

IMAGENS EM DIÁLOGO: CULTURA VISUAL NO BRASIL E MÉXICO EM
PERSPECTIVA COMPARADA

Carlos Alberto Sampaio BARBOSA*

Resumo: O objetivo deste artigo é averiguar a circulação de imagens e o surgimento de uma cultura visual política entre o México e o Brasil entre as décadas de 1920 e 1930. Busco examinar em especial como se constituíram repertórios visuais comuns entre os dois países, tanto na produção de imagens carregadas com uma retórica do engajamento político como de algumas imagens que num primeiro olhar poderiam passar por descompromissadas, mas que contribuíram para a construção do imaginário político. Embora minha intenção não seja de uma análise exaustiva, procuraremos averiguar diferentes suportes imagéticos, como as fotografias estampadas na imprensa diária assim como nas revistas ilustradas, cartazes, gravuras e demais expressões artísticas que subsidiem essa circulação de idéias estéticas e políticas entre os dois países. Parto da hipótese de que, apesar das dificuldades de intercâmbios existentes entre os dois países (língua, distância e falta de um contato maior entre seus artistas e intelectuais), ocorreu um intercâmbio de propostas políticas e culturais, principalmente entre redes de sociabilidade de artistas marcadamente no âmbito da esquerda política.

Palavras-chaves: México, Brasil, Imagem, Cultura Visual

IMAGES IN DIALOGUE: VISUAL CULTURE IN BRAZIL AND MÉXICO IN
COMPARATIVE PERSPECTIVE

Abstract: The purpose of this article is to determine the movement of images and visual culture appearance of a political between Mexico and Brazil the 1920s and 1930s. Search examine in particular were as common visual repertoires between the two countries both in the production of images uploaded with a rhetoric of political engagement as some pictures that a first glance could pass for Uncompromising but which contributed to the construction of political imagery. Although my intention is not an exhaustive analysis imagetics find out different media such as photos printed in

* Carlos Alberto Sampaio BARBOSA, doutor e professor da Universidade Estadual Paulista. Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras, Campus Assis, Assis/SP, Brasil, casb@assis.unesp.br

newspapers and in Magazines, posters, engravings and other artistic expressions that subsidize the movement of aesthetic and political ideas. Part of the hypothesis that although the difficulties of exchanges (language, distance and lack of greater contact between its artists and intellectuals) was an exchange of proposals especially between political and cultural networks of sociability of artists markedly under the left politics.

Key words: Mexico, Brazil, Image, Visual Culture

Algumas Balizas Temporais

O objetivo deste artigo é averiguar a circulação de idéias culturais e políticas entre o México e o Brasil ao longo dos anos 1920 e 1930. Busco examinar em especial como se constituíram repertórios visuais comuns entre os dois países, tanto na produção de imagens carregadas com uma retórica do engajamento político, como de algumas imagens que num primeiro olhar poderiam passar por descompromissadas, mas que contribuíram para a construção do imaginário político latino-americano. Embora minha intenção não seja de uma análise exaustiva, procuro averiguar diferentes suportes imagéticos, como as fotografias estampadas na imprensa diária, assim como nas revistas ilustradas, cartazes, gravuras e demais expressões artísticas que subsidiaram essa circulação de idéias estéticas e políticas entre ambos os países. Parto da hipótese de que, apesar das dificuldades de contatos existentes (língua, distância e falta de um contato maior entre seus intelectuais), ocorreram intercâmbios de propostas políticas e culturais, principalmente entre redes de sociabilidade de intelectuais marcadamente no âmbito da esquerda política entre esses dois países.

Em primeiro lugar cabe uma rápida discussão das balizas temporais. A pesquisa se detém no período de entre guerras (1914 – 1945). Esse momento foi marcado por importantes acontecimentos tanto na esfera política como na cultural. No âmbito mundial essa fase é delimitada pela Primeira Grande Guerra. Este conflito mostrou os limites do projeto moderno da razão positiva e os sonhos de um progresso indefinido das sociedades ocidentais. Antes do final da guerra, e como um de seus desdobramentos, ocorreu a Revolução Russa de outubro de 1917. No espaço das Américas assistimos a eclosão da primeira revolução de cunho social, a Revolução Mexicana entre 1910 – 1920, que representou um marco para todo o continente, gerando um intenso debate nos meios políticos latino-americanos. Não podemos esquecer-nos da rebelião dos estudantes a partir de Córdoba na Argentina em 1918, mas que se espalhou por todo o continente subsequentemente. Vimos também o

surgimento dos Partidos Comunistas em vários países do continente além de um avanço geral das organizações dos trabalhadores seguida por uma onda de repressão.

