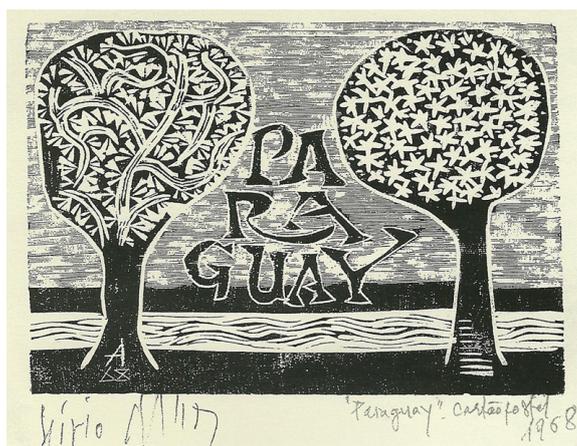


## LÍVIO ABRAMO NO PARAGUAI: ARTE E DIPLOMACIA CULTURAL A PARTIR DOS ANOS 60

M Margarida C Nepomuceno



[Fig. 1] Lívio Abramo. *Cartão de Natal*, 1968. Xilogravura. 12.5x18cm.

A presente comunicação é uma reflexão sobre a metodologia adotada para o meu trabalho de pesquisa de mestrado desenvolvido nos últimos dois anos (2008/2009) no Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, o PROLAM, na Universidade de São Paulo, que teve como propósito demonstrar a importância da atuação do artista brasileiro Lívio Abramo no Paraguai, para a aproximação cultural entre aquele país e o Brasil.

Para o meu trabalho, inserido na linha de pesquisa *Comunicação e Cultura da América Latina*, foi de fundamental importância o estudo da política externa e das relações diplomáticas do Brasil no continente, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, quando o governo brasileiro deu início a um programa cultural na América Latina denominado de Missões Culturais Brasileiras.

### ALGUMAS PASSAGENS DE LÍVIO ABRAMO NO BRASIL

No Brasil, o artista Lívio Abramo (1903-1992) nunca se dedicou, exclusivamente, ao seu próprio trabalho artístico, apesar de destacar-se como gravador já no final dos anos 40. Suas atividades artísticas sempre foram entremeadas por compromissos da ordem da sobrevivência ou da militância política partidária ou sindical. A descontinuidade em seu ritmo de produção de gravura, em especial, chegando a intervalos de quatro ou cinco anos, o acompanha também no Paraguai. Mesmo depois de muito tempo, sem exercer a militância política ou o jornalismo e, de certa forma, estabilizado financeiramente, Lívio

julgava-se um artista *bissexto* por reconhecer uma ausência de regularidade na produção de suas obras.

<sup>1</sup> Depois de muitos anos, acreditava ainda que a sua única profissão era o jornalismo, pois era dela que provinha o sustento regular de sua família e não da Arte.

As primeiras gravuras datam de 1926, embora já desenhasse, anteriormente, com certa frequência. Até os 31 anos, quando realizou a sua primeira coletiva<sup>2</sup>, Lívio colocou suas habilidades artísticas a serviço da política. Inicialmente, para o jornal do partido comunista, onde militou no início dos anos 30 e, em seguida, em 1933, para a construção do partido socialista. São dessa época ilustrações para panfletos políticos e para diversos jornais italianos, o anarquista *Spagueto* e o *L'Arrotino*. Um dos mais emblemáticos periódicos que ilustrou foi *O Homem Livre*<sup>3</sup>, semanário paulista, de visível conotação antifascista, que reunia intelectuais dos mais diferentes matizes, críticos literários e das artes visuais, que colocavam-se ostensivamente contra à ação dos integralistas. Nesse periódico, cujo redator-chefe era Geraldo Ferraz, o crítico Mario Pedrosa assina uma coluna de cinema com o pseudônimo Alpheu Paraná e Lívio Abramo as ilustrações. Foi nesse mesmo semanário que a palestra proferida por Mário Pedrosa, sobre a mostra de gravuras da alemã Käthe Köllwitz, em 1933, foi publicada. Sob o título “As tendências sociais da arte e Käthe Köllwitz”<sup>4</sup>, o texto foi publicado durante o mês de julho em três edições e sintetizou o pensamento da intelectualidade da época, e de artistas simpáticos à temática social. (DE SIMONE, 2004).

