



Um olhar plural sobre o moderno com a pintura de Portinari

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl

Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia

Como pensar o modernismo brasileiro para além dos parâmetros pré-estabelecidos pela crítica e pela historiografia que primeiramente enquadraram-no como retrógrado em relação ao modernismo acontecido em território europeu? Alguns caminhos já foram apontados a partir dos anos 80, do século XX, em estudos que abandonaram o viés comparativo / formalista e passaram a olhar o modernismo brasileiro como um processo que se desenrolou numa temporalidade não circunscrita aos acontecimentos da Semana de 22. Estes trabalhos abordaram artistas e obras antes esquecidos pela historiografia que pretendia exaltar apenas o que havia de aparentemente moderno¹.

Então, pintores, caricaturistas, cronistas e músicos antes relegados a esfera “acadêmica” ou “pré-moderna”, passaram a receber atenção por parte de autores interessados em lançar um “olhar perscrutador”² para o moderno, bem como, para a produção artística e a cultura produzidas no país, dos primórdios da República ao final da II Grande Guerra Mundial.

Esse movimento observado em relação à arte é semelhante ao movimento que se processou no campo da história, ou seja, das ciências humanas e sociais, também, a partir dos anos 80 quando os historiadores voltaram-se para a variedade de temáticas, objetos e abordagens capazes de configurar uma produção historiográfica. A história se afinou, se verticalizou e os historiadores passaram a se preocupar com a identificação dos aspectos que possibilitariam pensar um determinado objeto mergulhado em seu tempo, ou seja, preocuparam-se em evidenciar as relações de um objeto com seu meio, o diálogo possível existente entre ele e seus pares, bem como, com outros seus semelhantes ao longo do tempo.

Os historiadores procuraram estabelecer um movimento ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, como num tecido cuja trama é definida pelo cruzamento dos fios, como explica Carl Schorske ao demonstrar que estes situam e interpretam temporalmente o objeto de estudo num “campo onde se cruzam duas linhas. Uma é vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação com um texto ou

¹ Annateresa Fabris apresenta os textos de Ana Maria Belluzzo, “Voltolino e as raízes do modernismo”, de Flora Süssekind, “Cinematógrafo de letras” e de Raúl Antelo, “João do Rio: o dândi e a especulação” como capazes de pensar a modernidade cultural brasileira a partir de categorias menos “ortodoxas” do que aquelas advindas do modelo europeu. FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. (Col. Arte: ensaios e documentos), p. 9-25.

² STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 279-313. Segundo o autor trata-se de um olhar que não privilegia nenhum ponto de vista e sim uma sucessão de pontos de vista possíveis.

um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (...). A outra é horizontal, ou sincrônica; com ela o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com as outras coisas que vêm surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura. O fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural. O historiador é o tecelão, mas a qualidade do tecido depende da firmeza e cor dos fios. Ele tem que aprender um pouco de fição com as disciplinas especializadas”.³

Este movimento vem se desdobrando em variadas possibilidades e o leque se abre aos pesquisadores, tanto na escolha de objetos quanto de métodos. Alguns defendem a necessidade de se estabelecer limites precisos entre a História da Arte e uma outra História, a Cultural que no caso, se arvora por objetos semelhantes. Como Peter Burke, para quem a razão de ser do historiador cultural é “revelar as ligações entre diferentes atividades. Se essa tarefa for impossível, bem se poderia deixar a arquitetura para os historiadores da arquitetura, a psicanálise aos historiadores da psicanálise, e assim por diante.”⁴ Outros preferem pensar essas fronteiras de maneira menos nítida, assumindo um borrar que propicia a troca, o trânsito entre campos particularmente próximos, sem medo da perda de postos institucionais, rótulos ou títulos. Como Laurent Gervereau que ressalta as facilidades presentes nesta nossa época, em que a queda de barreiras entre as diferentes ciências / disciplinas e as dúvidas de cada uma acabam por facilitar o cruzamento de aplicações práticas nas investigações. Afirma nos beneficiarmos de uma era de temperança, de uma situação de abertura que permite fundar as bases de uma hibridização geral dos métodos⁵.

Michel de Certeau faz uso da imagem de uma pintura de Miró para lembrar que a história se faz “nas fronteiras que articulam uma sociedade com seu passado e o ato de distinguir-se dele (...) o traço que desenha diferenças através de contornos e que torna possível uma escrita (um discurso e uma historicização) é atravessado por um movimento que lhe é contrário. Ele é vibração de limites”.⁶ A história proposta por Certeau é aquela que rompe com os limites hierárquicos entre passado e presente e com a noção de objetividade, através da elaboração de um discurso composto com métodos próprios e específicos ao objeto escolhido, e relacionados com as questões por ele levantadas.