No âmbito cultural esse período também foi marcado pelas vanguardas artísticas. Embora seja difícil estabelecer marcos precisos do seu início, já em 1914 surge o primeiro manifesto modernista *Non Servian* de Vicente Huidobro. A década de 1920, entretanto, com a *Semana de Arte Moderna de São Paulo* no Brasil, o início do trabalho dos Muralistas no México e a publicação de *Trilce* de César Vallejo no Peru, é que pode ser estabelecida como o grande momento de eclosão das vanguardas. Ademais temos a fundação de diversas revistas culturais tais como *Amauta* (Peru) e *Avance* em Cuba. Na Argentina além da *Martin Fierro*, tivemos a publicação de esquerda *Nueva Revista*, que contou com a participação de escritores e artistas em seu corpo de colaboradores e reproduziu imagens de David Alfaro Siqueiros, G. Grosz, Pablo Picasso só para citar alguns¹. As revistas culturais, a propósito, serão os grandes veículos das vanguardas e na dimensão visual serão o suporte de novas experiências imagéticas sempre com forte conteúdo político.

As revistas terão um papel decisivo para a fotografia e as imagens de uma forma geral. No caso da fotografia, cabe lembrar que é nesse período que surge o fotojornalismo moderno, com o advento das grandes revistas ilustradas como a *Vu* francesa e a *Life* norte-americana. Veremos também o surgimento de revistas populares e engajadas politicamente, tais como a *Arbeiter Illustrierte Zeitung – AIZ* na Alemanha em 1921². Este magazine de sensibilidade comunista estampava em suas páginas fotomontagens antifascistas como, por exemplo, os trabalhos do alemão John Heartfield, enquanto que na França teremos o surgimento da revista *Regards* em 1932.

Entre os marcos finais dessa fase podemos citar a eclosão da Guerra Civil Espanhola, que foi o campo de provas da Segunda Guerra Mundial. Esses dois acontecimentos marcaram a vida política e cultural não só mundial como latino-americana. Nos anos 1930, com o conflito espanhol como pano de fundo, veremos o surgimento da *Associação de Escritores e Artistas Revolucionários*, a qual, além de contar com a presença vários escritores, teve a participação decisiva de fotógrafos como Robert Capa e Gerda Taro, que propunha uma visão militante consubstanciada na necessidade de transmitir a emoção através da proximidade do testemunho fotográfico.

Mas a fotografia não estava desvinculada do mundo cultural mais amplo, muito pelo contrário, durante o período entre guerras a imagem fotográfica tornou-se um meio privilegiado de expressão artística. Tanto que os movimentos de vanguardas como o futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo a utilizaram como meio de expressão para romper com a representação pictórica do “antigo regime”. Para estes artistas, a fotografia era vista como uma linguagem nova, rápida, precisa, mecânica e reproduzível em sintonia com seus objetivos. Eliminava-se assim a distância que existia entre fotografia e arte.

Durante o período entre guerras não só a fotografia está presente no cerne dos variados movimentos de vanguardas. Nesse sentido não podemos nos esquecer do cinema. O cinema, assim como a fotografia, esses dois representantes da reprodução mecânica, ou da reproduzibilidade técnica da obra de arte, como afirmou Walter Benjamin (Benjamin, 1985), serão utilizados pelos artistas interessados numa nova sensibilidade. Esse movimento ficou conhecido como Nova Objetividade.³ Alguns casos dignos de nota são as experiências na União Soviética em torno da revista *Lef* (1923-1925) e depois com a *Noviy Lef* (1927-1929) em que participaram Rodchenko, El Lissitzky, Dziga Vertov e Maiakovsky. Estes buscavam uma nova visão coletiva ao serviço de um ideal revolucionário.

Do outro lado do Atlântico, surge toda uma geração de norte-americanos, que a partir do projeto da *Farm Security Administration* (FSA) desde 1935 e posteriormente com a criação da *New York Photo League*, busca uma nova expressão fotográfica como documento social e que possibilite uma atuação social e política através da sua expressão artística.

