



**Embates da Revista *Fundamentos* com a Abstração: da intransigência à tentativa de compreensão**

**Clashes of the *Fundamentos* Magazine with Abstraction: from intransigence to an attempt to understand**

**Almerinda da Silva Lopes**

**Como citar:**

LOPES, A. S. Embates da Revista *Fundamentos* com a Abstração: Da intransigência à tentativa de compreensão. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 291-310, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664177. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664177>>.

**Imagem:** Reprodução da capa da Revista *Fundamentos*, 4-5, set./out. 1948, com a máscara mortuária de Monteiro Lobato, fundador da publicação. Fonte: <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=140691>>.

## Embates da Revista *Fundamentos* com a Abstração: da intransigência à tentativa de compreensão

Clashes of the *Fundamentos* Magazine with Abstraction: from intransigence to an attempt to understand

Almerinda da Silva Lopes\*

### Resumo

Este texto reflete sobre os embates travados por intelectuais de esquerda, defensores do realismo, contra a linguagem abstrata e a sua premiação na I Bienal Internacional de São Paulo (1951), com base nas matérias publicadas na Revista *Fundamentos*, fundada em São Paulo (1948) por Monteiro Lobato. As críticas eram dirigidas também ao empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal, e ao norte-americano Nelson Rockefeller (1908-1979), ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Os colaboradores da revista suspeitavam que o apoio do empresário estrangeiro às instituições culturais brasileiras empanasse outros propósitos: aproximar-se do governo brasileiro, visando ampliar aqui seus negócios e lucros; submeter antidemocraticamente a área artística e cultural à política expansionista e colonialista da Guerra Fria, inaugurando um inusitado ciclo de debates no Brasil.

### Palavras-chave

Bienal de São Paulo. Abstração. Revista *Fundamentos*. Crítica de Arte. Colonialismo.

### Abstract

This text reflects on the clashes waged by left-wing intellectuals, defenders of realism, against abstraction and its awards at the 1st International Biennial of São Paulo (1951), based on the articles published in *Fundamentos* Magazine, founded in São Paulo (1948) by Monteiro Lobato. The criticisms were also directed at businessman Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), founder of Museu de Artes Moderna de São Paulo and the Bienal, and the North American Nelson Rockefeller (1908-1979), linked to the Museum of Modern Art in New York. The magazine's collaborators suspected that the foreign entrepreneur's support for Brazilian cultural institutions cloaked other purposes: to get closer to the Brazilian government, aiming to expand its business and profits here; to antidemocratically subject the artistic and cultural area to the Cold War's expansionist and colonialist policy, inaugurating an unusual cycle of debates in Brazil.

### Keywords

São Paulo Biennial. Abstraction. *Fundamentos* Magazine. Art Criticism. Colonialism.

### Considerações iniciais

A inauguração oficial do Museu de Arte Moderna em São Paulo (1949) e da I Bienal Internacional de São Paulo (1951) com a tutela de Francisco Matarazzo Sobrinho, revestia-se de grande significado sócio-artístico-cultural. Além de propugnarem a atualização das linguagens e inserirem a capital paulista no cenário artístico do mundo, essas instituições contribuiriam para acertar o passo entre desenvolvimento econômico e investimento cultural e humano.

A abstração era entendida, então, como a corrente artística mais radical ou revolucionária, por promover a ruptura definitiva com os valores estéticos do passado, o que gerou estranhamento e contestação de alguns setores. Entretanto, na década de 1930 a tendência construtiva cumpria seu ciclo por ter protagonizado importantes movimentos artísticos de vanguarda, em diferentes países. Além disso, antes mesmo da inauguração das referidas instituições culturais, duas exposições de arte abstrata já haviam sido realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, capitais onde alguns jovens artistas também produziam os primeiros trabalhos de matriz concretista, como veremos. Por sua vez, a tendência Informal ou Lírica surgira em pleno clima dramático e de depressão gerada pela II Guerra, e se propagou rapidamente nas diferentes latitudes, como um grito de liberdade que transparecia em forma de pinceladas carregadas de matéria, cores explosivas, gestos largos ou impulsivos.

A mudança radical do programa estético abstrato, que rompia com o referente analógico e com a narrativa de apelo social, para voltar-se para a subjetividade e a imaginação, incendiava os debates articulados por intelectuais de esquerda, acusando a abstração de afastar-se dos valores humanistas, por isso batizada de “arte alienada”. Se para os defensores perpétuos do realismo, a pintura de Candido Portinari e de Di Cavalcanti traduzia a verdadeira representação do povo brasileiro, a perda de espaço para a abstração seria motivo de acaloradas discussões e críticas, como veremos.

Na linha de frente dos defensores da gramática realista posicionaram-se, ideologicamente, os signatários do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e colaboradores da revista *Fundamentos*, fundada em São Paulo (1948) por Monteiro Lobato. A posição assumida pelo periódico se mostraria assimétrica ao que sugeria o complemento apenso a seu nome: “Revista de Cultura Moderna”, primeiro porque além de não ser esta sua especialidade, refutava e fazia oposição às novas linguagens, segundo porque publicava matérias de diferentes áreas do conhecimento.

Assim, por razões explicitadas ao longo do texto, a criação do MAM SP e da Bienal de São Paulo, que contaram também com o apoio do empresário norte-americano Nelson Rockefeller, levaria os críticos de *Fundamentos* e alguns artistas realistas a acusarem essas instituições de promotoras da “arte internacional”, entendida como sinônimo de “arte abstrata”, também chamada por eles de “arte degenerada” e de “colonialismo norte-americano”. Para Aracy Amaral (1984:229-230), o “confronto com a implantação das bienais” e a “defesa do realismo social *versus* abstracionismo” ou do “nacionalismo *versus* internacionalismo”, eram provas incontestes do processo de politização dos artistas, que se processava na América Latina, e da rejeição à “descaracterização da arte através de injeções de informações externas”. Os diferentes posicionamentos de artistas e de intelectuais dariam origem a um fórum de debates, que rompia o silêncio de boa parte da crítica de arte, e gerava um leque variado de reflexões e justificativas tanto favoráveis quanto contrárias às novas linguagens pictóricas.

Assim, enquanto abaixo do Equador o realismo social continuava sendo entendido “como um novo humanismo”, a abstração, em suas diferentes tendências, havia rumado da Europa para a América do Norte, graças aos artistas que ali se exilaram fugindo da Guerra e do nazismo. Mas, ao contrário do que

mencionavam e pareciam supor os articulistas de *Fundamentos*, nos Estados Unidos a abstração e o surrealismo também não encontraram fácil aceitação, por parte dos realistas. Estes, como informa Arthur Danto (2000:78), “não se mostravam predispostos a ceder o futuro aos expressionistas abstratos, o que significava que o presente era consagrado aos protestos e à luta estética”. E mesmo após o término da II Guerra essas linguagens continuariam recebendo críticas pejorativas e tentativas de vulgarização de parte dos realistas.

Enquanto naquele país as referidas gramáticas eram acusadas de manifestações “de esquerda”, no Brasil a oposição à abstração partiu justamente dos intelectuais e da crítica de esquerda, partidários do realismo. Curiosamente, os argumentos destes últimos contra essa linguagem artística eram semelhantes aos da crítica de direita norte-americana. Isso torna atual o assunto deste texto, considerando que o desprezo e a tentativa de desmonte da Arte e da Cultura Contemporânea brasileira ocorrem, hoje, justamente por um governo de direita, que as considera produções de esquerda.

Os embates dos americanos citados por Danto seriam confirmados também por Guilbaut (1992:12), que menciona que os críticos do *The New York Times*, Aline Louchhein e Howard Devree, chamavam os abstracionistas e os surrealistas de “pintores de esquerda” e os menosprezavam, “pondo neles a culpa pela desorientação (do público)”. Por sua vez, o crítico Arthur Cravan, em artigo publicado em fevereiro de 1948, acusava os artistas americanos “de serem servis aos modelos europeus” e referia-se ao “Museu de Arte Moderna de Nova York como fábrica cultural de Rockefeller, produtora de doenças intelectuais”, pelo apoio aos expressionistas abstratos (*Ibidem*). Mesmo Peggy Guggenheim, milionária e colecionadora que levou da Europa para os Estados Unidos sua coleção de pinturas surrealistas, dadaístas e abstracionistas, e inaugurou em Nova York (1942) a famosa galeria *Art at this Century*, seria criticada por comercializar naquele país a arte moderna condenada pelos nazistas. Peggy reagia às críticas ironizando: “Se os nazistas a rejeitam, ela deve ser boa” (*apud* Guilbaut, 1992: 7). Essa galeria vendeu também as primeiras obras de expressionistas abstratos americanos, como Jackson Pollock, Robert Motherwell e Mark Rothko. Isso significa que, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, as tendências abstratas surgiram em uma conjuntura complexa, que levaria a associá-las a uma condição colonialista de dependência ou de subordinação ao poder dominante.