Assim, é que me interessa muito mais essa linha de pensamento que articula possibilidades de abertura e trocas entre áreas e disciplinas, vasculhando e fazendo uso de métodos e formas de abordagens que ultrapassam os limites das disciplinas história e história da arte.

Portanto, transitar entre as categorias próprias da história e outras mais específicas das artes é uma exigência do próprio objeto de estudo aqui proposto, a pintura de Cândido Portinari. Confesso que quando percebi que tinha nas mãos uma das mais, ou talvez, a mais conhecida, comentada, divulgada e estudada pintura de Portinari, cheguei a vacilar acerca da pertinência em continuar com a investigação que havia iniciado⁷. O estudo não abordava exclusivamente a pintura de Portinari, mas pretendia inscrevê-lo no âmbito de uma mostra de arte brasileira levada a Lisboa, no ano de 1940, durante a Exposição do Mundo Português, onde o Brasil encontrou papel de destaque, devido a sua herança colonial. Ocorre que o mote da pesquisa e o seu desenrolar mostraram a forte presença e influência do artista no campo artístico de Portugal, descrevendo um percurso até então pouco pensado e, talvez, pouco provável. Um artista brasileiro influenciando caminhos artísticos e escolhas estéticas no continente europeu.

Os compêndios de História da Arte de Portugal, apontam Portinari como o agente catalisador do “neo-realismo”, movimento artístico que dominou as artes portuguesas na década de 1940, tanto que o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – CAM/JAP – da Fundação Calouste Gulbenkian expõe em suas salas, obras de Cândido Portinari, incluídas no acervo da instituição a partir do desenvolvimento

³ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 17.

⁴ BURKE, Peter. *Variadas de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 254.

⁵ GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: Éditions La Découverte, 1994, p. 35.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 48.

⁷ LEHMKUHL, Luciene. *Entre a tradição e a modernidade – o Café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português*. (Tese de Doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

de uma política de aquisições visando preparar seu acervo como um “panorama fiel” do que foi a arte portuguesa de 1910 em diante⁸. Em meio às obras de artistas portugueses encontram-se obras de artistas internacionais que “tiveram relações próximas ou tiveram importante influência para os seus colegas portugueses”,⁹ entre eles, Sônia e Robert Delaunay, Arpad Szenes, Torres Garcia e Cândido Portinari, cujas obras foram adquiridas ou recebidas por doação quando de exposições realizadas na Fundação.

Na mesma sala onde se encontram as obras dos neo-realistas pode-se ver os estudos de Portinari para os murais do Ministério da Educação - Café, Cacau, Fumo e Garimpeiros -, óleos s/ tela, na dimensão de 41 x 45 cm, com data estimada entre 1934 / 36 e 1944. O pintor brasileiro é apresentado aos visitantes do Centro de Arte Moderna como um introdutor do neo-realismo no território português. O aparecimento da sua pintura Café, na exposição de 1940 é percebido como a primeira possibilidade de acesso a uma obra neo-realista no país, causando algum alvoroço na imprensa, com debates entre os intelectuais que disputavam os rumos que a arte portuguesa deveria tomar naqueles conturbados anos beligerantes. Foi, no entanto, em 1946 quando da exposição de Portinari em Paris, na galeria Charpentier que circularam textos da crítica parisiense e também portuguesa, dos escritores Joaquim Namorado, Mário Dionísio e José Augusto França. O próprio Portinari esteve em Portugal e concedeu entrevistas a Mário Dionísio, foi elogiado pela crítica e ampliou a visibilidade de sua obra e de suas idéias entre os artistas portugueses. Chegou a ser apontado por Joaquim Namorado, na revista Vértice de janeiro de 1947, como “o artista cujo gênio abriu a arte de nosso tempo à comunhão com o destino do homem comum”¹⁰.

Em Portugal o “neo-realismo” surgiu contra o governo, por livre iniciativa dos seus protagonistas, circunstância rigorosamente oposta à dos “realistas socialistas” soviéticos que a partir do Congresso dos Escritores de 1934, em Moscou, adotaram as propostas de Máximo Gorky, cuja influência nas atividades culturais dos comunistas não fora pequena, até pelo menos o início da desestalinização proposta por Kruchchev com o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, em 1956. Com a clandestinidade imputada ao Partido Comunista Português pela ditadura salazarista as discussões envolvendo arte e política precisavam ser matizadas para entrar no país, fazia-se uso, portanto, de um vocabulário filtrado, como o termo “neo-realismo”, no lugar de “realismo socialista”¹¹.