O esgotamento das vanguardas se deu ao longo da década de 1930 com o fechamento da maioria das revistas. No tocante à situação política e social, tivemos a surgimento do fascismo e nazismo na Europa e na América Latina ocorreram vários golpes militares no Brasil, Argentina e Peru e a ascensão de movimentos autoritários. É o período do surgimento de uma política de massas. Por seu turno, podemos dizer que os artistas dentro do espírito dessa época também se radicalizaram em termos políticos entre direita (fascismo que se apropriou do Futurismo) e esquerda (comunismo, socialismo, anarquismo). No âmbito da União Soviética e dos artistas ligados aos partidos comunistas, vai predominar o Realismo Socialista, além de que outros vão assumir tendências nacionalistas. Citando José Carlos Mariategui um dos principais intelectuais latino-americano do século XX, “os termos que falam do novo envelheceram”.⁴

Brasil e México em perspectiva Comparada

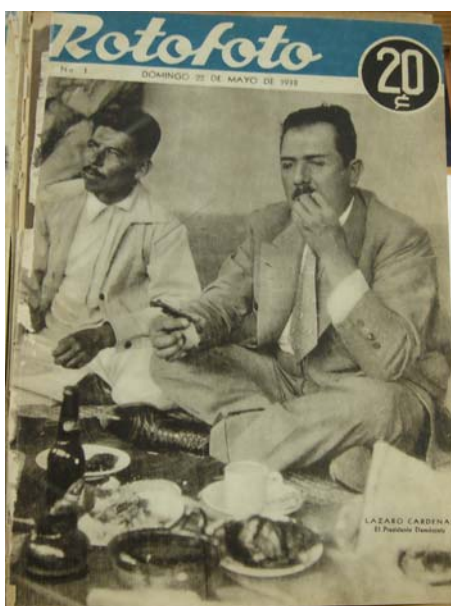
Não cabe aqui nem é meu intento realizar um panorama desse período. A proposta dessa investigação é tratar de uma história política das imagens, ou melhor, uma história política apoiada nas imagens. A intenção é dar uma contribuição à história social e política, recorrendo a uma história cultural ou uma história visual. Outra intenção é investigar como um regime de visualidade se estabelece nas sociedades latino-americanas no período entre guerras, partindo da dimensão visual como um vetor ou uma plataforma para se compreender os processos históricos de Brasil e México neste período.

A fotografia e as imagens, assim como o rádio, a eletricidade e o cinema, estavam inseridos numa transformação do espaço urbano e numa transformação de uma sensibilidade visual da sociedade ocidental. Foi nas décadas de 1920 e 1930 – o período entre guerras – o nascimento e desenvolvimento de uma cultura visual que vai predominar ao longo do século XX. Consubstanciada através das imagens fotográficas, dos anúncios publicitários, de livros, de cartazes, do cinema e das revistas culturais é que se estabeleceu uma nova cultura visual gestora de um novo imaginário político.

Cabe aqui falar, mesmo que brevemente, do conceito de “cultura visual”. Nicholas Mirzoeff, um dos principais estudiosos do tema, destaca a distância entre a riqueza visual da sociedade moderna em contraste com a pouca capacidade e/ou habilidade para analisar essa visualidade. Assim, defende a necessidade de se desenvolver um campo de estudos em que se investiguem os diferentes meios visuais e de comunicação não de forma independente, mas de forma integrada⁵. Embora não partilhe completamente de suas propostas, a idéia de uma necessidade de se estudar a cultura visual de forma mais integrada e ampla, independente dos seus suportes, me parece extremamente instigante⁶.

Em minha pesquisa, algumas revistas e jornais estão sendo investigados. No caso mexicano, cabe citar o jornal *El Machete* do Partido Comunista Mexicano, dos anos 20, em que teremos a publicação de fotografias de Tina Modotti e gravuras de David Alfaro Siqueiros, além de LAB e Luis Arenal. Este último foi seu diretor por muitos anos do periódico. Chama a atenção a experiência alternativa da revista *Frente*

a *Frente* (1934 – 1938) publicada pela *Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios* e que teve em sua direção novamente Alvaro Siqueiros e na qual Dolores Álvarez Bravo conseguiu publicar uma fotomontagem na capa. Num número posterior dessa revista foram publicadas fotomontagens de John Heartfield. Algumas outras experiências merecem ser destacadas como as revistas *Hoy* e *Rotofoto*, que, embora não possamos afirmar que sejam engajadas, estamparam em suas imagens cenas de forte conteúdo político e ajudaram a construir uma cultura visual política.



Capas das revistas *Rotofoto*, maio de 1938 e *Hoy*, maio de 1937

Cabe destacar ao final da década de 1930 a chegada no México de cinco fotógrafos espanhóis conhecidos por *Hermanos Mayo*, nome em alusão ao Primeiro de Maio e a sua atuação política engajada, que buscavam exílio após a derrota da República na Guerra Civil Espanhola ⁷. Nesse mesmo período surge o periódico *El Combate*, que também publica fotografias e gravuras com forte teor político.

