

Olhando para o Outro Lado

Repercussões da Gravura Gaúcha em Portugal

Paulo César Ribeiro Gomes
UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Artes Visuais

RESUMO

Este ensaio trata da recepção em Portugal da produção gráfica do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura de Porto Alegre (anos 1940 e 1950). A publicação de obras de Carlos Scliar (1920–2001) e Danúbio Gonçalves (1925–2019) na revista *Vértice* repercutiu no circuito dos artistas que produziam arte de temática social em razão da qualidade formal e pela linguagem épica utilizada pelos artistas, em obras de denúncia social. A repercussão se desdobra na produção e na difusão da técnica através da cooperativa Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, criada em 1956 e destinada a fomentar a produção de gravuras e a desenvolver o gosto do público pela técnica. Esta revisão da história da gravura no Rio Grande do Sul ressalta seu caráter inovador e revolucionário. Trata-se, portanto, de uma mudança de expectativas.

Palavras-chave

Gravura gaúcha em Portugal, Grupo de Bagé, Clube de Gravura, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar.

*

RÉSUMÉ

Cet essai traite de la réception au Portugal de la production graphique du Grupo de Bagé et du Clube de Gravura de Porto Alegre (1940 et 1950). La publication d'œuvres de Carlos Scliar (1920–2001) et Danúbio Gonçalves (1925–2019) dans la revue *Vértice* a eu des répercussions sur le circuit des artistes qui ont produit des œuvres d'art à thème social. Les publications reflètent la qualité formelle et le langage épique d'œuvres de dénonciation sociale. La répercussion se déroule dans la production et la diffusion de la technique à travers la Société de gravure - Société coopérative des graveurs portugais, créée en 1956, qui visait à promouvoir la production de gravures et à développer le goût du public pour cette technique. Cet ajustement dans l'histoire de la gravure à Rio Grande do Sul souligne son caractère novateur et révolutionnaire. C'est donc un changement d'attente.

Mots-clés

Gravura gaúcha au Portugal, Grupo de Bagé, Clube de Gravura, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar.

A intensa divulgação e repercussão internacional do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, nos anos 1940 e 1950, ainda está por ser estudada em toda a sua dimensão. Sobre a criação e a consolidação dos dois grupos, escreveu Carlos Scarinci (1985, p. 85): “Já se viu que a ideia nasceu dos encontros de Vasco Prado e Carlos Scliar com Leopoldo Mendez na Europa e que o ‘Taller da Gráfica Popular (TGP)’ do México serviu de modelo ao Clube porto-alegrense.” Do mesmo modo temos a afirmação de Aracy Amaral (1987, p. 183), que escreveu: “É claro que a inspiração mexicana do TGP foi fundamental nesses núcleos [...]”.