Em 1931, iniciando no *Diário da Noite*, Lívio Abramo fez algumas ilustrações para o jornal, mas sua principal ocupação naquele periódico era como redator-titular da correspondência nacional e internacional<sup>5</sup>. Essa função foi exercida por cerca de 30 anos, só interrompendo quando mudou-se para o Paraguai, em 1962. Com exceção dos dois anos que viveu na Europa, com o prêmio de viagem ganho no 54º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1950, somente no país vizinho, segundo Regina Duarte<sup>6</sup>, o artista pôde viver dedicando-se, exclusivamente, à produção e ao ensino da arte.

Em 1951, Mario Pedrosa escreveu um texto para a Tribuna da Imprensa, denominado *Despedida de Lívio Abramo*, sobre o prêmio Viagem ao Exterior, conferido ao artista pela sua participação no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Passados cerca de 20 anos da militância nos partidos de esquerda, muita coisa havia mudado. As transformações políticas, as decepções com os partidos de esquerda nos planos nacional e internacional e, sobretudo, a reflexão sobre a autonomia da arte, levam Mario Pedrosa a concluir que pela primeira vez Lívio Abramo estaria desenhando à mão livre:

<sup>1</sup> “Sou um artista mais ou menos bissexto. Minha produção sofre interrupções enormes, que duram, às vezes, anos inteiros; durante toda a minha vida, fiz umas cinco ou seis exposições individuais”. ABRAMO, Lívio. In: **Lívio Abramo Retrospectiva**, 1976. Catálogo da Fundação Bienal de São Paulo. AH Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo, pg.13.

<sup>2</sup> No 2º Salão Paulista de Belas Artes, em 1935, com a série Operários. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Lívio Abramo**. Catálogo do Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Editorial Projeto Ateliê de Gravura, 2007.

<sup>3</sup> O Homem Livre, órgão do Partido Socialista, durou aproximadamente 1 ano e combateu efusivamente o integralismo, esclarecendo a população a respeito das semelhanças entre integralismo, nazismo e o fascismo. Foi apreendido em 1937. (FERRAZ, 1983, pg.107).

<sup>4</sup> O nome original da palestra de Mario Pedrosa, depois alterado para efeito de publicação, era *Teoria marxista sobre a evolução da arte* (FERREIRA, 1983, pg.43).

<sup>5</sup> Geraldo FERRAZ. **Depois de Tudo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 1983. pg.95.

<sup>6</sup> Regina Duarte é filha de Dora Guimarães Duarte, a segunda esposa de Lívio, já falecida. Depoimento à pesquisadora em julho de 2007.

O artista ganhou uma liberdade maior dentro de uma disciplina que já não é tão diretamente ditada pela fatalidade funcional, venha da goiva ou burrel ou do material em que trabalha. (ARANTES, vol.3. p 226. 2004)

O artista que vai para o Paraguai no início dos anos 60, parece já ter definido essa intrínseca e polêmica relação entre a arte e a política, que tanto mobilizou artistas e críticos, não só no Brasil, sobre a função da arte<sup>7</sup>.

O que não significa dizer que Lívio teria abandonado suas antigas preocupações sociais, e isolado o seu fazer artístico do meio social e político em que vivia. “A mão livre” para Mario Pedrosa é uma metáfora utilizada pelo crítico para celebrar o domínio que Lívio Abramo passa a exercer sobre a sua própria arte, uma espécie de autoafirmação de seu processo artístico e não de rejeição ou afastamento do compromisso social. Uma autonomia do fazer artístico, algo como defendia o crítico francês, Mikel Dufrenne, que no auge das discussões sobre a questão da politização dos artistas nos anos 60 afirmava:

[...] pode significar (a politização)<sup>8</sup> submissão, mais ou menos consentida, a uma instância política, por exemplo, a um partido; mas ela pode também significar a determinação de se comprometer na ação política para orientá-la e em última instância estetizá-la, sem absolutamente subordinar a práxis artística à práxis política e, também, sem conceber a práxis política como a adesão incondicional a um partido<sup>9</sup>.