Ainda no México merece um destaque a pintura mural. Já existe uma ampla bibliografia sobre o tema. Vou aqui me deter mais em trabalhos mais recentes que vêm procurando estabelecer um novo diálogo com essa produção. Ela possui uma história oficial que foi denominada como “história do bronze” ⁸. Segundo Gonzalez Mello, a pintura mural da Revolução foi um dos intentos mais acabados por elaborar uma história visual sem dissidência, sem correntes e contracorrentes. Procurou construir uma só história do México pós-revolucionário, harmoniosa e em que as

contradições foram omitidas. Este mesmo autor afirma também que, ao longo do século XX, a construção da legitimidade se deu como uma disputa ideológica contra o catolicismo. E que neste sentido os murais patrocinados pelo Estado não foram por acaso pintados em igrejas, capelas e conventos expropriados pelo governo. Ocuparam estes espaços no intento de neutralizar sua força simbólica. Era uma forma de o Estado cooptar uma ala mais radical de esquerda de artistas e intelectuais e neutralizar seu discurso. O muralismo estabeleceu assim uma retórica visual, buscando convencer a sociedade mexicana da legitimidade das classes sociais vencedoras do processo revolucionário.

Segundo esse autor, serão temas constantes no muralismo imagens como as do presbítero e a mesa (símbolo da autoridade), a pátria e a professora e, é claro, o índio. Este último foi um dos principais atores simbólicos da revolução segundo a ótica dos muralistas. Ele foi representado como explorado e reivindicador, foi também o herói anônimo e triunfador. Representou a luta dos pobres contra os ricos, dos despossuídos contra os possuidores e de vítimas contra os verdugos. Mas os indígenas foram construídos sobre um imaginário livre de contradições no qual se elaborou o México moderno mestiço, índio e camponês. Nada mais fantasioso, tendo em vista o México pós-revolucionário e suas elites que não eram nem um pouco indigenistas, muito pelo contrário, eram racistas ⁹.

Os murais também foram individualistas na representação da história mexicana na medida em que foram eleitas esfinges convencionais dos heróis históricos que lutaram pela independência, contra os conservadores e a igreja. Foram eleitas figuras emblemáticas tais como Miguel Hidalgo, José Maria Morelos, Benito Juarez, Francisco “Pancho” Villa e Emiliano Zapata. A grande quantidade de personagens levou em muitos casos à construção de galerias (apertadas) de heróis. Cabe lembrar que as imagens fotográficas produzidas e publicadas pela família Casasola ao longo desse período estabeleceram o mesmo dispositivo a elaborar figuras emblemáticas da fundação do México Moderno ¹⁰.

Entre os mais conhecidos artistas do muralismo, para nosso objetivo da hipótese dos intercâmbios dos imaginários culturais através das múltiplas redes dos movimentos modernos e do intenso processo de internacionalização do movimento antifascista, convém nos determos um pouco mais na figura de David Alfaro Siqueiros. Em seu caso, acredito, temos dois momentos de contato mais intenso. Um primeiro

que denomino Fase das Palestras, durante a década de 1930, e uma segunda fase, das Bienais, entre 1950 e 1960.

Talvez um dos primeiros contatos de Siqueiros com o Brasil e os brasileiros foi durante sua estada na Europa (França, Itália e Espanha), mais precisamente em Paris, como adido militar e bolsista do governo mexicano entre 1919 e 1921. Foi através de um brasileiro, provavelmente Correia de Araujo, pintor carioca, que Siqueiros foi apresentado a Picasso.

Desde esse momento, Siqueiros entendia que arte e política caminhavam juntas. Essa vinculação ficou explicitada desde cedo, pelo manifesto redigido por Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América”, datado de 1921 e publicado em Barcelona. Dois anos depois, ele ingressava no Partido Comunista Mexicano, tornando-se rapidamente uma de suas principais lideranças. Em 1929, por conta dessa vinculação, participou como Secretário Geral da *Confederación Sindical Unitaria* do *Congreso Sindical Latinoamericano* realizado em Montevideu. Na sua volta ao México, ficou preso na cidade de Taxco. Voltou à América do Sul passando por Buenos Aires e Montevideu em 1933. Nesse mesmo ano, proferiu algumas conferências em Buenos Aires a convite de Victoria Ocampo e, a seguir, passou rapidamente pelo Brasil. Visitou São Paulo onde proferiu uma conferência no Clube de Arte Moderna (CAM) onde estabeleceu contatos com vários intelectuais brasileiros, entre os quais, Oswald de Andrade e posteriormente foi ao Rio de Janeiro.

Reproduzo aqui as recordações de Flávio de Carvalho sobre a palestra de Siqueiros no CAM, um personagem dos mais atuantes no meio cultural paulista daquele momento, Embora um pouco longa é muito loquaz e uma excelente descrição do impacto das idéias do pintor mexicano em terras paulistas:

Entre os acontecimentos mais interessantes do Clube se destaca a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Siqueiros fez parte do grupo de renovação mexicana, o grupo de Rivera (antes de brigar com Rivera)... aquele grupo que pintava afrescos nas paredes externas da cidade do México.