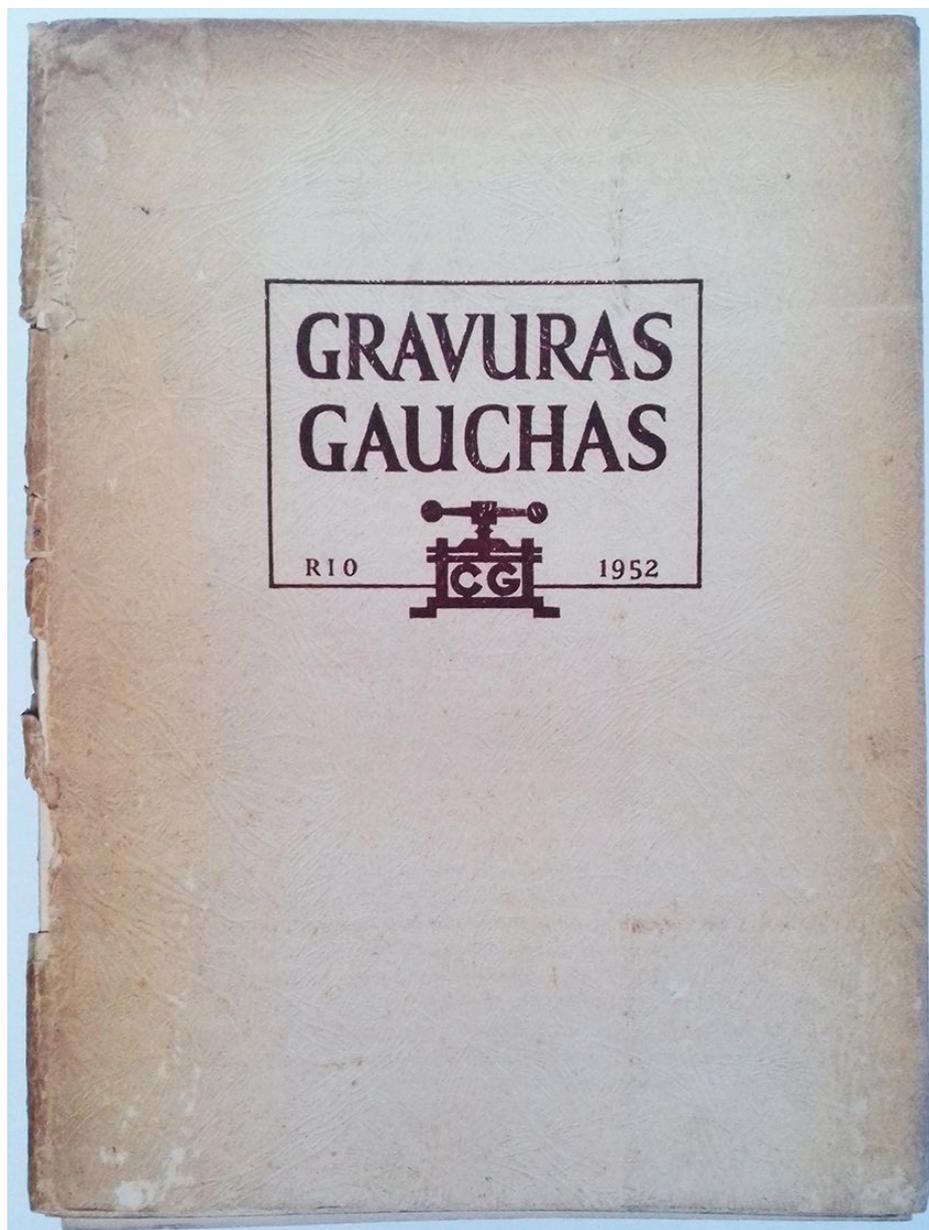


Figura 1. Álbum Gravuras Gaúchas. Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952 (capa).
Fonte: “A doce e ácida incisão – A gravura em contexto (1956-2004)”.
Lisboa: Culturgest, 2013, p. 173.

Mas, se há uma relativa falta de interesse dos historiadores nacionais sobre a ampla repercussão da obra desses artistas fora do Brasil — seja na América Latina, seja na Europa Cândido Portinari em Portugal —, este texto traz uma pequena contribuição sobre Cândido Portinari em Portugal o tema, tendo como foco a difusão dos trabalhos de Carlos

Scliar (1920–2001) e Danúbio Gonçalves (1925), principalmente, mas também o de Glauco Rodrigues (1929–2004) e Glênio Bianchetti (1928–2014), mormente através da difusão do álbum *Gravuras Gaúchas*¹ [Figura 1] em terras lusas e como sua iniciativa repercutiu em Portugal nos anos 1950. Considerando que esse não foi um fato isolado, retornaremos no tempo para apresentar uma panorâmica da repercussão da arte brasileira de matriz social em Portugal nas artes plásticas, durante as décadas de 1930 e 1940, como é o caso da obra pictórica de Cândido Portinari, mormente a apresentação da pintura *O Café*, e na literatura, como é o caso de Jorge Amado e seus romances sociais. Essas relações estão fundadas principalmente na questão da arte social e, por decorrência natural, na questão da figuração *versus* a abstração, tema de debates em Portugal, sob o Estado Novo (1933–1974) de António de Oliveira Salazar (1889–1970).

