, o crítico defendia um espaço para os artistas dessa corrente[40]. A existência Salões, para ele, comprovava não só mediocridade do mercado de arte brasileiro, mas a permanência de concepções artísticas passadistas. Logo, defender a permanência dos Salões seria o mesmo que defender artistas de outras correntes que pudessem disputar com os artistas no qual o crítico estava afinado com os princípios estéticos. Ao mobilizar os valores associados à arte moderna, Pedrosa lutava para impor sua classificação estética como referência no campo artístico.

Nesse sentido, o posicionamento de Pedrosa em relação aos salões de arte permite verificar a existência de um vínculo entre os artistas e os espaços que abrigam suas obras. Esses espaços de exposição, ao se inserirem nas disputas travadas no campo em torno de formas possíveis de distinção, aparecem enquanto um elemento estratégico para definir o "rótulo" sob o

---

[38] Sobre essa convivência, Miceli (2003, p. 87) diz: "Com efeito, a despeito do caráter um tanto forçado da comparação, sobretudo por força das diferenças no tamanho e na complexidade dos respectivos campos de produção artística, essa situação de confluência entre modernistas e antimodernistas, entre artistas de vanguarda e artistas passadistas, entre arroubos abstratizantes e recaídas figurativas, entre a pesquisa do novo e a busca de inspiração e âncora em modelos artísticos consagrados, entre as frações declinantes e emergentes das elites capitalistas, tudo isso ocorreu, em medida desigual e descompassada, é claro, tanto na França como no Brasil, tanto em Paris, como em São Paulo *(...)*".

[39] É mais conhecido por sua atividade enquanto crítico de arte. Foi um dos principais articuladores do Grupo Frente, sendo reconhecido como o "teórico" do Grupo. Sua tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", escrita para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Brasil, teve grande influência sobre o grupo de artistas concretos. Além disso, Pedrosa colaborou em diversas revistas e jornais, sendo responsável pela criação da seção de artes plásticas do correio da manhã, em 1946. Também foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte.

[40] É possível notar essa defesa dos artistas concretos a partir da crítica de Pedrosa (1998, apud SANT'ANNA, 2003, p. 26) à exposição de Ivan Serpa realizada no IBEU, em 1951: "A experiência plástica que nos propôs Ivan Serpa com sua mostra no Instituto Brasil-Estados Unidos é, nesse país amorfo, invertebrado de hoje digna de toda atenção. Eis um jovem pintor que, à sua primeira exposição individual, se apresenta com uma pequena obra direta, franca, audaciosa e, sobretudo, norteada por um rumo firme e moderno".

qual cada artista será denominado. Ao defender uma arte verdadeiramente moderna, tanto as instituições como os críticos acabaram contribuindo para forjar um campo próprio e, desse modo, mais do que defender escolas ou artistas, desejavam um "lugar ao sol" no mundo artístico.

### 1.5 **O IBEU e o campo artístico carioca**

Desde a primeira exposição patrocinada em 1940, até os dias de hoje, o IBEU já realizou mais de seiscentas exposições. Criado em um momento chave das disputas em torno das classificações no mundo da arte, o instituto esteve no cerne de um processo de delineamento de um campo de produção autônomo, que previa a elaboração de critérios de percepção próprios. Nesse processo, destacou-se a formação de um sistema dominado por *marchands*, galerias e críticos, cujas atividades giravam em torno da criação de valores e consensos estéticos, determinando aquilo que deve ser apreciado.

Nesse processo de transformação da regras consagratórias, os membros da comissão de arte do IBEU se destacaram por priorizar os artistas modernos. Porém, o destaque garantido a esses artistas só seria possível em um espaço cuja preocupação não fosse apenas com o lucro. Somente a ausência de vínculos com o mercado ofereceria liberdade suficiente para a escolha dos artistas mais antenados com as linguagens contemporâneas da arte. Nesse sentido, Marc Berkowitz ressaltou o caráter "puramente cultural" da galeria IBEU, em contraste com as galerias mais comerciais, o que possibilitou a criação de um espaço para as correntes artísticas mais inovadoras. Além disso, para reforçar uma suposta despreocupação com o lucro o instituto não cobrava dos artistas uma comissão pela venda de suas obras, como acontecia em outras galerias. Essa distinção entre dois tipos de galeria – uma cultural e outra comercial – aparece nesse depoimento da atual curadora da galeria IBEU, Esther Emilio Carlos: "Hoje em dia o IBEU é considerado a única galeria que existe que lança a arte contemporânea e que não cobra nada. Porque é uma galeria cultural [...] A única coisa que eles pedem agora é uma obra para o IBEU, a critério do artista"[41].

Nessa idéia de uma galeria "puramente cultural", preocupada apenas com a revelação de novos artistas, fica implícita uma oposição entre a galeria comercial, que adota uma política cultural mais agressiva, concentrando-se em um grupo ou nos artistas já consagrados, e a "galeria

[41] Depoimento de Esther Emilio Carlos. 26/08/1999. IBEU nas artes visuais 1940-2000. Rio de Janeiro: IBEU, 2000.

filtro" que funciona como uma vitrine para os novos talentos (BUENO, 1999). No caso da galeria IBEU, os membros da comissão de arte deixavam saliente o aspecto cultural da galeria quando desejavam se diferenciar daquelas que mantinham contrato com seus artistas. Porém, ao adotar uma estratégia diferenciada de atuação, a galeria nem sempre ela conseguiu colher os frutos de seu investimento nos artistas não consagrados: quando estes conquistavam reconhecimento, passavam a expor em espaços inseridos no mercado de arte. Desse modo, ela funcionava como um "teste espontâneo do mercado" (Idem, ibidem, p. 176).

A estratégia dos membros da comissão de arte para legitimar suas escolhas passava pelo reconhecimento de seu próprio altruísmo, ao consagrar artistas que não possuíam nenhum espaço para expor e não cobrar deles nenhuma comissão pela venda de suas obras. Além disso, a imagem do IBEU seria sempre reforçada tendo em vista a ausência de espaços para exposições de arte moderna em um momento em que as galerias de arte no Rio de Janeiro eram escassas e os museus de arte moderna e a Bienal ainda não haviam sido inaugurados. Para enfatizar sua imagem de espaço destinado aos valores modernos, patrocinou as primeiras exposições individuais no Rio de vários artistas considerados abstratos, dentre eles Almir Mavignier, Ivan Serpa, Franz Weissman, Iberê Camargo, entre outros.

A presença desses artistas em diversas exposições realizadas pela galeria IBEU revela uma aproximação, ainda que não abertamente assumida pelos membros da comissão de arte, com a corrente abstrato-geométrica. Esse posicionamento da galeria em relação ao abstracionismo contrastava com outros espaços destinados à valorização da arte moderna que ainda assumiam uma postura "tradicional", como é o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja preocupação em facilitar a comunicação com o público fez com que se concentrasse em obras de arte de valor assegurado. O IBEU, ao contrário, desde o início da década de 50 investiu naqueles que, de acordo com Mário Pedrosa, seriam os representantes da primeira vanguarda brasileira. A ligação do IBEU com o concretismo foi de tal forma flagrante que culminou com a primeira exposição do Grupo Frente realizada no instituto.

É recorrente nos catálogos ou convites de exposição da galeria IBEU a defesa, implícita ou explícita, dos artistas ligados ao abstracionismo, embora a referência a eles fosse feita, considerando-os representantes dos valores novos na arte. O interesse dos membros da comissão de arte, ao realizar exposições de artistas não consagrados, era garantir a legitimidade cultural do instituto entre seus pares. Enquanto algumas galerias ficavam encarregadas de expor os artistas

mais antigos e consagrados, outras se especializavam nos artistas mais jovens, criando assim uma divisão do trabalho no interior do campo artístico (BOURDIEU, 1996). Nessa divisão, a galeria IBEU abrigou os artistas considerados vanguardistas e, para justificar a prioridade garantida a esses artistas, construiu um discurso marcado pela recusa da lógica comercial que predominava no comércio de arte. É possível perceber essas características no convite da exposição *7 novíssimos*, realizada em 1968:

> Mais uma vez a Galeria IBEU apresenta artistas novos ao público carioca. Muitos foram os artistas que estrearam sob os auspícios do IBEU, nos vinte e cinco anos que existe a sua Comissão de Arte. E muitos destes artistas estão hoje na vanguarda da arte brasileira (...) Uma tradição que nada tem a ver com interesses comerciais ou ideológicos; procura apenas, promover jovens artistas de talento (BERKOWITZ, 1968).

As evidências dessa ligação entre o IBEU e os artistas abstratos vão se tornando mais fortes à medida que se percebe as redes de sociabilidade que envolveram os artistas, os membros da comissão de arte do instituto e os críticos. Marc Berkowitz, por exemplo, um dos principais incentivadores das atividades culturais do IBEU, atuou em várias vertentes do campo artístico – ora como membro da comissão de arte do instituto, ora como crítico de arte em jornais e revistas –, possibilitando, assim que os artistas abstratos tivessem maior visibilidade. Como crítico de arte, ele escreveu uma resenha bastante favorável a Ivan Serpa, antes mesmo de ele ter ganhado um prêmio na Bienal de São Paulo. Após escrever essa crítica e afirmar que Serpa era um dos melhores pintores jovens brasileiros, Berkowitz convidou o artista para realizar uma exposição sob o patrocínio do IBEU, o que aconteceu em 1951.

A colaboração de Berkowitz junto ao IBEU teve origem quando, durante uma visita ao instituto, ele foi convidado pelo presidente para formar uma nova comissão de arte em 1944. Ele já estava no Rio de Janeiro desde 1928, trabalhando como tradutor – Berkowitz era russo, e possuía fluência em várias línguas tais como o inglês e o francês – e, por conta dessa atividade, estabeleceu vínculos com a embaixada norte-americana, o que, posteriormente, contribuiu para sua aproximação com o IBEU. Já inserido no instituto, ele assumiu a tarefa de moldar as estratégias ligadas ao incentivo às artes plásticas, fazendo a balança pender progressivamente para os grupos vinculados à arte abstrata.

Quando chegou ao Brasil, Berkowitz estabeleceu uma intensa rede de relações junto ao meio cultural e artístico. Instalado na Pensão Internacional, em Santa Tereza, travou contato com o colecionador de arte Jacques Van de Beuque, e com os artistas abstratos Maria Helena Vieira

da Silva e Arpad Szenes. Outro artista abstrato próximo de Berkowitz era Alexander Calder. Quando este veio para o Brasil, foi ciceroneado por Berkowitz na sua visita a Ouro Preto. A relação que o crítico estabeleceu com esses artistas pode fornecer uma chave explicativa para a ligação do IBEU com o abstracionismo, já que Berkowitz era o principal responsável pela programação da galeria do instituto.

É possível perceber a importância de Berkowitz na escolha das exposições a partir deste depoimento da curadora atual da galeria, Esther Emilio Carlos:

> Aí eu já estava dentro do IBEU, mas eu não me intrometia na linha do IBEU porque ele (Marc Berkowitz) já estava lá há cem mil anos e tinha mais do que o direito de dar a linha dele. Então eu não falava nada, só ele que falava quais eram as exposições e tudo. Ele era de uma linha diferente da minha, eu era mais de arte contemporânea, bem avançada, ele era um pouco diferente. Mas de muito valor. Ele conhecia bem de tudo [...] Eu só comecei a me impor no que eu queria depois que o Marc Berkowitz morreu[42].

Sobre a importância de Berkowitz, Frank Shaeffer também diz:

> Fui levado ao IBEU pelo Marc Berkowitz, que foi meu colega de escola... E era ele que realmente organizava, convidava e tinha um faro para quem ia se desenvolver. Então aconteceram as exposições de gente moça, de artistas mais conhecidos, depois Milton Dacosta, Fayga, Iberê, toda essa gente começou no IBEU... Sem o Marc, eu acho que a galeria não seria o que é[43].

Nos dois depoimentos, Berkowitz é caracterizado pela sua competência para julgar os artistas que merecem ou não a consagração. Por ser reconhecido como aquele que "conhece bem de tudo" e que possui "faro" típico do entendedor de arte, Berkowitz conquistou um espaço no campo artístico que garantiu a legitimidade de suas escolhas. Com atuação semelhante, é possível citar também o papel de Mário Pedrosa enquanto mediador da relação entre os artistas e os espaços de exposição, o que possibilitou, por exemplo, a entrada dos grupos de vanguarda no MAM do Rio de Janeiro (SANT'ANNA, 2008). A atuação de Mário Pedrosa em várias frentes no campo artístico, enquanto teórico do Grupo Frente e crítico de arte influente, assim como Berkowitz, favoreceu a consagração dos artistas ligados à arte abstrata nos principais museus e galerias.

Se a partir dos anos 40, os artistas abstratos foram, pouco a pouco, conquistando espaço, isso só foi possível através de instituições e agentes que colaboraram para que tal processo de

[42] Depoimento de Esther Emilio Carlos. 26/08/1999. IBEU nas artes visuais - 1940-2000. Rio de Janeiro: IBEU, 2000.
[43] Depoimento de Frank Shaeffer. 07/1999. IBEU nas artes visuais - 1940-2000. Rio de Janeiro: IBEU, 2000.

renovação artística ocorresse. Nesse sentido, é possível falar das “afinidades eletivas” que foram se estabelecendo entre instituições, artistas e críticos, cujo objetivo era alterar as posições que até então estavam estabelecidas no campo. No caso de críticos de arte, como Mário Pedrosa e Marc Berkowitz, eles tiveram um papel fundamental na quebra de modelos tradicionais, contribuindo, assim, para uma nova atitude do fruidor e para a absorção da arte moderna (LUZ, 1999).

No entanto, embora as redes de sociabilidade que uniam Berkowitz e os artistas abstratos tivessem favorecido a visibilidade desses artistas no instituto, nem sempre aqueles que eram escolhidos para expor na galeria representavam de fato o que havia de mais contemporâneo no campo das artes plásticas. A mostra *Novíssimos*, por exemplo, criada em 1962, com o objetivo de apresentar artistas desconhecidos e que estivessem produzindo algo inovador, chegou a ser questionada pelos críticos de arte. Muitos deles alertaram que essa mostra não cumpria com sua proposta, e não deixava claro se os artistas participantes deveriam propor inovações estéticas, ou se bastava ser novo em relação à idade. Ademais, os artistas participantes dessa exposição mostravam um desconhecimento em relação às manifestações pós-modernas da arte – não havia, por exemplo, representantes da *pop art* ou da arte cinética –, o que significava que a “novidade” tão pregada pela comissão de arte não passava de uma escolha do que seria de fato inovador.

A realização da mostra *Novíssimos* – mostra esta que passou a ser realizada anualmente e que permanece até hoje como símbolo de uma atitude inovadora por parte do instituto –, fez parte de uma mudança importante nos rumos da galeria IBEU: entre as décadas de 40 e 50, a galeria valorizou as exposições individuais de artistas não consagrados; após esse período, essas exposições foram suplantadas pelas mostras temáticas. Nessas mostras, artistas de diversas tendências – consideradas inovadoras ou não – estavam reunidos na mesma exposição. Associada inicialmente aos artistas abstratos, quando as primeiras exposições individuais desses artistas foram realizadas na galeria do instituto, com a ênfase nas mostras temáticas esses artistas passaram a conviver com os representantes das primeiras gerações modernistas, como aconteceu na exposição *O retrato como tema*, realizada em 1962, onde foi possível ver artistas como Volpi e Ivan Serpa expondo juntamente com Portinari, Lasar Segall e Di Cavalcanti. Na exposição *A paisagem como tema*, realizada em 1963, Berkowitz (1963) ressalta a importância das exposições temáticas:

> Estas exposições de tema são de grande utilidade, porque oferecem uma espécie de corte transversal do trabalho de artistas importantes em certos setores, e de suas respectivas tomadas de posição; oferecendo-nos ao mesmo tempo a possibilidade de admirar a paisagem brasileira em seus múltiplos aspectos.

Em um momento em que as galerias começaram a se especializar – ora expondo artistas antigos e consagrados, ora expondo os mais jovens – o IBEU passou a se destacar por certo ecletismo, visível nas diversas tendências representadas em uma mesma exposição. Para ilustrar a importância que as exposições temáticas adquiriram na programação da galeria, é necessário citar a mostra *O Rosto e a Obra*, inaugurada em 1960, que é considerada um marco da história da galeria pela repercussão que ela obteve na crítica. Na sua primeira edição, a mostra contou com artistas como Aluísio carvão, Décio Vieira, Ivan Serpa, Tomie Otake, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Volpi, Iberê Camargo, entre outros.

Esse aumento de exposições temáticas coincidiu com o início da formação de um mercado para as obras de artes plásticas, principalmente no eixo Rio-São Paulo[44]. Como característica desse mercado incipiente, criou-se uma divisão do trabalho entre as galerias particulares e os artistas passaram a se vincular a elas por meio de contratos (DURAND, 1984). Ademais, a diversificação das instâncias de consagração possibilitou que os artistas premiados nas Bienais e nos Salões, e elogiados pela crítica passassem a expor com regularidade nas galerias que já operavam em maior número. Se no período anterior à formação do mercado de arte, os artistas desprovidos de capital simbólico não tinham possibilidade de ascender, com o aumento dos espaços de exposição e das premiações, suas chances de reconhecimento no campo artístico se elevaram. No dizer de Durand (1990, p. 107), "um bom número de artistas vivos, incluindo vários jovens, passa a ser objeto uma aceitação comercial que lhes autoriza uma profissionalização bem mais precoce do que a de seus colegas da geração anterior".

Desse modo, com a expansão do número de galerias e a formação de um mercado de arte, a galeria IBEU deixou de ser o espaço privilegiado da arte moderna. Se sua atuação inicial foi marcada pelas exposições individuais de artistas desconhecidos, muitos daqueles que iniciaram sua trajetória sob o auspício da galeria acabaram sendo contratados por outras galerias quando adquiriram prestígio. Em um momento em que a racionalização nas formas de distribuição e organização da cultura criou hierarquias não só entre artistas e correntes estéticas, mas também entre os próprios espaços de exposição, a galeria IBEU teve que optar por deixar de lado as

[44] Sobre esse período, Roberto Pontual (1967, apud DURAND, 1984, p. 182) escreve: "A abertura da década de 1960 trazia mudanças sensíveis no comportamento do mercado nacional de arte, sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Incipiente e ambíguo, mas ao menos operoso, ele começava a funcionar através de galerias condignas e marchands de olho na contemporaneidade. A galeria Bonino, inaugurada no Rio em 1960, e a ação de Jean Boghici, bem como de Franco Terranova, na mesma cidade, exemplificavam um novo estado de coisas".

exposições individuais, já que grande parte dos artistas desejava associar sua imagem aos espaços com uma atuação mais voltada para o mercado.

Como exemplo dessas hierarquias criadas entre os espaços de exposição no Rio de Janeiro, durante a década de 60, é possível citar a atuação das galerias Bonino e Petite Galerie, que se concentraram nos artistas das primeiras gerações modernistas, como Di Cavalcanti e Volpi. Já Jean Boghicci, um dos sócios da galeria Relevo, encontrou dificuldade para atrair os artistas modernos que já tinham sido contratados por outras galerias. Desse modo, ele passou a investir em obras antigas dos grandes pintores modernos, além de resgatar os artistas que se encontravam esquecidos naquele momento, como é o caso da Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Anita Malfatti, entre outros[45]. Ao investir no resgate desses artistas, os galeristas encontraram apoio nos críticos de arte que os alertavam sobre obras passíveis de investimento. No caso de Ismael Nery, por exemplo, além de Murilo Mendes, Pedrosa foi um dos que chamou a atenção para a sua produção artística.

No caso da galeria IBEU, como os artistas modernistas e acadêmicos marcavam presença em grande parte das instituições artísticas, sua escolha estratégica foi investir nos artistas abstratos que ainda não eram um foco de atenção dos galeristas e *marchands*. Demonstrando um pleno conhecimento das possibilidades inscritas no campo, essa escolha nada teve de aleatória, posto o abstracionismo já despontava como uma nova tendência prestes a dominar o campo artístico. No entanto, a partir de meados da década de 50, quando a corrente abstrata foi devidamente reconhecida, e a discussão com o figurativismo foi deixada de lado para dar lugar a uma disputa entre vertentes da linguagem abstrata, esses artistas também passaram a ser disputados pelas galerias. Até o momento em que os artistas ligados a essa corrente tiveram que lutar para garantir sua legitimidade no campo artístico, a galeria IBEU serviu de abrigo para as suas primeiras exposições individuais. Quando os espaços de legitimação e consagração aumentaram, esses artistas foram finalmente incorporados e passaram a expor em outros espaços.

A partir da década de 60, as galerias de arte passaram a se especializar em determinadas tendências como parte de sua estratégia comercial. Nesse contexto, a galeria IBEU adotou uma estratégia diferenciada. Marcada inicialmente pelo incentivo aos valores novos, com a expansão

[45] Sobre a atuação dos galeristas no Rio de Janeiro, Bueno (2005, p. 398) afirma: "(...) movidos pela lógica do mercado, adotaram o procedimento dos antiquários: localizaram uma produção antiga e esquecida, a obra dos modernistas, que adquiriram a preços muito baixos e estocaram; a seguir, foram construindo um história da pintura brasileira em torno do material que manipulavam. Com esta operação transformaram um produto sem valor comercial em artigo de lato luxo e, neste movimento, recorreram à infra-estrutura dos museus e ao sistema de leilões para viabilizá-la comercialmente" .

do número de estabelecimentos artísticos, os membros da comissão de arte do instituto adotaram um discurso que procurava não associar a galeria a nenhum movimento artístico, reforçando um discurso em torno da qualidade das obra, como é possível ver neste trecho do convite da mostra *Coletiva Brasileira*:

> Aqui se encontram artistas consagrados, outros menos consagrados e alguns novos. Pertencem às mais diversas tendências e escolas. São pintores, gravadores, escultores e desenhistas. O seu denominador comum é a qualidade, e o fato de que todos contribuem para a evolução da arte brasileira. Arte ainda nova, hesitante, influenciável – mas já com pontos muito altos, sobretudo, real e palpitante de vida (BERKOWITZ, 1966).

Em muitos casos, o discurso que priorizava valores novos da arte não era abandonado, mas surgia juntamente com o novo critério adotado, qual seja, aquele que previa a qualidade das obras de arte expostas. No dizer de Berkowitz (1960), por ocasião da abertura do I Salão Nacional de Artes Plásticas do instituto:

> O verdadeiro sentido de um Salão não deve ser a consagração de artistas já conhecidos, mas sim a revelação de valores novos, ou pelo menos sua reafirmação. Acredito que o júri deste Salão IBEU fez bem em ser severo na seleção, porque o importante era estabelecer um nível elevado, sem favorecer nenhuma corrente ou defender algum "ismo". A procura foi puramente de qualidade, dentro dos diversos moldes estabelecidos pelos artistas. Dentro dessas exigências de nível elevado, este Salão apresenta algumas revelações – na pintura, na gravura e no desenho.