Tipicamente artista, alto, mestiço, cabelos negros, era – coisa pouco comum entre os artistas – grande orador, falava horas inteiras com um improviso vigoroso e imaginativo e sem cansar o público... Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações,

nunca em nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos do orador normal.

Ele era mais exuberante como orador que como pintor, tinha-se a impressão que a sua oratória emanava da sua pintura, era uma consequência e uma continuação da pintura, vinha como o sublime acabamento da pintura. Ele não falava para explicar mas sim para acabar uma coisa que ele havia começado plasticamente. A oratória era em Siqueiros o fim de uma luta, o último ato de um espetáculo, mas evidentemente uma “finale” que não podia ser expressa plasticamente, que só era visível em palavras.

Siqueiros era político e o seu vigor em oratória provinha das suas condições políticas; o ambiente irreverente, irresponsável e livre, do Clube o inspirava. Ele sentia-se bem entre nós.

As suas idéias políticas só uma ou outra vez afetaram a cor e a forma dos seus argumentos – coisa rara entre elementos radicais.

A forma da sua oratória se parecia com a forma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção.

A assistência imóvel hipnotizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas.¹¹

Depois de São Paulo Siqueiros seguiu para o Rio de Janeiro, onde passou rapidamente para proferir outra conferência. Teve a oportunidade de passear pela cidade: caminhou pela Avenida Copacabana, foi ao bairro do Mangue, comprou um exemplar de *Cacau* de Jorge Amado e bebeu num botequim.

Na conferência foi apresentado por Di Cavalcanti e falou por duas horas. Segundo o editor da revista *Rumo* “Começou a falar e virou mil [...] No fim as idéias dele estavam rodando dentro da cabeça de cada um, feito transfusão de sangue.”¹²

A revista publica neste mesmo número um artigo síntese de sua conferência denominada “Revolução Técnica da Pintura”¹³. Curioso que entre os redatores dessa revista temos Carlos Lacerda – então comunista – em conjunto com Evandro Lins e Silva e Moacyr Werneck de Castro. Como mais um exemplo da circulação de artistas e idéias políticas nesse período, no ano seguinte a *Nueva Revista* (já referida acima), em Buenos Aires, publica um artigo de Antonio Berri denominada “Siqueiros y el arte de masas”¹⁴ que discute a relação Arte e Política presente em especial nos trabalhos de Siqueiros.

Talvez uma das marcas mais indelévels da passagem de Siqueiros em terras brasileiras tenha sido deixada em Oswald de Andrade. Na década de 1930 temos um engajamento político de Oswald. Essa postura militante vai se refletir em sua proposta de uma “prosa de tese” consubstanciada em seu romance experimental *Marco Zero*.

Obra de caráter monumental realizada na forma de colagem ou de montagem cubo-futurista. Foi produzida entre 1933 e 1945 e permaneceu inconclusa. Entre os volumes projetados estavam *Revolução Melancólica* e *Chão*. A proposta dessa experiência era denominada de “romance mural”, na qual já podemos vislumbrar as influências de Siqueiros e Diego Rivera. Essa obra seria uma crítica à burguesia paulista. Crítica essa aristocracia em decadência devido à especulação financeira pós-*crack* da bolsa de Nova York e da revolução constitucionalista.

O que mais nos chama a atenção no romance é o debate sobre a teoria da arte, quando procura estabelecer uma discussão teórica e estética entre dois personagens que seriam Jack de São Cristovão, um arquiteto (muito provavelmente Flávio de Carvalho) e Carlos de Jaert, um pintor (possivelmente Lasar Segal) a propósito de uma conferência proferida no CAM.

Em outro trecho do romance mural *Chão*, Oswald reconhece: "Hoje, dez anos depois dessa cena ficcional que expressava o que sucedia aqui em São Paulo em 1934, as sugestões de David Alfaro Siqueiros tomam corpo." Diz que "o mestre mexicano acaba de criar um movimento contrário ao modernismo estético e polêmico, indicando a necessidade cada vez maior de dar-lhe um sentido social e político à arte contemporânea." Para Oswald a solução técnica dos murais resolve o dilema de encontrar uma representação artística coletiva e socializante, tanto plástica como escrita, sem o qual não teria criado o romance mural.

Essas teorias já haviam sido colocadas em prática por Siqueiros nos trabalhos realizados em Buenos Aires, de onde acabava de vir. Lá procurou pela primeira vez aliar pintura e arquitetura no que ficou conhecido como *Ejercicio plástico* organizado por ele e uma equipe que incluía o argentino Antonio Berni. Ambos vão trabalhar na abóboda de um café na periferia de Buenos Aires.

