

PORTINARI OF BRAZIL: DISCURSOS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO MODERNISTA NO MOMA.

Victor Velu Fonseca Zaiden Soares¹

A pesquisa analisa dois artigos publicados pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) no catálogo da exposição individual de Cândido Portinari, ocorrida entre outubro e novembro de 1940. Os escritos exibem um painel do olhar de uma época sobre a arte feita no Brasil, então introdutória em solo americano. São discutidas as ideias sobre o pintor e sobre o modernismo no Brasil formuladas pelos autores dos artigos, ambos americanos, para posteriormente levantar a discussão à luz de autores brasileiros que analisaram a trajetória de Portinari. Além disso, são oferecidos alguns dados sobre a exposição e analisadas comunicações da imprensa do museu sobre a mostra.

INTRODUÇÃO

Entre outubro de novembro de 1940 o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) exibiu a mostra *Portinari of Brazil*, uma exposição extensa, mas não completa, sobre a produção de Cândido Portinari (1903–1962). Os artigos publicados no catálogo do evento ajudam a compreender parte da visão de estudiosos norte-americanos sobre diversas questões presentes tanto na arte, quanto na sociedade brasileira. Os escritos compõem um painel sobre o olhar de uma época à arte brasileira, então introdutória em solo americano. Portinari é apresentado como o mais proeminente dos modernistas brasileiros, aquele filho de imigrantes, que pela conjunção de felizes decorrências tornou-se um expoente. O artigo busca analisar os escritos no catálogo da exposição, em conjunto com três comunicados da assessoria de imprensa do MoMa, empenhada em divulgar o evento aos veículos de comunicação da cidade e

¹ Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB) e aluno do curso de Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição.

atrair a atenção do público. Como referência às análises, são tomados como base das reflexões os escritos posteriores de autores brasileiros sobre a trajetória de Portinari, bem como o estudo de momentos de destaque em sua carreira, como a pintura dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde (MES). Dessa forma, o objetivo do trabalho é refletir sobre um período datado, à luz de interpretações oriundas do aprofundamento das investigações sobre Portinari e dos avanços da historiografia da arte no Brasil.

Como lente inicial para a leitura cabe a interpretação de Ana Paula Simioni², que, ao fazer uma revisão da crítica ao modernismo no Brasil, cita seu caráter pouco moderno. Isso se dá, pelo menos inicialmente, pelos modernistas estarem vinculados à representação de temas nacionais, o que de fato limitou o espaço para a exploração formal dentro do espaço pictórico. Gilda de Mello e Souza³ também comenta as alternativas tomadas por alguns dos modernistas para se desvencilharem das limitações estéticas do discurso nacionalista. Veremos como Portinari reagiu a esse cenário e conseguiu, a despeito das alternativas que adotou, a controversa classificação de pintor oficial.

A EXPOSIÇÃO E SEUS DISCURSOS

Portinari of Brazil configurou-se como uma apresentação oficial do que se tinha de mais valioso em termos da arte moderna brasileira. O MoMA esforçou-se em deixar clara a trajetória de Portinari, especialmente enquanto pintor retratista que passou a se preocupar com o cotidiano da vida brasileira. Essa, no entanto, não foi a primeira exposição individual do artista nos Estados Unidos. Naquele mesmo ano, entre agosto e setembro houve uma exibição menor no Instituto de Arte de Detroit. As obras dessa mostra seguiram para Nova York, onde foi adicionado acervo de cerca de outras 40 pinturas e desenhos levados de navio por Portinari, que esteve pessoalmente na abertura da exposição com sua esposa, Maria, e seu filho João Portinari, então com um ano de idade⁴. Posteriormente, a exposição seguiu para outras cidades americanas, entre elas, Chicago, Pittsburgh, e St. Louis.