A valorização desses critérios era apenas uma das formas encontradas pelos membros da comissão de arte do IBEU para se diferenciar de outros estabelecimentos artísticos. Ao contrário das outros espaços de exposição, a galeria IBEU não tinha vínculo com os artistas por meio de contratos; não cobrava comissão pela venda das obras; estava inserida em um espaço de valorização da cultura norte-americana, principalmente por meio da difusão da língua inglesa; e não investiu nos artistas oriundos do "modernismo histórico", ainda que eles tivessem marcado presença em algumas exposições da galeria. O discurso principal do instituto girava em torno da valorização de artistas que não tinham espaço para expor e que se destacavam pela qualidade e pioneirismo de suas obras. Nesse sentido, o objetivo dos membros da comissão de arte seria apenas promover jovens artistas de talento, que posteriormente pudessem servir aos propósitos do IBEU na medida em que, já reconhecidos, seriam mobilizados pela instituição com intuito de valorizar seu papel no processo de renovação estética.

Ao incentivar esses artistas, o instituto conseguiu criar uma auto-imagem baseada em uma suposta benevolência em relação aos artistas excluídos do campo, ao mesmo tempo em que

conseguiu se legitimar no meio artístico como uma instituição ligada a uma tradição vanguardista. Ademais, como os artistas do "modernismo histórico" marcavam presença em grande parte das galerias, o IBEU encontrou uma saída estratégica ao investir nos artistas abstratos que ainda não eram um foco de atenção para os galeristas e *marchands*, mas que já despontavam no campo artístico. Nesse sentido, as renovações estéticas que se configuraram a partir do surgimento de uma linguagem abstrata não poderiam ser compreendidas sem considerar as instituições que ajudaram a viabilizar sua afirmação no meio artístico[46].

Desse modo, ao abordar um debate que tem início com a disputa entre os figurativos e abstratos e que, pouco a pouco, foi contando com a adesão de galeristas, instituições e críticos, o objetivo deste capítulo foi demonstrar que essa adesão possibilitou a constituição de um campo das artes plásticas em que esses agentes passaram a exercer uma autoridade cultural, ao deixar de lado os canais oficiais que incentivavam as atividades artísticas e ao adquirir o monopólio da consagração artística. Nesse sentido, por trás dos debates em torno de concepções estéticas, houve uma redefinição do papel social do artista e de sua arte – através das experiências vinculadas à linguagem moderna – que só foi possível devido à atuação de instâncias capazes de reproduzir os valores disseminados no interior do campo, incluindo aqueles que garantem a própria irredutibilidade da obra de arte.

[46] No entanto, ainda que essas instituições tenham surgido em consonância com os movimentos inovadores da arte, nem sempre é possível perceber uma harmonia entre os artistas e as instituições que os abrigam. No caso das vanguardas, por exemplo, a sua crítica aos museus possibilitou subverter a relação entre alta cultura e baixa cultura (HYSSEN, 1997). Além disso, Bürger (1979) ressalta que os movimentos de vanguarda criticaram a instituição artística como um todo, isto é, o aparato de produção e distribuição de arte. No caso do Brasil, as tendências vanguardistas estiveram intimamente ligadas às instituições artísticas que, por sua vez, contribuíram para o seu desenvolvimento.

# 2 **INFLUÊNCIA OU INTERCÂMBIO? AS AMBIGUIDADES DAS POLÍTICAS CULTURAIS NORTE-AMERICANAS NO BRASIL**

## 2.1 **Relação entre Brasil e Estados Unidos: contextualização**

Ainda que seja possível identificar a atuação dos Estados Unidos em solo brasileiro através de iniciativas como a criação de institutos culturais já nos anos 30, foi na década de 40 que essa atuação se intensificou com a vinda de missões de boa vontade, compostas de professores universitários, jornalistas, fotógrafos e artistas – a maioria deles ligados a iniciativas oficiais – e com o incentivo à criação de cursos de inglês, em uma tentativa de minar a influência do idioma italiano e alemão, principalmente nos estados do sul, e de substituir o francês como idioma, por excelência, das elites cultas do país. Além dessas iniciativas, o interesse por parte dos norte-americanos em estreitar os laços com o Brasil incluiu um intercâmbio artístico sem precedentes, haja vista a ida de alguns artistas brasileiros para os Estados Unidos e a realização de exposições de artistas norte-americanos no Brasil.

Antes mesmo de essas trocas culturais se intensificarem, uma instituição cultural já havia sido criada com o objetivo de propiciar um intercâmbio cultural e artístico entre o Brasil e os Estados Unidos. O IBEU foi o grande difusor do ensino da língua inglesa no país e contribuiu para a realização de atividades culturais variadas que incluíam a divulgação dos feitos de artistas norte-americanos. Ainda que o instituto tenha sido inaugurado em 1937, sua origem remonta a um período anterior, mais especificamente o ano de 1931, quando o diretor do *Institute of International Education,* Stephen Duggan, iniciou os primeiros contatos na tentativa de criar uma instituição de caráter binacional. Essa origem do instituto, que antecede a Segunda Guerra Mundial, foi mobilizada por aqueles que estavam envolvidos nos empreendimentos culturais de intercâmbio entre os dois países para reforçar que as relações entre os Estados Unidos e o Brasil não eram apenas uma consequência de um contexto geopolítico específico, mas algo que se iniciou em tempos remotos.

Esses agentes culturais não foram os únicos responsáveis por disseminar esse discurso. De acordo com Moura (1988, p.33), outros intelectuais também pregaram a idéia de que “as relações brasileiro-americanas não eram uma experiência de momento, mas tinham raízes em muitos anos de história”. Esse discurso, que localizava os laços entre os dois países em um passado distante,

foi produzido com o intuito de não identificar a penetração cultural norte-americana com um oportunismo político. No dizer de José Thomas Nabuco (1987), por ocasião do aniversário de cinqüenta anos do IBEU:

> O Instituto Brasil-EUA foi fundado em 1937, bem antes, portanto, da Segunda Guerra Mundial em que lutaram, ombro a ombro, brasileiro e norte-americanos. Ele se destinava a contribuir para uma política tradicional e secular em nosso país, de estreita aproximação com a sua grande irmã do norte. É uma política que não se baseia em oportunismos ou acasos de momento. Ela se prende, visceralmente, às nossas próprias raízes, neste mundo novo. Desde o momento em que as duas povoações se estabeleceram no solo do Continente Americano, nasceu entre elas um dever de solidariedade e apoio recíproco, em defesa de sua liberdade e da independência do solo continental. Rompidos os laços que ligavam os povos americanos às suas origens européias, essa política começou rapidamente a tomar forma.

Nesse discurso é possível perceber no uso de termos como “solidariedade” e “apoio recíproco” as novas estratégias da política externa norte-americana. Se desde o fim do século XIX até o início do governo de Franklin Roosevelt, em 1933, essa política estava pautada principalmente nos métodos coercitivos, com o início da política da boa vizinhança esses procedimentos foram substituídos peça negociação diplomática (MOURA, 1991). No entanto, com a substituição da intervenção direta pela diplomacia, os objetivos norte-americanos continuavam sendo os mesmos: “impedir a influência externa (européia) na América latina, garantir a liderança americana no hemisfério e estimular a estabilidade política nos países latino-americanos (Idem, ibidem, p. 05).

Embora o Brasil e os outros países da América Latina fossem prioridade para a política internacional dos Estados Unidos, dado que o escopo de sua influência sobre a Europa era reduzido no contexto da Segunda Guerra Mundial, a aliança firmada entre esses países não correspondeu a uma submissão dos povos latino-americanos às demandas do governo norte-americano. No caso brasileiro, o governo de Getúlio Vargas foi marcado por intensas negociações com os Estados Unidos cujo intuito era aproveitar a conjuntura favorável e obter vantagens políticas e econômicas diante do papel importante que o país desempenhava no novo contexto internacional. Essa conjuntura tornou possível um plano de desenvolvimento nacional relativamente autônomo, isto é, distante das pressões externas.

A aliança entre o Brasil e os Estados Unidos se tornou possível graças às vantagens que o governo brasileiro obteve em troca do apoio incondicional aos Estados Unidos. Embora esses dois países ocupassem posições distintas na política internacional, e o Brasil estivesse sofrendo inúmeras pressões externas, o governo brasileiro estava em condições de barganhar o seu apoio,

ainda que as possibilidades de impor sua vontade fossem reduzidas (Idem, ibidem). Entre os ganhos obtidos com essa aliança, pode-se destacar a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) que contou com o financiamento de um banco norte-americano.

O período que compreende o final da década de 30 e meados da década de 40 correspondeu ao momento mais favorável para as trocas entre os dois países e ao ápice do fomento a uma "americanidade". Nesse contexto de estímulo a uma solidariedade entre os Estados Unidos e os países da América Latina, o governo Roosevelt foi responsável pela criação de uma agência ligada ao Departamento de Estado cujo propósito seria expandir as trocas econômicas e culturais entre os países da América. Chefiado por Nelson Rockefeller[47], o *Office of Commercial and Cultural Relations between the Américan Republics* foi criado em 1940, e no ano seguinte passou a se chamar *Office of the Coordenator of Inter-American Affairs* (OCIAA). Sobre essa agência, também chamada de "Birô interamericano", Durand (1989, p.101) afirma:

> Cabia a tal serviço, conhecido por Birô Interamericano, além do apoio econômico, estabelecer um vigoroso programa educacional, de relações culturais, de informação e de propaganda. O Birô não gastava apenas verbas do governo dos Estados Unidos, mas coordenava quaisquer programas financiados com recursos privados ou públicos; comportava uma divisão de Relações Culturais, que incluía arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação.

A criação dessa agência correspondeu ao início do envolvimento do governo norte-americano com as políticas culturais no exterior durante a Segunda Guerra Mundial. Até a década de 30, grande parte dos projetos culturais desenvolvidos pelos Estados Unidos para os países da América latina ficava nas mãos de instituições privadas. Em 1910, foi criada a *Carnegie Endowment for International Peace* com o objetivo de propiciar um intercâmbio entre estudantes e professores, e estimular a tradução de publicações norte-americanas. Já em 1919, foi fundado o *Institute of International Education* cujo propósito seria expandir as relações culturais entre os países da América (HERZ, 1989).

Essa ausência de vínculos do governo norte-americano com projetos culturais voltados para o exterior, até a década de 30, contrasta com a atuação de outros países que já vinham desenvolvendo esses projetos no campo da diplomacia cultural[48]. Os franceses foram os precursores dessa diplomacia, e no século XIX já haviam criado instituições, como a Aliança Francesa, com o objetivo de estimular atividades educacionais e culturais em outros países. Além

[47] Membro de uma família abastada ligada ao ramo do petróleo, Nelson gozava de grande autonomia como chefe dessa agência.
[48] De acordo com Herz (1989), a diplomacia cultural relaciona-se diretamente com as políticas oficiais e está ligada à consecução de fins econômicos ou políticos.

da França, antes mesmo da Segunda Guerra, países como Itália e Alemanha já haviam investido em políticas culturais com o intuito de fortalecer o poder nacional.

Quanto aos Estados Unidos, sua forte tradição liberal entrava em conflito com incursão do Estado nos assuntos culturais (Idem, ibidem). Porém, principalmente, após o início da Segunda Guerra, os dirigentes norte-americanos questionaram o modelo de sua política cultural externa, pautado pela atuação de instituições privadas, e priorizaram a criação de agências governamentais que teriam o papel de promover uma cooperação interamericana. Isso, no entanto, não significou uma diminuição da importância das instituições privadas, ao contrário, elas atuaram juntamente com as agências governamentais na promoção do intercâmbio cultural.

Uma das instituições privadas norte-americanas que mais se destacou nesse processo foi o MoMA. Através de diversos acordos com a OCCIA, esse museu promoveu exposições e festivais de música que valorizavam os artistas brasileiros. Em 1940, o MoMA sediou o *Festival of Brazilian Music* e uma exposição com as obras de Candido Portinari. Além de ceder o espaço para a divulgação das expressões culturais vindas do Brasil, o MoMA também patrocinou exposições itinerantes de pintura norte-americana no país. Antes mesmo da criação do Programa Internacional do museu, em 1952, que foi responsável por disseminar os valores modernos da arte pelo mundo, alguns artistas norte-americanos já haviam marcado presença em exposições no Brasil. Essas exposições eram patrocinadas por instituições culturais como o IBEU, por galerias de arte, e pela embaixada dos Estados Unidos.

A realização de acordos entre o MoMA e OCCIA não se deu ao acaso: ambos eram dirigidos por Nelson Rockefeller. Além dos cargos políticos que ocupou, tendo sido assistente da presidência para Assuntos Estrangeiros durante a gestão de Eisenhower e governador de Nova York, eleito em 1958, Rockefeller também foi presidente do MoMA entre 1935 e 1958[49]. Esse acúmulo de funções políticas e culturais na figura de Rockefeller expressa a ambiguidade do MoMA: além de consagrar a arte moderna, o museu também exerceu um papel importante para a política cultural externa norte-americana. O período que Rockefeller esteve à frente do museu coincidiu com o incremento das relações diplomáticas entre os Estados Unidos e os países latino-americanos.

Essas transformações na política cultural externa norte-americana, percebidas através do recrutamento de agências privadas e públicas, que seriam responsáveis para atuar nos campos da

[49] Sobre os laços que prendiam Nelson Rockefeller ao MoMA, é interessante notar que sua mãe, Abby Aldrich Rockefeller, foi uma das co-fundadoras do museu em 1929.

educação, da ciência e da cultura, estavam intimamente relacionadas com as demandas impostas pela guerra. Distante da Europa, e vendo a América Latina nos planos de uma possível dominação nazista[50], o governo Roosevelt resolver concentrar seus esforços nos países da América central e do Sul, com o intuito de costurar alianças e obter recursos materiais e políticos que posteriormente pudessem render frutos na arena internacional (MOURA, 1991).

Para ampliar sua esfera de influência no âmbito cultural, era necessário criar não somente agências especializadas, mas também funcionários especializados. Em 1941, foram indicados nos Estados Unidos os primeiros adidos culturais para atuar no exterior (HERZ, 1989). Além de órgãos e funcionários, no final da década de 30, foram promovidos diversos encontros entre os países da América para discutir os termos do intercâmbio intelectual. Em 1939, foi realizada a I Conferência Interamericana de Comissões Nacionais de Cooperação Intelectual, no Chile, com o propósito de expandir os meios de difusão cultural e promover trocas culturais entre os países do continente[51] (BERABA, 2008, p. 149).

A realização desses encontros com o intuito de promover um sentimento de "americanidade" refletia também uma preocupação dos países da América Central e do Sul com a política internacional. No Brasil, Oswaldo Aranha foi o principal responsável pelo apoio à causa norte-americana, além de ter definido as bases do projeto de política internacional do país. Enquanto ministro das Relações exteriores, cargo que ocupou entre 1937 e 1944, rompeu com os países do eixo e promoveu uma adesão negociada, "na qual o governo brasileiro colocou sobre a mesa seu próprio preço, em termos de reivindicações econômicas e políticas a serem atendidas" (MOURA, 1991).

Com efeito, não somente as relações entre os países da América Latina e os Estados Unidos se estreitaram nesse período: entre 1930 e 1940, foram negociados vários convênios culturais entre os países latino-americanos[52]. No Brasil, a importância que as trocas culturais adquiriram nesse momento resultou na criação de um Departamento de Cooperação Intelectual,

[50] De acordo com Moura (1991), o governo Vargas na década de 30 não aderiu de imediato aos interesses norte-americanos, mas continuou negociando com a Alemanha. Essa situação em que as alianças ainda não estavam claras, refletia a disparidade de interesses dos diversos grupos que atuavam na esfera política brasileira.

[51] Em 1928, na VI Conferência Internacional Americana, realizada em Havana, o tema da cooperação intelectual entre os países latino-americanos foi tratado pela primeira vez, e foi sugerida a criação de um Instituto Interamericano de Cooperação Intelectual (BERABA, 2008).

[52] Nesse período, foram assinados aproximadamente 24 documentos diplomáticos de caráter cultural entre os países da América Latina (BERABA, 2008, p. 151).

em 1937, por iniciativa do então secretário do Itamaraty, Ribeiro Couto[53]. A atuação desse departamento e do Ministério da Educação, que estava nas mãos de Gustavo Capanema, contribuiu definitivamente para o fortalecimento de uma "americanidade".

No entanto, se até meados da década de 40 o estímulo a um pan-americanismo foi uma característica marcante das políticas oficiais dos países latino-americanos e dos Estados Unidos, principalmente por meio do viés cultural, a transição do governo Vargas para o governo Dutra coincidiu com uma mudança importante nas relações diplomáticas entre esses países: até 1945, o incentivo a uma solidariedade continental era fundamental para os propósitos norte-americanos; com o fim da guerra, o Brasil e os países da América Latina deixaram de desempenhar um papel importante na política externa dos Estados Unidos, ficando em segundo plano em relação aos países da Europa e da Ásia.

No que se refere à política internacional, o governo Vargas ficou marcado pela "política das barganhas": a situação gerada pela guerra, que favoreceu a defesa de uma colaboração entre os países americanos, criou um contexto favorável para que as demandas do governo brasileiro recebessem uma atenção especial e fossem atendidas pelo governo norte-americano. Desse modo, ainda que as margens de manobra do governo brasileiro fossem reduzidas, até meados da década de 40, o governo norte-americano não podia simplesmente impor suas vontades (Idem, ibidem). Porém, entre 1944 e 1945, os países da América Latina deixaram de ser politicamente importantes e os espaços gerados para a negociação no período anterior foram drasticamente reduzidos.

A partir do momento em que os países latino-americanos deixaram de ser áreas estratégicas para a política externa norte-americana, o intercâmbio cultural, que foi estabelecido como forma de promover a colaboração continental, também foi prejudicado. Após o fim da guerra, os motivos para a criação de uma agência governamental, responsável por estimular a eficiência na difusão da cultura americana, cessaram: a OCCIA foi substituída pela Organização Educacional das Nações Unidas (UNESCO). Com uma atuação mais abrangente, essa

[53] Sobre o intercâmbio cultural entre os países latino-americanos, ver a análise de Beraba (2008) sobre o *Pensamento da América*, suplemento dominical do jornal *A Manhã*, que foi publicado entre agosto de 1941 e fevereiro de 1948. De acordo com a autora, a criação desse suplemento tinha como objetivo fomentar um sentimento de "americanidade". Para tal, intelectuais de vários países contribuíram no suplemento, tais como Cecília Meireles, Cassiano Ricardo – que chegou a ser o diretor do suplemento – Gabriela Mistral, Manuel Bandeira, entre outros.

organização foi criada com o objetivo de promover o intercâmbio internacional de idéias e conhecimento e de redefinir os moldes de cooperação cultural e intelectual.[54]

Esse período do pós-guerra marcou profundas transformações políticas, incluindo mudanças nas relações entre os Estados Unidos e o Brasil. Ainda que houvesse uma permanência em relação ao governo anterior, já que Dutra manteve o apoio aos Estados Unidos, o resultado desse alinhamento foi bastante diferente se comparado ao governo Vargas. Os dirigentes brasileiros acreditavam que esse apoio se justificava pela condição de "aliado especial" que o Brasil supostamente gozava por ter participado da guerra. No entanto, essa crença não encontrava fundamentos: o Brasil já não tinha a mesma importância para os Estados Unidos em relação ao período de guerra. Além disso, se no governo Vargas o apoio aos Estados Unidos era uma estratégia para garantir benefícios econômicos e políticos, no governo Dutra esse alinhamento não vinha mais através de barganhas e negociações, mas de uma aceitação imediata "dos novos valores emanados do centro hegemônico" (Idem, ibidem, p. 70).

Se até 1945 a relação entre os Estados Unidos e os países latino-americanos estava pautada pelas idéias de "solidariedade" e "cooperação", no pós-guerra esses países se uniram em torno da defesa da segurança nacional. Os objetivos dos dirigentes norte-americanos no continente americano, a partir desse período, consistiam em "consolidar uma frente anti-russa, eliminar centros de propaganda antiamericana e organizar politicamente a defesa hemisférica" (Idem, ibidem, p. 74). A preocupação dos Estados Unidos com a influência dos países do eixo na América Latina, durante a guerra, estimulou a sua cruzada cultural a fim de estreitar os laços com os outros países do continente. No pós-guerra, essa preocupação se deslocou para a atuação da União Soviética e a essa cruzada cultural veio se juntar uma agenda ligada à segurança nacional.

No Brasil, o governo Vargas não se posicionou imediatamente no início da Segunda Guerra Mundial. Embora estivesse sofrendo pressões dos dirigentes norte-americanos, Vargas não se alinhou a nenhum país imediatamente e manteve relações com os Estados Unidos e com a Alemanha ao mesmo tempo. O posicionamento a favor dos Estados Unidos só veio quando foram percebidas as vantagens políticas e econômicas que poderiam surgir desse apoio. Já no pós-guerra, ainda que as margens de manobra do governo brasileiro na política internacional tivessem diminuído, a adesão ao anti-sovietismo, que era o carro-chefe da política externa norte-

[54] A Unesco foi criada inaugurada em 1946, em Paris, com a realização de sua primeira Conferência Geral. Entre os objetivos da organização, estavam previstos: "o estudo do lugar das artes na educação geral; a constituição de um serviço de documentação e informação sobre as artes; o encorajamento da livre circulação de obras de arte e de artistas; o desenvolvimento dos métodos de reprodução de obras de arte; e o estudo do folclore e das formas de preservação da arte indígena" (REINHEIMER, 2008).

americana, não era motivada apenas por pressões externas, mas também por pressões internas. De acordo com Moura (1991, p. 91-92), o anti-sovietismo brasileiro "derivava da estratégia de luta em que se empenhou o governo do Brasil em 1946/47 contra o movimento social organizado, vista como uma perturbação dirigida a partir de Moscou".

Nesse sentido, é possível questionar até que ponto as relações entre Brasil e Estados Unidos foram marcadas por uma influência de direção única. De acordo com Moura (Idem), falar dessas relações interamericanas implica considerar as negociações tensas que envolvem a interação entre os países, ainda que elas estejam marcadas por assimetrias. Longe, portanto, de considerar que os Estados Unidos se impôs sobre o Brasil e os países da América Latina, é necessário considerar a "complexidade dos vínculos" que se estabeleceram entre os países do continente americano. Uma das possibilidades de dar conta dessa complexidade é atentar para as trocas culturais. De acordo com Tota (2000, p. 191):

> Nossa americanização não se deu, obviamente, de forma passiva. Houve uma interação entre a cultura americana e a brasileira. O "choque cultural" provocado pela forte presença dos meios de comunicação norte-americanos não destruiu nossa cultura, mas, por certo, acabou produzindo novas formas de manifestação cultural [...].