Estavam presentes também no romance experimental de Oswald, tanto em sua retórica social, e diríamos socialista, quanto em certo teor futurista devido a suas técnicas de expressão como a “descontinuidade cênica”, ou sua prosa cinematográfica com tons da pintura, do cinema e das discussões da época como bem assinalou Antonio Candido ¹⁵. Sem dúvida que este tom futurista de “arte ação” Siqueiros também compartia ademais do uso de planos fílmicos e da fotografia.

Com toda certeza as propostas estéticas e políticas de Siqueiros calaram fundo no Modernismo. No Brasil, quem vai seguir este caminho da chamada segunda detenção da antropofagia serão Tarsila do Amaral, com seus quadros *A Negra* (2ª

versão) e Abaporú e depois a pintura de Candido Portinari, Di Cavalcanti e, é claro, de Lasar Segal.

Enquanto isso, Siqueiros nos anos finais da década de 1930, participa da Guerra Civil Espanhola e em seu retorno ao México continua com seus experimentos plásticos. Preso novamente, exila-se no Chile, com a ajuda de Pablo Neruda, onde permaneceu até 1943. Durante esse período viajou para o Peru, Equador, Colômbia, Panamá e Cuba. Posteriormente retorna ao seu país onde executa importantes murais.

Na fase seguinte, a partir do final da década de 1940 e início da de 1950, continua com seus experimentos e inicia seu mural mais conhecido, denominado “Do porfirismo à Revolução” no Castillo de Chapultepec, transformado posteriormente em Museu Nacional de História. Essa obra foi interrompida por diversas vezes, em alguns casos por suas prisões ¹⁶.

Desse período, localizei uma série de correspondências enviadas e recebidas por Siqueiros para várias personalidades do meio cultural e político brasileiro, ademais de instituições de nosso país ao longo dessa década e da seguinte, comprovando a manutenção de uma rede intelectual entre Brasil e México, mas não cabe aqui me aprofundar nesse tema que já desenvolvi em outro trabalho. Cabe apenas mencionar sua participação na III Bienal de São Paulo em 1955 ¹⁷.

Passemos agora para o Brasil. Talvez as primeiras manifestações da emergência de uma consciência política na cultura visual tenham sido as pinturas *Operários* e *Segunda Classe* de Tarsila do Amaral, expostas no Palace Hotel do Rio de Janeiro em 1933. Di Cavalcanti escreve uma crítica elogiosa no jornal *Diário Carioca* acerca dessas obras de Tarsila. Esse mesmo autor publica o álbum *A realidade brasileira* em 1930, em que, através de 12 desenhos, faz uma crítica à situação política do país. Vemos nestes desenhos ecos de um George Grosz que também podemos encontrar em Diego Rivera.



Detalhe do mural *Visão Política do Povo Mexicano* de Diego Rivera na Secretaria de Educação Pública (México), 1923-1928. Página do álbum *A Realidade Brasileira* de Emilio Di Cavalcanti (Brasil), 1930.

Para citar mais alguns artistas brasileiros, temos que lembrar Quirino Camporiorito, com seu retrato *Operário* (coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ) e sua natureza morta intitulada *Vinte anos de início da Primeira Guerra Mundial*, obra de cunho eminentemente pacifista. Posteriormente, realizará obras como *Hora do almoço* e *Aquecendo a comida aos camaradas*, esta última de 1939. Não podemos esquecer também a atuação de outro artista importante, Eugênio Sigaud.

Outro movimento importante foi a fundação da revista *Claridade* no Rio de Janeiro e a criação do *Grupo Zumbi* em São Paulo, ambas inspiradas no grupo e revista francês *Clarté* de Henri Barbusse e que terá uma congênere na Argentina *Claridad*. Ainda em São Paulo, após a Semana de Arte Moderna, eminentemente de elite, surge o Grupo Santa Helena formado por operários, ex-jogadores de futebol, pintores de parede e desempregados que contavam entre seus membros com Alfredo Volpi e Francisco Rebolo. Reuniam-se no edifício Santa Helena e discutiam, além de arte, a situação política, socialismo, fascismo e comunismo. Frequentavam o grupo artistas como Manuel Martins, Clóvis Graciano, Mario Zanini, Humberto Rosa, Figuera, Penacchi e o escritor Roque De Chiaro.

Livio Abramo foi um dos mais marcantes artistas engajados. Militante comunista e ilustrador do jornal do PCB, é expulso ao se recusar a fazer uma

caricatura de Trotsky. Trabalha posteriormente no jornal *Luta de Classes* da oposição de esquerda, no *Petracchone* também socialista e no jornal *O Homem Livre*.



