

Rastros do Realismo Socialista na América: trajetórias e conflitos na primeira metade do século XX

Traces of Socialist Realism in America: trajectories and conflicts in the first half of the 20th century

Tiago da Silva Coelho¹

Resumo: A preocupação social da arte no continente americano na primeira metade do século XX pode certamente ser relacionada com a influência exercida pelo muralismo mexicano e de ecos do realismo socialista difundidos por partidos políticos e por movimentos artísticos. Esta preocupação foi sensível tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil das décadas de 1930 e 1940, podendo ser rapidamente observadas pelas trajetórias de Jackson Pollock e Candido Portinari.

Palavras-chave: Realismo Socialista, Arte Social, Revolução Russa.

Abstract: The social concern of art in the American continent in the first half of the 20th century can certainly be related to the influence exerted by Mexican muralism and echoes of socialist realism propagated by political parties and artistic movements. This preoccupation was sensitive in both the United States and Brazil in the 1930s and 1940s, and can be quickly observed through the trajectories of Jackson Pollock and Candido Portinari.

Keywords: Socialist Realism, Social Art, Russian revolution.

O aniversário de 100 anos da Revolução Russa foi discutido em diversos países do globo; talvez o local em que menos se tenha refletido sobre o processo de queda do czarismo e início da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tenha sido a própria Rússia. Inúmeros livros foram lançados, outros tantos tiveram novas edições, e também muito se discutiu sobre a implementação do comunismo naquele país. Neste mesmo ano de 2017, as tensões políticas no Brasil polarizaram os debates nos mais diversos campos, desde política partidária até mesmo no campo das artes.

Podem ser citadas, a título de exemplo, a exposição *Queer Museu* no Santander Cultural em Porto Alegre e a performance “*La Bête*” no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sob acusações de pedofilia, esquerdismo, marxismo cultural, arte bolchevique, mostras e expressões artísticas contemporâneas são atacadas por grupos discordantes, que também demonstram desconhecimento da história da arte e da trajetória do pensamento do qual divergem.

É interessante que em tempos de redes sociais quando alguma produção ou performance em arte objetiva refletir sobre polêmicos direitos individuais, recebe por vezes várias críticas pouco fundamentadas chamando-as de ‘cultura do socialismo’ e ‘bolchevismo cultural’, porém pouco se reflete sobre a que estes termos fazem referência.

¹ Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, e professor do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. E-mail: tiagocoelho@unescc.net

Após 1917 na formação da Rússia socialista, e no que anos depois se transformaria em União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, os artistas e intelectuais não ficaram de fora dos rumos que a revolução buscava para àquele país. Os intelectuais da revolução, entre eles Lênin e Trotsky, julgavam a cultura como ponto central na formação do novo homem e da nova mulher socialistas, assim como Marx e Engels em seus escritos no século XIX.

Podemos nos referir à Revolução Russa como um dos maiores movimentos de massas do Século XX, foi uma experiência que se difundiu para o mundo e fomentou muitos outros processos, até mesmo outras revoluções.

O processo revolucionário na Rússia não foi simples e objetivo, sua complexidade pode ser vislumbrada pelas inúmeras e diferentes discussões em todos os eventos neste ano de 2017, cada qual abordando particularidades deste processo. Os conflitos decorrentes da oposição à revolução somente se concluíram após 1922, com a criação da URSS, neste momento foi que o estado pode se voltar para ações mais cotidianas e implementar o que a revolução pregara durante os anos de guerra civil.

Neste espaço do cotidiano, inserem-se aspectos culturais e subjetivos já explorados durante os processos revolucionários, como a arte revolucionária, que pode ser vista nos cartazes de divulgação dos vermelhos, mas também pode-se ter um espectro maior da arte na Rússia observando os cartazes dos brancos. Os cartazes tinham por intuito conquistar o apoio popular durante os anos da guerra civil, fato interessante é que a maioria da população era iletrada, então as imagens e os discursos públicos, foram os instrumentos utilizados em uma tentativa de fazer eco das ideias na população.

Vencida a guerra civil, a arte na URSS teve anos prósperos, contando com figuras importantíssimas à frente de discussões no estado. Máximo Gorki, Vladimir Maiakovski, Sergei Eisenstein, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Marc Chagall, Kazimir Malevich, Dziga Vertov, Varvara Stepanova, Wassily Kandinsky, entre outros.

A chamada Vanguarda Russa introduziu os termos construtivismo e suprematismo na Rússia, vinculando a produção daquele país ao restante da Europa. As vanguardas na Rússia incorporam diversos movimentos valorizados nacionalmente, como também na França, Inglaterra, Alemanha, Itália, etc. O construtivismo e o suprematismo foram movimentos vívidos entre 1905 e 1917, a abertura do czarismo aos moldes europeus, fez com que os artistas russos entrassem em contato com diferentes experiências artísticas como o futurismo italiano, as pinturas de Cézanne, artistas cubistas, fauvistas, Matisse e Picasso.

As vanguardas russas estavam de acordo com o ambiente de liberdade instaurado pelos levantes revolucionários de 1905 e de 1917, o preceito da arte e artistas livre de obrigações

externas ao processo criativo, fazia eco nos preceitos revolucionários dos primeiros anos da revolução e da guerra civil. Muitas delas objetivavam a revolução também do fazer artístico, levando as aspirações da revolução política para a revolução estética. Conceitualmente adotavam o formalismo e o futurismo como auspícios para a arte que a revolução deveria formar, já que não havia projeto específico para o campo das artes. As grandes mobilizações para educação e letramento foram as primeiras ações de grande espectro perpetradas pelo Conselho dos Comissários do Povo.