Como bem confirmaram artistas e intelectuais que conviveram com Lívio Abramo no Paraguai, Lívio abandonou as ações político-partidárias, desvinculou-se dos partidos de esquerda que no Brasil ajudou a construir, mas manteve em sua vida, princípios aprendidos na doutrina do marxismo-leninismo<sup>10</sup>.

Alguns anos antes de estabelecer-se definitivamente no Paraguai, Lívio Abramo já havia estado lá em 1956, como convidado da Missão Cultural Brasileira para uma exposição de suas gravuras. Nessa oportunidade, criou junto com artistas daquele país o *Taller de Grabado Julian de la Herreria*, depois denominado *Yapari y Tilcara*, como resultado das oficinas de gravuras ministradas por ele na sede do Instituto Cultural Paraguai-Brasil. Até mudar-se definitivamente para lá, Lívio organizou uma mostra com o acervo dos artistas modernos do MAM de São Paulo em Assunção e trouxe daquele país, a mostra Arte Religiosa das Antigas Missões do Paraguai, para a VI Bienal de São Paulo, em 1961.

Poderia afirmar que de 1956 a 1962, houve um período de estreita aproximação de Lívio com artistas e intelectuais paraguaios, uma espécie de sondagem de possibilidades artísticas e, com certeza, de avaliações de interesses concretos de ambos os lados, que resultaram em uma articulação diplomática vitoriosa com a mudança definitiva do artista para lá.

<sup>7</sup> Ler mais sobre o assunto em AMARAL (2003).

<sup>8</sup> Grifo nosso.

<sup>9</sup> Mikel DUFRENNE. *Art et politique*. Union Generale. Paris, 1974. Trad. A. A., *apud* Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social da arte brasileira. Studio Nobel/Itaú Cultural. 2003, pg.8.

<sup>10</sup> Miguel Ángel Fernández e Ramiro Domínguez, em entrevista a pesquisadora. Assunção, 2008 e 2009.

**ARTE E DIPLOMACIA CULTURAL**

[Fig. 2] Exposição dos trabalhos da mostra em comemoração aos 10 anos da Escolinha de Arte. Lívio Abramo e artistas do Paraguai. Assunção, 1969.

Em outubro de 1962, Lívio mudou-se definitivamente para o Paraguai, para ser o coordenador do recém criado Setor de Artes Visuais da Missão Cultural Brasileira. Sua ida para lá, assim como a importância que passaria a exercer no meio cultural do Paraguai, durante todo o tempo em que lá permaneceu (1962 a 1992), quando veio a falecer, deve ser analisada dentro da perspectiva de um cenário artístico propício a mudanças, promovido pela intelectualidade daquele país, em contraposição ao cerceamento das liberdades políticas e civis impostas pelo governo de Stroessner.

Lívio chegou ao Paraguai oito anos após o golpe que levou o general Stroessner ao poder e dois anos antes do golpe dos militares no Brasil. Permaneceu lá durante 30 anos, quase que o tempo todo sob o fogo de duas ditaduras ( Paraguai 1954-1989; Brasil 1964-1985).

A antiga militância política e sindical do artista, em agrupamentos da esquerda paulista dos anos 30, primeiro na construção do Partido Comunista e no movimento sindical, depois nos movimentos trotskistas, bem como a sua prisão em 24 de setembro de 1936, pela polícia do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) em São Paulo, parecem não ter constituído empecilho para sua nomeação, diante do estatuto de artista já consagrado por prêmios, por participações nas bienais, pelas articulações com o meio artístico e, por certo, pelas afinidades políticas encontradas entre os dirigentes do Departamento Político e de Cultural, do Itamaraty.

Durante a pesquisa, tivemos acesso ao trabalho da historiadora Ceres Moraes, publicado pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que procura demonstrar que o Brasil desempenhou um papel importante para a solidificação da ditadura Stroessner, de 1954 a 1963. Para Moraes, além da ajuda

econômica, o Brasil teria centrado a sua política colaboracionista na ajuda militar, sobretudo no combate às guerrilhas, e também nas ações da diplomacia brasileira. Mais adiante, a autora atribui o papel da Missão Cultural Brasileira no Paraguai como sendo um dos pilares da política colaboracionista, uma vez que por meio das ações culturais o governo brasileiro teria criado, no interior da sociedade paraguaia, condições para uma mudança de mentalidade a respeito das vantagens das políticas de aproximação com o Brasil. A Missão teria atuado como uma espécie de frente de modernização e quebra de resistência de antigas mágoas históricas. “ [...] *ainda que não fosse seu objetivo, contribuiu de alguma forma para prestigiar a ditadura*<sup>11</sup>, afirmou a historiadora.