## 2.2 **De Hollywood aos murais de Portinari: cultura em trânsito**

A partir da década de 20, a presença da cultura norte-americana se fez notar no Brasil de forma mais patente. O cinema de Hollywood já havia conquistado um espaço destacado no país e o seu sucesso já esbanjava para as publicações brasileiras, que passaram a tratar do estilo de vida dos grandes astros do cinema. Porém, somente durante o governo Roosevelt é que a indústria cultural foi explorada de forma mais enfática, principalmente, porque ela passou a desempenhar um papel importante nas relações diplomáticas. Medeiros (2005) destaca que nesse período artistas da América Latina marcaram presença nas produções hollywoodianas, e, no Brasil, Carmem Miranda se consagrou como uma artista para exportação, tendo sido eleita "embaixatriz da boa vizinhança".

O período da guerra só acentuou essa presença, e, além do cinema, outras formas de manifestação cultural e artística oriundas do Estados Unidos também encontraram solo fértil no Brasil. Em 1942, uma versão da revista norte-americana "Reader's Digest" entrou em circulação

no país[55]. A versão brasileira dessa revista, denominada “Seleções”, começou a circular após o pedido que Nelson Rockefeller fez ao Departamento de Estado para que ela passasse a ser publicada no Brasil, em uma tentativa de minar a influência dos países do eixo. De acordo com Junqueira (2001), várias versões do “Reader’s Digest” entraram em circulação na América Latina, e não foi coincidência o fato de elas terem surgido no contexto da guerra: nesse período, esses países passaram a ocupar o papel que até então era desempenhado pela Europa. Ainda de acordo com a autora, essa versões foram bem-sucedidas e atingiram as camadas médias desses países.

Já no campo da publicidade, a iniciativa de criar um mercado consumidor no Brasil para os produtos norte-americanos estimulou a vinda de várias agências de publicidade para o país a partir da década de 40. Elas foram responsáveis por introduzir no Brasil marcas como Standard Oil, Coca-Cola, Phillips, entre outras. De acordo com Mauad (2001, p. 137), a instalação dessas agências no Brasil foi responsável por remodelar o ramo publicitário da época e por facilitar a penetração cultural norte-americana. No entanto, a autora reforça que os agentes culturais brasileiros não assistiram a essa penetração de forma passiva, ao contrário, “o discurso do pan-americanismo foi traduzido pela propaganda através de diferentes grades de interpretação cultural”.

Juntamente com a produção cinematográfica e a publicidade, a fotografia também auxiliou na sedimentação dos laços entre Brasil e Estados Unidos. Em outro texto, Mauad (2005) analisa a atuação da norte-americana Genevieve Naylor durante sua estadia no Brasil como fotógrafa ligada a OCIAA, entre 1940 e 1942. Destaque nos Estados Unidos como fotojornalista, Naylor chamou a atenção de Rockefeller e foi contratada para retratar os aspectos turísticos do Brasil. Porém, ainda que tivesse sido recrutada por uma agência ligada ao governo norte-americano, as imagens que Naylor produziu não escaparam dos olhos atentos do governo brasileiro. Quando chegou ao Rio, foi orientada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)[56] sobre aquilo que deveria fotografar:

---

[55] O ano em que a revista “Seleções” passou a ser publicada correspondeu a um período capital na afirmação dos vínculos entre o Brasil e os Estados Unidos. Até então, o governo Vargas mantinha uma posição indefinida em relação à guerra. Porém, com o ataque a Pearl Harbor, no fim do ano de 1941, as pressões externas aumentaram e Vargas, atento a todas as vantagens de um possível alinhamento, optou pelo apoio aos Estados Unidos.

[56] Criado em 1939, o DIP tinha como função “coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa: organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos e conferências; e dirigir e organizar o programa de radiofusão oficial do governo” (OLIVEIRA, 2001, p. 49).

> "[...] a fotógrafa deveria valorizar temas, entre os quais: arquitetura moderna (principalmente prédios governamentais); casas dos bairros nobres, como Lagoa, Gávea e Ipanema; interior de casas importantes e elegantes, no bairro do Flamengo; os domingos de sol nas praias de Copacabana e Ipanema; as corridas de cavalo no Jockey Club; os veleiros e iates na baía de Guanabara; o comércio exclusivo da rua do Ouvidor e as obras de caridade da Primeira Dama, D. Darcy Vargas" (MAUAD, 2005, p. 52).

Com efeito, esse exemplo das fotografias produzidas por Naylor permite supor que havia algum controle sobre as intervenções norte-americanas no país e que os dirigentes brasileiros souberam remodelar a sua maneira as influências estrangeiras, utilizando-as para benefício próprio. No caso dos programas de rádio que transmitiram informações sobre os feitos dos Estados Unidos durante a guerra no Brasil, eles foram produzidos a partir da colaboração entre a OCCIA e o DIP. Sobre essa relação entre as agências norte-americanas e o departamento criado no governo Vargas, Oliveira (2001, p. 38) afirma: "se o controle do DIP era total sobre a imprensa e o rádio, podemos supor que foi o DIP que permitiu a americanização do Brasil".

Esse período, que correspondeu ao aumento da influência cultural norte-americana no Brasil, coincidiu com o investimento do governo Vargas nos assuntos relativos à cultura. Os mesmos intelectuais e artistas responsáveis por retraduzir as influências estrangeiras eram aqueles que partilhavam de alguma forma da bandeira do nacionalismo pregada por esse governo. A idéia de modernidade nas artes propagada por eles não era aquela das vanguardas européias, mas a que se coadunava com uma representação do povo brasileiro, atingindo contornos nitidamente nacionalistas[57]. Nessa relação estreita entre o Estado e os intelectuais modernistas[58], que pressupunha a preocupação destes em colocar suas obras a serviço da construção de uma identidade nacional, o pintor mexicano, Diogo Rivera, foi destacado como grande símbolo da pintura americana e seu correspondente no Brasil seria Candido Portinari. Em comum, esses pintores buscavam as raízes do seu povo, pintavam a gente simples da sua terra[59].

---

[57] De acordo com Pecáut (1990, p. 14), "os intelectuais dos anos 25-40 mostram-se preocupados sobretudo com o problema da identidade nacional e das instituições. Na sua perspectiva, já existia uma identidade nacional latente, confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore".

[58] Diversos autores analisaram a relação entre o Estado Novo e os intelectuais modernistas. Alguns exemplos são flagrantes, tal com Sérgio Miceli (1979) que define o papel social dos intelectuais a partir da sua relação com o Estado (que ele define em termos de cooptação política) e da sua situação de classe. Já Pecáut (1990, p. 18) pretende enxergar os intelectuais enquanto uma camada social específica – ou uma "camada social sem vínculos" –, estando, assim, voltado para o lugar que os intelectuais atribuem a si próprios. Para esse autor, ainda que os intelectuais modernistas tivessem aderido a uma "ideologia do Estado", o Estado também aderiu a "ideologia da cultura".

[59] A despeito de a experiência mexicana ter se difundido por todo continente americano, existiam diferenças marcantes entre o modernismo brasileiro e o muralismo. De acordo com Pedrosa (1981, apud AMARAL, 1984, p. 61-62), os pintores mexicanos relegavam para segundo plano "as qualidades estruturais intrínsecas da realização às necessidades interessadas da intenção extrapictórica, da propaganda, do zelo proselitista; o pintor brasileiro nunca sacrificou as exigências plásticas ao elemento que nele sempre foi externo ao assunto".

Nessa relação entre artistas e Estado, Portinari foi considerado o pintor nacionalista, por excelência, tornando-se, assim, o pintor oficial do Estado Novo. No entanto, essa ligação entre a obra de Portinari e uma estética oficial é uma questão controversa. De acordo com Fabris (1990, p. 31-32), Portinari foi apropriado pelo governo Vargas: por ser um pintor moderno, tornou-se um pintor oficial. Com efeito, somente após adquirir renome mundial, ao receber uma menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh com a tela *Café*, em 1935, veio o convite do ministro Gustavo Capanema, que encomendou ao pintor uma série de afrescos para o Ministério da Educação.

A apropriação pelo governo Vargas e o prestígio internacional conferiram a Portinari o rótulo de "pintor de exportação". Em 1939, ele foi convidado para pintar três painéis para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. Nessa ocasião, alguns críticos apontaram a sua semelhança com Rivera e enxergaram nele a possibilidade de que no Brasil surgisse um movimento semelhante ao muralismo mexicano. No entanto, a obra de Portinari não continha uma mensagem política tão explícita e revolucionária como acontecia com os muralistas mexicanos. Por conta dessa diferença, sua produção se enquadrava no gosto do governo norte-americano.

Em 1940, ele foi convidado para participar de uma exposição no Museu de Artes de Detroit. Ao justificar esse convite, o diretor do museu revelou que ele foi feito:

> não somente por considerar esse gesto amigável de acordo com o nosso desejo de conhecer melhor os vizinhos do Sul, mas especialmente porque aqui está um pintor que expressa o amor à sua terra com opulência de imaginação e sentimento, um pintor cujas cores são aveludadas e patéticas, cujas impressões são cheias de imaginação e expressas com vigor e liberdade – em resumo, um verdadeiro artista, imensamente original e poético (MOREIRA, 1974, apud FABRIS, 1990, p. 13).

O fato de Portinari se destacar como um dos pintores com melhor recepção nos Estados Unidos entre as décadas de 30 e 40 – o que também gerou o convite para pintar uma série de murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, em 1941 – teve origem não somente nas qualidades estilísticas do pintor e nem nas supostas semelhanças com o muralismo mexicano. De acordo com Fabris (1990, p. 88), nesse momento o realismo social predominava em todos os países do continente americano, representando assim o surgimento de uma "consciência estética e política" que se contrapunha ao vanguardismo europeu. Nos Estados Unidos, após a crise de 1929, juntamente com as transformações profundas que abalaram essa sociedade, surgiram manifestações artísticas preocupadas com a identidade nacional. Nesse

particular, os artistas norte-americanos reviveram técnicas tradicionais como o espaço tridimensional, a pintura representativa e narrativa.

No entanto, se esse período foi marcado pelo predomínio do realismo social nos países do novo mundo, com o fim da Segunda Guerra novos valores emergiram no campo da arte, promovendo um debate entre os partidários do realismo e aqueles ligados ao movimento abstracionista. No Brasil, o contexto político de redemocratização alargou o espaço para as contendas entre diversas correntes estéticas e os valores associados à singularidade individual do artista e a autonomia da obra foram ressaltados em detrimento das antigas relações entre arte e política. Novas formas de engajamento político através da arte foram propostas para não submeter a forma ao conteúdo da obra (REINHEIMER, 2008).

Como exemplo dessas mudanças valorativas no universo artístico, é possível mencionar a mudança na recepção da obra de Portinari por parte dos críticos de arte, a partir de meados da década de 40. Considerado como um dos pintores de maior prestígio no Brasil até aquele momento, suas obras foram identificadas com o que havia de mais moderno no campo das artes plásticas. Sua participação em exposições nos Estados Unidos correspondeu a uma tentativa de identificar a produção artística brasileira com uma arte reconhecida internacionalmente. Não por acaso, quando Portinari foi premiado nesse país, um crítico de arte chamou a atenção para o fato de que sua obra *Café* representava a entrada do Brasil no circuito de países com "expressão artística própria" (FABRIS, 1990, p. 31). No entanto, no período do pós-guerra, ele deixou de representar a noção de modernidade artística, que até então estava vinculada ao realismo social, e passou a sofrer críticas por parte dos artistas abstratos, que se consideravam os porta-vozes da verdadeira arte moderna, e por parte dos críticos de arte que estavam ligados a esses artistas.

Essas mudanças valorativas fizeram parte de um movimento que adquiriu uma dimensão mundial. Nos Estados Unidos, a Segunda Guerra se configurou como um rito de passagem para arte norte-americana. Os artistas ligados ao realismo social, profundamente influenciados pelo marxismo, foram atacados por artistas que abordavam os principais temas em voga após a guerra: existencialismo, alienação, individualismo, liberdade e universalidade. Associados a esses valores, esses artistas forjaram uma "mitologia do indivíduo" que permitiu dissimular o seu engajamento em um determinado grupo ou comunidade. Ao contrário dos artistas ligados ao realismo social, para quem esse engajamento era parte constituinte da relação entre o artista e sua obra, os expressionistas abstratos estavam preocupados não com a relação entre o artista e seu

grupo, mas com a transformação interior do indivíduo, preocupação esta que se refletia em suas obras.

A ascensão do expressionismo abstrato nos Estados Unidos representou a constituição de um campo de arte moderna nesse país. O debate entre os abstratos e figurativos, que tornou possível a existência e autonomização desse campo, veio acompanhado de outra mudança significativa: a substituição progressiva da Europa pelos Estados Unidos como grande centralizador das atividades artísticas e culturais. O consenso em torno do expressionismo abstrato favoreceu os norte-americanos, que garantiram uma posição destacada no campo artístico internacional. Esse prestígio se tornou possível graças à atuação de críticos, galeristas e outros agentes culturais que souberam forjar uma superioridade dos artistas ligados ao expressionismo abstrato.

As transformações que se processaram no campo das artes plásticas, a partir da década de 40, e que foram impulsionadas, principalmente, pela atuação dos agentes culturais norte-americanos, coincidiram com o aparecimento de novos espaços de exibição e de novos profissionais responsáveis por legitimar e classificar os artistas e suas obras. No Brasil, o debate entre os defensores da figuração e os defensores da abstração não foi um reflexo direto das mudanças valorativas que forjaram um campo da arte moderna nos Estados Unidos. A valorização das tendências internacionalistas na arte teve origem nas transformações da estrutura interna do campo artístico brasileiro, que favoreceram a ascensão da arte concreta como expressão da modernidade brasileira – ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, onde o expressionismo abstrato despontou como uma alternativa frente ao predomínio do realismo social.

Para compreender essas modificações no cenário cultural brasileiro no contexto de estreitamento das relações culturais entre os países do continente americanos, torna-se necessário investigar a atuação do IBEU no campo das artes plásticas, que remete à complexidade dos laços culturais entre o Brasil e os Estados Unidos: destinado a divulgar a cultura norte-americana, o instituto acabou sendo responsável por propagar uma nova noção de modernidade artística no Brasil.

## 2.3 **O IBEU como veículo de propaganda dos Estados Unidos ou de como o instituto passou de disseminador dos valores democráticos norte-americanos para incentivador da arte de vanguarda no Brasil**

De acordo com o que foi definido em seu estatuto[60], a criação do IBEU teve como objetivo intensificar as relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, difundir o conhecimento da cultura norte-americana e da língua inglesa no Brasil, e colaborar com instituições universitárias e culturais no fortalecimento dos laços de solidariedade espiritual entre nações do continente americano. A presença do termo "solidariedade espiritual" no estatuto do IBEU, termo este utilizado de forma recorrente nos discursos associados à Política da Boa Vizinhança, sugere que a fundação do instituto esteve intimamente relacionado ao contexto de estreitamento das relações interamericanas a partir da década de 30.

Os primeiros contatos estabelecidos para a criação de uma instituição binacional foram travados ainda no início da década de 30. Nesse período, o governo norte-americano ainda não estava totalmente envolvido com o investimento em uma política cultural externa. Na maioria das vezes, as instituições privadas ficavam com a tarefa de incentivar atividades culturais, artísticas e científicas em outros países. No caso do IBEU, o *Institute of International Education* assumiu a tarefa de auxiliar a criação de uma entidade cultural no Brasil, com o intuito de garantir a eficácia no intercâmbio entre Brasil e Estados Unidos. Esse vínculo com uma instituição privada sugere que não havia uma ligação tão estreita entre o IBEU e às políticas culturais implementadas pelos Estados Unidos, embora houvesse algum contato entre o instituto e o Departamento de Estado norte-americano, como atesta esta carta escrita por Leslie Warren, em 1958:

> Nós queríamos explicar que o Instituto Brasil-Estados Unidos é um centro binacional independente, que trabalha juntamente com o Departamento de Estado dos Estados Unidos e com autoridades brasileiras pelo fortalecimento das relações de amizade entre os dois países. Esse programa é levado adiante através de várias atividades que incluem o ensino do inglês para aproximadamente 6000 estudantes de meio período, intercâmbio de professores, e o patrocínio de conferências e visitas de americanos que se destacam no mundo artístico, intelectual e profissional (tradução nossa)[61].

Se a criação do IBEU está relacionada com uma mudança de postura dos dirigentes norte-americanos em relação às políticas que envolviam os assuntos culturais, no Brasil, a inauguração

[60] O estatuto do IBEU foi aprovado em uma Assembléia Geral Extraordinária no dia 31 de julho de 1950.
[61] Carta de Leslie Warren. Sem data 15/07/1958. Pasta de correspondências – Assuntos Pendentes. Arquivos do IBEU.

do instituto coincidiu com a instauração do regime do Estado Novo. Um dos incentivadores na criação de uma entidade cultural foi justamente Oswaldo Aranha, um dos principais nomes do governo Vargas. Na ata de inauguração do IBEU, além da assinatura de Aranha, constava também o nome de outros membros do governo, como os ministros Hélio Lobo e Mário Pimentel Brandão. A presença dessas figuras públicas no Palácio do Itamaraty, onde foi realizada a assembléia para a fundação do instituto, sugere que o interesse no diálogo entre Brasil e Estados Unidos era algo que não partia apenas de instituições norte-americanas, mas que estava presente na agenda do governo brasileiro.

No entanto, se o IBEU expressa o interesse por parte dos dois países na criação de uma instituição binacional, as motivações do governo brasileiro e dos agentes culturais norte-americanos não coincidiam. Por ter surgido no regime do Estado Novo com o apoio de membros do governo Vargas, é possível associar o IBEU ao investimento que esse governo passou a conceder aos assuntos relativos à cultura. Porém, para os norte-americanos o papel que o IBEU poderia desempenhar no Brasil não se coadunava com a existência de um regime autoritário. Nesta carta enviada para Jacob Greenberg, membro do *Associate Superintendent Board of Education of the City of New York*, um dos diretores do IBEU diz:

> O instituto desempenha um papel importante na disseminação de idéias americanas, e na apresentação da cultura americana no Rio de Janeiro, e, consequentemente, em todo Brasil. A organização de uma seleção cuidadosa de exibições de arte americana, concertos de música americana por músicos americanos, e conferências de professores americanos e brasileiros, combinado com cursos nos Estados Unidos, provoca uma compreensão da democracia americana e de seu funcionamento em um país onde a democracia está começando a dar seus primeiros passos após ser tolhido por quinze anos de ditadura (tradução nossa).[62].

Essa carta, escrita em 1946, deixa patente o interesse dos norte-americanos em disseminar valores democráticos por meio do incentivo às atividades culturais e artísticas. No entanto, o IBEU foi criado em 1937, isto é, quando um regime autoritário foi instaurado no Brasil. Diante desse paradoxo, é possível questionar o papel que o instituto assumiu de fato. Como ele seria responsável por exportar uma noção de modernidade vinculada à democracia, se teve origem em plena ditadura e com o apoio dos membros do governo Vargas?

Inicialmente, o IBEU surgiu como uma tentativa de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos. No contexto da Política da Boa Vizinhança, a atuação do instituto estava

[62] Carta de Raymond Sayers para Jacob Greenberg. 13/09/1946. Pasta Pessoal – Confidencial (1945-1947). Arquivos do IBEU.

associada às idéias de “intercâmbio” e “troca”, e não havia nenhuma referência ao IBEU como propagador de valores democráticos. Porém, após a guerra os dirigentes norte-americanos fizeram um esforço para convencer os outros países a aceitar a modernidade de seus valores. Não foi à toa, que a idéia de “troca”, que aparecia nos discursos produzidos sobre o instituto, deu lugar a uma valorização do IBEU enquanto canal de divulgação da cultura norte-americana no Brasil.

Com efeito, ainda que as negociações para a criação do IBEU remetam à década de 30, o incremento posterior das atividades do instituto deu origem a um estatuto cujos objetivos se aproximam daquilo que foi proposto pelos dirigentes norte-americanos ao criarem programas voltados para investimentos culturais na América Latina. A “solidariedade espiritual” previa uma difusão da cultura americana, através de filmes, de exposições de artistas norte-americanos, e da criação de cursos de inglês no Brasil. O IBEU, além de incentivar essas atividades, também foi responsável pela publicação de boletins bimestrais, que além de conterem informações sobre o instituto[63], divulgavam informações variadas sobre os Estados Unidos.

A importância desses boletins era tamanha que, em 1959, o então diretor do IBEU, Murillo Belchior, escreveu uma carta para o vice-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, informando sobre a circulação desses boletins no instituto. O intuito, ao enviar essa carta juntamente com um exemplar do boletim, era demonstrar que o IBEU estava desempenhando uma função importante na disseminação de informações sobre o modo de vida norte-americano. Em um trecho da carta, Murillo Belchior diz:” Caso você se interesse, nós estamos enviando uma cópia do boletim de setembro, que é distribuído para mais de 100 membros e pessoas influentes na cidade”(tradução nossa)[64].

Em um dos boletins, publicado em fevereiro de 1956, é possível vislumbrar informações variadas sobre os Estados Unidos. Em uma seção intitulada “Instantâneos da América”, alguns locais turísticos são destacados, como a península de Monterey, localizada no litoral californiano; já em outra seção, uma pequena biografia de John Steinbeck é apresentada. No mesmo boletim, também foram divulgadas algumas informações sobre o MoMA por conta da doação que o museu fez à biblioteca do IBEU[65]. Na seção dedicada às doações, o MoMA é descrito como uma

[63] Os boletins informavam a programação do instituto, as doações para a biblioteca, os avisos para os alunos do curso de inglês e informações sobre os artistas que participavam das exposições realizadas no instituto.
[64] Carta de Murillo Belchior para Richard Nixon 24/05/1959 Pasta C-17 - Intercâmbio cultural – estadistas (1959-1960).
[65] Essa coleção continha quinze mil volumes e junto com ela foram enviados fotografias, slides, filmes etc.

instituição educacional, por estar voltado para o público. Além disso, há uma informação sobre a existência de um farto material de estudo no museu para aqueles que se interessam por arte.

As informações sobre o MoMA não se esgotam nesse boletim. Em novembro de 1956, na seção intitulada "A Biblioteca Informa", a localização do museu e a data de sua fundação são novamente informadas ao leitor, porém, a principal notícia é o fato de a biblioteca do IBEU ter se tornado sócia do museu. Além do desconto em livros de arte publicados pelo MoMA, e o recebimento de publicações gratuitas, o instituto também poderia contar com o boletim informativo do museu, contendo todas as informações sobre as atividades realizadas nessa instituição artística.

A divulgação de informações sobre o MoMA nos boletins do IBEU sugere uma proximidade entre as duas instituições. O museu foi responsável tanto pelo auxílio na vinda de exposições estrangeiras para o IBEU, quanto pela doação de livros para biblioteca do instituto[66]. Se a colaboração do MoMA sugere, a princípio, uma atitude desinteressada por parte da instituição, no trecho desta correspondência enviada pelo diretor do Programa Internacional do MoMA, Peter Mccray, por conta do envio de publicações ao IBEU, é possível entrever que intercâmbio entre o museu e instituto era importante não somente para o último:

> Esses livros sobre artistas europeus e americanos são oferecidos como uma evidência da qualidade dos estudos de arte nos Estados Unidos e do escopo das atividades do museu em reunir, em exibições temporárias, a grande arte do século XX e de períodos anteriores relacionadas à arte moderna (tradução nossa)[67].