[...] verifica-se que os artistas soviéticos tiveram um papel muito importante na construção desta nova sociedade, ainda que alguns deles não buscassem propriamente uma conotação política para o seu trabalho (quer dizer, nem todos faziam parte de um partido marxista, mas eram incapazes de praticar sua arte no vazio). Sem dúvida, Malevitch poderia, em parte, encaixar-se nesta segunda categoria, já que, para ele, o artista deveria ser livre, não podendo sua consciência ser moldada pelo Estado, cuja tentativa seria a de criar uma consciência de massa. Para ele, a realidade conhecida através das coisas se daria de maneira relativa e parcial, sendo necessário tender, como solução, para o conhecimento do mundo como não-objetivo. (GRECO, 2007, p.292)

Ao citar o exemplo de Malevitch, Greco apresenta o ambiente de liberdades que se envolvia o universo das artes no contexto da revolução, e a importância dada por Lênin e Trotsky à construção de uma cultura proletária, superando aos poucos à cultura capitalista, iniciando os passos da *Proletkult*. Trotsky no livro *Literatura e Revolução*, escrito entre 1922-23, aborda as diferenças das obras sobre a revolução e da concepção de arte revolucionária: para ele não são a mesma coisa, mesmo tendo pontos de aproximação. Na primeira encontram-se produções cujos temas refletem os acontecimentos revolucionários, já a segunda não necessita fazer referência direta aos levantes e/ou processos da revolução, porém são derivadas da consciência surgida no pós-revolução.

Para Trotsky (2007, p.164) “não existe ainda arte revolucionária. Há elementos dessa arte, sinais, tentativas de realizá-la e, antes de tudo, o homem revolucionário, que forma a nova geração à sua imagem e que necessita cada vez mais dessa arte.” Por fim, para que se possa pensar em uma arte revolucionária, ou em uma arte socialista, é necessário prestar atenção no que se produz de arte no momento pós-revolução, dá-se neste contexto a importância da *Proletkult* “a arte da revolução, que reflete abertamente todas as contradições de um período de transição, não se deve confundir com a arte socialista, para a qual as bases ainda não existem. Não se pode esquecer, entretanto, que a arte socialista surgirá do que se fizer nesse período.” (TROTSKI, 2007, p.164)

O ambiente artístico e as discussões políticas deste campo estiveram por toda a década de 1920 em plena efervescência. Se de um lado estavam os membros de grupos de esquerda mais radicais aglutinados ao redor da *Proletkult* e do futurismo ansiado pelas vanguardas russas, do outro estava o compromisso com uma arte proletária na forma e no conteúdo. (DOBRENKO, 2017, p.27). As designações da *Proletkult* eram indicações de como as artes deveriam se comportar na URSS, contudo deixava a sociedade livre para iniciativas particulares que não fossem contrárias à revolução “afirmava que a literatura [e a arte] deveria servir aos interesses do partido, enviando escritores para visitar canteiros de obras e produzir romances que glorificavam o maquinário”. (EAGLETON, 2011, p.72) O futurismo das vanguardas revolucionárias apregoava uma mudança radical no universo das artes que seria, antes de tudo, formalista. Nomes importantes como Maiakovski proclamavam que “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”.

Estava em discussão nestes termos o ambiente artístico revolucionário, ou seja, a arte originária da revolução; a relação entre o gosto das massas e o andamento do processo artístico revolucionário gerou inúmeras divergências, como a querela entre os artistas da *Proletkult* e a vanguarda futurista “os primeiros exigiam uma ‘revolução da forma’, ao passo que o gosto orientado pelas massas dos últimos gravitava em torno de uma arte ‘pequeno-burguesa’ convencional.” (DOBRENKO, 2017, p.27)

Tanto Lênin, quanto Stalin, não eram grandes admiradores da Arte Moderna, ambos protagonizaram inúmeras tentativas de diminuição de sua influência na vida cultural do país. A liberdade de criação, bandeira das vanguardas futuristas e dos membros da *Proletkult*, deixaram de ser nos anos 1920 admirados pelo estado. O ideal era utilizar a arte como uma arma da classe, rejeitando completamente a cultura burguesa, observando que era necessário incentivar uma cultura proletária já que por anos a fio, a burguesia havia investido em seu aparato cultural e os proletários não. Ainda assim, reconhecia a importância dos desenvolvimentos estéticos produzidos pela burguesia, chamando os artistas a utilizá-los em prol do proletariado e da construção do socialismo. (DOBRENKO, 2017, p.28)

A *Proletkult* que teve muita força durante a década de 1920, foi ao final deste período perdendo intensidade e sendo aos poucos substituída por outros movimentos e instituições. A derrota de Trotsky nas esferas mais altas do partido, assim como a ascensão de Stalin, fez com que os movimentos formalistas fossem também perdendo espaço neste interim. A burocratização do ambiente artístico na URSS e a perseguição ao formalismo e a independência na arte foi regulamentada pela resolução de 1932 que versava “sobre a reestruturação das organizações literárias e artísticas” (DOBRENKO, 2017, p.31), e substituída pelo Realismo

Socialista (1934), que afirmava categoricamente que toda a arte deveria “fornecer um retrato verdadeiro e histórico-concreto da realidade em seu progresso revolucionário”, levando em conta ‘o problema da transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo’” (EAGLETON, 2001, p.72). As artes deveriam exaltar e criar heróis para a nação soviética.