Capas dos jornais *El Machete* (México) e *Homem Livre* (Brasil)

Cabe um destaque à capital paulista como um centro de resistência ao Integralismo, que tinha também na cidade seu líder Plínio Salgado. São Paulo era só agitação e ponto nevrálgico dos acontecimentos políticos. A cidade era dividida entre a elitista Higienópolis e os proletários Brás e Cambuci. Sofreu uma intervenção com o governo de Getúlio Vargas e foi palco da Revolução Constitucionalista em 1932. É na capital paulista que teremos um dos centros dos embates políticos e culturais do país. Foi palco dos choques entre comunistas e socialistas, na Praça da Sé. Por seu turno, a Cidade do México também foi cenário de conflitos semelhantes registrados em fotografias, como os ocorridos em 1935, entre os Camisas Douradas, grupo fascista mexicano, e militantes comunistas vinculados ao Sindicato dos Taxistas, comandados por David Alfaro Siqueiros. A Paulicéia, assim como a grande Tenochtitlán, por serem grandes centros industriais e do operariado, foram *locus* privilegiados da iconografia política da época.

No plano cultural, o *Clube de Artistas Modernos*, já citado acima e tendo a frente Flávio de Carvalho e seu *Teatro Experiência*, foi seu núcleo mais atuante, com exposições da obra de Kaethe Kollwitz (que tanto marcou essa geração), de Tarsila do Amaral e outras. Isso tudo sem contar com diversas conferências: Tarsila falando sobre Arte Proletária na União Soviética, Mário Pedrosa sobre Kollwitz, de Caio Prado Jr sobre a União Soviética (na qual o público era tão numeroso que ficou muita gente de fora, a uma distância de 150 metros) e de Jorge Amado, além da já citada de Siqueiros.

Surge ainda em 1933 o jornal *O Homem Livre*, tendo a participação de Oswald de Andrade, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão, a Pagu. Era um semanário de política e cultura vinculado à *Frente Anti-fascista*, reunindo várias correntes, principalmente trostkistas, anarquistas e socialistas. Livio Abramo publicou várias de suas gravuras neste periódico, onde retratou o cotidiano do operariado paulista e de crítica à Guerra Civil Espanhola sempre numa linha expressionista.

No Rio de Janeiro surge outra revista, *Movimento – Revista do Club de Cultura Moderna*, contando entre seus membros com Jorge Amado, Santa Rosa e outros. A propósito, outra figura de suma importância era Mário Pedrosa. Militante político extremamente atuante, foi crítico de arte e organizador de exposições. Foi um verdadeiro mediador cultural. Escreveu ainda na década de 1930 artigos sobre a arte latino-americana e os muralistas. Posteriormente foi um dos idealizadores do Museu da Solidariedade.

Não podemos esquecer a contribuição de Lasar Segal (1891 – 1956), principalmente de suas gravuras como a série sobre as prostitutas do bairro do Mangue no Rio de Janeiro. Na segunda metade dos anos 1930, desponta a produção de Candido Portinari. Após uma primeira fase, o artista de Brodosqui passa a utilizar a pintura mural. Se num primeiro momento ele não tinha conhecimento da experiência mexicana, logo em seguida interessa-se muito pelos muralistas, assim como Di Cavalcanti.

Cabe mencionar uma última referência que pretendo investigar: os cartazes. Esse tipo de veículo da produção iconográfica é de extremo interesse, posto que foi utilizado como suporte por muitos artistas. No caso mexicano, já realizei um pequeno levantamento e encontrei produções de LAB que a propósito também publicava no *El Machete* e de Alberto Beltrán.

Territórios de Diálogos

Em que pesem as dificuldades de comunicação, ocorreu uma circulação de projetos e idéias políticas e culturais entre os dois países através de redes de sociabilidade estabelecidas entre artistas e intelectuais. Tanto a crítica à burguesia e à igreja e aos seus símbolos quanto a utilização dos operários e os símbolos dos seus respectivos movimentos políticos, tanto no Brasil como no México, foram recorrentes. No país azteca se destaca a figura do índio, do mestiço e do camponês, esta muito mais presente que no Brasil. A crítica ao fascismo e nazismo também era muito forte em ambos os países, assim como a abordagem do tema da Guerra Civil Espanhola.