Foi a partir dos anos 30 que o modernismo português tomou um caminho menos ousado que os trilhados nos “anos de Orpheu”, quando o Estado salazarista tomou a frente no atendimento às reivindicações dos artistas, proporcionando, no seu projeto nacionalista, espaço de atuação, garantia de trabalho e visibilidade àqueles que, desde a década de 10, disputavam espaço público junto aos artistas ligados à arte tradicional. Foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, que mais tarde, em 1944, passaria a se chamar Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo (SNI), tendo Antônio Ferro, antigo colaborador junto aos “futuristas” da revista Orpheu, como o elo entre os artistas modernos e o Estado Novo, tentando integrar os projetos das duas partes. Assim é que a geração atuante nos anos 30 cada vez mais se conformou à “ordem” proposta pelo Estado, na busca dos prêmios e dos favores por ele proporcionados, e chegou à década de 40, revestida de uma “atualização moderna”.

Na tentativa de criar um estilo português de 1940, Ferro, “tocando diretamente no brio profissional dos artistas, vai conseguir a adesão necessária ao desenvolvimento da sua idéia. A sincera militância dos arquitectos, pintores, escultores e decoradores, torna-se decisiva e depressa se confunde essa acção com a aspiração de que as celebrações eram o providencial pretexto”.¹² A influência de Antônio Ferro e de sua “política do espírito”, durante a Exposição do Mundo Português, acabou subjugada

⁸ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Pequeno roteiro da coleção de arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 4.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰ *Apud*, GONÇALVES, Rui Mário. *História da arte em Portugal – de 1945 à actualidade*. Lisboa: Alfa, 1993, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 38-39.

¹² ACCIAIOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo – 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 125.

à influência do Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, o grande responsável pelos empreendimentos arquitetônicos da Exposição do Mundo Português, e pela construção de uma “nova ordem”, que se pretendia calcada num “estilo moderno, forte e saudável”, um verdadeiro “estilo português de 1940”,¹³ o qual subordinava a pintura, a escultura e as artes decorativas às exigências arquitetônicas.

Os anos 40 foram marcados por ações de descontentamento com os rumos tomados pela arte portuguesa. Artistas e intelectuais, descontentes com o apoio estatal e com a opção por uma “atualização moderna” em detrimento do “modernismo”, organizaram exposições e fizeram manifestações na imprensa, marcando posição contrária aos artistas modernos apoiados pelo Estado salazarista. A partir da cidade do Porto, passando por cidades periféricas e abrangendo Lisboa, promoveram as Exposições Independentes em 1943 e 1944, nas quais artistas consagrados como Dórdio Gomes, Joaquim Lopes e Abel Salazar dividiram espaço com jovens em início de carreira como Júlio Resende, Nadir Afonso e Fernando Lanhas, que apresentavam obras cujas problemáticas se concentravam em questões formais e não mais temáticas. Lanhas foi o primeiro artista português a assumir uma poética pessoal baseada na abstração, causando a ruptura radical com a tradição que os “modernistas” não haviam realizado até então¹⁴.

Mas, nem todos se conformaram com a alternativa formalista. Intelectuais ligados ao Partido Comunista Português, com o final da Guerra, empenharam-se no confronto com o regime estabelecido passando, a acatar as propostas do Congresso de Escritores, realizado em Moscou, de uma prática artística que visava à transformação do social, baseada nos cânones do “realismo socialista” como expressão plástica e literária. Rechaçavam o formalismo dos Independentes, ao mesmo tempo em que confrontavam a política do regime e a aparência “moderada” que assumiu a arte moderna. Inspiravam-se nos modelos vindos dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Alves Redol, dos murais de Siqueiros, Orozco e Rivera e da pintura de Portinari.

Com a realização de duas exposições, denominadas Gerais de Artes Plásticas, em 1946 e 1947, incluíram a arte dos portugueses na corrente ideológica de esquerda em voga na Europa e na América daquele tempo, o realismo socialista. Em Portugal foi adotada, por questões de censura do regime salazarista, a nomenclatura de “neo-realismo.” Buscava-se com a apresentação de obras de características figurativas representar o cotidiano do trabalhador, assumindo uma politização da prática artística em oposição ao formalismo dos Independentes, considerado não comprometido com o social. Nomes como Abel Salazar, Júlio Resende e Júlio Pomar foram os responsáveis pela afirmação da nova tendência no meio artístico português, dos anos 40.

