

O *Café* de Portinari na Exposição do Mundo Português

– agente catalisador do neo-realismo

Luciene Lehmkuhl*

Recebido em: 22/02/2021

Aprovado em: 15/04/2021

Resumo

O pintor brasileiro Cândido Portinari, com seu quadro *Café*, aparece na historiografia portuguesa como o agente catalisador do neo-realismo, movimento artístico da arte portuguesa na década de 1940. Este aspecto não ganhou visibilidade na historiografia brasileira, cujo foco de interesse esteve voltado à atuação do artista no circuito norte-americano de arte. Este texto aborda a presença de Portinari em Portugal através da leitura de sua obra pelos críticos e do diálogo estabelecido com a produção dos artistas portugueses no contexto da Exposição do Mundo Português.

Palavras-chave

Café (pintura); Portinari; Exposição do Mundo Português; Neo-realismo.

Abstract

The Brazilian painter Cândido Portinari, with his painting *Café*, appears in the Portuguese history as a catalytic agent of neo-realism, artistic movement that dominated the Portuguese art in the 40s. However, this aspect did not get any visibility in the Brazilian history which goal of interest was in the artist's performance in the north-American art. This text is about the presence of Portinari through the critical reading of his work and the dialogue set up with the production of Portuguese artists in the context of the Exposição do Mundo Português.

Keywords

Café (painting); Portinari; Exposição do Mundo Português; Neo-realism.

* Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora titular do Departamento de Design na UFPB. Email: lucilehmkuhl@hotmail.com.

O *Café* em exposição



Figura 1. PORTINARI, Cândido. *Café* (1935). Óleo sobre tela, 130x195, 4 cm. (Assinada). Acervo: Galeria séc. XX. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/40-cafe.html>. Acesso em: 02 out. 2020.

Quando realizei um estudo sobre a pintura *Café* de Cândido Portinari e percebi que tinha nas mãos uma das mais, ou talvez, a mais conhecida, comentada, divulgada e estudada pintura de cavalete do artista, cheguei a vacilar acerca da pertinência em continuar com a investigação que havia iniciado.¹ O estudo não abordava exclusivamente a pintura de Portinari, mas pretendia inscrevê-la no âmbito de uma mostra de arte brasileira levada a Lisboa, no ano de 1940, durante a Exposição do Mundo Português, na qual o Brasil encontrou papel de destaque, devido à sua herança colonial. Ocorre que o mote da pesquisa e o seu desenrolar mostraram a forte presença e influência do artista brasileiro 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 Cândido Portinari como o agente catalisador do neo-realismo, importante movimento artístico nas artes portuguesas na década de 1940. Tanto esta influência é reconhecida que o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAM/JAP) da Fundação Calouste Gulbenkian

possui em sua coleção de arte moderna obras de Portinari, incluídas no acervo da instituição a partir do desenvolvimento de uma política de aquisições visando preparar um panorama da arte portuguesa de 1910 em diante.²

O museu do Centro de Arte Moderna apresentava na mesma sala em que se encontravam as obras dos artistas neo-realistas portugueses os estudos de Portinari para os murais do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro – *Garimpeiros* (s/d), *Cacau* (s/d), *Fumo* (1936), *Algodão* (s/d) e *Café* (1936) – óleos sobre tela, em dimensões aproximadas de 41 x 45 cm, com data estimada entre 1934/36 e 1944, que entraram na coleção da Fundação em 1^a de março de 1982, por aquisição. Na ocasião em que realizei a pesquisa, o pintor brasileiro costumava ser apresentado ao público, nas visitas guiadas, como um introdutor do neo-realismo no território português. O aparecimento da sua pintura *Café*, na exposição de 1940, é lembrado na bibliografia 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 da arte portuguesa naqueles conturbados anos beligerantes.³

Agora, por ocasião do evento Miradas Decoloniais para os Centenários Portugueses (1940-2020), organizado no Museu Histórico Nacional, e com publicação neste periódico, sou instigada a refletir sobre a presença do *Café* de Portinari e seus desdobramentos, no âmbito de um pensamento decolonial interessado em alargar a crítica aos constructos coloniais eurocêtricos. Assim, o ambiente de questionamentos ao regime estadonovista português evocado no meio artístico, traz à tona esta oportunidade.