De acordo com o catálogo, foram enviadas 186 peças de Portinari, subdividas da seguinte maneira:

² 2013, p. 11

³ 2009

⁴ Comunicado da assessoria de imprensa do MoMA de 16 de setembro de 1940. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325189.pdf (acesso em 17 nov. 17)

TABELA I – levantamento das obras enviadas à exposição *Portinari of Brazil*, MoMA, 1940

Tipo	Numeração	Quantidade
Pinturas ⁵	1 – 94	94
Estudos para os afrescos do Ministério da Educação e Saúde	95 – 130	36
Desenhos	131 – 159	29
Impressões	160 – 186	27

A datação das peças varia de 1932 a 1940. Estiveram presentes obras importantes como *Morro* (1933), já pertencente à coleção do MoMA, *Colhedores de café* (1934), *Trabalhadores comendo* (1938) e *Paisagem de Brodóski* (1940). Em conjunto, as pinturas são de temas variados, em que encontra-se também a representação do negro, da mulata, vários retratos e até uma natureza morta de 1939. Infelizmente a pouca disponibilização das imagens das obras dificulta uma avaliação qualitativa para além de suas peças mais conhecidas. Ademais, é informado no catálogo que nem todas as peças enviadas ao museu estariam expostas.

Foi anunciado que todas as 56 peças cedidas por Portinari à exposição estariam à venda. A maior parte era composta por pinturas a óleo, 37, destacando-se *Os despossuídos* (1934); *O sacrifício de Abraão* (1939); e *Tabaco* (1939). Ao fim da exposição, o MoMA adquiriu o quadro *O espantalho* (1940), que, segundo propagado pelo museu, se tratava de uma das melhores pinturas recentes de Portinari⁶. Também foram adquiridos pelo museu um desenho, três litogravuras e duas monotipias.

O museu colocou em evidência o reconhecimento da crítica americana ao trabalho de Portinari. No comunicado da assessoria de imprensa do MoMA de 16 de setembro de 1940⁷ são comentados os êxitos de Portinari nos Estados Unidos, como a menção honrosa conferida pelo instituto Carnegie International de Pittsburgh pelo quadro *Café* (1935), os painéis pintados no pavilhão do Brasil na feira de Nova York (1938) e a aquisição feita pelo MoMA do quadro *Morro* (1933).

No catálogo da exposição são publicados dois artigos sobre Portinari. Um deles do historiador norte-americano Robert Smith, também responsável pelo arquivo de cultura hispânica da biblioteca do Congresso

⁵ De acordo com o catálogo, as pinturas numeradas entre 74 e 94 datavam de 1940 e ainda não haviam sido nomeadas por Portinari. (p. 17) (Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf, acesso em 18 nov. 17).

⁶ Comunicado da assessoria de imprensa do MoMA, data não informada. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325188.pdf (acesso em 18 nov. 17).

⁷ Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325189.pdf (acesso em 17 nov. 17).

dos Estados Unidos⁸; e o outro de autoria de Florence Horn, crítica de arte norte-americana, que visitou Portinari no Rio de Janeiro em 1938 e uma das entusiastas do reconhecimento do artista nos Estados Unidos⁹.

Em seu artigo *"The art of Candido Portinari"*¹⁰, Smith destaca que os retratos de Portinari possuíam uma franqueza renascentista, a força do modelado simples e a clareza linear que fazem lembrar a origem florentina de seu pai. Aqui cabe apontar que entre os modernistas, Portinari teve extensa formação acadêmica, tendo sido aluno da Academia Nacional de Belas Artes no início dos anos de 1920. Segundo Portinari, o classicismo deveria servir como "gramática" aos que desejam escrever bem, no sentido de que é preciso primeiro conhecer e praticar os contornos clássicos para se conseguir pensar em algo renovador¹¹. Retornando ao artigo do historiador, é comentado por Smith que a variedade das técnicas de Portinari e a originalidade de sua visão provam que a pintura brasileira pôde se libertar dos empréstimos de fontes estrangeiras para ser monumental e original. Na opinião do autor, diferentemente de Diego Rivera e dos demais muralistas mexicanos, Portinari não incluiu em seus murais uma mensagem social didática, ao passo que suas observações são colocadas com dignidade, livres da propaganda.