Outra ruptura se processou com a cisão dos surrealistas que, recusando a censura prévia à III Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1948, resolveram retirar-se da mostra, e no início do ano de 1949 realizam a primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, com trabalhos de Antônio Pedro, Antônio Dacosta, Fernando Azevedo e Vespeira, cujo caráter de enfrentamento ao salazarismo ficou evidente na capa do catálogo da exposição que, “não autorizada pela censura, era um manifesto de apoio à candidatura à Presidência da República do General Norton de Matos: ‘O Grupo Surrealista de Lisboa/pergunta/ depois de 22 anos de/medo/ainda seremos capazes de um acto de/Liberdade?/É absolutamente/indispensável/votar contra/o fascismo’”¹⁵.

¹³ FRANÇA. *O modernismo na arte portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 93.

¹⁴ Uma tentativa de atravessar a ordem estabelecida nas artes plásticas portuguesas, durante o período áureo da Exposição do Mundo Português foi a exposição de pinturas surrealistas de Antônio Pedro e Antônio Dacosta, em conjunto com a escultora inglesa Pamela Boden, ainda em 1940. Esta exposição é percebida por Raquel Henriques da Silva como “uma manifestação intencional de distanciamento, e uma crítica implícita ao envolvimento de todos os modernistas na glorificação do regime, mas não se tratava ainda de ruptura”, pois nos anos seguintes, tanto Pedro quanto Dacosta continuaram expondo nas exposições do SPN/SNI. SILVA, Raquel Henriques. Sinais de ruptura: “livres” e humoristas. In: PEREIRA, Paulo (org.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1999. v. 3. p. 393.

¹⁵ *Ibidem*, p. 402.

Se os surrealistas não aceitaram a censura do regime, os neo-realistas acabaram se sujeitando a ela em prol do seu projeto de transformação social. Já em 1938 o jornal *O Diabo* publicou artigos em defesa de uma arte revestida de “realismo moderno”. Uma arte que

não fotografa nem decalca. Não copia. Emana da vida sim, mas é diferente dela porque tem, em relação à própria vida, uma missão a cumprir. (...) Hoje, a Arte cria beleza combatendo. Porque vem da vida e dirige-se para a vida. A beleza transporta-se nesse reflexo. E a vida sofre a influência da obra de arte que não só é portadora do belo como também de idéias e realizações. É essa a missão do realismo moderno.¹⁶

Esta defesa veio apoiar a divulgação das pinturas murais mexicanas, que também receberam críticas elogiosas em diversos artigos, sendo Orozco e Rivera elevados à condição de sumos representantes do realismo moderno,

aquilo a que podemos chamar *arte moderna* culminou, verdadeiramente, em toda essa excitação pictórica dos mexicanos. Rivera e Orozco são as duas luzes mais belas desse fogo renovador. Nele marcaram a sua presença o homem-luta, o homem-dor, o homem-alegria, o homem-membro-de-uma-classe, o homem – irmão – de – outros – homens. Saltaram por cima da arte envelhecida e apareceram em tela e em fresco. Eles são a arte moderna.¹⁷

Também os romancistas brasileiros foram agraciados com críticas enaltecedoras do caráter realista de suas obras: “hoje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego, e tantos outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil; a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros”¹⁸. O autor do artigo citava os brasileiros para relacioná-los com o movimento “neo-realista” (entenda-se realismo-socialista) iniciado, segundo sua análise, na Rússia, com Gorki e ligado ao realismo e naturalismo francês, dizendo que

o romance brasileiro enquadra-se na sua melhor parte, dentro deste movimento, respondendo por isso às necessidades orgânicas (espirituais também) da mais jovem geração portuguesa. Eis o ponto de encontro nesta relação simpática que se estabelece entre os dois países, o pela primeira vez realizado, intercâmbio luso-brasileiro.¹⁹

Foi no contexto de comunhão com um socialismo internacional que Portinari foi apreciado na Exposição do Mundo Português por aqueles que buscavam alternativas ao regime fascista de Salazar. As especulações em torno de uma nova arte ligada ao realismo-socialista se tornavam extremamente exacerbadas. O ambiente já em ebulição, devido às disputas entre “modernos” e “tradicionalistas” pela participação nos trabalhos da Exposição do Mundo Português, levou o semanário *O Diabo* a publicar em 1939 uma série de depoimentos de críticos, artistas e intelectuais portugueses, a partir de perguntas formuladas pelo próprio jornal, acerca do discurso do Coronel Ressano Garcia, pronunciado na Sociedade Nacional de Belas Artes, questionando a participação dos “modernos”, com sua arte de expressão internacional, naquele que deveria ser o evento mais importante da nacionalidade portuguesa²⁰.