O Realismo Socialista foi publicamente difundido no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, tendo como seu proponente o escritor Máximo Gorki. Os ideólogos do projeto foram o próprio Gorki, Josef Stalin e Andrej Zdanov, o programa também ficou conhecido como Zdanovismo. Zdanov define:

Em primeiro lugar, [ser um engenheiro das almas] significa conhecer a vida a ponto de descrevê-la verdadeiramente nas obras de arte. Descrevê-la, no entanto, não de maneira escolástica e morta, não apenas como “realidade objetiva”; mas descrever a realidade em seus desenvolvimentos revolucionários. Conjugada à veracidade e concretude histórica do retrato artístico deve-se encontrar o esforço didático de modelar ideologicamente os trabalhadores no espírito do socialismo. Tal método nas belas letras e na crítica literária é o que chamamos do método do realismo socialista. (ZDANOV, 1934)

No Congresso de 1934 Gorki afirmou: “Uma das principais tarefas da literatura é desenvolver a autoconsciência do proletariado, nutrir o seu amor pelo lar que ele criou e defender este lar contra os ataques.” (GORKI, 1934) Gorki ainda definia quatro características essenciais, a arte deveria ser: Proletária, ou seja, relevante e compreensível para o trabalhador; Típica, mostrando cenas do cotidiano do povo; Realista, no sentido representacional - figurativa e verídica, e sem decair para um naturalismo; Partidária, apoiando os ideais do Estado e do Partido. Realismo socialista e arte socialista, são diferentes do realismo crítico, segundo Ernst Fischer o “realismo socialista” e a “arte socialista”, “implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo” (FISCHER, 1959, p.125)

Inicialmente as definições não eram regras, porém foi se formando em torno da União dos Escritores Soviéticos uma cultura de denunciamento, evitando assim que houvesse fuga ao que preconizava o estado. Por fim, qualquer produção artística que se diferenciava do recomendado pelo Partido Comunista da URSS não poderia ser pública.² Fato que obrigou a circulação subterrânea de produções fora dos cânones do Realismo Socialista.

² No final da década de 1920 e início da década de 1930, com o acirramento das diretrizes para artistas na URSS, muitos intelectuais decidiram escapar daquele estado, alguns conseguiram fugir do território soviético, outros cometeram suicídio como Vladimir Maiakovski ou foram alvo dos expurgos stalinistas como Isaac Bábel. Maiakovski e Bábel, assim como muitos outros, são exemplos de entusiastas da revolução que discordaram da

Em que consiste pragmaticamente o Realismo Socialista? Ele provém de um gosto pessoal de Stalin, mas também de Lênin, pelo padrão artístico característico do movimento Realista ocorrido no século XIX, herdando deste movimento iniciado em 1850 o compromisso com o mundo real. Um dos principais expoentes na pintura daquele movimento oitocentista era o francês Gustave Courbet, cuja base era o próprio conceito de realismo, mas também de naturalismo, com forte apego ao social, “Courbet anunciara seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente construída.” De fato constituía assim uma forma de “superação simultânea do ‘clássico’ e do ‘romântico’ enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade.” (ARGAN, 1992, p.75)

Os artistas realistas negavam a permanência de sistemas de valores e concepções de mundo pré-determinadas por mestres do passado, entendendo que herdavam destes somente observações das experiências de enfrentamento da realidade e seus problemas, por meio da pintura. Neste sentido Courbet pretendia que seus quadros “‘chocassem a burguesia’ para fazê-la sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais.” (GOMBRICHT, 1999, p.403)

Trotsky no livro *Literatura e Revolução*, tece comentários sobre os movimentos do realismo, ele os considerava plurais.

Que têm em comum? Certo interesse, não sem importância, por tudo o que diz respeito ao mundo, pela vida tal como é. Longe de fugir da realidade, elas a aceitam, em sua estabilidade concreta ou em sua variabilidade. Esforçam-se para pintar a vida tal como é ou para fazê-la o ápice da criação artística, seja para justificá-la ou condená-la, seja para fotografá-la, generalizá-la ou simbolizá-la. Mas é sempre preocupação com a vida, em suas três dimensões, como inestimável e completa matéria de criação artística. (TROTSKI, 2007, p.168)

Mesmo esboçando contestações em relação ao realismo e suas derivações, burguês e elitista por sua condição, Trotsky afirmava com convicção que “no mais amplo sentido filosófico, e não no sentido estreito de uma escola literária, pode-se dizer com segurança que a nova arte será realista. A Revolução não pode coexistir com o misticismo.”³ (2007, p.168)

política de aparelhamento da cultura, o primeiro suicidou-se em 1930 e o segundo levado aos campos de trabalho, foi exterminado em 1933. Trotsky do exílio escreveu sobre o suicídio de Maiakovski “os melhores representantes da juventude proletária, cuja vocação é preparar as bases da nova literatura e da nova cultura, caíram sob as ordens de pessoas que converteram em critério de realidade sua própria falta de cultura.” (TROTSKI, 2007, p.186) Sobre Bábel *cf.* (MALARENKO, 2014).