*Figura 2. Inauguração do Pavilhão do Brasil - entrada. 20 Jul. 1940, fotografia, p&b.
Acervo: CDI-DN.*

O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português e as obras de arte

Sobre o Pavilhão do Brasil recaía a expectativa de constituir para a Exposição do Mundo Português “motivo de grande orgulho (...), através dele os portugueses poderão admirar a vida e a alma dum povo, a história e a grandeza dum país, nosso irmão pela raça e pela língua”.⁴ Os jornais exaltam a arquitetura e o conteúdo do Pavilhão de maneira propagandística, ajudando a criar maior interesse e expectativa acerca do Brasil. Assim, dizia o *Diário de Notícias* no dia anterior à inauguração:

Palácio admirável pelo seu traçado arquitetônico, de linhas elegantíssimas, duma harmonia perfeita, encerra, nas suas salas, decoradas com artístico requinte, a síntese eloquente do poder criador, das altíssimas qualidades do povo brasileiro e das riquezas desse grande país, altamente prestigiado no Mundo.⁵

O “risco” externo do Pavilhão do Brasil fora concebido pelo arquiteto português Raul Lino, que orientou o plano geral da exposição; a construção fora dirigida pelo arquiteto brasileiro Flavio Guimarães Barbosa e assistida pelo construtor Eduardo Lopes e Silva, enquanto que o interior fora projetado pelo arquiteto Roberto Lacombe, no Brasil. Composto por três grandes divisões (os estandes, o Departamento do Café e a Exposição de Arte), o pavilhão foi erigido, como arquitetura efêmera, de acordo com o sistema a que obedeceria toda a exposição, cuja intenção era a de ser um “documentário da civilização”. “Abandonando qualquer objetivo comercial ou industrial, a Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal procurou focalizar os aspectos essenciais do país que refletissem o padrão do desenvolvimento nacional”;⁶ por isso ganharam destaque o saneamento, a instrução e os meios de comunicação, demonstrando a forma pela qual o Brasil vinha resolvendo tais problemas.

No jornal *O Século*, um artigo assinado pelo engenheiro Araújo Correia abordava o significado da representação do Brasil nas festas centenárias. Afirmava que

(...) nenhum outro acontecimento, por mais honroso que se apresentasse aos olhos do mundo e de nós todos, poderia alegrar tanto o coração dos portugueses como a participação do Brasil nas festas centenárias. Não concorre para isso apenas a natural simpatia que firmemente se pode estabelecer entre povos de língua, raça e história comuns, nem mesmo a corrente de ligações comerciais e econômicas que os portugueses do Brasil teimam em manter com o velho solar lusitano.⁷

O autor destacava as belezas naturais da terra brasileira, a opulência da nação que se estabelecia nos trópicos e a gente que estava “vincando na América do Sul a inquebrantável energia, e a visão política dos lusitanos”.⁸ Exaltava o exemplo português diante da “perturbada época que a desvairada Europa atravessa, e quando ambições coletivas impelem os homens para lutas que são a negação do ideal civilizador”,⁹ a presença da representação brasileira “constitui para nós, brasileiros e portugueses, o mais poderoso incentivo de trabalho e de devoção à tarefa imensa que ainda nos espera na Europa, na América e em África”.¹⁰ A guerra era citada para reafirmar o potencial pacífico do Império Português. Em seu discurso, o general Francisco José Pinto, embaixador especial do Brasil, reafirmou aquilo que o anfitrião expressara: “nossa exposição é pálida síntese do Brasil que estamos construindo”, mas que não foram esquecidos os “sinais dos imperecíveis alicerces”, legados por Portugal, concluindo que “o grande monumento indestrutível que a civilização ocidental ergueu a Portugal é o próprio Brasil, vivo, que continua em essência a ser português”.¹¹

O percurso de visita realizado pelas autoridades, na inauguração do Pavilhão do Brasil, é descrito pelo jornal *O Século* com ênfase ao momento dos discursos: “Chegados à Sala de Arte, em cujas paredes há quadros valiosos, dos maiores pintores e retratistas brasileiros – sala que mais parece um museu – os visitantes pararam alguns momentos”.¹² Nesta parada ouviram e aplaudiram os discursos do embaixador especial do Brasil, general Francisco José Pinto e do comissário-geral da exposição, Augusto de Castro.