O retorno de Peggy Guggenheim à Europa (1948), em pleno contexto da Guerra Fria, parece ter influenciado a tomada de posição dos Estados Unidos quanto ao Expressionismo Abstrato. Contrariando o discurso dos conservadores, o governo americano investiu em exaustiva propaganda e apostou na expertise de galerias privadas de Nova York para atribuir credibilidade e legitimidade à abstração, assegurar seu sucesso de vendas, e assim impor sua supremacia artística ao mundo (*Ibidem*: 17). Contou para tanto com o apoio da imprensa e de uma crítica agressiva e bem preparada liderada por Clement Greenberg, que naquele mesmo ano de 1948 “anunciava na *Partisan Review* a vitória internacional da arte moderna americana”, e colocava o Expressionismo Abstrato como símbolo da democracia, da liberdade e da jovialidade americana, desbancando, assim, Paris da posição de Centro Cultural do mundo ocidental.

### **A Abstração abalava as trincheiras bambas do conservadorismo**

O fim da II Guerra na Europa e do Estado Novo no Brasil, e a conseqüente perspectiva de restabelecimento no país do processo de redemocratização e de comunicação com o mundo, acarretaram um novo alento, esperança e expectativa de desenvolvimento e de mudanças sócio-político-econômicas, decorrentes da perspectiva de aumento da produção industrial com capital estrangeiro e da conseqüente geração de empregos. Em São Paulo, ao aumento da imigração

estrangeira soma-se a corrida de migrantes do campo, oriundos do interior do estado e de outras regiões, em busca de trabalho nas fábricas e de melhores condições de vida na capital paulista, o que acarretou sua expansão urbana e populacional. Isso exigiu novos investimentos nos diferentes setores: infraestrutura, saneamento, transporte, criação de escolas, universidades e cursos técnicos, voltados para a formação e a qualificação de profissionais para a indústria e para as funções burocráticas nos setores público e privado, suprimindo assim as necessidades decorrentes da transformação da antiga vila acanhada e provinciana em metrópole moderna.

A pujança de São Paulo animaria o empresariado a investir também na área artística e cultural, concretizando a inauguração de instituições do porte do Museu de Arte de São Paulo (Masp), por Assis Chateaubriand (1947); do Museu de Arte Moderna (MAM SP) (1948) e da I Bienal Internacional (1951), por Francisco Matarazzo Sobrinho. A arrojada visão dos empresários coincidia, ainda, com o período de grande oferta de produtos artísticos na Europa, arrasada e em crise decorrente da Guerra, o que possibilitou a aquisição de emblemáticas obras para as coleções desses museus, a preços convidativos. E obviamente que grande parte dos trabalhos artísticos adquiridos não seria de obras abstratas, contrariamente ao que afirmavam os cronistas de *Fundamentos*, ao chamarem o MAM SP e a Bienal de redutos propagadores da abstração. Antes da inauguração do Museu, alvo dos colaboradores da revista, as sementes da arte abstrata já haviam sido lançadas em duas importantes exposições realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo, responsáveis por instaurar “a polêmica do realismo *versus* abstracionismo”, como informa Aracy Amaral (1984:229), citando Mário Pedrosa:

O abstracionismo daria seu estremecimento de penetração em 1948, através de “duas exposições capitais”, como as denominou Mário Pedrosa, e que “indicavam sobretudo aos jovens que Paris não é mais a capital propulsora das Artes no mundo como o foi durante séculos”: uma no Rio, de Alexander Calder, realizada não por iniciativa oficial (...); a segunda exposição foi em São Paulo, no MASP, de Max Bill, construtivista suíço, em retrospectiva impecavelmente realizada, e que já incluía a *Unidade Tripartida*.

A ideia de realizar em São Paulo uma megaexposição vinculada ao MAM SP, visando reunir a arte moderna produzida nas diferentes regiões do planeta colocava o país na linha de frente do cenário artístico internacional, até porque a Bienal de Veneza (que inspirou a nossa) mantinha-se, até então, como o único evento do gênero no mundo. Por outro lado, o anúncio da inauguração da Bienal ocorria em um ambiente ainda provinciano e pouco permeável a novas linguagens, como a abstração.

Em contraposição, o comparecimento massivo da elite paulistana, artistas e autoridades da política nacional e internacional ao ato inaugural, realizado nas dependências do antigo clube social – o Trianon, na Avenida Paulista, inteiramente remodelado para o evento –, não passou despercebido aos articulistas de *Fundamentos*. Tornou-se motivo suficiente para chamarem a Bienal de evento elitista cosmopolita, em analogia com a Semana de Arte Moderna, realizada na mesma capital, quase trinta anos antes. Se em 1922 as reações e as vaias às demonstrações modernistas no Teatro Municipal partiram dos representantes das elites agrárias, na origem das oposições à Bienal colocaram-se, como já citado, os intelectuais, artistas e críticos de arte, simpatizantes da ideologia socialista.

Estes últimos desconfiavam que o apoio cultural do poderoso industrial brasileiro de ascendência italiana Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) e do milionário norte-americano Nelson Rockefeller – vinculado ao MoMA de Nova York e proprietário da Standard Oil (então, a maior companhia de petróleo do mundo) e de um conglomerado de empresas de diferentes ramos –, empanava finalidades colonialistas, expansionistas e antidemocráticas.

As suspeitas dos colaboradores da revista contra o americano – que, como supracitado, também era alvo de ataques em seu próprio país – pareciam ter sentido, pelas razões que veremos adiante. As críticas ao apoio do empresário estrangeiro acabariam, inevitavelmente, respingando nas instituições e nas exposições que marcaram suas respectivas inaugurações, sem que fizessem distinção precisa entre um fato e outro.

Embora as críticas não se referissem especificamente à doação de um conjunto de obras para integrarem a coleção do futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Nelson Rockefeller (1908-1979), nem como e quando se deu a aproximação do magnata americano com Matarazzo, abre-se parênteses para breve referência ao assunto. Carolina Toledo (2015: 150-151), em estudo específico sobre a questão, contribui para a compreensão dos motivos das reações e das críticas dos colaboradores de *Fundamentos*, informando que a doação de Rockefeller se resumiu a quatorze obras (treze pinturas e uma escultura), divididas entre o Rio de Janeiro e São Paulo. A metade da doação foi “entregue oficialmente aos paulistas, em novembro de 1946, na pessoa de Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), então presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil” (IAB). Essa instituição, onde se realizavam as reuniões para discutir o projeto do museu se tornaria também a depositária das obras doadas até sua incorporação ao acervo do futuro MAM SP. Adquiridas por Alfred Barr e Dorothy Miller – respectivamente diretor e curadora do MoMA – incumbidos por Rockefeller de negociar e escolher as obras em galerias de Nova York, o valor pago pelos trabalhos, de autoria de jovens artistas americanos e europeus exilados nos Estados Unidos, foi considerado irrisório para a estirpe do empresário. Ainda segundo a autora, no mesmo ano de 1946,

Nelson Rockefeller desembarcou no Rio de Janeiro, não por acaso, no dia da Proclamação da República (...), trazendo um discurso de aliança e aproximação econômica (...). Durante as duas semanas que passou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, Rockefeller fez contato com os homens mais importantes da elite fazendeira, estabelecendo o alicerce para o projeto de desenvolvimento agrícola que buscava lançar no Brasil (*Ibidem*:151).

Embora os articulistas de *Fundamentos* não mencionem especificamente esse discurso nem o projeto agrícola que o americano pretendia desenvolver no Brasil, este último parece ter sido o estopim dos ataques dos colaboradores do periódico, pois atestava que a benesse artística não passava de estratégia astuciosa do milionário para alavancar seus interesses econômicos. Essa questão será abordada adiante, mesmo que de maneira rápida e superficial, para não nos desviarmos do foco central de nossa abordagem.