A análise da historiadora, bem como as orientações da minha banca de qualificação,<sup>12</sup> alteraram os rumos da pesquisa. Levaram-me a investigar mais a fundo a origem e as finalidades desse programa cultural na agenda das relações diplomáticas do Brasil, não como cenário ou como contexto histórico, como havia sido previsto inicialmente, mas como um dos eixos principais deste trabalho.

Algumas questões se colocavam, como por exemplo: Qual a importância da Missão Cultural Brasileira frente às relações diplomáticas entre os governos brasileiro e paraguaio? Como Lívio Abramo ativista político dos anos 30 em São Paulo, ex-militante trotskista, sindicalista, de nítido perfil de esquerda foi incorporado a esse programa cultural?

As missões culturais constituíram-se na mais antiga iniciativa da política externa do governo brasileiro na área cultural de ação continuada. No Uruguai existe há 70 anos, no Paraguai há 66, em Buenos Aires há 56 anos, e teve a qualidade de antecipar, ou de contribuir para a construção de uma teia de relações da política externa brasileira, denominada hoje de política cultural de Estado ou de Diplomacia Cultural.

O trabalho valeu-se de contribuições interdisciplinares de áreas de conhecimentos específicos, tais como as Ciências Políticas, com os estudos da política de Relações Internacionais do Brasil na América Latina, da Sociologia e da História do Brasil. Recuperamos um período de reformulação da política internacional do Brasil na América Latina, em torno da década de 30, diante da constatação de que os antigos procedimentos das relações internacionais, baseados no binômio: exportação de matéria prima e importação de produtos industrializados, engendraram a dependência econômica aos países dos centros industrializados, bloqueou a modernização e o desenvolvimento industrial. Novos padrões foram incorporados à diplomacia brasileira que exigiam do Brasil autonomia decisória, iniciativas independentes na área de comércio exterior e formação de parcerias bilaterais, dentro e fora da região, sem confronto, entretanto, com as potências hegemônicas.

Analisamos as disputas históricas que dividem os interesses da região e procuramos entender as razões da chamada política triangular estabelecida entre o Brasil, Argentina e Paraguai. No plano cultural, analisamos um conjunto de iniciativas pioneiras desenvolvidas pelo Brasil junto aos países vizinhos, conformando uma vertente importante da política das Relações Internacionais do país, denominada

---

<sup>11</sup> Ibid, pg.102.

<sup>12</sup> Agosto de 2009.

mais tarde de *Diplomacia Cultural*, tais como a criação da Revista Americana, em 1909; o surgimento da União Latina, em 1951; a criação do Conselho Cultural Interamericano junto à UNESCO, em 1950, e, as Missões Culturais Brasileiras. Estas últimas foram implantadas no final dos anos 30 em diversos países, com a denominação original de intercâmbios culturais, cuja expressão mais significativa teve lugar no Paraguai.

É consenso entre os historiadores que a ascensão de Stroessner e o período correspondente ao governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) vão provocar uma mudança significativa das relações entre Brasil e Paraguai e bem sabemos, transcorridos mais de cinquenta anos, dos desdobramentos posteriores especialmente na área de infra estrutura viária, como a construção de rodovias e ferrovias financiadas pelo Brasil; construção da Ponte da Amizade (inaugurada em 1961, que vai culminar com a construção da *Ciudad Puerto Stroessner*, posteriormente *Ciudad del Leste*); tratados de comércio; convênios e financiamentos de obras, culminando com o projeto binacional da construção da mega-hidrelétrica de Itaipú (finalizada em 1984).<sup>13</sup>