As imagens que registram esta solenidade trazem ao fundo os quadros e as esculturas lá expostos, como que a emoldurar e legitimar a importância e a carga intelectual daqueles atos. São justamente as “belas artes”, aquelas ainda consideradas naquele momento nas esferas acadêmicas, como artes maiores, as escolhidas para afirmar a capacidade de elaboração de discursos e de criação de narrativas capazes de engrandecer as duas nações. Assim, a Sala de Arte é tomada também como Sala de Honra, na qual as autoridades proferem seus discursos, emoldurados por uma visualidade que supunham condizente ao status da representação brasileira nas Comemorações Centenárias.

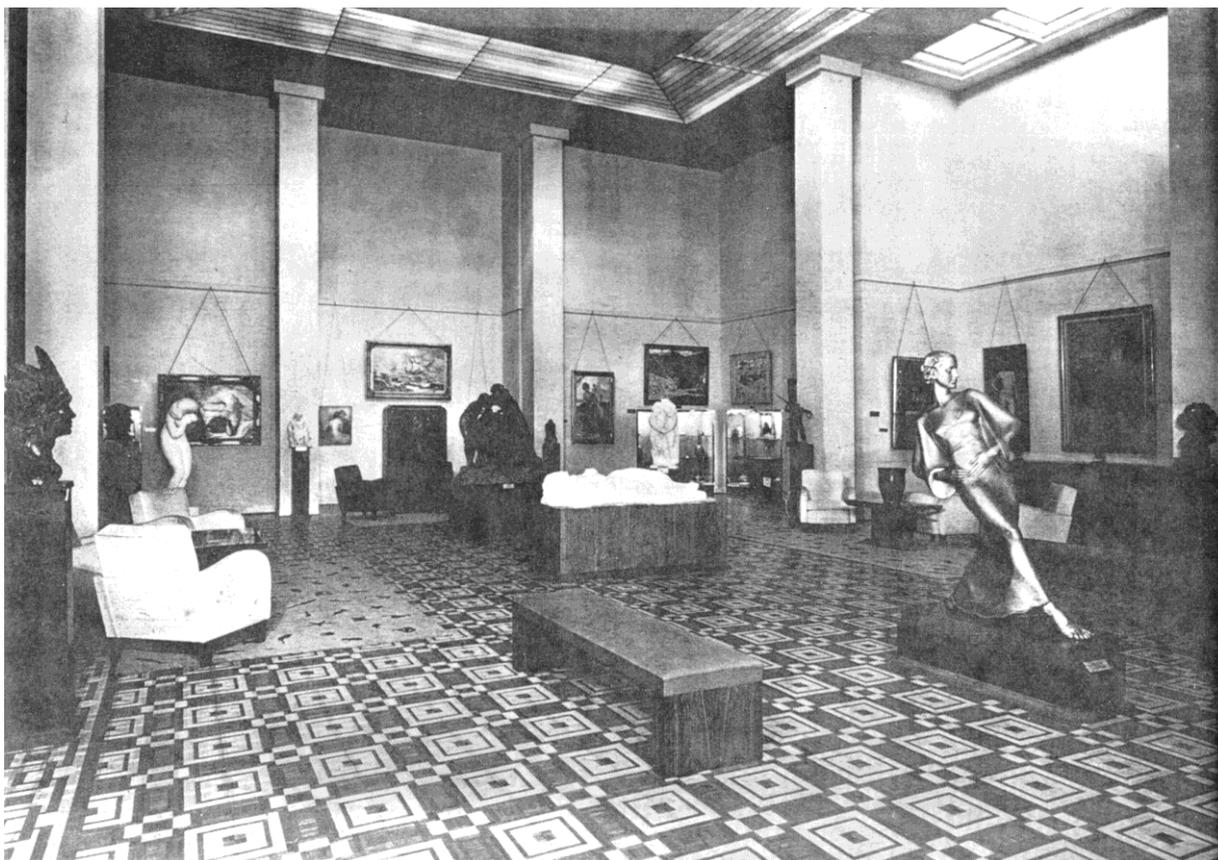


Figura 3. *Stand de Arte* (1940). Fotografia p&b. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Uma das fotografias mostra a sala em plano geral possibilitando perceber a configuração do amplo salão, cujas paredes laterais abrigam nichos entre colunas, nos quais as pinturas foram expostas em pequenos grupos, compondo ambientes de estar, juntamente com jogos de sofás, poltronas, mesinhas e outras peças de mobiliário. O centro do grande salão foi ocupado por peças escultóricas e 27 pinturas, todas realizadas na técnica óleo sobre tela, emolduradas e em dimensões que variam de 70x60cm a 213x178cm, ocupando as paredes dos nichos entre as colunas.



Figura 4. Stand de Arte - último nicho à direita (1940). Fotografia p&b. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal. Álbum Comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941.

Na entrada da sala, em nicho não visível na fotografia do plano geral, encontra-se o quadro *Café*, de Cândido Portinari, juntamente com *Despertar de Ícaro*, de Lucílio de Albuquerque, e *Paisagem*, de Jordão de Oliveira. Dentre as imagens identificadas nas fotografias e publicadas no *Álbum do Pavilhão do Brasil*, somente o *Café* parece destoar. O conjunto de pinturas levado a Lisboa compreende obras realizadas durante as três primeiras décadas do século XX, contando apenas três exceções, as pinturas de Rodolfo Amoedo, João Batista da Costa e Oscar Pereira da Silva. As obras são representações de paisagens, retratos, nus, naturezas-mortas e alegorias que tentam conjugar a relação entre as tradições acadêmicas e uma visualidade que se entende como moderna capaz de compor a imagem de um Brasil herdeiro da cultura portuguesa e alinhado às atitudes imperialistas da antiga metrópole.