Exposições individuais ou coletivas de artistas mexicanos, brasileiros, latino-americanos e europeus circularam dentro de um processo de circulação e internacionalização da cultura moderna que se intensificou nas décadas de 1920 e 1930. Viagens e exílios desejados ou forçados constituíram um espaço de intercâmbios, contaminações, apropriações e conexões e ajudaram a elaborar uma cultura visual da época. Como afirmou Diana Wechler “por em evidência o alto grau de circulação da informação sobre este e outros processos da arte moderna em diferentes latitudes”¹⁸ refuta em parte as afirmações clássicas não só da historiografia artística como da histórica e coloca em suspensão as afirmações de desinformação e isolamento em que viviam os artistas e intelectuais latino-americanos.

A intensidade desses intercâmbios de idéias políticas e estéticas entre um espaço e outro que esboçamos acima não confirma essas afirmações. Nesse sentido as revistas culturais com seus avanços técnicos e de reprodução visual foram elementos de aproximações e de construção dos imaginários políticos. Nos anos 20 e 30 existia uma forte consciência internacional tanto dos movimentos artísticos modernos como dos processos políticos. Nestes anos o debate sobre a relação entre arte e política e da autonomia artística colocava a cultura visual num terreno de disputa e de embates políticos. Pretendemos continuar investigando estes repertórios visuais para perceber como ocorreram recepções, apropriações e resignificações levadas a cabo por um grupo de artistas que possibilitou a construção de uma cultura visual e de um imaginário político na América Latina, em especial no Brasil e no México.

Recebido em 20/5/2010

Aprovado em 10/6/2010

¹ Além dos citados acima poderíamos lembrar de uma vasta gama de escritores e artistas que publicaram nesse periódico, tais como: A. Ponce, C. Córdova, Iturburu, Á. Yunque, M. Gorki, John dos Passos, L. Aragon, A. Malraux, I. Ehrenbourg, R. Alberti, M.T. León, Antonio Machado, R. González Tuñón, H. Barbusse e reproduziu imagens de M. Carmen, J.C. Castagnino e L.E. Spilimbergo. Veja Diana B. Wechsler “Melancolía, presagio y perplejidad los años 30 entre los realismo y lo surreal” in *Catalogo Teritorios de dialogo 1930-1945*, México: Patronato Del Museu Nacional de Arte/INBA, 2006.

² HEARTFIELD, John. *Guerra en la paz*. Fotomontajes sobre El período 1930-1938. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

³ Talvez o principal exemplo de artista e evento que pode ser citado é a exposição Film und Foto – Fifo em Stuttgart em 1929 organizado por Lászlo Moholy-Nagy. Este havia escrito *Malerei, Fotografie, Film* em 1925. Quentin Bajac, *La photographie: l'époque moderne 1880-1960*, Paris, Galimard, 2005, p. 67.

⁴ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1995.

⁵ MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 19

⁶ Nesse sentido me identifico muito mais com a proposta do professor Ulpiano T. Bezerra de Meneses de uma História Visual. Para um maior aprofundamento ver seu artigo “Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, in *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, no. 45, pp. 11-36, 2003.

⁷ MONROY NASR, Rebeca. “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, in ACEVEDO, Esther. *Hacia otra historia del arte en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp 170-189, p. 183 e 184.

⁸ GONZALEZ MELLO, Renato. “Diego Rivera entre la transparência y El secreto”, in *Hacia otra historia del arte en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 276.

⁹ Idem, p 285.

¹⁰ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

¹¹ CARVALHO, Flávio de, “Recordações do Clube dos Artistas Modernos”, in *RASM Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, p.

¹² *Revista Rumo*, “David Alfaro Siqueiros – Pintor revolucionário”, in revista *Rumo*, ano 2, nº 2, junho, Rio de Janeiro, 1934.

¹³ SIQUEIROS, David, Alfaro, “Revolução Técnica da Pintura”, in *Rumo*, ano 2, nº 2, junho, Rio de Janeiro, 1934.

¹⁴ BERRI, Antonio, “Siqueiros y el arte de masas” in *Nueva Revista*, ano 1, no. 3, enero de 1935, Apud Diana B. Wechsler “Melancolía, presagio y perplejidad los años 30 entre los realismo y lo surreal” in *Catalogo Teritorios de dialogo 1930-1945*, México: Patronato Del Museu Nacional de Arte/INBA, 2006, p. 25.

¹⁵ CÂNDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

¹⁶ VASCONCELLOS, Camilo Mello. *Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México 1940 – 1982*, São Paulo: Humanitas/Alameda, 2007.

¹⁷ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio, “Um olhar circular: diálogos americanos de David Alfaro Siqueiros” in *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da Anphlac*, Vitória: Anphlac, 2008.

¹⁸ WECHSLER, Diana B. “Melancolía, presagio y perplejidad los años 30 entre los realismo y lo surreal” in *Catalogo Teritorios de dialogo 1930-1945*, México: Patronato Del Museu Nacional de Arte/INBA, 2006, p. 29.