³ Trotsky entendia por misticismo qualquer movimento que pudesse retirar o contato do processo revolucionário com a realidade latente, na sequência da citação apresentada, continua a criticar qualquer distanciamento possível entre os movimentos artísticos e a revolução: “Se o que Pilniak, os imaginistas e alguns outros chamam de

Eis um monismo realista segundo uma concepção filosófica, e não um realismo de acordo com o repertório tradicional das escolas literárias. O novo artista, ao contrário, necessitará de todos os métodos e procedimentos criados no passado, além alguns outros, para compreender a nova vida. E isso não constituirá ecletismo artístico, pois a unidade da arte é criada pela percepção ativa do mundo. (TROTSKI, 2007, p.168)

Retomando o movimento iniciado por Courbet e relacionando com os textos de Trotsky, podemos vislumbrar essas aproximações apresentadas pelo escritor, um dos exemplos desse contato com a realidade foi a utilização de fotografias pelo pintor para ajudá-lo com a composição de diversas pinturas, mesmo que a fotografia sacramentasse a morte da pintura como afirmaram diversas personalidades, entre elas o pintor Paul Delaroche. (STREMMEL, 2005)

Está presente tanto no realismo coubertiano quanto no ressaltado por Trotsky uma definição pautada pelo conceito de verdade, tanto que o monismo ao qual se referia o escritor soviético aproxima-se das definições de Friedrich Engels sobre Honoré de Balzac⁴ “na minha opinião, Realismo significa, a par da fidelidade ao pormenor, a reprodução fiel de personagens típicas em circunstâncias típicas.” (ENGELS Apud STREMMEL, 2005, p.11) Segundo Kerstin Stremmel essa também era a compreensão que os soviéticos tinham do realismo socialista, que seria “a mais elevada forma de desenvolvimento artístico”, e guiava-se também pela perspectiva apresentada por Engels “assim o importante não é a representação fiel à realidade da realidade em todos os seus pormenores, mas a representação dos ‘essenciais’, da ‘verdade’ sobre a realidade, pelo que a realidade concreta tem sempre de ser assumida como ponto de partida.” (STREMMEL, 2005, p.11)

Mesmo a vertente socialista do realismo utilizando desse compromisso com a realidade, acabava por deturpá-la insistindo que para além de retratar um mundo real, o movimento soviético deveria retratar o movimento em prol do socialismo, buscando através das produções artísticas contribuir para a formação da sociedade ideal, “a literatura [e as demais artes] deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica; ela deveria ser imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando heróis soviéticos e renunciando o futuro.” (EAGLETON, 2011, p.72)

romantismo representa, como se pode rezear, um tímido impulso de misticismo sob novo nome, a Revolução não o tolerará por muito tempo. Dizê-lo não é mostrar-se doutrinário, mas julgar com justiça. Não se pode trazer, nos dias atuais, um misticismo transportável, algo assim como um pequeno cão, que se carrega.” (TROTSKI, 2007, p.168)

⁴ Em carta endereçada à Margaret Harkenss.

Neste ponto uma relação deve ser enunciada, deve-se levar em conta que na trajetória dos movimentos artísticos existentes na URSS as vanguardas russas futuristas (construtivismo e suprematismo) foram promovidas e estiveram a serviço da revolução, porém, quando não aceitaram os novos cânones da arte socialista foram colocados de lado e até mesmo impossibilitados de participar de exposições e/ou as realizando às escondidas.⁵ Josef Stalin “decidiu-se em favor de uma estética diferente – nomeadamente a do *kitsch* monumental. Prescreveu o Realismo Socialista e fez-se estilizar segundo este padrão [...] [termo este que] deveria, honestamente, ter sido substituída por ‘Idealismo Socialista’”. (STREMMEL, 2005, p.11)⁶

Por outro lado, para além das fronteiras da URSS, o Realismo Socialista inspirou os movimentos artísticos com criações plurais e democráticas, em espaços como a América no momento da crise de 1929, sem, no entanto, se caracterizar pelo apelo propagandístico e idealizador das sociedades socialistas. Faz-se necessário apontar para a exportação do modelo do Realismo Socialista pelos partidos comunistas por todo o globo, recebendo mais devoção aqui e ali, sem se caracterizar como única forma de produção.

Neste contexto, um dos movimentos de grande importância no continente americano, obtendo repercussão também na Europa, foi o Muralismo Mexicano, que ao pensar a revolução socialista e a valorização do proletariado aproximou-se dos cânones soviéticos. Diego Rivera, David Siqueiros e José Orozco foram protagonistas de um movimento maior e mais plural, contando com artistas homens e mulheres que se aglutinavam em torno do *Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores*, também filiados ao Partido Comunista Mexicano. (KETTENMANN, 2006)

O socialismo também foi traduzido em forma visual por artistas na URSS e em outros lugares, seguindo o modelo do “Realismo Socialista” e celebrando o trabalho em fábricas e fazendas coletivas. Do mesmo modo, os murais de Diego Rivera e seus companheiros, encomendados pelo governo mexicano pós revolucionário a partir da década de 1920, foram descritos pelos próprios artistas como “uma arte educativa, de luta”, uma arte para o povo que traz mensagens tais como a dignidade dos índios, os males do capitalismo e a importância do trabalho. (BURKE, 2004, p.81)

⁵ Igor Vitalievich Savitsky (1915-1984) foi um aficionado pela arte proibida na URSS, durante toda a sua vida reuniu milhares de produções e criou um museu de arte censurada em Nukus na República do Caracalpaquistão (antes pertencente ao Uzbequistão), nomeado Nukus Museum, reúne mais de 90 mil obras desde vanguardas Uzbeques, a artistas contemporâneos Caracalpaquis. A grande maioria das produções são de artistas soviéticos não alinhados com a estética oficial. Obras e maiores informações podem ser encontradas no endereço: <<http://www.savitskycollection.org/>>.

⁶ Podem ser encontradas maiores informações sobre as definições do Realismo Socialista, sua relação com as políticas econômicas da URSS e a discussão entre Realismo e Formalismo nas obras de Homero Freitas de Andrade (2010) e Evgeny Dobrenko (2017).