Enquanto alguns defendiam a arte moderna simplesmente em oposição a uma arte tradicionalista e academicista, outros procuravam dar visibilidade às diferentes facetas da arte moderna. O depoimento de Álvaro Cunhal apontava claramente para um interesse pela fórmula proposta pelo realismo-socialista.

¹⁶ A QUERELA do Realismo. *O Diabo*. Lisboa, 30 jan. 1938, p.5.

¹⁷ DOMINGUES, Jorge. Rivera e Orozco. *O Diabo*. Lisboa, 13 fev. 1938, p.3.

¹⁸ NAMORADO, Joaquim. “Do Neo-realismo – Amando Fontes”. *O Diabo* Lisboa, 31 dez. 1938, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

²⁰ A opção feita pelo Estado Novo, com António Ferro à frente do SPN, de incluir os artistas “modernos” nas representações portuguesas em Exposições anteriores, como a do Ano X da Revolução Nacional em 1936, a de Paris em 1937 e a de Nova Iorque em 1939, conjugada ao rumo que estava tomando a organização das Comemorações Centenárias, incitou a investida de Ressano Garcia, caricaturista e presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, em duas conferências que realizou na instituição, em abril de 1939, dando visibilidade às disputas existentes entre “acadêmicos” e “modernos”, alinhados com o Coronel ou com Ferro. Ver: ACCIAIUOLI, Margarida. *Op. cit.* p. 120-124.

As velhas formas estão ligadas às preocupações duma outra época. Por isso se cria um antagonismo de formas que é no fundo um antagonismo de mundos e de concepções. (...) A voz dos artistas interessa na medida que é um eco talentoso da voz das coisas. O que é novo não vale só porque é novo. A arte moderna quando é só moderna na forma, é uma arte incompleta. Num mundo de preocupações e angústias prementes, as obras de arte valem enquanto exprimem essa vida de preocupações e angústias ou a ânsia de soluções".²¹

Para Cunhal a arte deve "exprimir a realidade viva e humana de uma época (...) exprimir actualmente uma tendência histórica progressista."²²

Proliferam na imprensa portuguesa textos, críticas e debates acerca do papel da arte e do artista na sociedade. Abel Salazar, médico, artista e escritor tomado como modelo para os jovens neo-realistas, publicou em 1940 seu livro: *Que é arte?* Nele explicita as questões pertinentes a polémica instaurada no meio artístico:

as frases 'arte pela arte', 'arte social', 'arte humana', são liberdades de linguagem, abreviaturas destinadas a encorajar o discurso e a resumir e condensar idéias. O que porém, é singular e digno de nota é que tais abreviaturas e liberdades de linguagens se transformassem a pouco e pouco em proposições as quais é conferido um sentido tal que se diria que estas frases têm uma significação como tais: e esta é no fundo a causa fundamental da polémica"²³.

Manuel Filipe em entrevista nos anos 70, refletindo sobre as polémicas surgidas acerca da exposição de suas obras em 1945 disse:

A fase negra pretende denunciar uma sociedade que mau grado as grandes conquistas da técnica, produz as gritantes injustiças, com todas as suas conseqüências (...) pés e mãos desconformes podem exprimir a força ou a brutalidade física daqueles que fazem dos pés e das mãos os seus principais agentes de sobrevivência"²⁴. Júlio Pomar e Vítor Palla afirmaram em conferências proferidas em 1945, quando da realização de exposições independentes que "o pintor não fecha mais os olhos diante da realidade."²⁵

Claro está que havia um ambiente favorável à apreciação do quadro de Portinari, tanto pelos críticos do regime, que buscavam uma arte engajada às questões sociais, das quais o *Café* se apresentava como portador, quanto por aqueles que compactuando com o regime na missão de dar corpo ao Império Português, buscavam nas narrativas e simbolizações a possibilidade de construir uma visualidade do Portugal de 1940.

²¹ Depõem Críticos e Artistas Acerca da Gênese e da Universalidade da Arte Moderna. *O Diabo*. Lisboa, 29 abr. 1939, p. 4.

²² *Ibidem*.

²³ SALAZAR, Abel. *Que é arte?* 3 ed.Coimbra: Arménio Amado, 1961, p.164 e 165.

²⁴ *Apud*. GONÇALVES, Rui Mário. *Op.cit* p.36.

²⁵ *Apud*. GONÇALVES, Rui Mário. *Op.cit* p.37.