O auxílio de instituições artísticas norte-americanas na realização de atividades culturais no Brasil não pode ser compreendido sem ter em vista um projeto mais amplo dos dirigentes dos Estados Unidos, que previa a disseminação produção artística norte-americana, com o objetivo de modificar o eixo da influência cultural na América Latina. O prêmio de viagem oferecido anualmente pelo IBEU, por exemplo, garantia ao vencedor uma viagem aos Estados Unidos com o intuito de fazer com que o artista travasse contato com o mundo artístico norte-americano. Considerando que os prêmios oferecidos pelos Salões tinham sempre Paris como destino, a premiação do IBEU fez parte de uma estratégia que previa uma mudança nas hierarquias no campo artístico, com a progressiva substituição da influência francesa pela norte-americana.

[66] Um dessas doações do MoMA deu origem à aliança entre o IBEU e a IAB. Essa relação entre os dois institutos nasceu quando Marc Berkowitz sugeriu a Oscar Niemayer – membro da IAB – que este aceitasse a renda obtida com a venda dos exemplares de livros concedidos pelo MoMA ao IBEU. Em troca, o IAB ofereceria seu espaço para funcionar como sede provisória das atividades organizadas pelo instituto.

[67] Carta de Peter Mccray para Thomas Downey. 03/05/1954. Caderno 1956-1963. Arquivos do IBEU.

A importância da arte moderna para os Estados Unidos, como grande símbolo dos valores democráticos, pode ser percebida na criação do Programa Internacional do MoMA, em 1952, que seria responsável pela circulação de exposições do museu em vários países. No boletim do IBEU publicado em fevereiro de 1956, o intercâmbio entre o museu e outras instituições artísticas através do empréstimo de obras, é destacado como uma atitude altruísta por parte do museu. Esse intercâmbio é destacado juntamente com outras características do MoMA, em uma tentativa de dissimular o interesse dessa instituição em expor determinados artistas e enviar obras do seu acervo para outros países. Ao ser definido como um museu educativo, o MoMA não poderia ser acusado de influenciar a produção artística dos outros países através do seu Programa Internacional[68].

No entanto, antes mesmo da criação desse programa, é possível perceber a presença de artistas norte-americanos em exposições realizadas no IBEU. Em 1941, o instituto patrocinou uma exposição de gravuras de artistas norte-americanos em um momento em que as exposições de artistas estrangeiros não eram tão recorrentes no país. Já em 1944, foi realizada uma exposição de arte moderna com artistas norte-americanos e brasileiros no Museu Nacional de Belas Artes, sob o patrocínio do IBEU e da galeria *Contemporary Arts* de *Nova York*. Nessa exposição, que foi bastante noticiada pelos principais jornais da época, compareceram representantes da embaixada norte-americana, além de autoridades brasileiras, como Gustavo Capanema. Em 1946, o prédio do Ministério da Educação sediou a exposição *Pintores Contemporâneos Norte-Americanos*, patrocinada pelo IBEU e pela embaixada norte-americana.

Como é possível ver através desses exemplos, as exposições de artistas norte-americanos realizadas com o patrocínio do IBEU contavam com apoio de diversas instituições artísticas, sendo que o MoMA ainda não havia colaborado para a realização de nenhuma delas. Somente em 1956, na exposição *The Américan Woodcut Today*, é que o MoMA emprestou algumas obras – no caso dessa exposição, xilogravuras – para a realização de uma exposição. Na década de 50, após a criação do Programa Internacional do Museu, muitas das exposições de artistas oriundos dos Estados Unidos, organizadas pelo IBEU, foram realizadas com as obras dos artistas que participavam da Bienal, como é o caso de exposição intitulada *Gravuras Norte-Americanas*, inaugurada em 1952, e da mostra realizada em 1955, com os artistas da delegação norte-americana que participaram da 3° Bienal de São Paulo.

[68] De acordo com Duncan (1995) existe um discurso que valoriza os museus de arte enquanto instituições educacionais. No entanto, apesar desse rótulo, esses museus nada fazem para aumentar seu público.

Mesmo quando era possível contar com obras vindas especialmente para as exposições no IBEU, o instituto tinha que mobilizar os recursos para sua realização. Em uma correspondência enviada pelo assistente administrativo do Programa Internacional do MoMA, Grace Davis, para o diretor do IBEU, por conta da exposição *The American Woodcut Today,* foi solicitado que o instituto ficasse encarregado de bancar as despesas do transporte das obras entre os Estados Unidos e o Brasil. Caberia ao MoMA emprestar as obras e cobrir o seguro, sendo as outras despesas responsabilidade do instituto. A partir desse exemplo, é possível questionar o interesse dos agentes culturais do museu em emprestar obras da sua coleção para estabelecimentos artísticos brasileiros. No caso dessa exposição, como grande parte dos custos ficaria por conta do IBEU, o interesse em abrigar exposições de artistas norte-americanos partia da comissão de arte do instituto e não do Programa Internacional do museu.

Desse modo, embora houvesse um diálogo entre o IBEU e o MoMA, posto que o museu era responsável por emprestar obras e enviar publicações, nem sempre esse intercâmbio cultural teve um caráter prioritário para o MoMA, como é possível ver nesta carta enviada pelo diretor do IBEU, John Frankel, para o diretor do Programa Internacional do MoMA, René D' Harnoncourt:

> Nos quinze meses que se transcorreram desde o início dessa troca de cartas, nós não recebemos nenhum item tangível para a exibição na nossa galeria, nem um livro para a nossa biblioteca.
> O MoMA desfrutou de uma estima muito alta e de boa reputação entre os brasileiros, principalmente entre aqueles que estão associados junto comigo no IBEU. Eu lamento dizer que esse prestígio está em risco.Todos nós – brasileros e americanos, igualmente – do conselho do instituto, e em suas várias comissões, servimos voluntariamente, oferencendo nosso tempo e esforço porque nós queremos promover um intercâmbio cultural entre os dois países. Nós não tivemos dificuldade em trazer arte brasileira de boa qualidade para apresentar na nossa galeria, mas a troca é um segundo caminho e nós precisamos de arte norte-americana para equilibrar nosso programa. Se nós não podemos contar com vocês, por favor deixe-nos saber para que possamos achar outros canais nos Estados Unidos para suprir nossas necessidades (tradução nossa)[69].

Ainda que Programa Internacional do MoMA tivesse desempenhado um papel estratégico, ao divulgar a arte moderna produzida nos Estados Unidos para o resto do mundo, a demanda pela "arte de boa qualidade" representada na coleção do museu nem sempre era suprida pelo programa. No caso do IBEU, nem sempre as doações de livros e exibições prometidas se concretizavam e o instituto montava sua programação de acordo com as condições impostas pelo campo artístico local. Se não era possível contar com a arte produzida nos Estados Unidos, cabia ao IBEU investir naquilo que seria a "boa arte brasileira". Nesse sentido, é interessante notar que

[69] Carta de John Frankel para René D'Harnoncourt. 06/09/1955. Documentação René D'Harnoncourt. Arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.

enquanto o MoMA passou a se associar ao expressionismo abstrato a partir da década de 50, as obras dos principais artistas dessa corrente não aparecem sequer uma vez nas exposições realizadas pelo IBEU no período compreendido entre a década de 50 e 60[70]. O lapso entre o que era considerado moderno aqui e lá era flagrante: enquanto os membros da comissão de arte do IBEU definiam o os artistas concretos como portadores dos valores novos, nos Estados Unidos, o expressionismo abstrato era sinônimo de arte de vanguarda.

A presença de artistas norte-americanos em exposições realizadas pelo IBEU era recorrente, ainda que os artistas ligados ao expressionismo abstrato não fossem representados nessas mostras[71]. Porém, observando as exposições do IBEU com obras de artistas oriundos do Estados Unidos, realizadas entre 1950 e 1960, percebe-se que a maioria delas foi composta de gravuras. A dificuldade do Programa Internacional do MoMA em suprir os países da América Latina, e o interesse em investir na Europa no período do pós-guerra, foi responsável por criar uma hierarquia entre os países: enquanto os Europeus ficavam com as pinturas e as obras mais importantes, o Brasil recebia as gravuras, quando as recebia.

O IBEU não foi a única instituição cultural que teve dificuldades em preencher sua programação com as obras da coleção do MoMA. O MAM carioca também passou por uma situação semelhante. Embora seu mito de origem esteja vinculado ao interesse de Nelson Rockefeller na fundação de um Museu de Arte Moderna no Brasil, interesse este que tinha suas raízes da Política da Boa Vizinhança, após a inauguração do museu vários contatos foram travados com instituições artísticas norte-americanas, mas tal como acontecia no IBEU, nem sempre as demandas por recursos ou doações para a coleção do museu eram atendidas. Se no momento da fundação do museu parecia haver um interesse patente de Nelson Rockefeller em transformar o MAM carioca em uma filial do MoMA[72], essa intenção não se concretizou e esses museus acabaram adquirindo características bem distintas.

De acordo com Sant'Anna (2008), o MoMA não desempenhava o papel de consagrar artistas e movimentos. Definindo-se como uma instituição educacional, a preocupação do museu girava em torno da satisfação do público, daí montar sua programação com as obras que já haviam conquistado reconhecimento. Já o MAM carioca, desde seu nascimento, teria se

[70] Em 1969, em uma exposição de cartazes, aparece uma obra de Roy Lichtenstein, que, no entanto, é um dos principais expoentes da *pop art*.
[71] Não à toa, sede do IBEU no Flamengo foi inaugurada com a exposição *Coletiva de Pintores Brasileiros e Norte-Americanos,* em 1951.
[72]Após a inauguração do museu, Rockefeller doou um quadro de Lasar Chagall para a coleção do museu.

vinculado aos artistas de vanguarda. Mário Pedrosa, que auxiliava na escolha dos artistas que iriam expor no museu, era o crítico, por excelência, do abstracionismo geométrico e foi responsável por mediar a relação entre o museu e as vanguardas, garantindo a elas um lugar de destaque.

No entanto, essa aproximação com as vanguardas, a partir de meados da década de 50, foi precedida de exposições com obras de arte de valor assegurado. Tal qual o MoMA, também havia por parte dos agentes culturais do MAM uma preocupação com o público frequentador do museu. De acordo com Baptista (2007), essa preocupação estava intimamente relacionada com o processo de afirmação da arte brasileira e com a consolidação de um mercado de arte. A presença de obras dos artistas da Escola de Paris nas exposições realizadas no MAM, por exemplo, expressava, principalmente, o interesse em comercializar as obras expostas, por isso o investimento nos artistas já reconhecidos[73].

Já no IBEU, desde a década de 40, os membros da comissão de arte já haviam optado por investir em alguns artistas e correntes que não desfrutavam de reconhecimento. Se não era possível contar com aquilo que havia de mais inovador na arte norte-americana, a estratégia dos membros da comissão de arte do IBEU passou pelo investimento nos artistas locais que se autodenominavam vanguardistas. Como exemplo desse investimento, é possível citar a primeira exposição individual de Iberê Camargo, realizada em 1946, que contou com o patrocínio do instituto. Os comentários da crítica sobre essa a inauguração da exposição foram bastante elogiosas, como se pode ver neste trecho: "promissor jovem artista Iberê Camargo, que está causando grande curiosidade em torno de sua exposição, devotado às mais sérias pesquisas da pintura moderna"[74]. No mesmo jornal, dois dias depois, aparece uma foto do pintor, onde ele aparece citado "como um dos nossos melhores pintores, demonstrando com sua obra esforço no sentido de um equilíbrio técnico, estabelecendo um equilíbrio entre o 'metier' e a sensibilidade pessoal"[75].

Essa recepção da crítica já revela algumas das transformações que agitavam o campo artístico naquele momento: novas experiências estéticas encontravam receptividade tanto por parte da crítica, quanto por parte das instituições artísticas. Essas mudanças vieram

[73] Embora o MAM carioca tivesse sido criado com o objetivo de difundir o "conhecimento de todas as modalidades da arte moderna", essa compreensão do moderno era bastante específica, posto que se vinculava às concepções de Castro Maya e do grupo próximo a ele. As obras de sua coleção participavam das mostras do museu e ele só adquiriu obras dos artistas abstratos a partir da segunda metade da década de 50 (BAPTISTA, 2007, p. 73). Ver também Sant'Anna (2008).
[74] DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 8 out. 1946. Coluna de Artes Plásticas.
[75] DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 10 out. 1946. Coluna de Artes Plásticas.

acompanhadas de novos critérios que seriam mobilizados para julgar os artistas e suas obras. Ao valorizar a "sensibilidade pessoal" do artista, o que estava em jogo era a valorização da arte enquanto um processo de criação individual e não o pertencimento do artista em relação a sua classe (REINHEIMER, 2008). O surgimento desses novos critérios permitiram que os artistas não engajados, isto é, aqueles que não estavam filiados ao realismo social, fossem reconhecidos pelos seus pares.

Nesse particular, o investimento dos membros da comissão de arte do IBEU nos artistas de vanguarda só foi possível graças à alteração das classificações vigentes no mundo da arte. A valorização da sensibilidade do artista enquanto critério de avaliação mobilizado pelos críticos garantiu ao IBEU um lugar de destaque enquanto espaço por excelência da arte moderna. A exposição de Alexander Calder, realizada com o patrocínio do IBEU, em 1948, já revelava a aproximação dos membros da comissão de arte do instituto com os novos valores responsáveis pela consagração estética. O "espírito brincalhão" dos móbiles de Calder estava de acordo com os novos tempos, em que a liberdade e criatividade eram constantemente exigidos do artista (Idem, ibidem).

Essa exposição de Calder, considerada um marco por ter divulgado a arte abstrata no país quando ela ainda não era tão difundida, revela dois aspectos importantes sobre a atuação do IBEU: sua aproximação com os Estados Unidos e com os artistas modernos portadores dos novos valores da produção artística. Embora algumas obras desse escultor já tivessem sido expostas no Brasil – mais precisamente em 1939, na galeria Itá, em São Paulo – essa foi a primeira exposição individual do escultor no país. Essa exposição adquiriu uma importância histórica por ter sido a primeira vez em que um grande artista norte-americano participava de uma exposição individual no país (PEDROSA, 1986, p. 282).

No entanto, ao contrário do que se poderia supor, a exposição de Calder não contou com nenhum auxílio de estabelecimentos artísticos norte-americanos. Embora o IBEU fosse um dos canais de divulgação da "boa arte americana", a realização de sua exposição no Brasil só foi possível através dos laços de amizade que uniam o escultor a pessoas como Henrique Mindlin, Mário Pedrosa e Niomar Muniz Sodré. De acordo com Pedrosa (1986, p. 282), Calder "veio sem nenhum bafejo oficial de seu país. Fazia então o governo de Washington uma política cultural de laissez-faire. Quer dizer, não tinha uma política cultural própria [...]. A arte de Calder era totalmente ignorada dos meios oficiais".

Embora a arte de Calder não servisse aos propósitos dos dirigentes norte-americanos, o escultor já desfrutava de certo prestígio em seu país. Em 1943, uma exposição dedicada à sua obra foi realizada no MoMA. Até então, nenhum jovem artista havia merecido uma exposição de tal envergadura no museu. Sobre essa exposição, Pedrosa, que estava nos Estados Unidos naquele momento, deixou claro que ela foi uma verdadeira revelação. Sua filiação ao abstracionismo de Calder, que fica patente nas críticas que ele escreveu sobre o escultor, teria sido responsável, inclusive, pelo rumo singular do Grupo Frente, dada a influência que o crítico exercia sobre o grupo.

Nesse sentido, a iniciativa para a exposição de Calder não poderia ser associada a uma política cultural norte-americana. Muitos dos principais agentes culturais brasileiros tiveram contato com o meio artístico e cultural dos Estados Unidos, e essa experiência permitiu que eles selecionassem aquilo que melhor poderia se "adaptar" ao campo artístico brasileiro. Pedrosa, que viveu nos Estados Unidos entre 1941 e 1945, foi influenciado pelos debates que estavam sendo travados naquele país e que colocavam em destaque a noção de liberdade tanto na esfera política quanto na esfera artística (REINHEIMER, 2008, p. 144). Apesar de considerar que os Estados Unidos mobilizavam a arte moderna enquanto instrumento de propaganda, o crítico ressaltou que isso não impossibilitou que essa arte se desenvolvesse plenamente no país. Segundo Pedrosa (1986, p. 84):

> O primeiro Museu de Arte Moderna surgiu em Nova York. O primeiro grande movimento artístico, depois dos "ismos" da primeira metade do século foi a *action paiting* no Estados Unidos e tendo na formidável figura de Pollock o seu protagonista e o seu mártir, como o seu teórico em outra admirável figura de intelectual radical, desabusado e lúdico, que é meu amigo, Harold Rosenberg.

A escolha dos artistas norte-americanos que iriam participar de exposições no Brasil não passava por uma imposição externa. Elas eram mediadas e negociadas por determinados agentes culturais locais. Pedrosa, por exemplo, desempenhou um papel fundamental na divulgação de Calder no Brasil. Os ensaios que o crítico escreveu sobre o escritor foram considerados um marco na sua conversão à causa da arte abstrata (ARANTES, 1991 apud REINHEIMER, 2008, p. 154). Esses laços de amizade que uniam Calder e um círculo de intelectuais responsáveis pelo processo de renovação artística foram responsáveis por uma interpretação que destacava uma afinidade entre o espírito brincalhão presente nas obras do escultor e a informalidade brasileira.

Apesar de ser um dos representantes do abstracionismo, a obra de Calder não tinha nenhuma relação com o expressionismo abstrato. Embora essa corrente tivesse ganhado destaque nos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 50, a ponto de ser incorporada à coleção do MoMA, os expressionistas abstratos não vingaram no Brasil e em outros países da América Latina. De acordo com Bueno (1999), isso aconteceu, porque não houve um empenho por parte dos norte-americanos na divulgação de sua arte nos países do cone sul. Contrariando as teses que supervalorizam a participação do governo norte-americano e das empresas multinacionais em alguns empreendimentos culturais e artísticos durante a Guerra Fria, Bueno chama a atenção para o fato de que os Estados Unidos, nesse período, tinha os olhos voltados para o continente europeu.

No entanto, se o expressionismo abstrato não desfrutou no Brasil do mesmo prestígio que adquiriu nos Estados Unidos, isso não se deve apenas a uma falta de interesse dos agentes culturais norte-americanos. O período após a Segunda Guerra marcou uma reação ao realismo social tanto nos Estados Unidos, através do expressionismo abstrato, quanto em alguns países da América Latina. No Brasil, não foi diferente: o abstracionismo geométrico teve origem na reação aos grupos que pregavam a valorização da mensagem na obra de arte. O processo que marcou a ascensão dos artistas ligados a essa corrente foi marcado por intensas disputas que só podem ser compreendidas tendo em vista o funcionamento do campo artístico local e as contendas entre críticos, artistas, instituições. Esse movimento não surgiu do vácuo deixado pelo desinteresse norte-americano, mas enquanto uma resposta às transformações internas desse campo.

A atuação do IBEU chama a atenção porque apesar de ter desempenhado um papel de mediador cultural na relação entre o Brasil e os Estados Unidos, por não contar com o auxílio regular de instituições artísticas norte-americanas, acabou por investir em artistas locais para dinamizar suas atividades. Por trás do discurso dos membros da comissão de arte do instituto que ressaltava uma boa vontade em relação aos “valores novos”, o acolhimento dos artistas abstratos sugere a existência de uma escolha deliberada com o intuito de se inserir no campo artístico. Essa escolha, no entanto, fez parte de uma estratégia que não passava pelo filtro das instituições norte-americanas; tanto que as correntes privilegiadas pelo IBEU e MoMA não coincidiam.

Diferentemente do MoMA, que mantinha uma posição neutra em relação às correntes estéticas e só foi se filiar ao expressionismo abstrato quando esse movimento já havia conquistado certo reconhecimento, o IBEU desempenhou um papel fundamental na consagração

do abstracionismo geométrico no Brasil. Embora o MAM também tivesse uma proximidade com esse grupo, tal como sugere Sant'Anna (2008) ao destacar a relação desse museu com os concretistas a partir da mediação de Mário Pedrosa, essa instituição também abrigava mostras de caráter eclético, o que sugere um posicionamento ambíguo no campo artístico. O Grupo Frente expôs tanto no IBEU quanto no MAM, com um intervalo de apenas um ano, porém as mostras individuais dos membros desse grupo não foram acolhidas de imediato pelo museu. Almir Mavignier, por exemplo, expôs no IBEU em 1951, enquanto o MAM organizou uma exposição individual desse artista em 1956[76].

Embora a relação do IBEU e do MAM com instituições artísticas norte-americanas não fosse tão estreita quanto parecia a princípio, muitos encararam a atuação do museu e do instituto sob o prisma de um "imperialismo cultural". Artistas e críticos de arte vinculados aos movimentos de esquerda não viam com bons olhos a atuação de instituições no Brasil que possuíssem alguma ligação com os Estados Unidos, principalmente, no contexto da Guerra Fria. Nesse sentido, Mathilde Pereira de Sousa, administradora da galeria do IBEU, reclamou em uma carta enviada para Tarsila do Amaral, que "certos críticos esquerdistas não fazem menor referência a galeria e às vezes procuram sabotá-la por conta das relações do instituto com os Estados Unidos". Para completar, ela diz que "a política não deveria interferir com a arte" [77].

Se para Mathilde Pereira de Sousa, arte e política eram domínios totalmente distintos, alguns artistas não compartilhavam da mesma opinião. Athos Bulcão, por exemplo, ao ser perguntado sobre o porquê de o IBEU ter patrocinado exposições de arte, responde: "Penso que a razão era claramente política, decorrente da Política da Boa Vizinhança oriunda da Segunda Guerra Mundial"[78].O pintor, que realizou uma exposição individual no Instituto dos Arquitetos do Brasil, em 1946, sob o patrocínio do IBEU, disse ter perdido o contato com o IBEU porque mantinha uma posição política de esquerda e era contrário à caça aos comunistas praticada pelo governo norte-americano.

Endossando a opinião de alguns artistas e críticos que viam com desconfiança a relação entre o Brasil e os Estados Unidos no âmbito cultural e artístico, o crítico de arte Fernando Pedreira (1951) denuncia a atuação do IBEU e a Bienal de São Paulo:

[76] Essa exposição foi patrocinada pelo MAM, mas foi realizada em Berna, na Suíça.
[77] Carta de Mathilde Pereira de Sousa para Tarsila do Amaral. 17/05/1965. Caderno 1964-1966. Arquivos do IBEU.
[78] Depoimento de Athos Bulcão. 17/08/99. IBEU nas artes visuais – 1940-2000. Rio de Janeiro: IBEU, 2000.