O Muralismo tem espaço no afã dos artistas mexicanos de ressignificar o passado colonizador com vistas a concretizar a revolução da década de 1910, ele deveria exprimir uma nova sociedade e a dimensão monumental é a escolha para fazer chegar a toda a população a equiparação dos direitos dos povos indígenas e a revalorização de uma cultura mexicana própria, anterior a ocupação hispano-cristã. (KETTENMANN, 2006)

A influência do muralismo mexicano foi destacada em toda a América Latina e devia muito ao vento inspirador pós-revolução de 1910-1920. A figura de José Vasconcelos, ministro da educação de Álvaro Obregón, ao instituir o “programa do mural” e permitir a liberdade de estilo e de temáticas aos artistas, certamente colaborou para intensificar um movimento que já desabrochava anos antes. Os muralistas em princípio exigiam a erradicação da arte burguesa e viam na tradição indígena um modelo de ideal socialista e popular. Havia um compromisso de realizar uma arte para o povo [...]. (ANDRADE, 2006, p.150)

Rivera identifica assim a importância do movimento ao qual fazia parte:

O muralismo mexicano não deu em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal, tampouco à arquitetura e menos ainda à escultura. Porém, pela primeira vez na história da arte da pintura monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela, os deuses, os reis, chefes de Estado, generais heróicos etc.; pela primeira vez na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo. Quando em meio a este aparece o herói, é como parte dele e seu resultado claro e direto. Também pela primeira vez na história, a pintura mural tentou plastificar, numa só composição homogênea e dialética, a trajetória no tempo de todo um povo, desde o passado semimítico até o futuro cientificamente previsível e real; unicamente isto é o que lhe deu um valor de primeira categoria no mundo, pois é uma contribuição realmente nova na arte monumental em relação a seu conteúdo. (DIEGO RIVERA Apud AMARAL, 2003, p.20-21)

Os muralistas se tornaram os mais influentes artistas da vanguarda cultural revolucionária mexicana, despontaram também devido ao interesse do governo Obregón-Vasconcelos de estimular a sensibilidade artística para impulsionar o avanço da sociedade, e para tal empreitada foram escolhidas as paredes de espaços públicos de grande circulação, dando ênfase a repartições públicas, bibliotecas, escolas e universidades. A busca também por novos artistas nos bancos universitários com o intuito de valorização do muralismo com inspiração italiana. Artistas experientes também foram atraídos para este campo, como o caso de Siqueiros e Rivera que recém-chegados da Europa, conectaram a arte mexicana com as vanguardas europeias, o cubismo e o realismo. (ADES, 1997)

Rivera, por exemplo, tornou-se um dos principais expoentes também pela sua identificação quase que imediata com a técnica mural e os ideais pós-revolucionários, “o meu estilo nasceu como uma criança, num momento, com a diferença de que este nascimento só se deu depois de uma tormentosa gravidez de 35 anos” (KETTENMANN, 2006, p.23), mesmo a técnica mural datando no México do século VI, utilizada também em grande escala nos séculos XVI e XIX, a sua ressignificação só se deu nas primeiras décadas do século XX, quando os muralistas conectaram a arte pré-colombiana com a tradição marxista, aproximando o indígena com o proletário, procurando a extinção da arte burguesa elitista, ressignificando o uso dado pelo europeu colonizador. (ADES, 1997)

A aproximação dos artistas com o marxismo e com o Partido Comunista Mexicano trouxe também o realismo socialista para a estética muralista, por mais que o apelo popular existisse desde o manifesto do *Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* em 1923,

A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês. (SIQUEIROS, 1923, p.2)

Com a adaptação do realismo socialista no México, sua produção buscou apresentar e propagandear o socialismo para fora de suas fronteiras, atraindo olhares dos Estados Unidos. O incidente envolvendo Rivera e a família Rockefeller é famoso, o mural que Rivera estava pintando foi destruído por conter a imagem de Marx, Lênin, Trotsky e outros revolucionários comunistas. A influência do muralismo mexicano foi mais além, cativando um grande número de jovens artistas estadunidenses como Jackson Pollock, famoso pintor do movimento do expressionismo abstrato. O crítico brasileiro Mário Pedrosa, em 1942, escrevendo em Washington, frisou a importância do muralismo para o continente americano,

Não é talvez fora de propósito observar aqui, pelo menos de passagem, que só na América foi a tentativa mexicana generalizada por todo o continente, tornando-se mesmo uma característica da evolução pictórica americana em contraste com a evolução européia. De fato, se neste continente a pintura moderna não atingiu a profundidade ou a transcendência puramente estética da pintura moderna européia, centralizada em Paris, tem sido no entanto aqui, nos países americanos (México, Estados Unidos e Brasil, etc.), onde se tem feito a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído. (PEDROSA, 1981, p.14)

Essa influência descrita por Pedrosa foi aprofundada na década de 1930, quando por coincidência e diferentes motivos, Rivera, Orozco e Siqueiros estavam nos EUA. Rivera e Orozco contratados para murais no território estadunidense e Siqueiros, exilado após ações subversivas. Este novo mercado, mesmo após a crise de 1929, estava disponível para contratação de serviços artísticos. No esforço do *New Deal* fora criado o *Federal Art Project*, sob a administração da *WPA – Works Progress Administration*, que entre outras ações, empregou inúmeros artistas para pintar o país, como a inspiração e os modelos disponíveis eram o desenvolvimento econômico e os/as trabalhadores/as, e também fruto do sucesso do movimento muralista na década de 1920, inúmeros murais foram espalhados pelos Estados Unidos, por obra do empreendimento estatal, ou, no caso das contratações dos mexicanos, por investimento privado.