A apreciação de Portinari entre intelectuais e populares

No entorno da Exposição do Mundo Português, a crítica de arte portuguesa muito teve o que falar. O semanário de literatura e crítica *O Diabo* publicou, em 17 de agosto

de 1940, um artigo sobre Portinari, acompanhado da reprodução do *Café*, com a legenda dizendo que se poderia “admirar” o quadro no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português. O autor do artigo, Afonso Ribeiro, apresenta Portinari como trabalhador das artes plásticas. Relaciona a pintura de Portinari com a literatura brasileira da década de 1930, caracterizando-a como realista sem, no entanto, julgá-la fotográfica, conseguindo ver na “deformação consciente” um certo “sabor de caricatura”, cujo processo, para o pintor, caracterizava a “ânsia de tornar mais viva, mais poderosa, mais ‘real’ a própria realidade”.¹³ Em sua opinião, Portinari atingiu plenamente seu objetivo: “aqueles trabalhadores de mãos e pés enormes, quase monstruosos, aqueles trabalhadores de braços grossos como pernas, terrivelmente musculados, se nos fixam na retina, se apossam de nós”.¹⁴ Para o crítico, as distorções propostas pelo artista se faziam necessárias para que as figuras que representavam as pessoas humildes não parecessem “amaneiradas, falsas ou retóricas”. Saliêntava existir nas pinturas de Portinari “algo mais que a cor, a luz, o desenho, os volumes e toda uma poderosa técnica, algo mais que faz ultrapassar a sua pintura do quadro puramente estético e lhe confere, em parte pelo menos, um alto significado de obra social, o sentido humano”.¹⁵

Ao analisar o Pavilhão do Brasil, Adriano de Gusmão, em *O Diabo* de 09 de novembro de 1940 direcionou às pinturas expostas sua maior atenção; seus comentários mais entusiásticos se dirigiam ao *Café*, apreciado como uma síntese da arte moderna brasileira.