Ainda segundo Toledo (*Ibidem*:153), o contato com Cicillo Matarazzo teria ocorrido pouco depois da viagem do magnata ao Brasil, pois no início de 1947, os dois mecenas e Yolanda Penteadó (esposa de Matarazzo) mostravam-se “correspondentes íntimos”. A aproximação entre eles teria se intensificado, “durante os preparativos para a I Bienal de São Paulo”, o que aumentaria também a munção dos colaboradores da revista contra esse megaevento.

No espaço temporal que precedeu a inauguração do MAMSP e a abertura da Bienal ocorreram outros marcantes fatos, usados pelos articulistas contra os empresários e apoiadores dessas instituições culturais. Um deles foi uma crescente onda de greves que paralisaram, inclusive, as indústrias Matarazzo, convocadas pelos sindicatos das diferentes categorias profissionais, entidades essas fortemente influenciadas pelas ideias anarquistas e pelo PCB. E enquanto se comemorava a

inauguração da Bienal, os bancários protestavam também por melhores salários na Avenida Paulista, em frente ao Trianon. O governo tentava reprimir as greves endurecendo a legislação, intervindo nos sindicatos, determinando a cassação do PCB e a perseguição aos líderes sindicais, alegando motivação anticomunista. Entretanto, o mesmo modelo intervencionista fora adotado anteriormente nos Estados Unidos com a intercessão de Rockefeller, na época um dos maiores empresários americanos, episódios esses que não escaparam à lente dos colaboradores da revista.

Sem tomar partido por esta ou aquela facção, abrimos aqui parênteses para mostrar em que se respaldaram as acusações aventadas pelos intelectuais e críticos colaboradores do periódico, ao que chamavam de conspiração do empresário estrangeiro ao se associar a Matarazzo. Rockefeller possuía lucrativos negócios no Brasil e em outros países da América Latina, mas de longa data buscava ampliá-los, almejando para tal obter concessões do governo brasileiro, para exploração de petróleo e minérios.

Segundo Silva (2013), o estreitamento de relações com os países vizinhos deu-se após a entrada dos Estados Unidos na II Guerra Mundial (1941) – com a chamada “Política da Boa Vizinhança” –, cabendo a “Nelson Rockefeller pôr em prática esse projeto estratégico, por indicação do governo daquele país, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)”. Essa agência de solidariedade e de melhoria das relações com a América Latina oferecia aos parceiros cooperação comercial e financeira, assistência à saúde, apoio à informação, à comunicação e à difusão cultural. Mas, para os intelectuais de esquerda, esse projeto era parte das artimanhas intervencionistas e antidemocráticas de imposição da hegemonia americana, para impedir o avanço do fascismo e do nazismo, e, conseqüentemente, enfraquecer a influência europeia no continente. Sabe-se que Getúlio Vargas e Gaspar Dutra demonstraram simpatia pelo fascismo, e que o nazismo conquistava espaço, de modo mais significativo, entre os imigrantes alemães, na região Sul, mediante acordos de cooperação com a Alemanha.

Por outro lado, com o início da Guerra Fria e a perspectiva de um enfrentamento bélico entre o bloco capitalista – representado pelos Estados Unidos, e o socialista pela União Soviética –, a política externa norte-americana tornava-se mais agressiva em toda a América Latina, sob a alegação de impedir o avanço do comunismo no continente após a revolução cubana (Silva, 2013). Ainda segundo o autor, Rockefeller percebendo que o momento era favorável à aproximação com o governo brasileiro e, conseqüentemente, à concretização de seus intentos pessoais, desligou-se, então, da direção daquele projeto do governo americano para criar sua própria agência privada de caráter filantrópico (1946), a *American International Association for Economic and Social Development* (AIA) mantendo, porém, os mesmos assessores do OCIAA. Aparentando benemerência, a AIA oferecia cooperação não governamental cultural e técnica, em diferentes áreas no Brasil. Se o lançamento do tal projeto agrícola a que o magnata se referiu no citado discurso, por ocasião de sua visita ao país, gerou inicialmente entusiasmo, logo se confirmariam seus intentos colonialistas, ampliando a dependência brasileira da tecnologia americana, concedendo altos lucros a seu proponente e beneficiando apenas os latifundiários. As sementes híbridas, fertilizantes químicos, pesticidas, vacinas, máquinas e implementos agrícolas precisavam ser importados, o que exigiu a criação de empresas, como a Agroceres, cujo principal acionista seria o próprio Rockefeller (Oliveira, 1999) (Silva 2013).

Essas e outras investidas do empresário ataçariam as suspeitas dos articulistas de *Fundamentos* de ser esse o motivo de sua aproximação de Matarazzo. Até porque, alguns colaboradores da revista ainda pareciam se lembrar da inócua luta travada por Monteiro Lobato para desmascarar o relatório elaborado por engenheiros do Stanford Oil, atestando não haver petróleo no Brasil, como resultado de pesquisa encomendada por Getúlio Vargas. Durante sua permanência em Nova Iorque, em missão diplomática

(1926-1931), Lobato certificou-se de que engenheiros da Standard Oil, subsidiada na Argentina, há muito faziam pesquisas geológicas para prospecção de petróleo no Brasil.

Após seu retorno, o escritor envidou esforços e investimentos em pesquisas geológicas para extração de petróleo, orientado pelo engenheiro suíço Karl Werner Frankie (no Brasil desde 1920), visando fundamentar a contestação ao citado relatório. Por ter denunciado a petrolífera americana Lobato foi condenado à prisão e teve seu livro *O Escândalo do Petróleo* censurado. Para comprovar sua tese Lobato usou os próprios recursos financeiros para criar as primeiras companhias privadas de prospecção de petróleo no país, sem prever as imensas dificuldades que iria enfrentar. Primeiro para bancar às próprias expensas investimentos de grande monta, segundo para romper os entraves interpostos pelo governo brasileiro, fatores que, além de dissabores e decepções, arruinaram a saúde física e financeira do escritor e o obrigaram a abandonar os negócios.

Passada essa turbulência, Lobato decide passar uma temporada na Argentina (junho de 1946), onde mantinha contatos com escritores e também circulavam suas obras; e, meses depois seguiu para o Peru. Ao retornar ao Brasil em 1947 amargou a “radical oposição que lhe fazia a burguesia paulista, por seu ideal político-ideológico em defesa do nacionalismo e do proletariado, a ponto de os mesmos jornais que antes prestigiavam sua colaboração literária se recusarem, agora, a publicar seus textos” (Neves, 1948:286). Esse boicote acirrado ao pensamento do escritor, a avassaladora penetração no país do imperialismo americano, e a cassação do Partido Comunista do Brasil (PCB), contribuíram para arruinar ainda mais sua saúde, mas não sua capacidade empreendedora. A criação de *Fundamentos* parecia uma atitude revanchista de Lobato, visando possibilitar que ele e seus companheiros de ideologia publicassem as respectivas ideias nacionalistas, contando com o apoio de Caio Prado Júnior, seu sócio na Editora Brasiliense. Entretanto, ele pôde ver editado apenas o primeiro número do periódico, pois faleceu pouco depois (julho de 1948).

Durante os preparativos para a inauguração do MAM SP, a grande imprensa e também essa revista publicaram moções de apoio e votos de sucesso à instituição, por incentivar a arte moderna. Entretanto, os signatários de *Fundamentos* não esconderam sua decepção, tão logo souberam que participariam da mostra inaugural apenas obras abstratas, selecionados pelo seu organizador, o franco-belga Léon Degand. Isso se confirmava em duas pequenas notas publicadas nos números 4-5 de *Fundamentos* (1948), assinadas por G.N. (iniciais de Gustavo Nunnemberg, Secretário de redação da revista), depois de participar de *cocktail* oferecido à imprensa pelo MAM SP para apresentação de sua coleção, poucos dias antes da inauguração da instituição. Segundo o autor, as obras lhe causaram “a melhor das impressões”, e o levaram a acreditar que a instituição “muito poderia fazer pela elevação do nível cultural da cidade” (1948:136). Mas, em especial as pinturas de Volpi e Di Cavalcanti, foram as que asseguraram afirmar que “temos em São Paulo pintores de alto nível internacional” (*Ibidem*). Sobre as telas abstracionistas trazidas da Europa por Degand, dizia manter “a opinião que já havia formado sobre a arte abstrata”. Essa opinião podia ser lida, em outra nota na mesma coluna, *Artes Plásticas*, na qual o jornalista se referia aos “animados debates que ocorreram entre os abstracionistas e os defensores da figuração”, durante o *Congresso Internacional de Crítica de Arte*, que acabara de ser realizado em Paris, citando a intervenção feita durante o evento por André Lhote, de que “a arte abstrata despreza o mundo exterior”. Para marcar posição contrária a tal assertiva o jornalista completava: “Aqueles que dizem que desprezam o mundo exterior e só se preocupam com seu próprio mundo interior, negam à arte sua finalidade maior que é exprimir o universal e não o único” (Nunnemberg, 1948: 135).