A estadia prolongada de Siqueiros, Rivera e Orozco, e os trabalhos nas mais diversas cidades, possibilitaram o contato com inúmeros artistas locais e o fortalecimento das ações subversivas de sindicatos e partidos políticos de esquerda. Rivera ao mesmo tempo em que pintava para a Fundação Ford, realizava gratuitamente painéis para sindicatos e para a *New Workers School*, escola de formação política do Partido Comunista Oposição (trotskista). Siqueiros por sua vez, além de produzir inúmeros painéis, abriu em Nova York em 1936 o *Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art*, aonde realizava experimentos com materiais industriais e fotográficos. (BARBOSA, 2009)

Ainda sob a política do *New Deal*, no contexto anterior a entrada dos EUA na 2ª grande guerra, haviam grandes esforços para potencializar a atração e poder de influência dos EUA e evitar qualquer influência da Alemanha nazista em território americano, esforço esse, que no pós-guerra será redirecionado à URSS e aos países do bloco socialista. Em meados de 1941, é criado o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIA)*, cuja função, além de evitar ameaças externas no continente americano, era criar nas Américas um espaço mais atrativo e receptivo à economia estadunidense, no intuito de fortalecer aquele país e o consolidar enquanto potência mundial. Dentre as ações do OCIA, estava o auxílio à construção de espaços culturais, produção de filmes com temáticas regionais, circulação de produções estadunidenses no continente americano, assim como a presença de estrelas de cinema e cineastas, além é claro de incentivo financeiros, objetivando entre outras ações, barrar o realismo socialista nas Américas. (COSTA, 2014; OLIVEIRA, 2001)

Nelson Rockefeller, diretor do OCIA também era fundador do *Museum of Modern Art – MoMA*, e quando do encerramento do OCIA, retornou à cadeira de diretor do MoMA

continuando as articulações financeiras e culturais com países do continente americano. Neste contexto podem ser apontadas como ações de Rockefeller o auxílio na fundação do Museu de Arte Moderna e a Bienal, ambos da cidade de São Paulo. Juntamente com a criação destas instituições, há o incentivo à produção de arte em linguagens abstracionistas, a exemplo do Expressionismo Abstrato. (COSTA, 2014; OLIVEIRA, 2001)

Frequentador da escola de Siqueiros e admirador do trabalho de Orozco, Jackson Pollock foi um dos principais artistas da chamada escola do Expressionismo Abstrato, que teve seu início no pós-guerra. Desde o período anterior ao conflito os EUA buscaram expandir sua influência pelo continente americano e, ao menos, se igualar aos europeus como mecenas das artes, fazendo com que muitos pintores latino-americanos compusessem para os museus e prédios dos EUA.

As imagens complexas de Pollock derivadas de diversas fontes, incluindo a pintura de areia Navajo, a caligrafia asiática, imagens mais violentas de Picasso e revelações pessoais decorrentes de suas sessões de psicoterapia junguiana. Desde a década de 1930 até o início da década de 1940, enquanto trabalhava para o Projeto Federal de Artes e ajudando o revolucionário muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, o estilo de Pollock evoluiu de uma forma de regionalismo obscuro e turbulento para um expressionismo abstrato mais livremente representado. (NGA, s/d)

A trajetória de Pollock, condiz com o acirramento da Guerra Fria e a mudança na política do Departamento de Estado dos EUA. Durante as décadas de 1920-30, as ações políticas estadunidenses voltavam-se para a atração de artistas e intelectuais para o seu território, em uma tentativa de rivalizar com o continente europeu como ponto de atração da classe artística e da intelectualidade. Artistas como os muralistas mexicanos, também pintores brasileiros como Portinari, foram recepcionados nos EUA para mostras individuais, contratos para trabalho em solo estadunidense e vendas para galerias e museus como o *Museum of Modern Art - MoMA*. Nestes primeiros anos pós crise de 1929, os EUA foram terreno fértil para críticas que utilizavam-se do realismo crítico e, nos anos posteriores a 1934, do realismo socialista.

O Expressionismo Abstrato é reconhecido como a primeira escola ‘genuinamente’ estadunidense, mesmo aproximando-se do expressionismo alemão. O Expressionismo Abstrato pregava uma arte pura, sem nenhuma outra intenção que não fosse a artística e a estética, ou seja a arte pela arte. Seu maior incentivador era Clement Greenberg, crítico de arte norte-americano que trabalhou para o Departamento de Estado, publicando em periódicos sustentados pela CIA, através do comitê americano de liberdade cultural. Greenberg por meio de suas

críticas e influencia incentivou vários pintores à convergirem para o modelo do expressionismo abstrato, Jackson Pollock recebeu ótimas avaliações do crítico, possibilitando ao artista ser reconhecido artística e financeiramente como um dos expoentes do movimento. Uma das principais características de Pollock que também fez escola era o *action painting* que tirava a tela do cavalete e a colocava no chão, fazendo com que o ato de pintar fosse também uma performance.

No final dos anos 50, Greenberg já havia se desiludido com o marxismo defendido na juventude. Observando o realismo socialista, reconheceu quão facilmente a arte podia ser manipulada e escolheu olhar para o Modernismo da perspectiva do gosto, entendido como uma experiência estética capaz de se sustentar a despeito do contexto ideológico. Argumentava que as únicas questões a serem colocadas pela crítica moderna deveriam ser discriminações de valor e, assim, a estética deveria se voltar para problemas específicos, do mesmo modo como procedem as investigações científicas devido às necessidades de especialização acadêmica - uma postura que posteriormente foi descrita por Leo Steinberg como positivista. (GONÇALVES, 2013, p.104)

Greenberg com sua atuação foi um intenso combatente ao realismo socialista, mesmo na juventude sendo favorável ao socialismo, o que faz eco à trajetória de Pollock, ambos se interessaram pelos pintores mexicanos, pelos ideias socialistas, e divergiram nos anos próximos à atuação do OCIA e a intensificação da Guerra Fria. (GONÇALVES, 2013)

Este modelo de arte pura e sem intenção, a não ser a estética, é uma outra maneira de combater o regime socialista da URSS, já que esse país se utilizava do Realismo Socialista para exportar seus cânones e ideais. O Expressionismo Abstrato tira do foco as obras dos latino-americanos comunistas, que até a guerra eram a grande atração das *vernissages* e das exposições estadunidenses.