A mais pessoal composição exibida nesta galeria, a que oferece a nota mais moderna e característica da arte que do Brasil podia vir até nós. Quadro de difícil conquista, vai ganhando volume e sonoridade à medida que o vemos, como se a sua melodia fosse tocada em surdina, dando-lhe tom o mais severo da cor castanho-avermelhada do café. Este grão subjuga o homem, animaliza o trabalhador, torna-o monstruoso. Os rostos desvanecem-se, ficam somente os membros para a carga. E, como um símbolo, o capataz aponta autoritariamente.¹⁶

Uma reprodução do *Café* havia sido publicada, alguns meses antes, na capa da revista *Sol Nascente*,¹⁷ ajudando a criar expectativas para a apreciação do quadro no original. Possivelmente, Gusmão havia lido também as críticas publicadas nos Estados Unidos, quando da premiação do quadro em Pittsburgh, afinal, o artigo de Ribeiro, publicado em agosto, citava diversas passagens daquelas críticas. Além disso, Portugal esteve presente na Feira de Nova Iorque em 1939, tendo António Ferro como comissário-geral e muitos dos artistas “modernos” portugueses envolvidos naquela representação.

É preciso lembrar que o contato entre brasileiros e portugueses não era raro naqueles tempos. Havia um certo intercâmbio entre artistas brasileiros que frequentavam as rodas portuguesas, quando se encontravam na Europa desfrutando seus prêmios de viagem ou a serviço do governo, enquanto alguns artistas portugueses costumavam visitar ou até migrar para o Brasil, passando a frequentar o meio artístico. Assim, a fama e a polêmica que no Brasil já se instaurara em torno do nome de Portinari não se configurava como novidade em Portugal.

Foi, no entanto, em 1946, quando da exposição de Portinari em Paris, na galeria Charpentier, que circularam textos da crítica parisiense e também portuguesa, especialmente dos escritores Joaquim Namorado, Mário Dionísio e José Augusto França. Portinari esteve em Portugal, por seis dias no mês de maio, quando estava a caminho de Paris, e concedeu entrevistas a Mário Dionísio, que registrou: “Os seus pincéis e o seu coração saltam por cima do caixilho da tela e estão em constante ligação com tudo que é povo, sofrimento, vida humana. Se pinta é porque não pode arranjar-se de outro modo, é porque é sua maneira de lutar por um mundo melhor”.¹⁸ O autor toca no ponto nevrálgico da discussão sobre o estatuto da obra de arte e o papel do artista. A arte deixa de ser arte ao se debruçar sobre os aspectos sociais? Estaria, assim, rebaixada ao se preocupar com algo que não fosse puramente estético?

Exaltar o pintor brasileiro auxiliava na credibilidade dos caminhos que a arte portuguesa vinha tomando naquele momento. Jovens pintores portugueses defendiam publicamente, através das suas obras e dos debates publicados na imprensa, suas posições voltadas a uma arte socialmente determinada e politicamente engajada aos interesses dos trabalhadores. Em oposição a toda a arte de cunho mais ou menos oficial, produzida sob a égide do Estado Novo português, os jovens artistas buscavam novas possibilidades de expressão e comunicação com o público através do neo-realismo.

Foi no contexto de comunhão com um socialismo internacional que se deu a apreciação da obra de Portinari na Exposição do Mundo Português por aqueles que buscavam alternativas ao regime do Estado Novo. As especulações em torno de uma nova arte ligada ao Realismo Socialista se tornavam extremamente exacerbadas. Havia um ambiente em ebulição, devido às disputas entre “modernos” e “tradicionalistas” pela participação nos trabalhos da Exposição; naquele momento, estava em discussão o papel da arte e do artista na sociedade. 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.¹⁹

A opção feita pelo Estado Novo, com António Ferro, 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, coronel e cartunista, em duas conferências que realizou, em abril de 1939, dando visibilidade às disputas existentes entre “acadêmicos” e “modernos”.²⁰

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, na qual do Brasil vislumbrava-se o papel de herdeiro exemplar.