Os representantes mais emblemáticos do realismo, Portinari e Di Cavalcanti eram citados com frequência pelos articulistas, além de publicarem eles próprios na revista ilustrações e artigos autorais. Embora em depoimentos à imprensa assumissem uma posição política contrária ao abstracionismo, Portinari, como membro do conselho de redação de *Fundamentos*, preferiu não tomar parte da polêmica formulada pelos colaboradores do periódico. Essa posição neutra parecia ter o propósito de salvaguardar sua reputação e prestígio junto às elites e ao poder público, considerando que desde os anos de 1930 era o pintor mais agraciado com encomendas governamentais, por isso alcunhado de “pintor oficial”. Se o silêncio de Portinari não era questionado por parte dos colaboradores da revista, a ausência dele e de Di Cavalcanti da mostra inaugural do MAM SP além de não passar incólume, redobrou a artilharia contra o Museu, acusado “de instância inimiga da legítima arte brasileira”.

Em matéria publicada logo após a inauguração oficial do MAM SP o crítico e secretário de *Fundamentos* J. E. Fernandes (1949:194) parecia disposto a apaziguar os ânimos ressaltando a importância dessa instituição cultural para a capital paulista, e elogiava seus objetivos:

A inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo (...), realização elogiável coloca nossa capital na posição pouco comum, mesmo entre as grandes cidades, de possuir uma organização autônoma inteiramente dedicada às manifestações modernas nos diversos campos da arte.

Entretanto, o cronista usava a expressão “arte moderna” como sinônimo de abstração, dizendo que o grande público não a compreendia e o mercado a desprezava, o que isolava os artistas e impedia sua maior participação. Tal problemática mantinha a arte moderna “estagnada e em posição de inferioridade, em relação às tendências acadêmicas”, e por não ser veiculada nas instituições oficiais e comerciais, via-se impedida de tomar maior impulso:

(...) o que se poderia chamar de movimento modernista entre nós tem se processado a revelia do grande público, ou mais precisamente do povo. Tem sido mais a atividade de um grupo de artistas de vanguarda, acolhidos por alguns críticos e por um público reduzido de iniciados. Sem irradiação para camadas mais amplas, sem a compreensão em geral, dos meios oficiais ainda hoje controlados em sua maioria por uma burocracia de tendência acadêmica, os nossos artistas modernos foram encapsulados em um organismo à parte, quase anômalo e com inclinação para atitudes estéticas de autossuficiência, perigosas para seu desenvolvimento. Não têm sido raras as afirmações de artistas de valor, de que trabalham para si próprios, para serem “compreendidos” se o forem, mais tarde (*Ibidem*:195).

Se, por um lado, Fernandes não deixava de ter razão, considerando a limitada informação do público sobre as linguagens modernas mais radicais, por outro o mercado de arte se mostrava incipiente inclusive para a pintura figurativa. Mas à medida que o cronista avançava nas reflexões, seu discurso assumia um viés nacionalista e se voltava para questões de natureza político-social, referindo-se a Matarazzo como “sócio de Rockefeller”. Insistia ser propósito dos “proprietários feudais e dos industriais” submeter o país a “interesses internacionais, transformando o MAM SP em centro de propaganda do Departamento Norte-Americano”. E acusava-os de subjugar a arte e a cultura brasileira a tal estrutura econômico-social colonialista, enganando e explorando as “grandes massas populares incultas e analfabetas”, com o apoio das “pequenas burguesias urbanas, ignorantes em sua maior parte (...)” (*Ibidem*).

O crítico atribuía à pintura expressionista a capacidade de exprimir os verdadeiros “sentimentos humanos, a realidade e os conflitos sociais da época”, razão que lhe permitia afirmar ser essa “a única

linguagem moderna com condição de ser aceita pelo povo”. Elogiava a criação de “comissões artísticas” pelo MAM SP, constituídas por “técnicos, críticos e artistas de valor”, com o objetivo de salvaguardar “sua imparcialidade” na coordenação da programação e na prestação de “inestimável serviço à cultura moderna do país” (*Ibidem*:196). Terminava a matéria criticando a exposição *Do Figurativismo ao abstracionismo* que inaugurou oficialmente o MAMSP, pois, “contrariamente ao que sugere o título”, a mostra exhibe exclusivamente “pinturas abstratas”, ao invés de incentivar as diferentes expressões artísticas e lamentava “que tal iniciativa se deixasse empolgar pelo exclusivismo avanguardista (sic) de algumas experiências formalistas na pintura, certas escolas atonalistas na música e por indagações preciosas do cinema puro” (*Ibidem*: 197).

O convite de Matarazzo a Léon Degand para organizar essa mostra, e para ser diretor artístico da instituição, em seus anos iniciais (1948-49), ocorreu depois da morte de Karl Nierendorf, quando “as negociações com os colaboradores norte-americanos fracassaram”, como informa Ana Magalhães (2017:15). Considerando que Degand era, além de especialista, um dos mais ativos incentivadores da arte abstrata em Paris, a seleção das obras feita por ele com a ajuda do galerista René Drouin recaiu sobre abstracionistas ali atuantes. Isso levou os colaboradores de *Fundamentos* a chamarem a exposição de elitista, e a instituição promotora de difundir no Brasil as gramáticas abstracionistas, em detrimento do realismo social e da própria arte local, a contar pela insignificante presença de brasileiros no evento.

Na época, como já citado, alguns jovens artistas, que gravitavam em torno de Mário Pedrosa e de Waldemar Cordeiro, produziam suas primeiras obras abstratas. No entanto, ou porque o organizador da mostra as desconhecesse, ou porque considerasse essa produção ainda não devidamente consolidada para integrar exposição de tal calibre, optou por restringir o número de representantes do país a apenas três abstracionistas. Eram eles: Cícero Dias – pintor pernambucano radicado em Paris e amigo de Degand –, que transitou sempre entre a figuração e a abstração; e dois europeus: o italiano Waldemar Cordeiro e o romeno Samson Flexor, ambos radicados em São Paulo, respectivamente desde 1946 e 1948. Esses três artistas eram partidários, então, da abstração geométrica, tendência que também predominou na mostra, mesmo que as obras de alguns pintores presentes, como Bazaine, Le Moal, Manessier se situassem no interstício entre abstração e figuração, por meio de uma geometria orgânica ou biomórfica e de “um viés humanístico”, como bem observa Magalhães (*Ibidem*: 15). Isso pode ser detectado na relação, mesmo que tênue, que as obras estabelecem com o mundo analógico, ao permitirem identificar certos elementos visuais estilizados ou transfigurados e pelos títulos atribuídos pelos artistas, o que induz o espectador a estabelecer tal relação.

Os cronistas de *Fundamentos* não se detiveram, porém, nas particularidades das obras, tal era a ânsia e a pressa em criticar o organizador da mostra, por expor com exclusividade a abstração, chamada por Plínio Cardoso de “arte alienada”: “Entre nós, apologistas dessa tendência, como Léon Degand, dão definições esplêndidas dessa alienação, ao defenderem a arte abstrata” (Cardoso, 1949:176). Devesse, ainda, a comentar o texto do catálogo da mostra, transcrevendo a definição de abstração: “é toda a pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo”. Para marcar sua oposição ao pensamento do autor sobre a questão da “autonomia das formas abstratas”, afirmava que “toda arte que prescinde de um tema ou conteúdo específico é alienada”, e ironizava:

A forma para ele existe independentemente, é uma categoria metafísica, portanto, estática, sem relação ou conexão com o conteúdo. A forma vale em si e não deve ter qualquer relação com o mundo exterior. Esta arte puramente formal começa a ser

comparada com a pintura de certos esquizofrênicos. Como os pintores abstracionistas, em geral, gozam da mais perfeita normalidade psíquica, devemos procurar fora deles os motivos determinantes de tal semelhança. O denominador comum está no problema da alienação. Ambos são alienados (*Ibidem*).