Smith compara o destaque que negros e mulatos têm nas obras de Portinari com o que índios e mestiços desempenharam no muralismo mexicano, representados por artistas como Diego Rivera e José Orozco. O historiador classifica que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi a primeira manifestação pública do reconhecimento cultural da presença indígena e da arte regional no Brasil. Para ele, a predileção de Portinari pela representação de negros e mulatos está não só ligada ao direcionamento geral da "escola moderna brasileira", mas resgata em certo aspecto as origens da pintura no Brasil, onde no século XVII Albert Eckhout e Frans Post representaram escravos e paisagens figuradas por afro-descendentes. Na opinião de Smith, diferentemente de Eckhout e Post, os pintores modernos tentaram compreender o negro e a partir disso basear sua arte.

Já o artigo da crítica Florence Horn¹², que leva o mesmo título da exposição, em determinado momento confere atenção à origem simples e rural de Portinari, filho de imigrantes italianos, criado entre as plantações de café no interior do estado de São Paulo. Horn atribui, por exemplo, o antinaturalismo de Portinari na representação dos membros inferiores como decorrência do defeito na perna, adquirido na infância em uma lesão em uma partida de futebol.

⁸ Informação disponível em: <https://www.loc.gov/item/46025650/> (acesso em 17 nov. 17).

⁹ SMITH, 2017, p. 87-88.

¹⁰ The Museum of Modern Art, New York. Catálogo da exposição *Portinari of Brazil*. (p. 13-15).

Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf (acesso em 17 nov. 17)

¹¹ PORTINARI, *apud* FABRIS, 1996, p. 18.

¹² MoMA, 1940, p. 3-9.

Horn fala da figura do menino de origem pobre, que contou com a bondade dos professores no Rio de Janeiro, "uma característica do povo brasileiro", para desenvolver suas habilidades artísticas. É narrada toda a trajetória de Portinari até o momento da exposição, começando desde o primeiro contato que teve com a pintura, como ajudante da decoração da igreja de Brodósqui, passando pela Escola Nacional de Belas Artes, seus primeiros reconhecimentos enquanto retratista, a viagem à Europa, sua atenção à temática social e assim por diante. A baixa produtividade de Portinari durante os anos da bolsa de estudos na Europa é sempre destacada. Por outro lado, o contato que ele teve nesse período com galerias, artistas e leituras diversas é apontado como elemento crucial na sua formação. Horn coloca que Portinari voltou ao Rio intelectualmente desperto e determinado a descobrir e pintar seu próprio país.

A ascensão de Portinari como retratista é narrada pela autora como fator que garantiu seu sustento financeiro e possibilitou que ele continuasse a pintar os temas do trabalho rural no interior do Brasil, ou as cenas do subúrbio, o que de fato lhe agradava, mas não atraía a clientela de então. A dificuldade na venda dos quadros sobre questões da periferia econômica e de viés modernista é considerada por Horn como algo normal na vida de um pintor moderno, que a despeito da desaprovação, cultivava um grupo de amigos e seguidores que acreditam e investem em sua arte. A autora destaca que além da crítica usual ao modernismo, Portinari enfrentou outro tipo de crítica: a opção por colocar em evidência negros e mulatos. Horn defende que apesar dos negros no interior do Brasil gozarem de mais direitos e reconhecimento do que na cidade de Nova York, é cara aos brasileiros a questão da composição racial do país aos olhos do mundo. Para Horn, a autoconsciência do brasileiro sobre raça está mais ligada aos preconceitos advindos do exterior, do que qualquer outra base de tensão racial no país. Portinari não aderiu portanto à trajetória de invisibilização do negro, ele insistiu em pintar a vida brasileira respeitando suas percepções e julgamentos.