No Brasil há também um grande número de pintores influenciados pelo realismo socialista ou por ele inspirados. Aracy Amaral, historiadora da arte aponta,

Se a preocupação social mexicana influiu poderosamente nos artistas jovens e de esquerda dos Estados Unidos nos anos 30, pode-se bem imaginar como essa mensagem de participação do meio artístico nas mudanças sociais ecoaria nos países da América Latina. Assim, se no Brasil Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente sua admiração pelos mexicanos em seus trabalhos já nos anos 30, em outros países como no Peru, Equador, e Colômbia, emergiria a preocupação social através do “indigenismo”, vertente de cunho regional da pintura revolucionária do México. (AMARAL, 2003, p.21)

A tese de Amaral não é muito bem recebida pelos colegas, ao menos com relação a Portinari. Outros historiadores/as da arte como Mário Pedrosa e Annateresa Fabris contrariam esta afirmação,

Por seu interesse pela temática social e pelo caráter expressionista de sua linguagem, a arte de Portinari tem sido freqüentemente comparada às realizações do muralismo mexicano. E há críticos que negam toda originalidade à expressão de Portinari, vendo nela uma simples transposição do empreendimento mexicano, sem parecer dar-se conta de que as duas manifestações são fruto de duas realidades nacionais diferentes. Se já alguma semelhança estilística entre Portinari e os mexicanos, esta deve ser mais procurada nas fontes em comum (Renascimento, vanguardas europeias) que na simples transposição de uma expressão revolucionária por parte do artista brasileiro. O que parece ter havido, em certos momentos, é muito mais uma semelhança de concepção, vinda de uma mesma ideologia política (que Portinari, entretanto, não experimenta de forma direta no seio de uma revolução). A esse respeito, pode ser lembrada a deformação expressiva de certas partes do corpo levada a cabo por Siqueiros. (FABRIS, 1990,p.79)

Pedrosa por sua vez, contrariando afirmação anteriormente citada neste texto, afirma que “não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural”, corroborando com Fabris quando suscita que fora uma “evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema mural”, nestes termos “foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou.” (PEDROSA, 1981, p.12)

As intersecções entre o muralismo mexicano e o realismo socialista ecoam no Brasil motivadas pelo desenvolvimento urbano e incremento das populações das cidades. Por sua vez, os problemas sociais referentes a este desenvolvimento não planejado, começam a repercutir na sociedade brasileira nos anos 1930 e 1940. Se, na década de 1930, o movimento modernista passa a ocupar com grande força os espaços oficiais, suas preocupações são diferentes da década anterior, a busca por uma identidade formadora dá lugar a preocupações de ordem social. Os anos 1940, além da repercussão do conflito mundial, traz para o país, balizada pela política estadunidense, abertura para outras realidades e discussões. A legalidade do Partido Comunista do Brasil - PCB em 1945, assim como sua organização desde a década de 1930 na clandestinidade, ecoou no país as políticas da *Proletkult* e do Realismo Socialista, o segundo com maior ênfase no final dos anos 1940 e início dos 1950.

O pesquisador Dênis de Moraes, ao trabalhar com a imprensa comunista e o realismo socialista entre 1947-1953, identifica que Portinari não cedeu ao que ele chama de panfletarismo do realismo socialista “reagiu com silêncio ao céu das certezas.” Mas, segundo

o autor, “poderiam objetivar que ele também silenciou quando a rigidez teórica exibida seus quadros como bem acabados produtos revolucionários [...]. O verdadeiro sentido da obra de Portinari exprimia-se na compaixão pelas grandes dores coletivas da alma brasileira [...]” (MORAES, 1994, p.178-179)

Observando rapidamente, há uma aproximação semântica entre realismo socialista e derivações não comprometidas com os partidos comunistas e/ou URSS. Termos presentes como realismo social, realismo crítico, arte social, muralismo social, entre outros, objetivam diferenciar artistas engajados socialmente, que participaram de agremiações sociais e partidos políticos socialistas e/ou comunistas, daqueles que seguiam estritamente os ditames soviéticos através do realismo socialista.

Outro dado interessante qual possa se fazer referência nesta disputa política no campo das artes é a influência da OCIA no Brasil e a atuação de Rockfeller. Tanto na direção da OCIA ou do MoMA o industrial, em acordos comerciais com figuras importantes da burguesia industrial brasileira, incentivou e auxiliou além dos já citados MAM-SP e Bienal de São Paulo, impulsionou a produção e circulação da arte não figurativa no país, “os EUA contrapunham ao realismo socialista a arte moderna de padrão internacional. A burguesia industrial paulista associou-se à ofensiva americana, financiando empreendimentos culturais de vulto” (MORAES, 1994, p.179) disputando espaço com a arte realista praticada por artistas da 2ª geração do modernismo brasileiro.

Tratando-se do final da década de 1940 e início da década de 1950, após o PCB ser colocado novamente na ilegalidade (1947), o surgimento desse espaço para o abstracionismo, através das instituições recém-criadas, o realismo social, ou realismo socialista disputa estes espaços em formação. Um grande baque para o socialismo e, conseqüentemente, para o realismo socialista foi em 1956 as denúncias dos crimes de Stalin. Este acontecimento não decretou o fim de uma estética oficial da URSS – seguida também por partidos comunistas em várias partes do mundo – porém foi sensivelmente um ponto de ruptura de artistas e intelectuais com a estética oficial do PCURSS.