> Eis porque o Instituto Brasil-Estados Unidos multiplica e melhora as suas exposições pretendendo tornar-se um centro artístico e atrair os artistas para a sua órbita. Eis porque são oferecidos aos jovens pintores da América Latina cursos de seis meses e mais na terra do dólar. Eis porque, finalmente se organiza esta famosa Bienal reunindo todo um lote de empresas estrangeiras (e nacionais a elas ligadas) que exploram miseravelmente o nosso povo e que agora pretendem aparecer como protetoras da nossa arte.

Essa crítica que denuncia o caráter internacionalista da Bienal e a influência das classes dominantes estrangeiras na produção estética local reduz a complexidade do campo artístico brasileiro às intenções conspirativas de instituições e agentes culturais norte-americanos. De acordo com Canclini (1997, p. 98), essas interpretações que colocam demasiado peso nas "alianças maquiavélicas dos dominadores" não conseguem dar conta dos conflitos que envolvem o processo de modernização.

A recepção positiva que os artistas abstratos obtiveram tanto por parte da crítica, quanto por parte dos espaços de exposição, revela que a noção de modernidade artística no Brasil só pode ser compreendida tendo em vista os agentes culturais locais e seu posicionamento no campo artístico. No caso do IBEU, as escolhas feitas pelos membros da comissão de arte do instituto devem ser analisadas à luz das disputas por posição em um campo em vias de se autonomizar. Desse modo, a estratégia acionada para a consolidação de uma posição destacada envolveu a construção de um discurso que procurava diferenciar a galeria IBEU dos outros espaços de exposição. Esse discurso, ainda que marcado pela ambiguidade na definição da arte moderna, foi fundamental para que a trajetória da galeria fosse associada à divulgação dos valores novos na arte.

# 3 **AS CIGARRAS E AS FORMIGAS: SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO NA DISPUTA PELA HEGEMONIA CULTURAL**

## 3.1 **Relação entre cultura e política no campo intelectual brasileiro**

Frequentemente, a década de 20 é considerada um marco para a sociedade brasileira, visto que foi um período marcado por intensas transformações políticas, culturais e econômicas que indicavam a existência de forças reais de mudança. No plano cultural, o surgimento de movimentos artísticos que se autodenominavam vanguardistas e que se manifestavam em oposição aos valores que regiam a produção artística acadêmica foi associado aos eventos ocorridos em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, em que se destacaram a exposição de Anita Malfatti, realizada em 1917, e a Semana de Arte Moderna de 22. Esses acontecimentos entraram para a história oficial da arte brasileira como marcos simbólicos da modernidade cultural do país.

Em seu livro *Metrópole e Cultura: São Paulo no início do século XX*, Maria Arminda Nascimento Arruda destaca a centralidade de São Paulo no processo de renovação artística que começou a se delinear a partir da década de 30 e atingiu seu ápice em meados do século. Essa cidade teria oferecido as condições ideais para o surgimento de movimentos artísticos, dado o avanço da população urbana e o crescimento industrial que não encontravam paralelo em nenhum outro lugar do país. Além disso, um sistema de arte já começava a ser criado na cidade, com a fundação de museus e galerias, o surgimento das primeiras coleções privadas e a profissionalização da crítica de arte. A formação desse sistema foi resultado de uma constelação de fatores que indicavam uma “atmosfera de metropolização de São Paulo”.

Essa relação íntima entre a metrópole e os movimentos artísticos atingiu seu ápice com a experiência concretista. De acordo com Arruda (2001, p. 21), “o experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade a sua expressão mais acabada”. Ainda segundo a autora, sem um evento como a Bienal de São Paulo, realizada em 1951, que permitiu a ascensão de novas concepções do moderno, e sem um mecenato capaz de impulsionar os artistas portadores de valores novos, não teria sido possível nenhum tipo de inovação. Nesse sentido, São Paulo seria o palco, por excelência, das vanguardas, ao oferecer todas as condições para a construção de novas linguagens culturais.

Nessa interseção entre espaço urbano e cultura, a cidade de São Paulo também se destacou pela intensa atividade intelectual. Em 1939, jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras deram origem ao "Grupo Clima", que se destacou pela contribuição à profissionalização da crítica cultural no Brasil (PONTES, 1998). A formação desse grupo – que tinha como integrantes Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda Mello e Souza, entre outros – esteve intimamente relacionada com o novo sistema de produção intelectual implantado pela institucionalização universitária na cidade de São Paulo. Segundo Miceli (1987, p. 23), o contexto favorável para a criação de uma revista como a *Clima*, em 1941, pelos membros desse grupo, seria um indicativo da "efervescência intelectual e da complexidade institucional do movimento cultural paulista".

Essa fermentação da vida universitária na cidade e a constituição de um sistema de arte encontrariam explicação na complexidade da vida social em São Paulo (ARRUDA, 2001, p. 23). Tanto o processo de industrialização, quanto o aumento das migrações internas que alavancaram a urbanização, foram responsáveis por favorecer uma diferenciação da estrutura social da cidade. Nesse particular, a burguesia paulista, responsável pela modernização produtiva, investiu em instituições artísticas com o objetivo de ficar à frente do processo de reorganização do mercado cultural.

A explicação para a maior iniciativa cultural dos paulistas frequentemente é justificada pelas características específicas que o processo de modernização adquiriu em São Paulo. Ao contrário do Rio de Janeiro, nessa cidade a integração social teria se dado pela via econômica, isto é, pela afirmação do mercado. Os intelectuais paulistas foram os principais responsáveis por associar a modernização brasileira ao tema de industrialização, colocando em destaque o papel de São Paulo nesse processo. Já as abordagens sobre o Rio de Janeiro, destacam a "prevalência, entre os cariocas, de valores e práticas que não têm na lógica do mercado o seu princípio organizador" (CARVALHO, M. A., 1994, p. 29).

Essas diferenças foram elucidadas por José Murilo de Carvalho (1988), que caracterizou o Rio de Janeiro como uma cidade ortogenética, e São Paulo como uma cidade heterogenética: por ter sido capital da República, a primeira concentrou as funções políticas e administrativas; São Paulo, por sua vez, monopolizou as atividades produtivas e culturais do país. Ao empregar essa tipologia, o autor afirma que ela é redutora, mas serve como ponto de partida para uma compreensão das diferenças entre as duas cidades no que se refere à produção cultural.

Por gravitar em torno do governo, o Rio de Janeiro produziu intelectuais e artistas que, ora exerciam alguma atividade no funcionalismo público, ora dependiam do mecenato estatal. Essa característica ficou mais patente durante o governo Vargas, quando muito dos modernistas estiveram, de alguma forma, vinculados ao ministério de Gustavo Capanema. No entanto, mesmo antes da proclamação da República, os artistas da Academia Imperial de Belas Artes já se destacavam por receberem encomendas do governo. Em São Paulo, por não sofrerem uma influência tão forte do poder político, artistas e intelectuais puderam produzir mais livremente, criando espaço para as inovações no campo da cultura.

Mesmo em São Paulo, onde supostamente havia mais espaço para essas inovações, o período que vai da proclamação da República até a Semana de Arte Moderna de 22 é visto como um grande vazio em termos de produção intelectual e artística. Não à toa, esse período foi caracterizado em função do ponto de vista modernista, e por isso é denominado de "pré-moderno"[79]. De acordo com José Murilo de Carvalho (1990, apud ALVES, 2002, p. 09), os primeiros anos da República foram marcados pela ausência de uma política cultural definida e pelo "fracasso de representação". Na inexistência de uma "comunidade de sentido", não surgiram alternativas para a produção acadêmica, criando assim, um verdadeiro vazio estético que só a partir da Semana de 22 seria devidamente preenchido.

Contrário à interpretação de que a produção artística da Primeira República foi marcada pela continuidade da pintura feita no império, Alves (2002, p. 10), destaca as transformações do campo artístico no final do século XIX que indicariam a existência de uma política cultural sólida nesse período:

> o fim do mecenato imperial, a transformação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em Escola Nacional de Belas Artes, o surgimento de novos museus (o Museu Paulista em 1893, por exemplo), o aparecimento de novas camadas sociais no mercado consumidor de pinturas (os Barões do Café, principalmente), para citar apenas algumas.

Ainda de acordo com Alves (2003), a atuação de alguns políticos paulistas, como Washington Luís, tornou possível a implementação de vários projetos culturais na Primeira República. Desse modo, não seria possível reduzir toda a produção artística desse período a Escola Nacional de Belas Artes. A trajetória de um artista como Bendito Calixto, segundo o autor, evidencia justamente algumas das mudanças que já estavam se processando no campo

[79] Ao estudar a produção literária desse período, Süssekind (1987) prefere sugerir uma chave de interpretação que ressalta a relação entre forma literária e o surgimento de novas tecnologias, a simplesmente rotular o período de "pré-moderno". Essa denominação além de ser estanque, não permite compreender o que distingue as manifestações culturais do período.

artístico, tais como o fim da hegemonia cultural do Rio de Janeiro, a perda de prestígio da arte acadêmica e a valorização do realismo como forma de criar uma pintura tipicamente brasileira. A carreira diferenciada desse artista encontraria explicação na sua ligação com os políticos republicanos paulistas e no crescimento econômico da cidade de São Paulo.

Embora a análise de Alves revele o que muitas vezes não é considerado nas análises sobre o "pré-modernismo", a saber, o dinamismo do campo artístico no período anterior a Semana de 22, o autor considera essa movimentação de artistas e críticos a partir da ascensão de São Paulo enquanto novo pólo artístico e cultural. Mesmo revelando que os pintores que produziram nesse período não devem ser classificados com as categorias que foram criadas posteriormente pelos artistas modernos, e que o campo artístico na Primeira República tinha uma autonomia maior do que geralmente se supõe – o que permite deduzir a existência de um espaço para inovações e contestações – o autor reafirma a importância de São Paulo nesse processo de autonomização, considerando que a relação entre os artistas e os políticos paulistas favoreceu na criação de um "imaginário republicano".

Desse modo, ao invés de "comunidade sem sentido", a República dava sinais de estar afinada com a arte produzida por pintores como Calixto. No entanto, ao costurar essa relação entre campo artístico e campo político, Alves (2002) não concluiu que este influía de tal modo sobre o primeiro, a ponto de determinar as tomadas de posições estéticas. Mesmo durante o Império, quando a Academia Imperial de Belas Artes era a instituição artística de maior prestígio e os seus artistas recebiam as encomendas oficias do governo, ela não exercia o monopólio da produção artística. Nesse sentido, o autor considera que os pintores desfrutavam de alguma margem de manobra, posto que a existência de diversas estratégias de filiação política garantia um grau de liberdade: "o campo político não era homogêneo, conseqüentemente, suas exigências aos pintores não poderiam ser monolíticas"[80].

As possibilidades de inovação na pintura no período anterior à consolidação do modernismo estavam, portanto, diretamente associadas à relação dos pintores com o campo da política[81]. Alves destaca que a relação de Calixto com os republicanos paulistas possibilitou ao pintor sair dos moldes da produção acadêmica. Enquanto no Rio de Janeiro, esse artista recebia críticas negativas por parte da Academia Imperial, em São Paulo Calixto era defendido na

[80] Alves (2002) cita o exemplo de Pedro Américo que aceitava encomendas do governo durante o Império e flertava com os antiacadêmicos e republicanos.
[81] De acordo com Bourdieu (1996), as lutas no interior do campo político podem contribuir para que os artistas conquistem sua independência.

imprensa. A sua posição de autodidata causava uma impressão negativa diante da Academia; no entanto, por conta dessa impressão, sua carreira não estava fadada ao fracasso: o pintor conseguiu o apoio dos políticos paulistas desejosos de legitimar a cidade de São Paulo como principal referência econômica e política do país.

Nessa perspectiva, Alves caracteriza os pintores envolvidos nesse processo de criação de uma nova imagem de São Paulo como os principais inovadores do campo artístico na Primeira República. No Rio de janeiro, ao contrário, essa possibilidade de inovação encontrava obstáculos no governo federal, que, para conquistar o reconhecimento externo, instigava seus artistas a criar a imagem de um país civilizado nos moldes europeus. No dizer de José Murilo de Carvalho (1988, p. 18-19):

> [...] a quase obrigação que se impunha ao Rio de passar a imagem civilizada do país fazia com que seus intelectuais tivessem grande dificuldade em chegar a termos com a realidade do país e de sua própria cidade. Significava a dificuldade, senão a impossibilidade, que tinham esses intelectuais de dar conta da enorme diversidade social e cultural do Rio. Mesmo aqueles que tentavam pensar a cidade acabavam, por obra da preocupação europeizante, assumindo posições contraditórias".

O fato de trabalhar na capital trazia algumas peculiaridades, e os artistas e intelectuais cariocas, devido a sua proximidade com o Estado, deveriam representar nas suas obras a imagem de um país civilizado. Por conta dessas características, José Murilo Carvalho (ibidem) identifica os traços do "pré-modernismo" na produção cultural carioca, e afirma que o movimento modernista não poderia ter nascido no Rio de Janeiro, posto que a cidade não oferecia as condições para uma "explosão criativa", tal como aconteceu em São Paulo.

Ao desconsiderar a complexidade da relação entre campo intelectual e campo político, José Murilo de Carvalho não considera os aspectos inovadores da produção cultural carioca, em que se destacaram a caricatura e a literatura modificada por novas práticas comunicativas. A própria expressão utilizada pelo autor – *explosão criativa* – denota uma interpretação que vincula a modernidade cultural brasileira a um acontecimento súbito e não a um processo gradual que envolveu diversas cidades e manifestações culturais e artísticas.

No livro *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*, Monica Velloso propõe uma outra interpretação sobre a produção cultural dos intelectuais cariocas, afirmando que no Rio "o moderno foi construído na rede informal do cotidiano" (1996, p. 32). Esses intelectuais, ao contrário dos paulistas ligados a Semana de 22, rejeitavam a idéia de estabelecer um movimento organizado em torno dos valores modernos na arte. O espaço de instauração do moderno para

esses agentes era outro: aqueles das ruas, das camadas populares. Nesse sentido, ao identificar uma modernidade carioca, a autora não pretende discutir a "paternidade" do modernismo, e sim, questionar os seus marcos simbólicos que são associados aos eventos ocorridos em São Paulo.

Nessa perspectiva, Velloso pretende identificar outras modalidades do modernismo, tomando como referência a produção cultural carioca, principalmente aquela ligada à caricatura. Para a autora, o humor poderia ser considerado um elemento integrante da modernidade brasileira, e foi justamente em torno dessa expressão comunicativa que os intelectuais cariocas forjaram sua identidade. Outra característica marcante desses intelectuais, que produziram no período compreendido entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, é o contato estreito com a cultura popular e com a vida cotidiana da cidade. Essa proximidade com as camadas populares encontra explicação na especificidade da vida social carioca, cuja maioria dos habitantes estava excluída dos canais formais de expressão política, manifestando-se, portanto, através de redes informais de comunicação.

Frequentemente, os autores que tratam do "pré-modernismo" no Rio de Janeiro destacam a importância de duas questões para a compreensão da vida social na cidade: fragmentação social e cidadania. A modernização no Rio, que começou a se desenhar no início do século, ao contrário de São Paulo, não teria se dado a partir da organização do mundo do trabalho. Com o fim da escravidão, não houve uma preocupação dos governantes em inserir uma parte da população no mercado formal e nos canais de participação do poder[82]. Assim, as camadas populares e uma parcela dos intelectuais tornaram-se cúmplices diante de uma situação de exclusão. Esses intelectuais "construíram sua identidade como vanguarda do povo e de suas manifestações culturais" (CARVALHO, M. A., 1994, p. 101-102).

Essa situação particular dos intelectuais cariocas, que encontravam afinidade com a vida cotidiana da cidade e não com suas instituições, guarda uma ligação estreita com a construção do imaginário urbano realizada por eles. Dada sua situação de exclusão, a imagem do Rio de Janeiro elaborada por esses intelectuais estava assentada justamente nas idéias de fragmentação social e desordem. As referências à cidade como espaço da "boemia", da "informalidade" e da

[82] "No início da República, o Rio podia ser caracterizado como uma cidade pré-industrial: cerca de 50% da população viviam sem profissão declarada ou de tarefas domésticas, incluindo-se aí biscateiros, camelôs e diaristas. A abolição da escravidão liberara uma mão-de-obra que não fora absorvida pelo mercado, o qual dava clara preferência aos imigrantes europeus. Daí, conclui-se que parcela significativa da sociedade não se integra ao ritmo e à disciplina do mercado de trabalho, vivendo entre as tênues fronteiras da legalidade e da ilegalidade" (VELLOSO, 1996, p. 26-27).

“malandragem”, reproduzem de forma acrítica essas elaborações, e devem ser compreendidas a partir da relação entre a produção intelectual e o espaço urbano (Idem, ibidem: 16).

Além disso, essa situação de marginalidade dos intelectuais cariocas encontrou sua válvula de escape no espírito irreverente. Os conflitos sociais presentes na cidade, assim como as forças contraditórias da ordem e da desordem, foram minimizados através do recurso expressivo do humor (VELLOSO, 1996, p. 69). Se para encontrar seu lugar no mundo, os intelectuais passaram a utilizar as imagens humorísticas, em certos momentos até sua condição de *outsiders* foi mobilizada como uma situação digna de ser satirizada. De acordo com Velloso (1996, p. 72), “por meio desse humor ferino, os intelectuais expressavam seu desacordo quanto aos padrões estéticos da vida cultural”.

Essa manifestação por meio da caricatura garantiu aos intelectuais cariocas uma identidade social que, a princípio, parecia estar fadada ao fracasso dada a dupla inserção desses agentes: por um lado, alguns desses intelectuais tinham um vínculo estreito com o Estado, o que se manifestava na sua condição de funcionário público, por outro lado, nem sempre eles eram incorporados pelas instituições públicas, o que favoreceu seu contato com as camadas populares. Essa ligação dos intelectuais, ora com o Estado, ora com as “ruas”, foi considerada um obstáculo para a produção cultural carioca. No dizer de Gomes (1999, p. 24): “a intelectualidade carioca viveria, assim, em um meio capaz de inibir a produção do novo, entendido enquanto uma proposta estética de ruptura e ultrapassagem de padrões conhecidos e estabelecidos”.

No entanto, não era somente sobre os intelectuais cariocas que pesava o fardo dos constrangimentos políticos. Grande parte dos artistas e intelectuais associados ao movimento modernista teve apoio das famílias da classe dirigente paulista, que atuaram como verdadeiros mecenas da produção cultural desses agentes. Mesmo com o declínio do poder dessas famílias – que teve origem na crescente contestação do regime oligárquico – e com sua derrota política na década de 30, esses intelectuais continuaram a depender da atuação das autoridades públicas, que ainda desempenhavam um papel essencial no incentivo às manifestações artísticas e culturais (MICELI, 2001).

De acordo com Miceli (2001, p. 82), não é possível dissociar “as disposições favoráveis ao trabalho intelectual das experiências sociais que moldaram tais disposições”. No caso dos intelectuais ligados ao movimento modernista, sua atuação dependia da mobilização de um capital de relações sociais que passava pelo vínculo entre suas famílias e os setores da classe

dominante. Mesmo com as transformações ocorridas após a década de 30 – com a crescente autonomização do campo intelectual e artístico, a ampliação do mercado de bens culturais associada à maior concentração urbana e à diminuição do analfabetismo – a situação dos intelectuais não se modificou de forma profunda e o acesso aos postos de trabalho continuou dependente do acesso desses agentes ao campo da política.

Nessa perspectiva, foi justamente essa relação entre intelectuais e artistas modernistas com a oligarquia paulista que permitiu a esses agentes promover inovações no campo cultural. No dizer de Miceli (ibidem, p. 98):

> o acesso dos modernistas às frentes de vanguarda européias por força de sua proximidade social dos circuitos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira no processo de substituição de importações de bens culturais e desbancando seus principais concorrentes, os polígrafos anatolianos.

Essa situação de convergência entre cultura e política ficou mais patente no governo Vargas. Nesse momento, o Estado passou a ser a principal instância de difusão e consagração da produção cultural, tendo como principal mentor Gustavo Capanema, que ficou à frente do Ministério da Educação entre 1934 e 1945. Nesse ministério, um grupo de intelectuais se dispôs a contribuir na elaboração de projetos culturais do Estado, o que gerou (e gera) controvérsias, dado o caráter autoritário que governo Vargas assumiu, principalmente, após a instauração do Estado Novo, em 1937.

Dentre os intelectuais e artistas que participaram desse ministério, destacaram-se aqueles ligados ao movimento modernista. O governo Vargas exerceu um grande apelo sobre esses agentes, dada sua intenção de proteger diversas esferas da vida social que não haviam recebido atenção até aquele momento. Uma das esferas privilegiadas foi justamente o campo da cultura, por isso, a demanda por especialistas que pudessem auxiliar na execução de projetos nesse campo. Atraídos pelo privilégio conferido por Vargas ao âmbito cultural e pelas suas iniciativas supostamente modernizantes, os intelectuais modernistas não hesitaram em participar do projeto estatal. Sobre essa relação entre intelectuais e Estado, Bomeny (2001, p. 18) afirma:

> Pensando na cultura, basta acompanhar as viagens de Mário de Andrade pelo país, recolhendo, catalogando, classificando e valorizando os bens simbólicos e materiais com o propósito de realçar a originalidade brasileira espalhada por todo canto do regional, num esforço hercúleo para atribuir-lhe significado e defender a construção de uma política nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro. **Só o Estado poderia reunir recursos suficientes para a implementação de**

> **uma política nacional de preservação da memória e do patrimônio histórico nacionais** *(*grifo nosso).

Os próprios intelectuais viam o processo de modernização como algo que deveria ser promovido pelo Estado. A presença dos modernistas nos projetos culturais do Estado e seu vínculo anterior com as oligarquias paulistas reforçam a idéia de que a relação com o poder não era uma característica peculiar dos intelectuais cariocas. O peso do Estado não era maior sobre esses agentes pelo fato de eles estarem no centro administrativo e político do país. De acordo com Bomeny (ibidem), uma das características marcantes da intelectualidade brasileira é justamente a desconfiança em relação aos investimentos privados na cultura e a crença de que o Estado deve atuar como grande fiador de suas atividades.

Com efeito, o processo de renovação estética não pode ser compreendido sem levar em consideração a proximidade dos intelectuais e artistas com as autoridades públicas. A interferência do Estado nos assuntos culturais foi necessária na passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira. O desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, por exemplo, deixa patente o fato de o Estado ter criado as condições para o florescimento das atividades intelectuais e artísticas.

No caso dos intelectuais cariocas, a sua proximidade com o Estado foi interpretada como um obstáculo para a sua produção, e sua atuação é considerada como um contraponto para as ações inovadoras dos paulistas no campo das artes. No entanto, o vínculo desses agentes com o campo da política garantiu um espaço de manobra para negociações e trocas, tornando, possível, inclusive, uma autonomização do campo intelectual. Nesse sentido, Gomes (1999, p. 22) destaca:

> essa espécie de constrangimento que o campo político mais amplo trazia ao “pequeno mundo” intelectual carioca foi entendido aqui como uma vantagem, ou seja, como um estímulo à conformação de projetos culturais que teriam interlocução ampla e seriam numerosos, variados e competitivos entre si.