Ao mesmo tempo em que a crítica se voltava para o quadro de Portinari como sendo a melhor peça da mostra brasileira, durante a visita, o público em geral era agraciado com a prova do café brasileiro, o produto nacional de maior projeção desde os tempos do Império. A presença do Departamento Nacional do Café na Exposição do Mundo Português se fez de maneira ostensiva, com a organização de um estande do Café, no qual era possível apreciar a variedade de grãos e todo o processo de produção, do plantio à embalagem. Ao final do passeio no pavilhão brasileiro, o visitante encontrava um bar especialmente preparado para servir o café brasileiro, no qual todos poderiam sair com uma xícara nas mãos, degustando o tão falado café do Brasil. As estratégias de divulgação do café brasileiro junto à população parecem ter obtido sucesso, tanto que é possível encontrar referências ao café e ao aroma do café brasileiro em manifestações que vão das charges e caricaturas, publicadas na imprensa, à literatura e depoimentos de visitantes.

A pintura de Portinari foi apresentada em Lisboa num ambiente que propiciou o interesse e as atenções do público, pelo menos na temática ali apresentada. A nenhum outro produto brasileiro foi dada tanta ênfase na exposição quanto ao café; afinal, a intenção das Comemorações era mostrar o passado histórico e não a capacidade técnico-científica e industrial do Brasil. O café brasileiro foi apresentado como produto agrícola de importante contribuição para a formação da nação, capaz de representar a força e o trabalho do povo brasileiro. Enquanto a maior parte dos quadros da exposição mostrava paisagens quase idílicas do Brasil, somente o *Café* mostrava a paisagem alterada pelo

trabalho e o trabalhador na sua atividade diária. A população em geral, viu na exposição oportunidade de ver de perto a colheita do produto tão apreciado pois, mesmo apresentando distorções e exageros formais nos corpos dos trabalhadores, mostrava os pés de café e os grãos sendo colhidos, com ênfase à cor marrom-avermelhada ajudando a constituir o imaginário da população acerca do café brasileiro.

Para outro grupo de espectadores, aquele formado por intelectuais e artistas que estavam interessados em apreciar as questões de construção plástica da obra, Portinari era a oportunidade mais plausível de contato com o novo. As críticas apontavam para o fato de todas as outras obras, pinturas ou esculturas, mostrarem o já visto, aquilo que os olhares mais atentos e experimentados já conheciam, paisagens, retratos, naturezas-mortas, temas históricos e mitológicos com tratamentos realistas e experimentos impressionistas; tudo aquilo que em Portugal também já se havia feito, seguindo o mesmo percurso de qualquer artista ligado às escolas e academias de belas artes que quisesse conquistar um espaço profissional – estudar em Paris, conhecer os movimentos e as técnicas praticadas na capital das artes e transportá-las para os seus países, para as suas realidades.





Figura 5. PORTINARI, Cândido. Garimpeiros (estudo) óleo s/ tela, s/d (c. 1934/1944); Algodão (estudo) óleo s/ tela, s/d (c. 1934/1944); Cacao (estudo) óleo s/ tela, s/d (c. 1936/1944); Fumo (estudo) óleo s/ tela (1936); Café (estudo) óleo s/ tela (1936). Centro de Arte Moderna do Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/artist/candido-portinari/>. Acesso em: 02 out. 2020.

O diálogo de Portinari com os neo-realistas

As obras de Portinari engendraram diálogos, em seus aspectos formais, técnicos e temáticos, com os trabalhos de artistas portugueses desenvolvidos nas décadas de 1940 e 1950. Em Portugal, os anos de 1940 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 de arte encampada por António Ferro de 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 os artistas 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 então.

No entanto, 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. Em Portugal foi adotada, por questões de censura do regime salazarista, a nomenclatura de neo-realismo. Apresentando obras de características figurativas, buscavam rechaçar 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 também da pintura de Portinari. Nomes como Abel Salazar, Júlio Resende e Júlio Pomar foram os responsáveis pela afirmação dessa nova visualidade no meio artístico português. Vejamos esses diálogos presentes em duas obras de artistas portugueses ligados ao neo-realismo, o pintor Júlio Pomar e o desenhista e ilustrador Manuel Ribeiro.

Um dos aspectos da pintura de Portinari, já percebidos pela crítica na pintura *Café* e que se repete nos esboços da Gulbenkian, é a deformação e a dimensão exagerada dos pés, mãos e braços das figuras. Os trabalhadores são representados com pés que parecem plantados no chão, como raízes das árvores, que se fixam ao solo e dele se nutrem. Assim, os corpos cristalizados em imagens pelo pintor são percebidos pela crítica,²¹ como “quase monstruosos”, mas imbuídos de uma deformação consciente portadora de um certo “sabor de caricatura” que permitia ao pintor tornar mais real a própria realidade.