As discussões que envolvem Portinari não se esgotaram nestas poucas passagens, elas foram aprofundadas em outros trabalhos⁷, porém, nestas poucas observações podemos ressaltar que se o intuito do pintor, ou de seus colegas pintores próximos ao PCB nas décadas de 1930 e

⁷ ZANELATTO, João H.; COELHO, Tiago da Silva. Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano, *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.20, n.2, p.261-275, 2014. COELHO, Tiago da Silva. *Migração Nordestina no Brasil varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos Retirantes*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

1940⁸, não se traduzem exclusivamente sob os cânones do Realismo Socialista soviético, também se distanciando do movimento mexicano pelo apreço à técnica – ao menos Portinari como referenciado por Fabris e Pedrosa – estes artistas têm como motivação a realidade social e a desnaturalização dos problemas sociais brasileiros, alguns optando pela via política ao filiarem-se no Partido Comunista do Brasil em 1946. Ou seja, há sensíveis aproximações entre Candido Portinari, seus colegas e o realismo socialista, mesmo que em uma versão abasileirada.

Este rápido panorama do realismo socialista e sua trajetória no continente americano, longe de querer ser totalizante, busca traçar caminhos de investigação na trilha de indícios para pensar a arte como elemento significativo da vida social e política em diversos países na primeira metade do século XX. Serve também para caracterizar o que pode ser reconhecido como arte soviética, o que mais se aproxima de um bolchevismo cultural. Antes de querer condenar o modelo em questão, e marcá-lo como stalinismo cultural, vale salientar a sua importância enquanto movimento artístico internacional, possibilitador de significativas reflexões estéticas, mas também sociopolíticas.

Se para a União Soviética ele era uma amarra cultural, que impedia a liberdade criativa de artistas, em outros lugares do mundo ele teve importante papel na subversão do protagonismo artístico das populações subalternas e marginalizadas, que inclusas como protagonistas nas artes foram tornadas visíveis por artistas das mais diversas áreas. Para Dobrenko (2017, p.37) “o realismo socialista é o meio de produção do socialismo, a máquina que transforma a realidade soviética em socialismo [...] o realismo socialista não produziu uma mentira, mas imagens do socialismo que ao serem consumidas se transformavam em realidade”, se na URSS o socialismo não existia fora da estética do realismo socialista e este funcionou como uma tentativa de concretizar o socialismo naquele país, na América, seu intuito era provocador na tentativa de ser revolucionário.

⁸ O jornal *Tribuna Popular* (RJ) foi, entre os anos 1945-1947, um dos veículos oficiais do Partido Comunista do Brasil – PCB, e nas suas páginas encontram-se, recorrentemente, os nomes de inúmeros artistas, homens e mulheres, entre pintores, escultores e escritores, que se aproximaram do PCB neste período. Dentre os artistas plásticos podem ser citados Candido Portinari, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Scliar, Chlau Deveza, Clóvis Graciliano, José Moraes, Quirino Campofioritto, Silvia Leon, estes filiaram-se no PCB no dia 21/04/1946. Além destes, E.P. Sigaud, Burle Marx, Hilda Campofioritto, Iberê Camargo, Heitor dos Prazeres, entre outros, participaram da exposição “Artistas plásticos ao Partido Comunista” no ano de 1945, doando as obras para arrecadação de fundos do PCB.

Referências

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social da arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 2003.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira. História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 147-161, 2006.
- ANDRADE, Heitor Freitas de. O Realismo Socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, n. 13, p. 152-165, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>>.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.
- BARBOSA, Luciana Coelho. *Uma perspectiva sobre a identidade mexicana na obra de David Alfaro Siqueiros (1920-1959)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- BURKE, Peter. *A escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. 354p.
- COELHO, Tiago da Silva. *Migração Nordestina no Brasil varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos Retirantes*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.22, n.1, p.107-132, jan.-jun. 2014.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 25-39, dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.3191004>>
- EAGLETON, Terry. *Crítica literária marxista*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FISCHER Ernest. *A Necessidade da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.
- GOMBRICH, Ernst H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, R. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.
- GORKI, Máximo. *Soviet Literature* (Discurso na ocasião do I congresso dos escritores soviéticos), 1934. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm> >

- GRECO, Patrícia Danza. O suprematismo no contexto da revolução Cultural bolchevique In.: *III Encontro de História da Arte – IFCH*, Campinas, Unicamp, 2007. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/GRECO,%20Patricia%20Danza.pdf>>
- JDANOV, Andrei. *Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada*. 1934. Disponível em <<https://www.novacultura.info/single-post/2017/12/13/Literatura-Sovietica-a-mais-rica-em-ideias-a-mais-avancada>>
- MALARENKO, Henady. *Isaak Bábel: e seu diário de guerra de 1920*. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. Disponível em: <http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/Isaak_B%C3%A1bel.pdf>
- NGA – National Gallery of Art. *Jackson Pollock*, verbete, [s/d] Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1793.html#biography>>
- OLIVEIRA, Rita Alves. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Faculdade de Ciências Sociais, São Paulo, 2001.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SIQUEIROS, David Alfaro et al. *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, 1923. Sala de Arte Pública Siqueiros, Cidade do México. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/751080/language/es-MX/Default.aspx>>
- STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. Colônia: Taschen, 2005.
- TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- ZANELATTO, João H.; COELHO, Tiago da Silva. Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano, *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.20, n.2, p.261-275, 2014.