## 3.2 **Do samba à geometria: o “modernismo carioca”**

Não é possível tratar das manifestações artísticas e culturais ocorridas no Rio de Janeiro, a partir da década de 20, sem reconhecer a importância assumida pelos intelectuais ligados às camadas populares. A existência de uma população marginalizada das formas de participação política e dos canais oficiais de produção da cultura favoreceu a criação de um espaço alternativo onde a música se destacou como principal forma de inserção dos pobres cariocas no cenário

urbano. Diante desse universo popular extremamente rico, alguns membros da intelectualidade carioca se aproximaram desses artistas populares, aproximação esta que fez com que a sonoridade imposta por esses artistas invadisse a indústria fonográfica, que naquele momento ainda dava seus primeiros passos.

Essa efervescência do universo popular no Rio de Janeiro através das manifestações musicais e as pesquisas realizadas pelos membros do movimento modernista, contribuiu para o estabelecimento de uma música popular e nacional (CARVALHO, M.A., 2004, p. 45). No entanto, a intelectualidade carioca teria sido responsável pela leitura moderna da tradição popular brasileira, que deu origem ao samba. Enquanto os músicos eruditos procuravam enaltecer a tradição cultural, os músicos populares incorporaram essa mesma tradição, recorrendo ao procedimento satírico. Nesse sentido, uma outra possibilidade de moderno se tornava viável a partir de uma "tradição especificamente urbana, da autonomia popular que, característica das cidades ocidentais modernas, encontrava no Rio uma atualização possível".

Essa leitura moderna atingiu seu auge a partir de Noel Rosa, compositor que aderiu ao samba do morro[83]. A ascensão desse samba como uma nova manifestação do popular esteve diretamente associada ao processo de modernização que estava em curso no Brasil e às transformações que se processavam na cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 30, houve um aumento do número de favelas, fenômeno impulsionado pela chegada de migrantes à cidade. A proliferação das favelas modificou um cenário em que a distinção entre pobres e ricos não se fazia de forma tão clara no espaço geográfico da cidade. Essas transformações aceleradas pela modernização foram responsáveis, inclusive, por alterar as formas de interação entre as classes populares. No entanto, o samba permaneceu como um modo de organização próprio dessas classes, e não sucumbiu ao Estado que, naquele momento, assumia as rédeas da modernização da sociedade brasileira.

Paradoxalmente, esse processo de modernização transcorreu no momento em que o governo Vargas assumiu sua faceta autoritária. Nesse momento, a intelectualidade carioca, que se destacava por seu posicionamento marginal, foi incorporada pelo Estado. Porém, essa

[83] "Noel, com isso, imprimia uma sinalização radicalmente democrática à tradição carioca, rompendo com uma certa aristocracia do samba e com as concepções intelectuais que poderiam confinar aquele ritmo ao folclore, à rigidez devota de sua ancestralidade negra. Fazer dessa "novíssima tradição", isto é, do samba que resultava da interação de grupos heterogêneos, a linguagem, por excelência, da experiência urbana brasileira foi o passo que fez da música popular um locus de produção de entendimento acerca da modernização do país – o que a musicalidade tradicional do Nordeste, apesar de popular, não pôde ser" (CARVALHO, 2004, p. 47).

incorporação não foi completa, acarretando uma verdadeira divisão entre os intelectuais do Rio: alguns aderiram aos projetos do Estado e os outros permaneceram à margem da vida institucional. Foram esses intelectuais desligados do Estado que se aproximaram daquela camada da população que também foi excluída do processo de modernização imposto durante o regime Vargas. Sobre essa relação entre os intelectuais e o povo que é parcialmente dissolvida por conta da ligação dos primeiros com o Estado, Luiz Werneck Vianna (2004, p. 72) afirma:

> A rede de relações que começava a avizinhar os intelectuais dos seres socialmente subalternos é desfeita, não só pela ação repressora do Estado, mas principalmente pelo êxito da nova ordem em apresentar-se como portadora dos ideais da nacionalidade e da modernização econômico-social, quer por legislar a favor dos direitos sociais, quer por estabelecer as bases para uma efetiva industrialização do país

Foi justamente a mediação desses intelectuais *outsiders* que tornou possível a ascensão do samba do morro. Em um momento em que o Estado era o principal incentivador das atividades culturais e artísticas, a música popular abriu uma brecha para o desenvolvimento de um espaço autônomo de produção cultural. A expansão do rádio e a divulgação do samba nesse veículo também contribuíram para a constituição desse campo próprio relativamente autônomo[84]. Não foi à toa que a difusão do samba veio acompanhada do surgimento de novas profissões associadas à indústria cultural, evidenciando, assim, a racionalização das formas de organização da cultura.

A construção de um campo cultural autônomo através do samba colocou em evidência a ligação dos intelectuais com os compositores populares. O sucesso desse gênero musical veio acompanhado de disputas entre sambistas, e essas rixas, por sua vez, promoveram um crescimento de matérias jornalísticas que noticiavam as controvérsias no interior da música popular. A divulgação dos embates no universo do samba colocou em destaque um tipo de intelectual que desempenhava o papel de crítico. Essa necessidade de um árbitro para a produção musical, frente à competição cada vez mais intensa entre os músicos, foi uma das características que deixou patente as modificações do campo cultural no Rio de Janeiro. É nesse sentido que Naves (1997) destaca a importância dos compositores e intérpretes populares para as

[84] Em 1923, foi inaugurada a primeira estação de rádio no Brasil, denominada Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Inicialmente, a sua programação consistia de música erudita. No entanto, após alguns anos a música popular entrou na programação das rádios com a inauguração de outras estações, como a Rádio Mayrink Veiga, inaugurada em 1926, e a Rádio Educadora, em 1927. O auge da difusão da música popular ocorreu durante o Governo Vargas, quando as rádios passaram a alcançar um público cada vez mais vasto (VIANNA, H., 1995, p. 110).

modificações no cenário artístico. A contribuição desses artistas se manifestou, principalmente, na maneira como eles incorporaram o processo de modernização e revitalizaram a tradição.

Esse samba produzido a partir da década de 30 também foi frequentemente associado à crítica social, que se manifestava nas letras da música por meio da ironia. De acordo com Maria Alice Rezende de Carvalho (2004, p. 59), a ironia nas composições populares tinha o objetivo de evitar a abordagem dos conflitos sociais presentes na sociedade brasileira, manifestado-se, portanto, "como uma força conservadora dedicada a restaurar as fundações da ordem, contra a disputa e a possibilidade de desintegração".

A presença da ironia na produção cultural e artística do Rio de Janeiro não é uma característica apenas do samba. No início do século XX, os caricaturistas cariocas já utilizavam a linguagem humorística com o objetivo de fazer uma crônica da cidade moderna. Segundo Velloso (1996), o recurso da ironia também visava atenuar os conflitos sociais, e era visto pelos caricaturistas como uma forma possível de abordar um contexto em que a cidade se tornava cada vez mais complexa e heterogênea.

Tal como o samba, que atenuava as críticas sociais por meio do humor, desempenhando, portanto, um papel pedagógico, a caricatura também se destacou pela comunicabilidade com o público. Segundo Velloso (ibidem, p. 99), esse recurso foi introduzido nos jornais como uma forma de suavizar o texto, e pouco a pouco passou a ter um forte apelo no público leitor. Se no samba, a incorporação de críticas nas letras das músicas fez com que o público fosse incorporado ao debates mais amplos da sociedade – a ponto de Maria Alice Rezende de Carvalho (2004, p. 52) chamar atenção para o fato de o samba ser um formador de opinião pública – a caricatura objetivava "tornar públicas questões e personalidade que pretendiam estar circunscritas ao universo privado".

Essa produção intelectual caracterizada pela irreverência pode ser associada às imagens que foram concebidas sobre a cidade do Rio de Janeiro. Se o humor pode ser encarado como uma modalidade peculiar do moderno, por outro lado, ele foi desqualificado pelos intelectuais paulistas por não dar conta da construção da nacionalidade (VELLOSO, 1996). Enquanto a cidade de São Paulo era associada ao mundo do trabalho e à seriedade, as imagens atribuídas aos cariocas estavam vinculadas a uma natureza boêmia e malandra. No dizer de Velloso (1996, p. 15):

> [...] a cidade de São Paulo vinha frequentemente associada à figura de Apolo, enquanto o Rio remetia à imagem dionisíaca. Assim, a cidade apolínea teria o dom da ordem, sendo capaz de unificar as mais diversas etnias culturais. Era através do mito do estado bandeirante que o grupo Verde-amarelo legitimava seu projeto hegemônico. Em contraponto, a cidade do Rio de Janeiro caracterizar-se-ia pelo princípio do excesso e da desordem social, mobilizando-se apenas para a festa.

A predominância de valores dionisíacos na produção intelectual do Rio de Janeiro é reforçada por Naves (1997, p. 234), quando trata do universo da música popular no período compreendido entre as décadas de 20 e 30. Ao afirmar que uma das principais características dos compositores cariocas nesse período era a flexibilidade e ausência de projeto coletivo – em contraposição os membros do movimento modernista – Naves afirma que eles "souberam propor mudanças formais sem se incompatibilizar com o público". Ao contrário dos músicos populares, os modernistas tinham uma preocupação maior com a linguagem culta, daí seu "comportamento típico das vanguardas em geral", isto é, de proximidade em relação aos seus pares e distanciamento em relação ao público.

No entanto, a despeito dessas diferenças, Naves encontra uma semelhança entre os músicos populares e os membros do movimento modernista: a utilização da linguagem humorística por meio da paródia. Ao invés de identificar o humor apenas na produção de artistas e intelectuais cariocas, Naves (ibidem, p. 223) ressalta um "espírito de boêmia" presente na obra dos modernistas e, principalmente, naquele que mais faz uso desse recurso: Oswald de Andrade. Uma das características que garantiu a especificidade do modernismo brasileiro foi a forma através da qual a paródia se incorporou na produção dos artistas ligados a esse movimento: se a utilização da linguagem humorística geralmente está associada a uma postura transgressora, no caso dos intelectuais modernistas, ela foi mobilizada com o intuito de afirmar a cultura brasileira.

Essa proximidade entre os modernistas e músicos populares também encontra eco na comparação que Naves (ibidem, p. 225) estabelece entre Noel Rosa e Mário de Andrade. De acordo com a autora, ambos filtram "subjetivamente a modernização, o que leva a crer que há realmente uma tendência comum entre os artistas brasileiros desta época, eruditos e populares, a atualizar de uma maneira muito própria – e em grande medida através do 'traço psicologizante' – as transformações promovidas tanto na vida quanto na linguagem". Dentre os aspectos que tornam esses artistas semelhantes, destacam-se a ausência de culto à objetividade e o resgate da tradição.

Aquilo que caracteriza a produção intelectual e artística das décadas de 20 e 30 é a continuidade em relação ao legado estético. Embora o movimento modernista seja tomado como emblema dessa concepção que buscava compatibilizar o velho e o novo – concepção esta que entrou em voga após 1924, quando Oswald e Mário de Andrade recorreram à tradição como uma forma de afirmar a unidade nacional – os músicos populares também não buscavam o novo a partir da ruptura, mas sim, a partir da continuidade. Porém, esses músicos e os membros do movimento modernista incorporaram a tradição de uma maneira diferenciada:

> [...] enquanto os compositores eruditos tendiam a enaltecer a tradição cultural, os populares, descomprometidos com projetos unanimistas, tratavam-na sem gravidade. E quando substituíam o texto pela vida que se desenrolava no cotidiano da cidade, lançavam mão, em grande parte das vezes, do procedimento satírico (NAVES, 1997, p. 17).

Além dessa diferença na forma de encarar o passado, os modernistas também mantinham um posicionamento que procurava hierarquizar o erudito e o popular. A brasilidade para os membros desse movimento só poderia surgir diante da transformação da produção popular em produção erudita. Nesta declaração de Mário de Andrade fica patente o esforço em não desprezar a cultura popular, cabendo ao artista sistematizar essas informações:

> Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é, imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1970, apud JARDIM, 1983, p. 114).

De acordo com Naves (1997, p. 227), essa postura hierarquizante dos modernistas deixava evidente um certo comprometimento com a ordem vigente. Os músicos populares, ao contrário, não operavam com essas classificações, unindo o desprendimento com determinadas concepções de erudição. Uma das principais figuras do modernismo, Villa-Lobos transfigurou as referências folclóricas, operando no registro do "sublime". Essa posição exemplifica a reverência dos modernistas em relação à tradição, o que não foi incorporado pelos músicos populares, cuja incursão no sublime se faz acompanhada da referência ao "humilde". No caso da literatura, ainda que alguns escritores modernistas tivessem feito referência à "baixa cultura" – o que os aproximaria, de certa forma, dos músicos populares – a escrita desses autores era, na maioria das vezes, de difícil compreensão para os leitores. Nesse sentido, a mobilização da "baixa cultura" é transformada por meio de procedimentos formais, o que demonstra o apego dos modernistas ao estético.

Assim, se a utilização de uma linguagem humorística não pode ser considerada uma especificidade da produção intelectual e artística carioca, já que o recurso à paródia e à sátira foi mobilizado tanto pelos músicos populares quanto pelos membros do movimento modernista, aquilo que distingue os artistas do Rio e de São Paulo é a forma como o popular é incorporado na sua produção. Se os modernistas precisavam transfigurar o popular, transformando-o em erudito, no caso dos cariocas, o popular não precisava de mediação por meio da linguagem, isto é, não era necessário sistematizar as informações que já faziam parte da "inconsciência do povo". Os intelectuais que aturaram juntamente com os músicos populares não operavam como "criadores de sínteses culturais, mas como mediadores no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles (...)" (VIANNA, H., 1995, p. 52).

Nessa perspectiva, uma das especificidades dos artistas e intelectuais do Rio de Janeiro é o fato de transitarem tanto no universo erudito quanto no universo popular. Essa característica coloca em dúvida a possibilidade de falar em uma autonomização do campo artístico, dado que na Europa esse processo veio acompanhado justamente de uma divisão entre uma esfera de circulação restrita (erudita) e outra de circulação ampliada (popular) (BOURDIEU, 1999). No Rio de Janeiro, a relação entre os músicos e as camadas médias evidencia a interpenetração entre essas duas esferas e a ausência de polarização entre uma cultura tipicamente burguesa e outra popular.

No entanto, esse cenário passa por transformações a partir da década de 40. Nesse momento os artistas que utilizavam diversos procedimentos estéticos para incorporar a tradição, e, por isso, atuavam à maneira do *bricoleur*, deram lugar ao artista que propunha uma descontinuidade entre o passado e o presente (NAVES, 1997). Enquanto os modernistas valorizavam o excesso e a subjetividade como uma forma de lidar com a tradição, os concretistas valorizavam a economia e pregavam a objetividade como procedimento estético. Essa transformação no campo das artes plásticas também veio acompanhada de uma modificação significativa na música popular: a bossa nova surge como um gênero musical afinado com o ideal de racionalidade.

No Rio de Janeiro, os artistas que incorporaram a idéia de assepsia nas artes plásticas se reuniram no Grupo Frente. Esse grupo teve origem na reunião de alguns artistas que tinham em comum o fato de terem frequentado as aulas de Ivan Serpa no Atelier Livre, no Museu de Arte

Moderna. Essas aulas tiveram início no ano de 1954, e agrupavam artistas envolvidos tanto com o figurativismo, quanto com o abstracionismo, com o intuito de desenvolver pesquisas estéticas. Nesse mesmo ano, o grupo foi formado e realizou sua primeira exposição no IBEU. Apesar do curto período de existência, esse grupo foi o embrião de um movimento considerado de importância capital para a arte brasileira: o Neoconcretismo.

Aquilo que unia os membros do Grupo Frente, a despeito das diferenças em relação às concepções estéticas, era, de acordo com Mário Pedrosa, a defesa pela liberdade de criação. Essa especificidade dos concretos cariocas fazia parte de uma estratégia de diferenciação em relação ao dogmatismo acentuado dos membros do Grupo Ruptura. Sobre a rigidez dos concretos paulistas, Aluísio Carvão (1982, apud SANT'ANNA, 2003, p. 27) afirma:

> Tudo que não fosse cor primária, que não fosse Max Bill, era traição, especialmente para o pessoal e São Paulo, Cordeiro em particular. Este chegou a referir-se a mim como surrealista, pelo simples fato de usar cores complementares. Ora, isso me parecia uma limitação, eu sempre reagi ao emprego unicamente das cores puras. Tinha minhas vivências, e, às vezes, queria empregar um violeta intenso posto em confronto com o azul.

Assim como os músicos populares que produziram nas décadas de 20 e 30, os membros do Grupo Frente não se pautavam por um projeto definido; ao contrário, a idéia de seguir princípios rígidos seria um verdadeiro obstáculo para a produção artística. Diante dessa característica, Pedrosa contrapôs a espontaneidade dos cariocas com o teoricismo dos paulistas. Novamente, aquelas diferenciações entre a produção intelectual do Rio de Janeiro e de São Paulo, que apareceram no início do século quando a questão envolvia a construção da nacionalidade, surgiram para dar conta das disputas no interior do campo das artes plásticas. No entanto, se, em um primeiro momento, a espontaneidade dos cariocas foi mobilizada como uma característica negativa, a partir da década de 40 e, principalmente com a criação do Movimento Neoconcreto, essa característica foi acionada para destacar o papel dos artistas do Rio de Janeiro no processo de renovação estética.

Em um artigo denominado *Por que a vanguarda brasileira é carioca,* Frederico Morais ressalta que a produção artística carioca está baseada em uma dialética entre razão e intuição. Diferentemente de São Paulo, no Rio havia um maior espaço para a liberdade, posto que não existia uma reverência em relação às tradições. Assim como acontecia na música popular, a atitude desprendida dos artistas cariocas diante dos princípios da arte concreta teria sido responsável pela autonomia individual atribuída aos membros do Grupo Frente. Já os concretos

paulistas se destacavam, principalmente, pela sua relação com as atividades industriais, o que teria feito Waldemar Cordeiro afirmar que a arte seria “produção” e não “expressão”.

Essa relação dos paulistas com as atividades produtivas fez com que Amaral (1998a, p. 312) afirmasse que a diferença entre esses artistas e os cariocas estava centrada na polêmica em torno do realismo versus idealismo. A tendência realista dos paulistas estava pautada pelo seu desejo de integração no processo social, enquanto os cariocas, ao contrário, tinham o interesse apenas em especular e desenvolver ao máximo seu potencial criativo. No entanto, o idealismo, ao qual Amaral faz referência, estaria ligado ao fato de os cariocas não cultuarem a objetividade em detrimento da emoção. Não é à toa que os membros do movimento Neoconcreto encontraram no “humanismo” uma saída para o “empirismo concretista” (BRITO, 1985, p. 51).

O desejo de manter a “aura” da obra de arte se contrapunha ao interesse em conjugar a atividade industrial com a produção artística. Enquanto os cariocas atuavam no terreno especulativo, pensando a arte enquanto “prática experimental autônoma”, essa atitude era criticada pelos concretos paulistas que afirmavam que os membros do Grupo Frente não passavam de um conglomerado de artistas, voltados para a improvisação e com um grau de consciência ralo. Essa crítica evidencia uma diferença que novamente é mobilizada para desqualificar os cariocas: a carência de seriedade e a ausência de um projeto com contornos rígidos.

Além disso, o concretismo, visto enquanto um movimento cujo principal objetivo seria inserir a obra de arte na sociedade contemporânea, foi frequentemente considerado como uma experiência profundamente arraigada na metrópole, o que significava, naquele momento, associá-lo à cidade de São Paulo. Se esse movimento artístico previa um novo papel ocupado pela arte na sociedade, a partir do momento em que a obra artística passaria a ter uma funcionalidade, os paulistas seriam os representantes, por excelência, dessa nova concepção estética, dado que estavam contaminados pelo clima industrialista.

No entanto, mesmo com as críticas sofridas, os cariocas desfrutaram de maior reconhecimento no mercado de arte, vide o prestígio de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros. De acordo com Amaral (1998a), esse reconhecimento se deve principalmente à atuação dos *marchands* do Rio de Janeiro, que souberam promover os artistas ligados ao Grupo Frente. Porém, essa explicação é incompleta tendo em vista as diferentes estratégias de inserção mobilizadas pelos artistas cariocas e paulistas no campo artístico:

enquanto os paulistas identificavam a obra de arte com um produto, os cariocas souberam forjar tanto a autonomia da obra de arte, quanto a liberdade individual do artista.

Em um momento em que a liberdade como valor surgia como principal critério para classificar os artistas e as obras de arte, os concretos cariocas surgiram como os principais portadores desses valores – ao valorizarem a especulação e a autonomia individual –, tornando possível uma crescente autonomização do campo artístico. Ao fazer essa afirmação, não se quer desprezar a importância dos *marchands*, críticos e instituições que auxiliaram na promoção desses valores. Ao contrário, só é possível considerar essa mudança na noção de modernidade artística no Brasil, atentando para a atuação de determinados agentes no campo que souberam impor novos critérios artísticos.

Nesse sentido, não é possível associar de forma direta determinadas inovações artísticas com as transformações materiais da sociedade. É justamente por fazer essa ligação entre modernismo e modernização, que grande parte da literatura especializada localiza os marcos da modernidade cultural brasileira em São Paulo. Associada à dinâmica do mercado e da indústria, essa cidade seria o ambiente, por excelência, das experiências inovadoras no campo da arte. No entanto, a construção desses marcos deve ser compreendida tendo em vista a existência de disputas pela hegemonia cultural no interior do campo artístico. O papel de vanguarda intelectual hegemônica que os modernistas paulistas arrogaram a si próprios, e que foi acolhida na "história oficial do modernismo", teve como consequência a exclusão da intelectualidade carioca no debate que projetava um Brasil moderno. Embora a contribuição dos neoconcretos tenha modificado, em parte, essa situação, os rótulos que classificavam os artistas de ambas as cidades permaneceram e os paulistas conseguiram se manter na dianteira da construção do discurso sobre o modernismo brasileiro.

### 3.3 **Campo artístico e boemia: os cariocas desvairados**

Embora o embate entre artistas figurativos e os artistas abstratos tenha atingido seu auge no período compreendido entre o final da década de 40 e o início da década de 50, principalmente com o surgimento de grupos representantes da arte concreta no Rio de Janeiro e em São Paulo, a presença de artistas ligados à arte abstrata no país já era evidente desde o começo da década de

40. No Rio de Janeiro, artistas como Mary Vieira e Arpad Szenes[85], cujas obras eram classificadas de abstrata, já chamavam atenção antes mesmo da criação do Grupo Ruptura e do Grupo Frente. A atuação desses artistas na cidade, juntamente com os *marchands* estrangeiros, foi fundamental para a atualização do meio de arte local.