As reações desse e de outros articulistas do periódico à abstração não deixavam de expressar a dificuldade de compreender “as motivações pessoais dos artistas, autonomizando a dimensão estética face às condições psicológicas e ao meio social” (Silva, 2014:22). Degand parece ter preconizado tais dificuldades, considerando que após sua chegada a São Paulo, em 1948, para cuidar da montagem da exposição, ministrou conferências na Biblioteca Municipal de São Paulo, entidade dirigida por Sérgio Milliet, nas quais discorreu sobre as novas linguagens e a mudança do paradigma artístico. No entanto, essas palestras não iriam modificar em curto prazo as posturas ortodoxas ou inflexíveis à recepção da abstração pelos colaboradores de *Fundamentos*.

### **Os investimentos culturais norte-americanos no Brasil ampliavam as suspeitas colonialistas**

O teor dos ataques ao MAMSP por parte dos articulistas de *Fundamentos* iria repetir-se, quase que nos mesmos termos, quando da organização e da inauguração da I Bienal. Cogitaram alguns que a organização da Bienal em tempo recorde ocorreu de um rompante de Matarazzo, quando visitou a Bienal de Veneza (1950), considerando que a realização do evento estava prevista para fazer parte das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Segundo o crítico Ibiapava Martins, “a ideia de implantação das bienais de São Paulo”, já estava presente no “ambicioso projeto de criação do MAM”, em forma “da organização de um festival de arte nos moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para autores nacionais e estrangeiros em todos os ramos” ([1948] *apud* Amaral, 1984:237).

Controvérsias à parte, a realização da Bienal pôs à prova a determinação e a capacidade de liderança e de articulação de Matarazzo, ao rodear-se de assessores e colaboradores competentes, que concretizaram, de maneira exímia e em curto espaço de tempo, um megaevento da complexidade da I Bienal, o que ampliou ainda mais o prestígio do empresário no país e no exterior, tanto é que foi nomeado pelo governador Lucas Nogueira Garcez, Presidente da Comissão dos festejos do IV Centenário de São Paulo. O sucesso da Bienal deve-se, portanto, à capacidade de seu idealizador de ter delegado funções e competências fundamentais a pessoas de sua confiança, que integraram a comissão organizadora, entre elas sua esposa Yolanda Penteado, a escultora Maria Martins e o crítico e diretor artístico do evento Lourival Gomes Machado. A esse último coube a árdua tarefa de fazer os contatos com instituições públicas e privadas, artistas, nacionais e internacionais, consulados e embaixadas, em exíguo espaço de tempo.

Entretanto, nada disso parece ter impactado os articulistas de *Fundamentos*, que redobravam os ataques a Matarazzo e ao MAM SP, instituição mantenedora da Bienal. Basta citar que o simples fato desse evento ter angariado, durante a sua organização, grande espaço publicitário nos diferentes órgãos da imprensa carioca e paulista, tornou-se motivo de desagravo de alguns articulistas. Fernando Pedreira, um dos mais ferrenhos opositores ao evento, em artigo desafiador, *A Bienal impostura cosmopolita* (1951: 14), assim se posicionou:

Os jornais do Rio e de São Paulo estão fazendo uma atoarda ensurdecidora em torno desta primeira Bienal do Museu de Arte Moderna que, dizem eles 'dará a São Paulo, no terreno artístico, a indiscutível liderança que já conquistou como centro industrial. (...) A criação do Museu de Arte e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assim como este grande esforço que é a organização da primeira Bienal significam apenas

que as artes plásticas no Brasil começam a preocupar as classes dominantes. Como que para provar o que dizemos, a Bienal grosseiramente exhibe todos os tubarões que a patrocinam e dirigem.

Ao aproximar-se a inauguração do megaevento, Pedreira e seus colegas redobriaram os ataques contra o que chamavam de internacionalização da arte, com a difusão no Brasil da “linguagem formalista internacional”, através de “acordos escusos” entre Matarazzo e o magnata Nelson Rockefeller. No centro dos embates colocavam a abstração, recorrendo a expressões pejorativas e a um discurso controverso e destituído de fundamentação teórica ou poética, para justificar a oposição a tal linguagem: “formalismo estéril”, “arte alienada”, “categoria metafísica”, “irracionalidade”, “contradição”, “degenerescência”, “dilaceração da sociedade moderna”, simplesmente por diferenciarem radicalmente do viés estético e ideológico dos defensores do realismo social. A questão da autonomia das formas, o emprego de cores puras, o conceito de liberdade criativa, e conseqüentemente, as linguagens não representativas, por romperem com a narrativa e a correlação imediata com o mundo analógico, eram assim rejeitadas veementemente.

Além disso, se na época em que foram inaugurados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e anunciada a realização da Bienal, o mundo ainda se ressentia dos efeitos da crise e dos traumas causados pelo nazismo e pela II Guerra Mundial, a tensão aumentava com a enunciação de novos conflitos não menos traumáticos, em decorrência das disputas econômicas e ideológicas da Guerra Fria. A bipolarização do mundo acirrava as rivalidades, as contradições, os embates, gerando, obviamente, insegurança, hesitação, desconfiança, apreensão e medo sobre o futuro da humanidade, como observa Frederico Falcão (2010:146): “Os debates estavam na ordem do dia, no período de maior tensão da Guerra Fria, e com a deflagração do conflito na Coreia, quando muitos intelectuais (...) se engajaram na luta pela paz e contra os ‘interesses do imperialismo’”.

Essas disputas faziam com que um novo confronto bélico mundial parecesse inevitável, o que motivou a realização de inúmeras campanhas e congressos pela manutenção da paz, contra a corrida armamentista e a participação do Brasil na Guerra da Coreia. Tais eventos, criados por iniciativa de intelectuais, artistas e escritores de esquerda eram amplamente divulgados e apoiados por *Fundamentos*. Mesmo na clandestinidade, o PCB organizou o I Congresso Brasileiro pela Paz, realizado no Rio de Janeiro (abril de 1949); o II Congresso no ano seguinte, bem como o III Congresso Paulista de Escritores inaugurado dias antes da abertura da Bienal (1951). Este último, mesmo que tivesse por objetivo defender os interesses da categoria e o direito de livre expressão, levantava também outras duas bandeiras: a manutenção da paz no mundo e a valorização da arte e da cultura brasileiras, contra a penetração da cultura americana no país, objetivo que marcava a posição contrária dos organizadores à realização da Bienal.

A inauguração desse Congresso de Escritores coincidiu com as comemorações da Independência do Brasil, realizadas em grande estilo, na capital federal, o que atraiu influentes nomes da arte e da literatura e desfalcou o colóquio, o que não passou incólume a *Fundamentos*, como atestava matéria publicada na revista por Pedreira (1951: 12). Esse fato foi citado pelo crítico como descaso e “traição de alguns medalhões da literatura” para com os organizadores do III Congresso Paulista, e atacava Rubem Braga por afirmar, em crônica publicada no *Correio da Manhã* (08 set. 1951), que o conclave teve “resultados pífiros”, e também por comparar a “Hitler quem combatia a Bienal e condenava a arte abstrata”.

No Editorial denominado "Independência Nacional e Cultura Brasileira", publicado na edição n. 22 de *Fundamentos* (1951:2-5), autor não identificado reforçava o ocorrido, atacando o que chamava de "graves atitudes por interesse ou hipocrisia". Lamentava que os escritores tivessem desprezado o Congresso para, em sinal de submissão e bajulação, engrossarem a fila do "beija mão" à comitiva americana, convidada pelo governo brasileiro para as comemorações militares, no Rio de Janeiro. Citava, nominalmente, a atitude de Manuel Bandeira e Villa Lobos – "festejadas expressões da cultura oficial" –, por atenderem à encomenda do governo para criação de letra e música de um hino para ser cantado por escolares brasileiros, "em homenagem ao general americano", H. Morris Jr., confirmando, assim, nosso "servilismo aos imperialistas americanos" e,

[mostrando-lhe] (...) que estamos dispostos a aceitar a colonização do Brasil. (...) Ao mesmo tempo em que o imperialismo obriga seus agentes às atitudes de descarada traição, procura confundir os espíritos com manobras sub-reptícias do mais falso internacionalismo, e isso principalmente no terreno cultural onde as frases bombásticas podem enganar mais do que as estatísticas ou a realidade inescapável dos falsos diários (*Ibidem*).