Naquele momento, Horn já reconhecia que Portinari preferiu deixar de lado recomendações sobre certas encomendas quanto ao fenótipo das pessoas que deveriam ser representadas, por acreditar que o negro e o mulato eram elementos importantes ao Brasil. Na visão expressa por Horn, ao pintar no mesmo quadro pessoas com a pele de diferentes tonalidades, Portinari indica que não haveria tensão racial entre elas, ou que talvez o Brasil estivesse se desenvolvendo à margem da mistura de raças. Como exemplo desse pensamento, o catálogo expõe na mesma página (9) o quadro "*Duas mulheres com uma corda*", de 1939, em que de fato a tonalidade da pele varia de uma figura para outra, o que reforça o argumento da crítica.

Um exemplo da recepção da crítica americana a Portinari pode ser observado na citação que Horn faz a Meyric Rogers, professor do Departamento de Artes Decorativas do Instituto de Arte de Chicago, em que ele classificou o quadro *Café* (1935) como um resgate do Brasil da obscuridade, e um esforço satisfatório por dizer algo não baseado nos modelos de Paris¹³.

¹³ MoMA, 1940, p. 7.

Maria, a esposa de Portinari é tida por Horn como uma grande incentivadora e crítica de seu trabalho. Segundo a autora, é de Maria a responsabilidade por Portinari ter persistido na pintura de cenas do cotidiano periférico brasileiro, seguindo sua própria visão, o que para muitos significava uma leitura difamatória do país.

DISCUSSÃO

Em diferentes momentos dos dois artigos do catálogo da exposição, a questão do engajamento político do artista é abrandada, em favor da atribuição de sua origem humilde ao interesse do pintor pela representação da população negra, especialmente em situação de exploração laboral. Não se pode confundir no entanto uma origem pobre com uma origem negra. Esse é o caso de Portinari, que apesar do cenário empobrecido de sua infância, advém de outro contexto, de uma família de imigrantes italianos e, portanto, afastada da questão racial, fundada nos séculos de escravidão.

É possível depreender indícios da incongruência entre o discurso oficial propagandeado pelo MoMA e o engajamento político de Portinari a partir de estudos posteriores feitos com base no legado do artista. Mário Pedrosa comenta o percurso do artista rumo ao muralismo. Tendo passado sua “fase sentimental” onde eram retratadas cenas de Brodóski, como em *Circo*, versão de 1932, e *Futebol* (1935), Portinari voltou sua atenção à representação humana, adotando para tal uma maneira diferente de pintar. “O modelado toma então uma concretização brutal e suas figuras ganham uma força monumental de estatuária”¹⁴. Essa seria a alternativa encontrada por Portinari para dar destaque ao negro trabalhador do campo. Após isso vieram os experimentos com têmpera, para finalmente chegar ao muralismo. O que Mário Pedrosa sustenta é que a entrada de Portinari no muralismo se deu em decorrência de sua trajetória enquanto pintor e não por influência do muralismo mexicano.

Desse modo, teria então o historiador Robert Smith acertado quando afirmou sobre o afastamento de Portinari da propaganda política característica dos murais de Rivera e Orozco?

Bem, Portinari é o autor da seguinte declaração feita em 1934: “a pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra”¹⁵. O aspecto político e a arte social de Portinari confundem-se diante da natureza da escolha pela representação de minorias políticas, à margem também na economia.

¹⁴ PEDROSA, 1981, p. 11.

¹⁵ *apud* Fabris, 2005, p. 86.

Isso se denota no episódio dos afrescos no edifício do então Ministério da Educação e Saúde, de 1936 a 1938. Segundo Fabris¹⁶ a resposta de Portinari à encomenda do ministro Gustavo Capanema foi adequar o tema escolhido dos ciclos econômicos à sua poética pessoal com enfoque no trabalhador. Além disso, o destaque que Portinari conferiu à figura do trabalhador negro faz um contraponto às referências bibliográficas oferecidas ao artista, no intuito de auxiliar a concepção do conjunto de afrescos¹⁷.