O ápice do desenvolvimento do cenário artístico do Rio pode ser localizado a partir da criação do Museu de Arte Moderna, em 1948, e das diversas galerias de arte nos anos 50. De acordo com Morais (1995, p. 43-44), o fato de essas galerias terem se concentrado na zona sul da cidade permite supor que elas acompanharam o desenvolvimento econômico e urbanístico do Rio de Janeiro[86]. De acordo com o autor:

> As primeiras galerias estão quase todas localizadas no centro da cidade – ruas Ouvidor, Quitanda, Buenos Aires, Rosário, Senador Dantas etc. Pouco a pouco elas foram sendo deslocadas para os bairros limítrofes ao centro, como Flamengo e Botafogo, alcançando no início dos anos 50 Copacabana [...].

A partir da criação dessas galerias de arte na década de 50, é possível falar da formação de mercado de arte moderna no eixo Rio-São Paulo, cuja atuação estava apoiada em bases mais profissionais. No caso das galerias localizadas no Rio de Janeiro, elas estavam voltadas para uma lógica mais comercial, colaborando, assim, de forma mais definitiva para a estruturação de um mercado de arte que vai se consolidar de fato somente na década de 70. Em São Paulo, os galeristas estavam mais distantes de um investimento que fizesse lembrar as práticas destinadas à consolidação de um mercado, preocupando-se, na maioria das vezes, em atender os caprichos de uma classe abastada. Desse modo, as exposições que tiveram lugar nessas galerias atraíam diversas tendências sem nenhum tipo de relação, o que isentava esses espaços de ligar sua imagem a uma determinada corrente estética (BUENO, 2005).

Se as galerias de São Paulo estavam um passo atrás das suas concorrentes cariocas, os críticos de arte das duas cidades também apresentavam posturas distintas. No Rio de Janeiro, a atuação de um crítico como Mário Pedrosa e de Marc Berkowitz no IBEU, cujo posicionamento era favorável à arte de vanguarda, contrastava com os críticos paulistas que ainda estavam orientados por uma postura conservadora, ligada aos valores associados ao realismo social. Diferentemente de Pedrosa, que defendeu abertamente a tendência abstracionista, os principais

[85] Vieira da Silva era portuguesa e Arpad Szenes romeno. Ambos viveram em Paris, onde participaram de grupos de vanguarda e adotaram a tendência abstracionista. Vieram para o Brasil por ocasião da Segunda Guerra.
[86] De acordo com Maria Alice Rezende de Carvalho (2004, p. 61), a partir da década de 50 também foi possível observar uma mudança espacial do "Rio boêmio": a agitação cultual deixou o centro da cidade e os subúrbios, e passou a se localizar em Copacabana.

críticos paulistas (Sérgio Milliet, José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, Luiz Martins, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ibiapaba Martins) mantiveram-se ligados aos artistas figurativos e, muitas vezes, desqualificavam os artistas abstratos. No dizer de Mário Barata (COCHIARALE & GEIGER, 1987 apud BUENO, 2005, p. 386):

> Foi com a geração de Mário pedrosa e a minha que surgiu a especialização da crítica, de certa maneira já fora do domínio da literatura. Sérgio Milliet, Mário de Andrade ainda mais, porque atingia a criação, Aníbal Machado e Murilo Mendes mantinham a tradição do homem de cultura literária que se interessa pelas artes visuais. (...) é um problema geracional, um problema de época, de atuação de idade, que é muito importante. Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Mário de Andrade conservaram-se mais ou menos ligados a uma expressão de arte como conteúdo humano e mesmo social.

De acordo com Amaral (1984), Ibiapaba Martins foi um dos principais expoentes da "crítica interessada" nos anos 40 e 50. Diante da ascensão da corrente abstrata, que veio acompanhada da criação dos museus e da Bienal de São Paulo, Ibiapaba se destacou pela defesa da utilidade da arte, manifestando-se a favor dos artistas realistas. Atuando na revista *Fundamentos*, que se sobressaiu por ser uma plataforma de defesa desses artistas, Ibiapaba escrevia críticas sobre as exposições dos artistas realistas, onde se posicionava a favor de uma arte tendenciosa e contrário à tendência abstrata. Em um texto sobre uma exposição retrospectiva de Di Cavalcanti, Ibiapaba criticou os artistas que não queriam participar da luta de seus semelhantes e, por isso, estariam presos em uma torre de marfim. Para ele, a participação do artista na construção de uma nova sociedade seria fundamental, dada a situação de atraso do Brasil.

Já no Rio de Janeiro, além de críticos de arte ligados aos valores mais modernos da arte, uma vasta rede de sociabilidade viabilizou a ascensão dos artistas ligados ao abstracionismo. Críticos como Mário Pedrosa e Marc Berkowitz, por exemplo, atuavam em várias esferas do campo artístico, ora inseridos em estabelecimentos artísticos, ora contribuindo em jornais e revistas especializadas[87]. Antônio Bento, por sua vez, foi secretário-adjunto do MAM e um dos críticos de arte mais atuantes no período. Já Mathilde Pereira de Sousa participou da administração do MAM e posteriormente da administração da galeria do IBEU[88]. A atuação desses agentes, principalmente dos críticos de arte, demonstra as múltiplas filiações desses

[87] Mário Pedrosa, além de possuir ligações com o MAM, era bastante requisitado para escrever as resenhas das exposições realizadas no IBEU.
[88] Mathilde Pereira de Sousa foi admitida na galeria em 1961 e permaneceu lá até a sua morte em 1982. Nos últimos anos em que trabalhou no IBEU acumulava duas funções: o cargo de assistente cultural e a coordenação da galeria de arte.

profissionais, que ao transitarem por museus e galerias, e assumirem uma posição em relação aos movimentos artísticos, contribuíram de forma acentuada para o estabelecimento de um campo artístico voltado para os valores associados à arte moderna.

A presença de estrangeiros na cidade também foi fundamental para a construção dos fundamentos de uma cultura artística modernizada. Em São Paulo, o nome mais importante, entre os estrangeiros, foi o do antiquário e crítico Pietro Maria Bardi, que veio para o Brasil em 1946, trazido por Assis Chateaubriand. Já no Rio de Janeiro, além da presença de artistas como Arpad Szenes e Axel Lescoschek[89] e do crítico de arte Marc Berkowitz, muitos galeristas também aportaram na cidade, incluindo aqueles que vieram refugiados da guerra. Os principais nomes estrangeiros à frente das galerias de arte no Rio eram: Giovana Bonino, Franco Terranova e Jean Boghicci. Embora algumas dessas galerias tivessem um caráter alternativo – eram, muitas vezes, um misto de loja de móveis, antiquário e galeria –, esses espaços desempenharam um papel fundamental na consagração da arte moderna.

Nesse momento, nem todas as galerias tinham uma política de exposições, caracterizando-se por uma programação eclética. A galeria IBEU era um dos espaços cuja política era não ter uma posição clara em relação às tendências privilegiadas. Embora já tenha sido ressaltada a ligação da galeria com os artistas abstratos, esse vínculo não era assumido abertamente e, principalmente, a partir da década de 60, os membros da comissão de arte passaram a valorizar as exposições temáticas como carro-chefe da programação da galeria, em uma tentativa de justificar o convívio de artistas de múltiplas tendências em uma mesma mostra. Ao mapear as exposições que foram realizadas na galeria, foi possível identificar não apenas a junção de diversas tendências tendo em comum um tema específico; muitas vezes, as exposições agregavam figurativos, primitivos e abstratos que tinham em comum apenas o fato de morarem no Rio de Janeiro.

Assim aconteceu no I Salão de Artes Plásticas da galeria, realizado em 1960. Criado como parte do programa de inauguração da nova sede, um dos critérios para concorrer ao prêmio oferecido pela galeria era ser residente no Rio de Janeiro. Além dessa exposição, em 1965 os membros da comissão de arte organizaram uma mostra intitulada *Carnaval Carioca*, para homenagear aos quatrocentos anos do Rio de Janeiro, com artistas que nasceram ou residiram na cidade, e, no mês seguinte, promoveram a exposição *Artistas Cariocas.* Ao contrário das décadas

[89] Esse gravador austríaco atuou como professor no Brasil e foi responsável pela formação de artistas ligados à tendência abstrata. Estudaram com ele artistas como Almir Mavignier, Décio Vieira, Fayga Ostrower e Ivan Serpa.

anteriores, quando as exposições individuais preenchiam a programação da galeria, as mostras temáticas foram valorizadas pelos membros da comissão de arte, e a existência de mostras reunindo artistas cariocas surgiu como um recorte possível nessa nova política.

Em um comentário sobre a exposição *Carnaval Carioca*, Antonio Bento (1965) reforça a existência de artistas representantes de diversas tendências em uma mesma exposição. Ademais, considera que a realização de uma mostra desse tipo é necessária, posto que são raras as exposições dedicadas a uma das maiores festas populares do Brasil. Um dos artistas destacados por Antonio Bento é Di Cavalcanti, que, segundo o crítico, soube interpretar o samba e o carnaval carioca, mobilizando esses temas em várias de suas obras. Além de Di Cavalcanti, participaram da exposição os seguintes artistas: Adir Botelho, Carlos Coelho Lousada, Dirceu Nery, Durval A. Serra, Elisa Martins da Silveira, Eurydice Bressane, Fernando Pamplona, Gerson de Souza, José Maria, Heitor dos Prazeres, Helio Seelinger, Maria Lucia Vegni, Pindaro Castelo Branco, Regina Veiga Vianna, Rosina Becker do Valle, santa Rosa, Silvia Chalreo e Sorensen.

Já em uma crítica sobre a exposição *Artistas Cariocas*, Miranda Netto (1965) aproveita para enfatizar uma mudança no campo cultural. Segundo o crítico, os valores novos da arte, que estavam limitados aos grupos de vanguarda, "contaminaram" diversos setores. Nesse sentido, Netto destaca que as espectadoras da exposição são muito mais modernas que as obras apresentadas. Ao mesmo tempo em que nota transformações no comportamento e na moda das cariocas, o crítico ressalta que as obras da mostra são, em sua maioria, tradicionais dentro dos cânones da arte moderna. Por tradicional, Netto compreende a ausência de obras da tendência abstrata na exposição: apenas Sergio Campos Mello aparece como representante dessa corrente estética. Além dele, a mostra contou com a presença de Carlos Coelho Lousada, César Antonio Elias, Di Cavalcanti, Helena Maria de Barros, Ivan Moraes, Ivan Serpa, Nilza Borgerth, Euridyce Bressane, Hilda Campofiorito, Rita Rosenmayer, Edith Behring, Vera Mindlin e Walter Gomes Marques.

É interessante observar que a obra de Di Cavalcanti aparece nessas duas exposições. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro em 1887, o pintor adquiriu notoriedade ao participar dos principais eventos artísticos ocorridos em São Paulo. Em 1917, passou a residir na capital paulista, onde travou contato com intelectuais e artistas, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. Inserido nas redes de sociabilidade de São Paulo, atuou como um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, e fundou, em 1932,

juntamente com Flávio de Carvalho, Antonio Gomide e Carlos Prado, o Clube de Artistas Modernos.

No entanto, mesmo sendo um dos destaques da Semana de Arte Moderna, em uma crítica ao pintor, Murilo Mendes destaca que havia certo receio em apontar Di Cavalcanti como principal responsável pelo evento, dado o caráter irregular de sua obra. Essa suposta irregularidade do pintor foi associada ao fato de Di Cavalcanti ser um boêmio, o que o tornava alguém "incapaz de se entregar a um trabalho contínuo e aprofundado" (MENDES, 1949 apud REINHEIMER, 2007, p. 156). De acordo com Reinheimer (2007), se em alguns momentos seu comportamento foi mobilizado como estratégia para distingui-lo dos outros pintores, posto que ele não seguia os cânones estabelecidos, por outro lado sua imagem ligada à boemia foi utilizada como um recurso para classificar suas obras, em uma tentativa de desqualificá-las.

Esse comportamento boêmio foi ressaltado pelo próprio Di Cavalcanti em sua autobiografia intitulada *Viagem de minha vida: o testamento da alvorada*. Quando fala de suas amizades no meio jornalístico, o pintor ressalta a importância de Roberto Gomes e João do Rio: o primeiro foi responsável por introduzi-lo nos círculos boêmios, enquanto o segundo o apresentou ao submundo carioca. Nesse livro, ele também ressalta a amizade de seus pais com José do Patrocínio, outro importante jornalista carioca e também boêmio. No capítulo *A minha Lapa carioca dos 20 anos*, novamente Di Cavalcanti faz referência a um modo de vida hedonista que marcou sua incursão no universo artístico (REINHEIMER, 2007).

Além das referências à boêmia carioca, Di Cavalcanti também ressalta seu apreço pelas festas populares, destacando que o carnaval carioca foi fundamental para a sua formação artística. Não é por acaso que sua relação com essa festa deu origem a um capítulo de sua autobiografia e à imagem da capa do livro. Esse destaque garantido ao carnaval também pode ser atribuído à sua preocupação com as questões ligadas à identidade nacional. De acordo com o Di Cavalcanti (1955, apud REINHEIMER, 2007, p. 161): "do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, à sensualidade de um Brasil virginal [...]".

Diante da relação de Di Cavalcanti com várias referências cariocas, incluindo a boêmia, o carnaval e sua infância no bairro de São Cristóvão, é possível questionar uma identidade do pintor que foi definida de acordo com sua participação nos acontecimentos artísticos ocorridos em São Paulo. A surpresa inicial de ver Di Cavalcanti em duas exposições no IBEU dedicadas

aos artistas que nasceram ou produziram no Rio de Janeiro comprova a associação estreita que foi construída entre a figura do pintor e o modernismo paulista.

No entanto, como pôde ser visto na crítica de Murillo Mendes, se Di Cavalcanti era visto como um paulista pelos cariocas, em São Paulo algumas peculiaridades do seu comportamento fizeram com que ele fosse considerado um estranho no interior do movimento modernista. Sua atitude boemia, que estava diretamente vinculada a uma dimensão sensual que caracterizava sua obra, era encarada pelos críticos como um fator responsável por comprometer sua produção artística (REINHEIMER, 2008). O próprio Di Cavalcanti parecia querer afirmar uma identidade boemia e se diferenciar daqueles artistas comprometidos, que se destacaram no Estado Novo, negando qualquer interesse em se tornar um funcionário público, como é possível ver nesta afirmação do pintor: “porque não queremos mais para o mundo que nos cerca as chaves que abrem o lugar onde iremos repousar na glória de um emprego público, ou na hierarquia de um casamento rico” (DI CAVALCANTI, 1955, apud REINHEIMER, 2007, p. 160).

A trajetória de Di Cavalcanti expressa as disputas pela hegemonia cultural envolvendo os campos artísticos paulista e carioca. Essa imagem construída em torno do pintor e que estava ligada a um modo de vida boêmio foi mobilizada não apenas para desqualificar a sua obra, mas também a produção artística carioca. Em um esforço classificatório empreendido pelos artistas paulistas, as referências à malandragem e à boemia surgem justamente em contraposição às idéias associadas ao trabalho e à seriedade. A crítica que Murilo Mendes fez à obra de Di Cavalcanti evidencia essas classificações: a postura hedonista do pintor carioca, que prejudica sua produção, é confrontada com uma atitude ideal que se caracteriza pelo trabalho disciplinado.

No entanto, essa atitude boemia é analisada por Bourdieu como um fator fundamental para a autonomização do campo artístico, posto que é a partir dela que os artistas inventam uma nova maneira de viver. De acordo com esse autor, é essa postura que vai definir a identidade social do produtor intelectual, diferenciando-o tanto do modo de vida burguês, quanto dos artistas contra os quais se deseja lutar:

> O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida do artista, com a fantasia, o trocadilho, o blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa (BOURDIEU, 1996, p. 72).

Porém, a noção de boemia tem ambiguidades que geram problemas quanto à classificação dos artistas no mundo social: embora estejam mais próximos do povo, os artistas não compartilham com ele o mesmo modo de vida. Assim, ainda que o objetivo desses artistas seja se desvencilhar das convenções burguesas, seu estilo de vida os aproxima dessa classe e os distancia cada vez mais das camadas populares. Nesse sentido, ainda que o campo artístico seja forjado em oposição ao mundo de vida burguês, a necessidade de criar um modo de vida característico do artista submete esses produtores culturais ao dilema de se aproximarem inevitavelmente dos valores que tanto desejam evitar (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Sobre essas classificações impostas aos intelectuais, Bourdieu faz uma distinção no campo literário entre o escritor profissional e o escritor amador. O primeiro tem um estilo de vida quase burguês, marcado pela disciplina e pelo trabalho ordenado; já o segundo se aproxima mais dos boêmios e a escrita para ele é apenas um passatempo. No dizer de Bourdieu (1996, p. 303):

> Em ruptura com o mundo burguês e seus valores, os escritores profissionais, em primeiro lugar os defensores da arte pela arte, estão também afastados, de mil maneiras, da boemia, de sua pretensão, de suas incoerências, de sua desordem mesma que é incompatível com uma produção regrada. É preciso citar os Goncourt: 'Não se concebe bem senão no silêncio, e como que no sono da atividade das coisas e dos fatos em torno de si. As emoções são contrárias à gestação da imaginação. É preciso dias regulares, calmos, um estado burguês de todo o ser, um recolhimento de verdadeiro, para trazer à luz o grande, o atormentado, o pungente, o patético... Os homens que se consomem na paixão, no movimento nervoso, jamais farão um livro de paixão'".

Essa distinção que opõe o artista regrado e o artista boêmio foi mobilizada nas disputas que envolveram grupos de artistas e intelectuais localizados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Não somente a crítica às obras de Di Cavalcanti, levando em conta critérios relativos ao seu suposto estilo de vida, como também as diferenças que foram ressaltadas sobre os concretistas cariocas e paulistas, evidenciam a disputa em torno das classificações no campo da arte. No caso dos concretistas cariocas, a sua produção era definida pela autonomia em relação aos dogmas estabelecidos e pelo predomínio do caráter intuitivo; já os paulistas foram caracterizados como artistas que privilegiavam o rigor e eram obedientes em relação aos princípios da arte concreta. Essa diferença estabelecida entre os dois grupos explicita o embate entre paixão e disciplina. Se em um primeiro momento, principalmente, no período compreendido entre o fim do século XIX e o início do século XX, o domínio da paixão, da festa e do humor foi rejeitado em nome do trabalho disciplinado, posteriormente, a valores que pregavam a liberdade e autonomia do artista foram mobilizados com o intuito de forjar um campo artístico relativamente autônomo no Brasil.

Entretanto, esse confronto entre a paixão e a disciplina no campo artístico não deve ser encarado como uma disputa entre "valores puros". De acordo com Bomeny (1994), Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade foram intelectuais que representaram duas versões de pensamento, revelando a oposição entre romantismo e iluminismo na tradição intelectual brasileira. No entanto, ainda que Mário seja considerado um sensualista, em contraposição ao racionalismo de Drummond, seu projeto previa a construção de uma identidade nacional que não descartava a razão. Ao contrário, seu o racionalismo agregava os sentimentos, a cultura, isto é, aquilo que estava presente no inconsciente coletivo. Essa junção entre paixão e razão em Mário tornou possível um alargamento do sentido de ser moderno que juntou elementos considerados irracionais. Se os dois escritores estavam pressionados diante da escolha entre paixão e razão, Mário teria sido aquele que conseguiu reunir os apartados, juntando o erudito e o popular, o coloquial e o formal.

Bomeny (ibidem) recorre a esses dois escritores para expor a diferença entre o modernismo paulista e o modernismo mineiro. Essa distinção apareceria, principalmente, na utilização da paródia como um recurso na apropriação da tradição. De acordo com a autora, Mário e Oswald de Andrade foram aqueles que mais recorreram ao humor como um elemento na sua produção literária. A inovação cultural, para eles, não seria incompatível com o legado do passado, daí a utilização do procedimento da paródia como uma forma de incorporar a tradição. Diferentemente desses escritores, Drummond não recorreu a esse procedimento. Criticado por Mário, devido ao seu racionalismo, Drummond não conseguiu fazer referência à tradição sem problemas: seus dilemas estavam relacionados ao embate entre o seu projeto intelectual e o ambiente urbano da capital mineira, ou mais precisamente, entre sua adesão ao ideário universalista e ao provincianismo cultural de Belo Horizonte.

O interesse de Bomeny em analisar os valores atribuídos à 'mineiridade', a partir da visão de mundo compartilhada pelos modernistas mineiros, fornece algumas pistas para compreender as classificações geradas no campo artístico e intelectual[90]. As diferenças entre intelectuais movidos, ora pela paixão, ora pela razão (disciplina), expressam orientações ligadas a sistemas de valores distintos. No entanto, se nas disputas no campo artísticos essas orientações são mobilizadas para identificar os modernos dos não modernos, um olhar mais acurado demonstra que elas devem ser encaradas como formas diferenciadas de compreender a modernidade.

[90] De acordo com Bomeny (1994), o conjunto de valores que se convencionou chamar de "mineiridade" tinha como principais categorias: compensação, equilíbrio, moderação, racionalidade, entre outras.

Nesse sentido, a disputa entre cariocas e paulistas pela hegemonia cultural, que começa no fim do século XIX e atinge seu ápice nos “surtos modernistas”, deve ser compreendida a partir do papel que os artistas e intelectuais atribuíram uns aos outros em um espaço onde existe sempre um grupo mais capaz de definir a identidade do outro. As classificações que demarcavam as fronteiras entre a arte acadêmica, a arte moderna e a arte concreta, expressavam, acima de tudo, uma auto-imagem mobilizada por esses agentes com o intuito de legitimar sua produção. Os valores aos quis os artistas recorriam para garantir um “lugar ao sol” no campo artístico eram acionados de acordo com as circunstâncias, não expressando, portanto, um atributo que os caracterizava de fato. Assim, as diferenças entre os movimentos estéticos só podem ser pensadas a partir do esforço discriminatório empreendido pelos artistas na tentativa de conquistar uma posição privilegiada no campo artístico.

# 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As disputas em torno da imposição de classificação estéticas no Brasil atingiram o ápice no período compreendido entre meados da década de 40 e início da década de 60. Nesse momento, o embate entre o sistema da arte acadêmico e o sistema da arte moderna deu lugar a um debate entre diferentes concepções do moderno nas artes, cujos principais representantes eram os defensores da figuração e os defensores da abstração. Superficialmente, esse debate assumia o caráter de um confronto entre duas formas de representação pictórica. No entanto, um olhar mais próximo denuncia a tentativa de artistas, críticos e membros de instituições artísticas de agregar legitimidade cultural através das suas escolhas. Nesse sentido, as diversas concepções estéticas defendidas por esses agentes aludem a interesses que envolvem poder e prestígio, e, na medida em que buscavam alterar as hierarquias estabelecidas até então, os embates entre os paladinos do realismo social e paladinos do concretismo auxiliaram a forjar um campo artístico relativamente autônomo no Brasil.