Esses fatos potencializaram o tom dos discursos do periódico, atento aos eventos culturais e acordos firmados ente os Estados Unidos e o Brasil – ou com qualquer outro país do continente –, como parte de sua política colonialista e expansionista. Nesse sentido, Pedreira chamaria atenção para a ampliação do número de galerias de arte pelo Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), em suas sedes brasileiras, visando criar ali centros artísticos para "multiplicar e melhorar as suas exposições", o que também "ampliava a penetração e a dominação da cultura americana, atraindo os artistas para sua órbita". Referia-se, ainda, à persistente propaganda dos produtos industriais norte-americanos em todo o continente, veiculada pela atraente Revista *Esso* (Pedreira, 1951, (22): 13). Não passariam também despercebidas a *Fundamentos*, as exposições de arte norte-americana realizadas em várias capitais da América Latina pelo MoMA, destacando a que estava programada para ocorrer no MAM SP (1950), mas que por problemas financeiros acabaria não sendo realizada.

Esse cenário contribuía para aumentar as críticas à Bienal, em que afirmavam que a aparente generosidade de "Assis Chateaubriand, o chefe do cangaço intelectual", ao criar o Masp, e o de Matarazzo ao fundar o MAM e a Bienal, escondia intenções antidemocráticas (Fernandes, 1951:3-5).

As oposições ao evento se intensificaram quando os pintores acadêmicos filiados à Associação Paulista de Belas Artes (APBA) – alguns ex-integrantes do PCB –, foram recusados pelo júri de seleção e impedidos de participar da I Bienal. Os artistas enviaram, então, ao governador Lucas Nogueira Garcez, um memorial-protesto refutando a decisão tendenciosa do júri, chamando-a de "falso credo artístico". Acusavam também o evento de ser "anticristão, antilatino e antibrasileiro", por dar preferência às linguagens abstratas em detrimento da arte social, solicitando, assim, sua impugnação (Cypriano, 2001). Tratava-se, obviamente, de um jogo de interesses, considerando terem participado do júri de seleção da Bienal apenas pintores figurativos e um crítico de arte, todos afinados com a ideologia socialista, sendo alguns deles também membros do Conselho de Redação de *Fundamentos*, órgão que endossaria as críticas radicais ao júri do evento. Matarazzo – membro da comissão de seleção das obras – foi mais uma vez acusado de manipulador, interessado na promoção da tendência abstracionista e de interferir na premiação dos artistas concretistas.

Essas reações atestavam o conservadorismo e o provincianismo, reinante na capital paulista, despreparada para acolher uma mostra do calibre da Bienal, que se propunha a oferecer "uma visão

de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna”, sendo essa uma das razões dos discursos inflexíveis e retrógrados dos intelectuais de esquerda contra o evento. Fernandes (1951: 3-4) ironiza o propósito da Bienal, observando que ela se dizia “apolítica na aparência, mas sempre com direção certa, com compromissos e ódios definidos, (...) no sentido do diversionismo e do alheamento tão necessários à infiltração cosmopolita”. Para o crítico, o evento criou um regulamento “draconiano”, reservando “à direção do Museu de Arte Moderna o controle absoluto dos júris de seleção e de premiação, sem sombra de liberalismo”.

Se, como citado, a organização e a montagem da Bienal foram muito elogiadas pela imprensa, apesar do elevado número de obras enviadas por brasileiros e estrangeiros de mais de vinte países, bastou ser divulgada a lista de contemplados para que o foco da discórdia se voltasse para o júri de premiação. Fernandes (1951: 12) afirmava que a premiação expressava a “generosidade de meia dúzia de capitães da indústria”, traduzida pela “expressiva presença das gramáticas não figurativas e a generosa premiação concedida às mesmas”, em afronta aos sentimentos humanistas. Tais detratores sequer conseguiram perceber que a quantidade de obras figurativas enviadas à Bienal superou em muito a de trabalhos abstratos, o mesmo ocorrendo com os prêmios atribuídos tanto aos artistas brasileiros, quanto aos estrangeiros.

Os articulistas de *Fundamentos* pareciam ignorar o texto de Lourival Gomes Machado, no catálogo da I Bienal, de que o evento abria-se a todas as gramáticas artísticas modernas, figurativas e abstratas, de brasileiros e estrangeiros, selecionados ou convidados a participar do evento. O arquiteto modernista Vilanova Artigas, membro do PCB e colaborador da revista, colocou-se também na linha de frente dos opositores à Bienal, embora fosse membro do Conselho Administrativo da instituição. Em artigo publicado próximo ao encerramento do evento, o arquiteto parecia ter o olhar centrado apenas na abstração:

A exposição (...) prometeu ‘um brilhante panorama da arte moderna em todos os países’, pesquisas sobre ‘as mais características tendências’ e tudo resultou na inauguração da mais uniforme e cansativa repetição de velhos quadros das mais surradas fórmulas abstracionistas (Artigas, 1951:10).

Artigas repetia a mesma cantilena de seus companheiros e colaboradores da revista, referindo-se à Bienal como “manobra imperialista”, e acusando-a de ser favorável à guerra, em razão da presença na inauguração do evento de Giulio Baradel, “representante da Bienal de Veneza, que serviu a Mussolini e agora se negava a defender a paz” (*Ibidem*:10-12). O arquiteto não economizou nas críticas a Matarazzo, acusando-o de manipulador político e de reprimir a liberdade sindical e os movimentos operários, para impor a miséria aos trabalhadores, explorá-los e submetê-los aos acordos internacionais firmados pelo governo Vargas, submisso às manobras do capitalismo:

A Bienal criará entre nós uma classe compradora de arte abstrata, que já aparece entre os tubarões que ligam seus nomes aos prêmios. Essa classe compradora e o governo (...) criarão um mercado para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal.

(...) O imperialismo americano, que traça as medidas policiais do governo de Getúlio Vargas, que exige nossos jovens para a guerra, que suga nossos recursos econômicos e reduz nossa gente à mais negra miséria, está atrás de todas essas manobras, batendo palmas à sagacidade provinciana de seus representantes em nossa pátria (*Ibidem*).

No mesmo texto, o arquiteto enredava: linguagens visuais, problemas políticos e a inauguração da Bienal, embora se referisse ao último evento como pretexto para atacar o governo e os órgãos da imprensa, que, segundo Artigas, se venderam “aos ianques”. Referia-se à cobertura jornalística realizada por ocasião da visita ao Brasil do presidente da Comissão de Energia Atômica dos Estados Unidos, Gordan Dean, para “negociar minérios radioativos, matéria prima para a bomba atômica”. Entretanto, o discurso de Artigas, não deixava de revelar alguma contradição, considerando as funções simbólicas que ele ocupava na mesma instituição que atacava, sem contar que os empresários que ele combatia eram os mesmos que lhe encomendavam projetos arquitetônicos modernistas. Encomendado por Matarazzo, o arquiteto elaborou, em 1948, o projeto de remodelação do segundo andar do edifício dos *Diários Associados*, na Rua Sete de Abril, em São Paulo, para a instalação do MAM SP.

O crítico Sérgio Milliet, membro do Conselho de Pintura e Escultura do MAM SP (e Diretor Artístico de edições posteriores da Bienal), também não foi isentado das críticas do arquiteto, chamado de “propagandista beneficiário do Estado Novo”, e de manter-se “intocável exercendo cargos de confiança em órgãos públicos durante a ditadura”. O diretor do MoMA de Nova York, René d’Harnoncourt, encarregado da seleção de obras enviadas pelos Estados Unidos e membro do júri de premiação da Bienal, foi citado por Artigas como *persona non grata*, por representar o “imperialismo americano”.

Pautados nesses argumentos, os colaboradores de *Fundamentos* alegavam falta de critérios, prevalência do gosto pessoal e de interesses escusos por parte dos integrantes das referidas comissões, por acolherem e premiarem o abstracionismo, entremeando nos respectivos discursos questões de ordem pessoal e política.