Figura 6. POMAR, Júlio. *Almoço do trolha*, óleo s/ cartão, 120x150cm. (1946/1950).

Quase que se confundindo com as formas criadas pelo pintor brasileiro, é possível apreciar as figuras criadas por Júlio Pomar, no seu *Almoço do trolha*, iniciado em 1946, quando o artista se encontrava preso no Forte de Caxias, sendo finalizado em 1950. Na pintura a óleo feita sobre papel, vê-se a figura de um trabalhador da construção civil, num momento de pausa, ao lado da mulher e do filho, todos com um ar cansado, triste, desolador. No entanto, o aspecto mais marcante desta obra talvez seja o tratamento dado aos pés e às mãos da figura do “trolha”, agigantados, brutos, deformados – parecem ter sido recortados das pinturas de Portinari. Sua força encontra-se no tratamento plástico conferido pelas pinceladas largas e pelas marcas da espátula, em meio à utilização do claro-escuro, como recurso tonal, para acentuar o aspecto sombrio da composição.

O trabalho de Pomar, inserido na produção “neo-realista”, é analisado por Raquel Henriques da Silva como

(...) corpos, deformados e quase escultóricos, ameaçando rebentar a tela e avançar para o espectador para um ajuste de contas ético, preenchem exuberantemente quase todo o suporte, prolongando nos gestos de trabalho (...) ou na luta (...) a sua

força sobre-humana, ou detêm-se encolhidos e expectantes, desconhecedores ainda da sua capacidade de subverter a história.²²

Para a autora, o artista possui capacidade de “rebelar-se contra a “clareza” e a “imediatez” pretendidas pelo “neo-realismo”.²³ Percebemos em Pomar, como em Portinari, que as figuras não são claramente definidas pelas linhas e nem pelo acabamento pictórico. Ao contrário, como é próprio dos esboços, as figuras se apresentam inconclusas, ainda desfeitas, mas, ao mesmo tempo prontas para enfrentarem o olhar do espectador. Este as completa e as define, como ensinou Gombrich, para quem entender uma imagem pressupõe distintas interpretações visuais, as quais estão baseadas num jogo de construção e leitura entre o artista e o espectador.²⁴



Figura 7. RIBEIRO, Manuel. *Camponesas* (1947). Capa do livro *Vila adormecida*, de Antunes da Silva, editora Portugália, 1947.

Com Manuel Ribeiro de Paiva, apreciamos a ilustração para a capa da primeira edição do livro *Vila adormecida*, de Antunes da Silva, de 1947, lançado pela editora

Portugália de Lisboa, na qual são apresentadas camponesas em momento de pausa do trabalho. Tendo uma frondosa árvore ao fundo, três mulheres, em primeiro plano na composição, mostram seus corpos potentes e robustos, as cabeças cobertas, as faces carregadas de seriedade, as mãos amparam o rosto, o ventre e uma criança. A sinuosidade das formas é quebrada pela construção paralela das hachuras que marcam ainda mais os volumes.

Estas figuras, mesmo se distanciando em relação à técnica pictórica utilizada por Portinari, trazem nas referências temáticas e volumétricas o diálogo com as imagens do pintor brasileiro. Os membros grossos, os corpos roliços, mãos e pés evidenciados pela cor branca do papel, remetem quase que instantaneamente à colona apresentada, por Portinari, nas composições que versam sobre o café. Na ilustração de Manuel Ribeiro, a mulher sentada no chão, em contato direto com a terra, não se recusa a mostrar seus pés descalços e seu corpo volumoso, pronto para o trabalho. José Augusto França faz lembrar a importância do artista junto aos neo-realistas:

(...) desenhador de soldados defendendo a Pátria contra comunistas, ou de soldados russos a dançar com espanholas, ou de famílias cristãs exemplares, elogiado na revista do SPN/SNI em 1944 ou fornecendo-lhe capa em 1946, recebeu do neo-realismo nascente uma nova investidura e tornou-se um dos mais apreciados elementos, com as suas capas de livros e ilustrações (...). A sua obra neo-realista não lhe alterou, porém, o estilo inconfundível e as imagens dos camponeses do seu Alentejo natal (...). Corpos maciços e estáticos (...), jovens de pureza lírica (...), maternidades “dramáticas”, revoltas “heroicas”, nus “líricos”, nessa três categorias classificava Paiva os seus desenhos, sonhando transformá-los em frescos impossíveis.²⁵

As imagens apresentadas indicam a opção pelos temas sociais inerentes às obras dos artistas portugueses ligados ao neo-realismo, bem como evidenciam o interesse deles pela pintura de Cândido Portinari, tomado o pintor como paradigma da atitude artística que comporta não apenas as escolhas temáticas, mas também as soluções plásticas encontradas. Neste sentido, as imagens criadas pelo pintor brasileiro e antevistas em 1940 pelos pintores portugueses são lidas, relidas e adequadas aos temas locais, levando-os a encontrar brechas e dar forma às suas preocupações sociais, políticas e culturais. Os rumos tomados pela arte em Portugal e no mundo, no percurso da segunda metade do século XX, permitem inúmeros questionamentos à produção neo-realista e às respostas encontradas por seus protagonistas concernentes à relação entre arte e vida. Fiquemos, então, com a ambiguidade das palavras dos artistas Júlio Pomar e Portinari:

Como a linguagem, tão necessária aos homens como o pão, a arte visa o estabelecimento de modos coletivos de sentir e de pensar.

Julio Pomar

O que interessa é a posição humana do artista, é a sua honestidade, a sua possibilidade de sentir o drama de todos. Não se pinta só com as mãos: pinta-se com o coração.

Cândido Portinari

Notas

¹ 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.

² Cf. 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.

³ Este tema foi publicado em artigo na revista *ArtCultura*, v. 8, nº 12, Jan.-Jun. 2006, ao qual remeto parte das reflexões aqui apresentadas.

⁴ “O Pavilhão Brasileiro”. *Diário de Notícias*, 19 Jul. 1940, p. 2.

⁵ Idem.

⁶ *Pavilhão do Brasil - Álbum comemorativo*. Lisboa: Rotogravura, 1941, p. 6.

⁷ CORREIA, Araújo. “O significado da representação do Brasil nas festas Centenárias”. *O Século*. 20 Jul. 1940, p. 1.

⁸ Idem.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ PINTO, Gal. Francisco José. *Relatório*. Rio de Janeiro: Embaixada Especial do Brasil às Comemorações Centenárias, 1940, Anexo nº 20, p. 2.

¹² “O Pavilhão do Brasil na Exposição de Belém”. *O Século*, 21 Jul. 1940, p. 1.

¹³ RIBEIRO, Afonso. “Portinari”. *O Diabo*. Lisboa, 17 Ago. 1940, p. 1.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem, p. 2.

¹⁶ GUSMÃO, Adriano. “A Arte na Exposição de Belém”. *O Diabo*. Lisboa, 9 Nov. 1940, p. 5.

¹⁷ *Sol Nascente*. Porto, ano IV, nº 45, 15 Abr. 1940.

¹⁸ DIONÍSIO, Mário. “Com Portinari no Tejo”. *O Globo*. Lisboa, 31 Mai. 1946, p. 7.

¹⁹ “Depõem críticos e artistas acerca da gênese e da universalidade da arte moderna”. *O Diabo*. Lisboa, 29 Abr. 1939.

²⁰ Ver: ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo - 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 120-124.

²¹ RIBEIRO, Afonso. Op. cit., p. 1.

²² SILVA, Raquel Henriques da. “Sinais de ruptura: ‘livres’ e humoristas”. In: PEREIRA, Paulo (org.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e debates, v. 3, 1999, p. 399.

²³ Idem.

²⁴ Cf. GOMBRICH, E. H. “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística”. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 1-11.

²⁵ FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XX - 1911-1961*. Lisboa: Bertrand, 3ª ed., 1991, p. 374.