Além dos críticos de arte que atuaram como reguladores do gosto do público, alguns estabelecimentos artísticos também auxiliaram na promoção da arte moderna no país. Grande parte da literatura especializada aponta para a importância dos Museus de Arte Moderna e das Bienais, que atualizaram os artistas em relação às tendências em voga no campo artístico internacional e difundiram a produção dos artistas abstratos. O IBEU, assim como os museus recém-criados e as Bienais, também se destacou por propagar os valores novos na arte, além de ter desempenhado o papel de consagrar as correntes artísticas que ainda não encontravam espaço em instituições artísticas que valorizavam, ora os artistas acadêmicos, ora os artistas realistas.

Os membros da comissão de arte do IBEU, ao vincularem a imagem do instituto às tendências mais contemporâneas da arte, pretendiam reforçar o seu pioneirismo no campo artístico carioca. Ao contrário de outras instituições, supostamente não havia um interesse por parte desses membros em lucrar com as obras expostas nas exposições organizadas pelo instituto. Essa ausência de preocupação com um retorno financeiro foi utilizada como justificativa para o privilégio garantido aos artistas não consagrados. Enquanto outras galerias de arte deveriam investir nos artistas de valor assegurado, como uma forma de se manter no mercado, os membros da comissão de arte do IBEU podiam se dar ao luxo de optar por artistas ainda desconhecidos, posto que esse incentivo às artes plásticas não visava fins comerciais.

Criado com o objetivo de contribuir na sedimentação das trocas culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, o IBEU além de organizar exposições de arte, também promoveu seminários, peças de teatro e concertos, e trouxe artistas e autoridades norte-americanos para visitar o país. Diferentemente de outras instituições artísticas que tinham que se manter através da venda de obras de arte, o departamento cultural do IBEU, responsável por promover as atividades artísticas, era subsidiado com a renda obtida através do curso de inglês e da contribuição dos sócios do instituto. Assim, por fazerem parte de uma instituição mais ampla, os membros da comissão de arte vinculados a esse departamento tinham uma margem de manobra maior do que os *marchands* das outras galerias, que não tinham outra escolha a não ser investir nos artistas do momento ou valorizar os artistas que já haviam desfrutado de prestígio, mas que, em algum momento, foram esquecidos.

Não foi à toa que a maioria das galerias que surgiram no Rio de Janeiro, nos anos 50 e 60, tiveram um breve período de existência. De acordo com Bueno (1999), a formação de um mercado de arte depende da formação de um núcleo de colecionadores ricos e desvinculados dos condicionamentos tradicionais. No eixo Rio-São Paulo, mesmo com o aumento do número das galerias, algumas das condições para o desenvolvimento desse mercado ainda não estavam dadas. Como não precisavam se sujeitar às demandas ainda modestas de uma clientela ligada a alta sociedade local, os membros da comissão de arte do IBEU se aproximaram das práticas do *marchand* de arte moderna, que investe em uma produção inovadora e que ainda não tem uma demanda: “o ponto de partida não é um público pré-existente, mas a obra de autores na contramão das modas correntes, que ainda não tem mercado” (BUENO, 2005, p. 378).

Ademais, a proximidade do instituto com estabelecimentos artísticos norte-americanos seria um indicativo da proximidade do IBEU com os artistas de vanguarda. Durante a Segunda Guerra, uma estrutura para o mercado de arte contemporânea foi criada nos Estados Unidos, a partir da atuação dos críticos de arte defensores de novas tendências e de *marchands* como Peggy Guggenheim, que foi uma das primeiras a promover os artistas de vanguarda norte-americanos (Idem, ibidem). Os membros da comissão de arte do IBEU, por contarem com o auxílio de uma instituição como o MoMA, que enviava obras de arte e publicações, travaram contato com as disputas que mobilizavam o campo artístico internacional e com as novas estratégias que condicionaram a ascensão dos Estados Unidos no mercado de arte contemporânea.

No entanto, nos Estados Unidos, não foram os museus que investiram nos grupos de vanguarda, e sim as galerias privadas. Por ser uma instituição voltada para o público, o MoMA não desempenhou o papel de consagrar os recém-chegados. Desse modo, a proximidade do IBEU com o MoMA não explica a valorização dos artistas portadores de valores novos pelos membros da comissão de arte do instituto. Embora, a sua relação com estabelecimentos artísticos norte-americanos não se restrinja ao MoMA, e que o contato com outros agentes culturais oriundos dos Estados Unidos possa ter influenciado de algum modo a preferência dos membros da comissão pelos artistas de vanguarda, o fato de o IBEU ter se destacado por valorizar os não consagrados deve ser entendido no contexto de disputas pela alteração das hierarquias vigentes no campo artístico brasileiro.

Com efeito, a estratégia escolhida pelos membros da comissão de arte do IBEU está diretamente relacionada com os embates em torno da hegemonia cultural. Esses embates assumiram contornos regionais, como é possível perceber no confronto entre os grupos abstracionistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essa disputa entre os artistas e os intelectuais das duas cidades teve início no começo do século XX, agravou-se com o embate entre os "modernistas históricos" e os artistas da Escola Nacional de Belas-Artes, até atingir os críticos de arte. No Rio de Janeiro, na década de 40, despontou uma nova geração de críticos vinculados aos grupos de vanguarda, enquanto em São Paulo predominava uma orientação conservadora, em que os críticos ainda defendiam uma ligação entre a arte e um conteúdo político.

Até mesmo o mercado de arte das duas cidades apresentava diferenças significativas. Com a crescente profissionalização das atividades artísticas, em São Paulo, os galeristas se caracterizavam por uma "conduta operacional espontânea", enquanto no Rio de Janeiro, já era possível identificar a adoção de estratégias comerciais por parte dos agentes culturais da cidade (Idem, ibidem, p. 390). Ao contrário do que geralmente é apontado na literatura especializada, mesmo em processo acelerado de crescimento urbano-industrial, a cidade de São Paulo nem sempre abrigou as maiores inovações no campo das artes. Apesar de ter sido palco da Semana de Arte Moderna de 22 e das Bienais, a situação do mercado de arte da cidade nos anos 50 e 60 contrasta com uma atitude mais organizada e consciente dos agentes do campo artístico carioca.

Nessa disputa entre os campos artísticos paulista e carioca, o IBEU também se destacou por organizar mostras temáticas compostas somente por obras de artistas oriundos do Rio de Janeiro. Além dessas mostras, muitos dos artistas ligados ao grupo concretista carioca marcaram

presença nas organizações organizadas pelo instituto. As redes de sociabilidade que envolviam esses artistas, Marc Berkowitz e Mário Pedrosa explicam, por exemplo, o fato de o IBEU ter sediado a primeira exposição do Grupo Frente e a participação de Ivan Serpa em inúmeras mostras realizadas no instituto.

A atuação dos membros da comissão de arte do IBEU, por meio do incentivo aos artistas concretistas cariocas, contribuiu para forjar um campo artístico vinculado aos valores da arte moderna no Brasil. Juntamente com outros críticos, artistas, colecionadores, os membros dessa comissão colaboraram para a intensificação de um debate entre diversos movimentos artísticos, para ascensão do abstracionismo enquanto uma tendência de arte legítima e para a mudança do estatuto dos artistas e das obras de arte.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Sagrado Coração, 2003.

_____. O nascimento da crítica no Brasil e sua suposta inocuidade na arte. *Revista Plural*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 07-24, 2002.

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

_____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998b.

_____. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo e neoconcretos no Rio. In: _____ (Org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998a. (Coleção Adolpho Leirner.)

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*: São Paulo no século XX. Bauru: EDUSC, 2001.

BAPTISTA, Anna Paola. Absolutamente modernos? A arte brasileira das Bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 67-78, 2007.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1976.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade*: ensaios de sociologia da arte. Rio de janeiro: Zahar, 1977.

BENTO, Antonio. Carnaval carioca na galeria IBEU. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1965.

BERABA, Ana Luiza. *América aracnídea*: teias culturais interamericanas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BERKOWITZ, Marc. *A paisagem como tema*. Rio de Janeiro: IBEU, 1963. Convite de exposição.

_____. *25 anos da galeria IBEU*. Rio de Janeiro: IBEU, 1985. Catálogo de exposição.

_____. *7 novíssimos*. Rio de Janeiro: IBEU, 1968. Convite da exposição.

_____. *I Salão Nacional de Artes Plásticas do IBEU*. Rio de Janeiro: IBEU, 1960. Folder.

_____. *Coletiva Brasileira*. Rio de Janeiro: IBEU, 1966. Convite de exposição.

BOLETIM DO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. Rio de Janeiro: IBEU, ano XIII, n. 152, fev. 1956.

BOLETIM DO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. Rio de Janeiro: IBEU, ano XIII, n. 160, out. 1956.

BOLETIM DO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. Rio de Janeiro: IBEU, ano XIII, n. 161, nov. 1956.

BOMENY, Helena Maria Bousquet. *Guardiães da razão*: modernistas mineiros. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

_____. *Infidelidades eletivas*: intelectuais e política. In: _____ (Org.). *Constelação Capanema*: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte*: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRITO, Ronaldo. As idéias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (Coord.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998. (Coleção Adolpho Leirner.)

_____. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX*: modernidade e globalização. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

_____. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, p. 377- 402, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península,1979.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*: mapas da intelectualidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. La modernidad después de la posmodernidad. In:. AMARAL, Aracy (Org.). *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

_____. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1994.

CASTRO, Celso. A trajetória de um arquivo histórico: reflexões a partir da documentação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. *Estudos Históricos*, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, n. 36, p. 36-42, 2005.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 139-182, 2002.

CÔRTES, Norma. Anti-mímesis: despojamento, diálogo, democracia. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 91-109, 2002.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/ nos arquivos. *Estudos Históricos*, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, n. 36, p. 07-32, 2005.

DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 8 out. 1946. Coluna de Artes Plásticas.

DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 10 out. 1946. Coluna de Artes Plásticas.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. *Fundamentos*, n. 3, v. 2, 1948.

DOCTORS, Marcio. Desvio para o moderno. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era moderno*: artes plásticas no Rio de Janeiro 1900-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

DUNCAN, Carol. Civilizing Rituals: inside public art museums. London: Routledge, 1995.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985. São Paulo: Perspectiva: EDUSP,1989.

_____. Expansão do mercado de arte em São Paulo, 1960-1980. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. Mercado de arte e campo artístico em São Paulo, 1947-1980. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 101-111, 1990.

ELIAS, Nobert. *Mozart*: *sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Portinari*: pintor social. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 1990.

_____ (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FREIRE –MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro de Hollywood em quatro takes*. II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem, IFCS/UFRJ Disponível em: http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/bianca.pdf. Acesso em: 30 nov. 2008.

FREITAS, Arthur. Notas sobre a autonomia da arte. Disponível em: http://www.geocities.com/a_fonte_2000/autonomia1.htm. Acesso em: 23 jun. 2008.

GIUMBELLI, Emerson. Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente Malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* v. 17, n. 48, p. 91-107, 2002.

GOMES, Angela Maria Castro. *Essa gente do Rio...*: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GULLAR, Ferreira. A arte concreta. In: AMARAL, Aracy (Coord.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998. (Coleção Adolpho Leirner.)

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1969.

HERZ, Mônica. *Política cultural externa e atores transnacionais*: o caso da Fundação Ford no Brasil. Rio de Janeiro, 1989. Tese (Mestrado em Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

HUYSSEN, Andréas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JARDIM, Eduardo. *A Constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1983. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

JUNQUEIRA, Mary. A visão da América Latina na revista Seleções do Reader's Digest. In: TORRES, Sonia (Org.). *Raízes e rumos*: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

KLABIN, Vanda Mangia. A questão das idéias construtivas no Brasil: o momento concretista. *Revista de História da Arte e Arquitetura,* São Paulo, Gávea, 1985.

LUZ, Ângela Âncora. *O Salão nacional de arte moderna*: tensão e extensão da modernidade no Brasil – década de 50. Rio de Janeiro, 1999. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MAUAD, Ana Maria. A América é aqui: um estudo sobre influência cultural norte-americana no cotidiano brasileiro (1930-1960). In: TORRES, Sonia (Org.). *Raízes e rumos*: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, 2005.

MARTINS, Ibiapaba. A mesa-redonda realizada na exposição retrospectiva de Di Cavalcanti. *Fundamentos*, s.n., 1948.

MENDES, Ciro. Cândido Portinari. *Fundamentos*, s.n., 1948.

MICELI, Sergio. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais no Brasil (1930-1964). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, n. 5, p. 05-26, 1987.

_____. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Nacional e estrangeiro*: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*: 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Porque a vanguarda brasileira é carioca. *Arte em revista 2*, ano 1, 1979.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte*: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões*: relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

_____. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NABUCO, José Thomaz. *IBEU 50 anos*. Rio de Janeiro: Ébano, 1987. Catálogo de exposição

NAVES, Santuza. *O violão azul*: modernismo e música popular. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia e Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

NETTO, Miranda. Pintores Cariocas. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 4 abril 1965.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema*: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2001.

ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PEDREIRA, Fernando. A Bienal: impostura cosmopolita. *Fundamentos*, São Paulo, n. 21, p. 14-5, ago. 1951.

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the avant-garde*. Massachusetts: The Belknap press of Harvard University press, 1968.

PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os "nova-iorquinos" da Partisan Review e os "paulistas" de Clima entre 1930 e 1950. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 53, p. 33-52, 2003.

REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Identidade nacional como estratégia política. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 153-179, 2007.

_____. Nação e indivíduo como valores nos discursos artísticos nacionais. Rio de Janeiro, 2008. Trabalho apresentado no V Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem.

SANT'ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro*: uma análise da fundação do museu de arte moderna do rio de janeiro. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciência Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. "Pecados da Heresia": trajetória do concretismo carioca. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SÜSSEKIND, Maria Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOTA, Antonio Pedro. Cultura e dominação: relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Guerra Fria. *Revista Perspectivas*, São Paulo, n. 27, p. 111-122, 2005.

_____. *O imperialismo sedutor*: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar: UFRJ, 1995.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

**ANEXO -** Listagem das exposições organizadas pelo IBEU (1940-1969)[91]

| Exposição | Ano |
|---|---|
| Carlos Oswald | 1940 |
| Alcione Radler de Aquino | |
| Colorblock Printmakers | 1941 |
| Esther Garcia Leão | |
| Jorge de Castro | 1942 |
| Regina Veiga | 1943 |
| Percy Lau | 1944 |
| Os russos antigos e modernos | |
| Clovis Graciano | |
| Caribé | |
| Oswaldo Teixeira | |
| Robert Lee Eskrige | |
| Grupo de Estudos da Flora Brasileira | |
| Carlos Scliar | |
| Oswaldo Goeldi | |
| André Racz | |
| Exposição de Arte Moderna: artistas norte-americanos e brasileiros | |
| Emeric Marcier | |
| Manuel Martins | |
| Napoleão Potyguara Lazzarotto | |
| Portinari | |
| Sergio Montecino Montalva | |
| Eliana Banderet | |
| Gravuras: artistas do século XIX | |
| Aldo Bonadei | 1945 |
| Milton Dacosta | |
| Djanira | |
| A Democratização da Arte | |
| José Morais | |
| Carlos Leão | |
| Juana Lumerman | |
| Maria de Lourdes | |
| Imgard Buchard | |
| France Dupaty | |
| Carlos Scliar | |
| Hector Bernabo - Caribé | |
| Ignez Maria Luiza Correa da Costa | |
| Eduardo Alvim Corrêa | |

[91] Segundo os dados fornecidos pelo IBEU.

| | |
|---|---|
| Helen Everest | 1946 |
| Antonio BandeiraLuiz Andreatini, Marcelo Grassmann, Luis Saciloto, Otávio Araújo | |
| Eduardo Alvim Corrêa | |
| Luiz Soares | |
| Arthur Kaufmann | |
| Arpad Szenes | |
| André Racz | |
| Polly McDonnell | |
| Iberê Camargo | |
| Pintores Contemporâneos Norte-Americanos | |
| Margaret Spence | |
| Athos Bulcão | |
| George A. Downs | 1947 |
| Cerâmica Pernambucana | |
| Exposição dos discípulos de Arpad Szenes | |
| Allan Harrison | |
| Dimitri Ismailovitch | |
| Luciano Maurício | |
| Oscar Fisher | |
| Percy Lau | |
| Israel Pedrosa | |
| Zyra Starik | |
| Henrique Boese | |
| Louis La Barbera | 1948 |
| Djanira | |
| Magda de Pamphilis | |
| Tilde Canti | |
| Julya | |
| Margaret Spence | |
| Alexander Calder | |
| J. D. Kirszenbau | |
| Jan Zach | |
| Sheila | |
| Géza Heller | 1949 |
| Miriam Etz | |
| Eros Gonçalves | |
| Pintores de Domingo | 1950 |
| Almir Mavignier | |

| | |
|---|---|
| Coletiva de Pintores Brasileiros e Norte-Americanos<br>Jerry Davis<br>Ivan Serpa<br>Emygdio de Barros<br>Yllen Kehr<br>Polly McDonell<br>Primitivos | 1951 |
| Gravuras Norte-Americanas<br>Paolo Rissone<br>Déa Campos Lemos<br>Vera Bocayuva Assumpção<br>Manuel Zorrila<br>Nina Citron<br>Aspectos Brasileiros<br>4 Fotógrafos<br>Olga Mary Pedroza<br>Toivo Suny<br>Crianças<br>Zélia Salgado<br>Misrael Pedroza | 1952 |
| Oscar Meira<br>Polly McDonell<br>Paul Vanorden Shaw<br>Guinard<br>Mário Silésio<br>Maria Helena Andrés<br>Carlos Val<br>Estevão José de Souza<br>Trindade Leal<br>Marília Giannetti Torres | 1953 |
| Helmi Herman<br>Guido Strazza<br>Milton Goldrin<br>Paulo Becker<br>Grupo Frente<br>Darcy Penteado<br>Iberê Camargo<br>Abelardo ZaluarAndréou | 1954 |

| | |
|---|---|
| Charles Rosen<br>Arthur Luiz Piza<br>Saldanha<br>Rossini Perez<br>Hilde Neber<br>Kenneth<br>Aspectos Brasileiros<br>Gustavo K. Beck<br>Misrael pedroza<br>Artistas da Delegação Norte-Americana da<br>3° Bienal de São Paulo | 1955 |
| Déa Campos<br>Richard de Menocal<br>Isolda e Grover Chapman<br>Eugenia Miller Brajnikov<br>The American Woodcut Today<br>Motivos de Natal | 1956 |
| Trabalhos de Estudantes Universitários<br>Norte-Americanos de Belas Artes<br>Orlando da Silva | 1957 |
| Tatiana Mckinney<br>Carlos e Tana magano<br>Ex- expositores da Galeria IBEU<br>Henrique Oswald Jacintho Moraes<br>Hilda e helena Maranhão | 1958 |
| Ernani Mendes de Vasconcellos<br>Myrthis Affeld<br>Maria Bonomi<br>Nelson Ramos<br>Montez Magno<br>Rio Antigo<br>Noboru Yamashita<br>José Lima | 1959 |
| Maurício Lasanski e seus alunos<br>2° Expoisção de Artistas Brasileiros e<br>Norte-Americanos<br>Jean Agers Green<br>I Salão de Artes Plásticas<br>Dirceu Nery | 1960 |

| | |
|---|---|
| Jaime jaimes | 1961 |
| Humberto Silva de Cerqueira, Ivan Freitas, Vera Sant'Anna e Enio Limann | |
| O Rosto e a Obra | |
| Coleção Isai Leirner | |
| 15 Desenhistas | |
| Natureza Morta na Pintura Moderna | |
| Cinco Pintores de São Paulo | |
| Gravadores | |
| Artistas Primitivos | |
| Coleção Pennell da Biblioteca do Congresso em Washington | 1962 |
| A Cadeira no Século XX | |
| Alguns Novos | |
| Alice Berle Crawford e Ieda Coutinho | |
| José Oiticica Filho, Max Nauenberg, sascha Harnisch | |
| O Retrato como Tema | |
| Lacy Freund, Franta Reyl, Demétrio Framacopoulis | |
| Três Desenhistas | 1963 |
| Cenografia no Brasil | |
| Artistas Novos da Bahia | |
| Alberto cedron, Clide Elichiribehety, Eduardo Dhelomme | |
| Cinco Gravadores | |
| A Paisagem como tema | |
| Primitivos ou Ingênuos | |
| Gravadores Norte-Americanos | 1964 |
| O Nu na Arte Contemporânea Brasileira | |
| Raymundo Nogueira | |
| Cinco Desenhistas | |
| O Rosto e a Obra | |
| Josef Albers | |
| Carnaval CArioca | 1965 |
| Artistas Cariocas | |
| Jovens Gravadores | |
| Alfredo Halegua | |
| Artistas de Campinas | |
| 20 Artistas de Israel | |
| Manuel Calvo | |
| Décio Vieira e Rubem Ludolf | |
| Juarez Machado e Ellen Kuhn | |
| Letras na Arte Moderna | |

| | |
|---|---|
| Francisco Biojone e Ruy Bastos<br>Helena Maria Beltrão de Barros e Armindo Leal Marques<br>Auto-Retratos – 33 Artistas Brasileiros (1983/1944)<br>Têxteis Contemporâneos – Artesanato Norte-Americano<br>Móveis Amak Monobloco<br>Coletiva Brasileira<br>Gilberto Jimenez Lopez, Jorge Bernuy Guerreiro e Helena Wong<br>Portas e Janelas<br>Arte Brasileira em Coleções Norte-Americanas | 1966 |
| Fotografias de Sinagogas Européias do Século III a XX<br>7 Novíssimos<br>Comemorativa dos 30 anos do IBEU<br>Arturo Kubotta, Jo Simonds<br>O Monstro na Arte Moderna<br>O Cavalo como Tema<br>Maria Thereza Negreiros<br>O Rosto e a Obra III<br>Anthony Moore e Julio Plaza<br>Novíssimos 1968 – 7 Artistas<br>Ontem e Hoje (de cada artista) | 1967 |
| Aramando Sendin e Victor Décio Gerhard<br>40 Gravadores Norte-Americanos<br>Três Gravadores<br>Eduardo Dhelomme e Tetsuro Arakawa<br>Emeric Marcier<br>Cinco Jovens<br>Lazio Meitner<br>Montez Magno<br>Alberto Juan, Martinez, Carlos Antonio Moreira e José dos Reis Filho | 1968 |

| | |
|---|---|
| 30 Cartazes Norte-Americanos | 1969 |
| Desenhistas Mineiros | |
| A Paisagem Hoje | |
| Iazid Thame, Píndaro Castelo Branco | |
| Homenagem ao Espectador | |
| Di Cavalcanti – Pertencente ao MAC de São Paulo | |
| Novíssimos | |
| Israel Pedrosa | |
| Três Desenhistas | |
| 44 Trabalhos | |
| Sergio de Campos Mello | |
| Arte Infantil nos Museus dos EUA | |