Embora o crítico Mário Pedrosa fosse partidário da ideologia marxista e “amigo de Trotsky” (Oliveira, 2001:63), não comungava da mesma opinião sobre a abstração e sobre a questão da internacionalização da arte, com as quais se debatiam seus companheiros. Durante seu exílio nos Estados Unidos foi o primeiro a escrever e publicar um artigo sobre os móveis de Calder (1943), o que contribuiu para se estabelecer entre eles fortes vínculos de amizade. Após seu retorno ao Brasil (1945), engajou-se da defesa da arte construtiva no país na coluna que assinava no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*<sup>1</sup>, nas visitas que fazia ao ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, nas reuniões que fazia em sua própria casa aos sábados e nos ateliês de artistas, debatia ideias e teorias sobre arte concreta expressas em sua tese: *Da natureza efetivada forma na obra de arte*, que “teriam influenciado, inclusive, a formação do Grupo Frente, no início da década de 1950” (Formiga, 2019). Foi também entusiasta da criação do MAM SP e da Bienal, entendendo que o evento propiciaria maior integração entre os países da América do Sul, tendo participado, inclusive, da comissão de premiação da Bienal. Por essa razão, não saiu ileso dos embates travados pelo periódico contra as gramáticas não figurativas. Fernando Pedreira, no texto de sua autoria, *A Bienal e os seus defensores*, contestava matéria de autoria de Pedrosa, sem mencionar a data e o local da publicação, destacando:

Nem seria preciso examinar os nomes dos intelectuais que se apressaram a socorrer o Sr. Matarazzo, inventando frases e teorias para iludir os incautos.  
(...) as teses do crítico Mario Pedrosa que se fez toda uma reputação, repetindo notícias e noções encontráveis em qualquer manual de história da arte, (...) depois de rever ainda uma vez os seus cansados manuais, produziu um artigo em que pretende provar as ligações entre a arte abstrata e a revolução soviética. (...). Na verdade, esta arte que o

crítico Pedrosa ainda chama de revolucionária iludiu por algum tempo muita gente boa. Mas logo revelou seu caráter falso e estéril, sua absoluta falta de conteúdo. O que se exige agora é uma arte que, talvez (para desgosto dos que se preocupam com essas coisas) não tenha relação com a obra de Rodchenko e de outros artistas do tempo em que brilhavam as flamas de outubro, como diz Mário Pedrosa (Pedreira, 1951: 13).

O articulista repetia a conhecida e desgastada ladainha utópica, para esclarecer o que entendia por “grande arte”, razão de seu embate com a abstração e a Bienal:

Uma arte mais humana e generosa, voltada para os problemas do homem brasileiro, uma arte que ajude o povo a libertar-se da opressão e da exploração e contribua para o florescimento de uma cultura realmente brasileira. Eis porque combatemos o abstracionismo cosmopolita que nega o valor social e humano da arte, transformando-a num jogo frio e sem vida de formas e cores.

Quanto à Bienal (...) a combatemos por motivos ainda mais profundos. (...) por tentar neutralizar os nossos melhores artistas: aqueles que melhor contribuição podem dar ao esclarecimento do povo e à afirmação de uma consciência nacional, naturalmente voltada para a defesa de nossos valores intelectuais e materiais (*Ibidem*).

### ***Tímidos esforços de compreensão ou revisão de conceitos?***

Os embates à abstração e à Bienal pelos colaboradores de *Fundamentos* gerariam, em contrapartida, reações de diferentes críticos e intelectuais brasileiros também filiados ao PCB, atuantes em outros órgãos da imprensa. Sem o propósito de aprofundar o assunto, aborda-se rapidamente o posicionamento de Mário Pedrosa e Lucio Costa, em contraposição ao pensamento de Vilanova Artigas.

Pedrosa lembra ao arquiteto que todas as manifestações modernas, inclusive “o abstracionismo, foram sempre de inspiração não somente funcional como revolucionária, no sentido de reorganização da ordem social em termos racionais, harmônicos e científicos” (*apud* Amarante, 1987:17).

Lucio Costa, por sua vez, em “A Crise da Arte Contemporânea” (1953), publicado em *Arquitetura Contemporânea*, buscava convencer Artigas de que as obras abstratas não são “manifestações caducas e sem objetivo social, como estamos inclinados a supor”, ou que dependiam da Bienal para se legitimar, até porque a abstração já era fato consumado em todo o mundo, no início do século XX, em oposição à representação mimética. E atribuía tal mudança estética à Revolução Industrial, considerando que,

[Esta] criou novos meios de registro, de reprodução e de divulgação intensiva das obras (...) e (...) derrogou a ordem social secularmente estabelecida, criando um público cada dia mais vasto, constituído de duas porções desiguais – a minoria constantemente em busca de novidades (...) e a imensa maioria ainda insuficientemente evoluída e culturalmente incapaz de assimilar as obras mais significativas da arte moderna (Costa, 1953: 2-3).

Lucio Costa considerava, ainda, ser necessário investir na “educação estética das novas gerações”, para dirimir o descompasso em relação às linguagens e aos paradigmas artísticos de nosso tempo, função que não deveria ser competência apenas dos museus e bienais, mas de todo o sistema educacional. O urbanista tocava, também, em outros pontos importantes, ausentes dos debates da época. Referia-se à abstração como o resultado de novas formulações poéticas, em tempos de crise, e a outros acontecimentos não menos significativos, que provocaram fraturas e mudanças nos rumos da civilização contemporânea. Alertava, ainda, que o confronto entre realismo e abstracionismo

predominante nos embates contra a Bienal atestava a falta de embasamento poético ou estético de seus detratores, razão de continuarem insistindo “no isolamento, afeitos a improvisações e empirismos, e a raciocínios vagos ou inócuos”. Finalizava o discurso afirmando ser essa a razão pela qual os defensores da ideologia marxista associam “a abstração à degenerescência do capitalismo e à desumanização”.

Costa, talvez, tenha sido o primeiro intelectual brasileiro a associar “rejeição com desconhecimento”, que, segundo ele, representava sério entrave à compreensão e aceitação das mudanças sociais e artísticas, e motivava os ataques às novas linguagens veiculadas pela Bienal. Por essa razão, enquanto uma minoria a criticava, o grande público, atraído pela curiosidade acorria em massa ao Trianon e se sentia impactado com novas gramáticas criativas.

O sucesso da Bienal e a entrada nos debates de intelectuais da estirpe de Lucio Costa e de Mário Pedrosa parecem ter contribuído, sobremaneira, para que os críticos de *Fundamentos* sentissem necessidade de revisar seus discursos e respaldá-los em algum suporte teórico para discorrerem sobre a abstração ou qualquer outra linguagem contemporânea. É o que se depreende em *A Crítica de Arte Moderna* publicada no mesmo periódico, logo após o encerramento da Bienal, na qual Fernando Pedreira (1952:13-15) parecia seguir à risca a proposta de Lucio Costa. Embora reconhecesse que a maioria da crítica se mostrou favorável à Bienal, afirma que a megaexposição “acabou destacando e premiando artistas para os quais pretendia conquistar o mercado paulista” (...) encalhados nas “grandes galerias e comerciantes de arte estrangeiros que tinham interesse em vender no Brasil”. Mesmo que imbuída de um tom irônico, a frase já não era direcionada diretamente à abstração. E sem abandonar de vez antigas posições dogmáticas, o crítico parecia tentar compreender as gramáticas que antes combatia, a ponto de ilustrar o texto com obras de Malevitch, Paul Klee e Mondrian. Em uma espécie de revisão de conceitos, dialogava com dois conhecidos teóricos franceses, Charles Estienne e Jean Cassou, mas também com Mário Pedrosa, a cujo pensamento ele anteriormente se opunha. Entretanto, não deixava de manifestar no desfecho do texto discordância sobre a autonomia e a universalidade das formas abstratas, que ele chamava de “pseudoteorias de Cassou”, reafirmando, assim, sua antiga e inflexível posição de que “a forma não existe a não ser em função do conteúdo”. Depois disso, Fernando Pedreira retirou--se de cena voltando a publicar na revista apenas duas matérias três anos depois, sobre a III Bienal (1955:20-22), com o pensamento ainda mais repaginado. Lamentava o afastamento do público do evento, por cansaço da repetição e do elitismo. Voltava ao assunto na edição seguinte (de n. 38) no mesmo ano, assumindo publicamente nesse derradeiro texto (que encerrava a circulação de *Fundamentos*), que sua ojeriza ao evento já havia passado, ao declarar: “Eu deveria escrever, hoje, sobre a III Bienal, mas confesso que me sinto incapaz”.

Reconhecia tardiamente que se o público fora “atraído pela I Bienal” sentiu-se ainda “mais impactado pela grandiosidade da segunda”. Lamentava o desinteresse demonstrado à terceira edição do evento, sem cair na tentação de atribuí-lo à abstração, embora o fizesse agora com um tom bem mais ameno: “não devemos estar satisfeitos com tal aparente fracasso”, pois apenas confirma o “divórcio entre a arte e o povo”, e o “conformismo artístico” trazido pela abstração. “Diante de um quadro abstrato”, não há como negar o “hermetismo a que chegou o individualismo formal de certos pintores contemporâneos”. Todavia, encerrava o texto com uma reflexão que evidenciava que mudara de pensamento em relação à pintura abstrata:

Ninguém de bom senso negará (...) a sensibilidade e a honestidade profissional de um grande número de artistas atualmente dedicados às técnicas não figurativas. Embora entre os chamados abstracionistas e concretistas possa-se encontrar apreciável quantidade de pintores frustrados e de aproveitadores que exploram a moda dominante nos círculos do mecenato oficial e oficioso (...), não há de ser generalizando arbitrariamente acusações por vezes infundadas, que se poderá combater teses tão firmemente arraigadas em certos meios artísticos (Pedreira, 1955: 19).