As ações prolongadas da Missão Cultural no Paraguai, durante mais de 60 anos, não podem ser definidas como meras generosidades diplomáticas ou casualidades políticas, ou ainda, como trocas gratuitas e espontâneas de experiências culturais no âmbito das relações internacionais. Ao contrário, desde o início, foram ações de concordâncias entre os Estados, regidas por convênios e acordos oficiais e que estabeleceram, entre os países, uma consistente diplomacia cultural. Não há, portanto, como analisar separadamente as ações culturais das ações políticas de Estado, cuja síntese originou a própria expressão *diplomacia cultural*. É fundamental, entretanto, distingui-las, evidenciando cada um dos seus domínios, para não reduzir a importância da Missão Cultural Brasileira no Paraguai no mesmo leito lamacento das ações colaboracionistas entre ditaduras, que existiram, infelizmente, como bem se pode comprovar com o trabalho de escritores paraguaios sobre a Operação Condor<sup>14</sup>. As ditaduras se apoiaram, formando uma grande frente anticomunista, especialmente nas décadas de 70 e 80, o que não implica dizer que todos os atos do governo brasileiro, tenham sido pensados para apoiar a ditadura de Stroessner e que a Missão Cultural Brasileira, gestada ainda no governo Getúlio Vargas e implantada ao longo da década de 40 e 50, tenha sido pensada para esse fim.

O pesquisador francês Alan Rouquié, em seu livro *O Estado militar na América Latina*<sup>15</sup>, sugere uma nova visão sobre as razões que tornaram preponderante o militarismo na América Latina, desde a primeira metade do século XX. De acordo com a sua pesquisa, em 1954, de vinte países da América Latina, 13 eram governos militares.<sup>16</sup> Seus estudos descartam o caminho fácil do determinismo

13 CF.MORAES, 2000, pg.95-99.

14 CF Alfredo Boccia PAZ; Myrian GONZÁLEZ, e Rosa PALAU. *Es mi informe: los archivos secretos de la política de Stroessner*. CDE. Servi Libro. Assunção, 5ª ed. 1996.

15 Alan ROUQUIÉ. *O Estado militar na América Latina*. Alfa-Omega. Trad. Leda Rita Cintra Ferraz. 1ª Ed. São Paulo, 1982. Alan Rouquié foi ministro da França. É pesquisador da *Fondation National des Sciences Politiques e do Institut d'Études Politiques de Paris*. É autor de vários livros sobre a AL, dentre os quais: *Le mouvement Frondizi et le radicalisme argentin*, 1967; *Pouvoir militaire ET Société politique em République Argentine*, 1978, e outros.

16 Rouquié, 1982, pg.14.

cultural, e do que ele denomina de fatalidade histórica, geográfica ou econômica. Sugere analisar, nos vários países onde o militarismo se instalou, as razões específicas que geraram “militarismos” diferentes na América Latina, sua evolução e qual é o percurso histórico, que faz com que uma instituição destinada à proteção da segurança de um país, passa a exercer o poder político central, na contramão, geralmente, da maioria das forças políticas da sociedade.

Para Rouquié (1984, pg.219) a consolidação do poder de Stroessner está relacionada diretamente ao jogo de forças internas de poder desencadeado pessoalmente por Stroessner contra, inclusive, os próprios militares não alinhados de seu partido, e, contra os seus opositores frontais, explícitos. No plano internacional ele se fortalece devido ao seu alinhamento com Washington na luta contra o comunismo, “onde ele não teve rival”. Pelas características analisadas do governo Stroessner, Rouquié afirma que mesmo considerando o Exército próximo do poder, não é ele quem governa, e “Stroessner não é absolutamente o seu porta-voz”. Conclui o historiador que o general conseguiu [...] *antes de tudo neutralizar a instituição militar através de meios diversos, dentre os quais a corrupção, que são legitimados e sustentados pela lógica partidária*<sup>17</sup>.

### ILHAS DE RESISTÊNCIA

Transcorridos cerca de três anos desta pesquisa não há como não modificar a visão sobre aquele país, arranhada ainda por uma história que a bem pouco tempo começou a ser revista. Para além das guerras e dos governos autoritários, criaram-se ilhas de resistência, em torno das quais habilidosos e pacientes artesãos culturais foram tecendo as suas histórias. Às vezes tiveram que inventá-las, criando e recriando tradições, constantemente ameaçadas pelos solavancos da história.

Lívio Abramo representou uma dessas ilhas de resistência, em torno da qual gerações de artistas e de intelectuais agruparam-se para construir um espaço de liberdade compartilhada em torno da arte e da cultura.

---

<sup>17</sup> Ibid. pg 14.