Voltando a Robert Smith, a opção de Portinari por colocar o negro em evidência está portanto mais ligada a uma opção pessoal e política, do que na esteira das mudanças pelas quais o país vivia, conforme narrado pelo historiador. Já a análise de Florence Horn referente à preocupação quanto à composição racial do Brasil aos olhos do mundo também carece de reflexão diante do período político pelo qual vivia o país. Mais uma vez, o momento da concepção dos afrescos no Ministério da Educação e Saúde pode ilustrar essa situação. A opção de Gustavo Capanema pelo tema dos ciclos econômicos estava ligada a projeções de um futuro à nação, ancorado em um passado construído sobre bases sólidas. É o que Fabris¹⁸ classifica como “a dupla tarefa de construir a um só tempo o futuro e a tradição”.

Desse modo, a ideia que o estado brasileiro se esforça para transmitir na década de 30, inteiramente governada por Vargas, é voltada para a constituição de uma identidade nacional apegada a elementos selecionados como definidores da cultura: o samba, o carnaval, a bondade do povo etc. Isso inclui também a composição de uma visualidade brasileira, que de fato passa pela edição do tipo brasileiro ideal a ser divulgado. O problema de Florence Horn quanto a essa preocupação racial advinda de fatores externos está em ignorar que, independentemente disso, os séculos de escravidão contribuíram para estabelecer as duradouras clivagens sociais dentro do país.

CONCLUSÃO

Os assuntos referentes aos artigos de Robert Smith e Florence Horn certamente não foram esgotados, mas apontam para uma reflexão sobre a imagem de um momento da arte moderna do Brasil, em que ela passa a se internacionalizar. Após os acontecimentos do modernismo brasileiro nas décadas de 1920 e 1930, a percepção sobre o período já passou por mudanças e reinterpretações.

Se, durante muito tempo, o modernismo foi propagandeado como a expressão máxima da arte feita no Brasil e incorporado aos discursos oficiais do Estado, preocupado em lançar as bases de uma nação unificada em

¹⁶ *ibid.* p. 90.

¹⁷ *ibid.* p. 95.

¹⁸ *ibid.* p. 101.

torno de uma identidade comum, mais tarde, a partir da década de 1970, inicia-se o processo de revisionismo do pensamento sobre o modernismo¹⁹.

Com Portinari não foi diferente. A leitura de suas obras e sua trajetória apresentada pelo MoMA em 1940 afasta-se de critérios ligados a uma tendência política, até mesmo dada a variedade de obras enviadas, que retratavam não apenas elementos da arte social, mas temas diversos. Entretanto, os estudos posteriores puderam proporcionar entendimento que afasta o artista da ideia de pintor oficial. Nesse caso, a pesquisa sobre a exposição *Portinari of Brazil*, atrelada à leitura da época em que ela decorreu, a partir dos escritos publicados sobre o acontecimento, é uma fonte para que se analise criticamente as mudanças de interpretação e se compreenda os pontos do discurso oficial que caracterizaram não só Cândido Portinari, mas também o modernismo brasileiro de forma geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXX, n.2, pp.79-103, dez. 2005.

_____. Cândido Portinari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Museum of Modern Art, New York. *Portinary of Brazil*. The Museum of Modern Art, New York, 1940. (Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf Acesso em 5 de agosto de 2018).

PEDROSA, Mário. De Brodósqui aos murais de Washington. In: *Dos murais de portinari aos espaços de Brasília* (Mario Pedrosa; Aracy Amaral). São Paulo, SP: Perspectiva, 1981.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. (Disponível em: <https://perspective.revues.org/5539> acesso em 18 nov. 17).

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguardas e nacionalismo nos anos 20. In *Exercícios de leitura*. (Gilda de Mello Souza et al). Duas Cidades. 2009.

SMITH, Richard Candida. *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange*. University of Pennsylvania Press, 2017.

¹⁹ SIMIONI, 2013, p. 2.