O decurso temporal mostrou que os embates e posicionamentos ideológicos e radicais dos colaboradores de *Fundamentos* não contribuíram para a compreensão dos fenômenos artísticos do seu tempo histórico-cultural, nem frearam o seu desenvolvimento, como ocorreu com as tendências abstracionistas no pós-guerra. Se ao longo da década de 1960, a abstração teve seu ímpeto atenuado pelo surgimento de processos artísticos experimentais e tecnológicos, voltaria a ser revitalizada nos anos de 1980, e permanece contaminando grande parte dos processos expressivos deste século.

Quanto ao propósito de salvaguardar a arte de influências externas, como propunham os críticos de esquerda, Mukarovsky nos ensina que acreditar na possibilidade de impedir que a produção artística de um país sofra contaminações mútuas e de outras culturas, mantendo-se impermeável aos novos pensamentos e experimentações, além de utópico foge à natureza da própria arte:

Nenhuma das artes está isolada dentro da cultura de uma nação e do seu tempo, mas estabelece relações plenas de amistosidade e de tensão com as demais e deslocamentos que não se produzem sempre de maneira idêntica, nem no mesmo sentido. Cada uma das gerações de artistas que vive na mesma época representa, por sua criação, outra estrutura, às vezes muito diferente das demais, e essas estruturas se influenciam mutuamente. Assim, por exemplo, não só os precursores influem sobre aqueles que vêm depois deles, mas que também existem casos em que a criação dos mais jovens influi, por sua estrutura, nos precursores que seguem criando (1977: 159).

## Referências

AMARAL, A. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção. In: AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 238-279.

\_\_\_\_\_. (org.). *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. In: *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 229-265.

AMARANTE, L. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARTIGAS, J. B. Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. *Fundamentos*, São Paulo, ano IV, n.23, p.10-12, dez. 1951.

BAYLEY, E. La era artística de la ficción representativa toca a su fin. In: Catálogo da 1ª. *Exposición de la Asociación Arte Concreta-inventiva*, Buenos Aires, Salon Peuser, 18 de mar. a 03 de abril 1946. Tomás Maldonado. Documents of Latin American and Latino Art International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, USA. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/itm/seach>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CARDOSO, P. R. Do Impressionismo ao abstracionismo. *Fundamentos*, São Paulo, n. 9-10, p.170-176, mar./abr. 1949.

COSTA, L. A Crise da Arte Contemporânea. In: *Arte Contemporânea*, (1): 2-3, ago./set. 1953.

- CYPRIANO, F. Ímpeto destruidor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 maio 2001.
- DANTO, A. *L'Art Contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Éditions de Seuil, 2000.
- DI CAVALCANTI, E. Realismo e Abstracionismo. *Fundamentos*, São Paulo, n. 3, p. 240-245, ago. 1948.
- FALCÃO, F. *Organizações Revolucionárias no Brasil: itinerários de integração à ordem*. Tese (Doutorado em Serviço Social) – CFCH/UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- FERNANDES, J. E. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Fundamentos*, São Paulo, n. 9/10, p.194-197, mar./abr., 1949.
- \_\_\_\_\_. Dois documentos, duas culturas, *Fundamentos*, São Paulo, n. 21, p.3-6, ago. 1951.
- FORMIGA, T. Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista Alexander Calder. *Sociologia e Antropologia*, v. 9, n. 2, Rio de Janeiro, maio/ago. 2019. Disponível em: <[scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752019000200615&script=sci-abstract&ting=pt](http://scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752019000200615&script=sci-abstract&ting=pt)>. Acesso em: dez. 2019.
- GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Galeno de Freitas, 17ª. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. (Estudos latino-americanos, v. 12).
- GONÇALVES, L. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GUILBAUT, S. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1848. *Ars*, São Paulo, ano 9, n. 18, p. 148-173, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Voir ne pas voir faut voir*. Nîmes (France): Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- "Independência Nacional e Cultura Brasileira" e "Congresso Paulista de Escritores" (Editorial), *Fundamentos*, São Paulo, n. 22, p.3-5, set. 1951.
- MACHADO, L. G. Introdução. Catálogo da I Bienal, São Paulo: MAM, 1951, p.14-22.
- MAGALHÃES, A. A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas (Unicamp), v. 25, n. 1, p.7-28, jan./jun. 2017. Disponível em: <[periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resg](http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resg)>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- MAGALHÃES, F. A Bienal de São Paulo e as Artes Plásticas no Brasil. In: *Tradição e Ruptura*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos de Estética y Semiótica de Arte*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.
- NEVES, A. O Homem Monteiro Lobato. *Fundamentos*, São Paulo, n. 4-5, p. 266-287, set./out. 1948.
- \_\_\_\_\_. III Congresso Brasileiro de Escritores", *Fundamentos*, São Paulo, n. 14, p. 4-5, abr. 1950.
- NONNEMBERG, G. Artes Plásticas: Congresso Internacional de Crítica de Arte; e Museu de Arte Moderna. *Fundamentos*, São Paulo, n. 4-5, p. 135-136, set./out. 1948.
- OLIVEIRA, M. M. As Circunstâncias da criação da extensão rural no Brasil. *Cadernos de Ciência & Tecnologia*, Brasília, vol. 16, n. 2, , p. 97-134, maio/ago. 1999. Disponível em: <<http://jararaca.ufsm.br/websites/deaer/download/VIVIEN/Texto05/criacaoenobr.pdf>>. Acesso em 28.03.2020>.
- OLIVEIRA, R. C. A. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://tedes2.pucsp.br/handle/handle/3280>>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- PEDREIRA, F. A Bienal – Impostura Cosmopolita. *Fundamentos*, São Paulo, n. 21, p.14-15, ago. 1951.
- \_\_\_\_\_. A Bienal e seus defensores. *Fundamentos*, São Paulo, n.22, p.12-13, 13 set. 1951.
- \_\_\_\_\_. A Crítica de Arte Moderna. *Fundamentos*, São Paulo, n. 24, p.13-15, jan. 1952.
- \_\_\_\_\_. Duas exposições em São Paulo. *Fundamentos*, São Paulo, n.19, p.30-31, jun. 1951.
- \_\_\_\_\_. Introdução à III Bienal. *Fundamentos*, São Paulo, n.37, p. 20-22, jul./ago. 1955.
- \_\_\_\_\_. O nó górdio das Artes Plásticas. *Fundamentos*, São Paulo, n.38, p.19-22, dez. 1955.

PEDROSA, Mário, Intróito à Bienal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20-21 out. 1951.

SALLES, Walter Moreira. *O acordo nuclear brasileiro*. Disponível em: <jornalppg.com.br/sites/default/files/2019/03/walther-moreira-salles-e-o-acordo-atômico-brasileiro-proposta-acordo.pdf>. Acesso em: 28 mar., 2020.

SILVA, C. M. Nelson Rockefeller e a atuação da American International Association for Economic and Social Development: debates sobre missão e imperialismo no Brasil, 1946-1961. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 20, n. 4, Rio de Janeiro, out./dez. 2013. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0104-59702013000401695&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-59702013000401695&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 26 mar. 2020.

SILVA, S. G. Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra. *Ars. Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Departamento de Artes Visuais da ECA/USP, São Paulo, vol. 12, n. 24 p.21-40, 2º Semestre de 2014.

TOLEDO, C. R. de. A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 23, p.149-173, jan./jun.2015.

## Notas

---

\* Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos Programas de pós-Graduação em Artes (PPGA) e História (PPGHIS) da mesma instituição. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I. Autora de livros e outras publicações em História da Arte e Fotografia. E-mail: <[almerindalopes579@gmail.com](mailto:almerindalopes579@gmail.com)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>>.

<sup>1</sup> Nota dos editores: Pedrosa colaborou com o jornal *Correio da Manhã* de 1943 a 1951 e com o jornal *Tribuna da Imprensa* de 1951 a 1954.

Artigo recebido em junho de 2020. Aprovado em novembro de 2020.