Antecedentes

Fazendo um retorno no tempo observamos que no caso de Cândido Portinari a repercussão e difusão de sua obra no exterior é praticamente ignorada pela historiografia nacional. A título de curiosidade, em uma consulta doméstica (somente os livros que disponho sobre o artista na minha biblioteca) à literatura produzida sobre o artista no Brasil, desde os anos 1950 até a atualidade, praticamente não há referências sobre o assunto, ignorando, inclusive, sua participação na “Exposição do Mundo Português”, de 1940.²

A repercussão do trabalho dos artistas gaúchos, tema desta comunicação, foi precedida em 10 anos pela exibição da obra *Café* (1935) [Figura 2] de Cândido Portinari (1903–1962), por ocasião da “Exposição do Mundo Português”.³ A influência e a recepção do trabalho do artista paulistano foram objeto da exposição intitulada “Cândido Portinari em Portugal”, com curadoria de Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos, realizada no Museu do Neo-Realismo, na cidade de Vila Franca de Xira (2018). Nessa exposição, e no seu magnífico catálogo, as curadoras tratam com vagar do impacto da tela sobre a intelectualidade portuguesa, que retratava o trabalho no campo com forte mensagem social – opção que se opunha frontalmente ao advento da abstração, em franca ascensão naquele momento na Europa.

¹ Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952. O álbum, é importante assinalar, tem apresentação de Jorge Amado.

² Uma análise sumaríssima da literatura produzida sobre Cândido Portinari dá a ver que o tema não foi contemplado, tanto nos textos histórico-biográficos quanto nos textos analíticos sobre sua obra, assim como, o que é mais surpreendente, também não ocorre nas cronologias que alguns desses títulos trazem. A seguir, apresento uma breve revisão dos títulos, indicando, quando for o caso, se há cronologia. Essa lista não é conclusiva, pois, conforme se pode observar, está longe de ser exaustiva. É, repito, uma amostragem. Obras por título: *Portinari, Pintor Social* (FABRIS, Annateresa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. Com cronologia, sem nota); *Portinari, Amigo mio*. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. (Campinas, SP: Mercado de Letras - Autores Associados / Projeto Portinari, 1995); *Portinari, o pintor do Brasil* (BALBI, Marília. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Com cronologia, sem nota); *Cândido Portinari* (AQUINO, Flávio de. Buenos Aires: Editorial Codex S.A., 1965); *Cândido Portinari y El sentido social del arte* (GIUNTA, Andrea [comp.]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005); *No ateliê de Portinari 1930-45* (FABRIS, Annateresa [curadoria]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2011); *Portinari na coleção Castro Maya* (Apresentação Marcelo Mattos Araújo e Vera de Alencar; Curadoria e texto Anna Paola P. Baptista; texto Annateresa Fabris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010); *Retrato de Portinari* (CALLADO, Antonio. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / Departamento de Imprensa Nacional, 1956); *Cândido Portinari* (RUFINONI, Priscila Rossinetti & PEDROSA, Israel. São Paulo: Folha de São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2013. [Com cronologia, sem nota]); *Cândido Portinari* (Introdução de Luís Martins. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., sem data).

³ Exposição que ocorreu em Lisboa, entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940, com o propósito de comemorar a data de Fundação do Estado Português (1140) e a data da Restauração da Independência (1640), mas principalmente celebrar o Estado Novo, instaurado em 1933 e em fase de consolidação.



Figura 2. Aspecto da sala com obra de Cândido Portinari na “Exposição do Mundo Português”, 1940. Fonte: “Cândido Portinari em Portugal”, (2019), p.64.

O tema da figuração social *versus* abstração foi objeto de intensa disputa no meio artístico português, debate acentuado pela situação política do momento – a ditadura salazarista – que não só controlava a produção artística nacional como também estabelecia o que poderia ou não ser difundido fora das fronteiras portuguesas. Além de Portinari, os escritores brasileiros também tiveram ampla difusão em Portugal, como foi o caso de Jorge Amado. Independente do fato de suas obras estarem proibidas de edição e circulação em Portugal, isso não impediu a repercussão. Afrontando a proibição, a revista *O Diabo* publicou um longo artigo de Mário Dionísio sobre o escritor [Figura 3]. De acordo com Joselia Aguiar (2018, p. 135), ao relatar a difusão da obra no exterior,

A outra resenha daquele ano em Lisboa foi de Mário Dionísio, jovem estudante de filologia antes de iniciar-se como romancista. O longo artigo culminava com um juízo à Casais Monteiro. *Mar Morto*, depois dos primeiros livros de teor ideológico, explodia em lirismo: ‘Este livro não é um panfleto, é vida.’⁴

⁴Citado em *O Diabo*, nº 164 (14 nov. 1937) – “A propósito de Jorge Amado”, de Mário Dionísio.

Semanal
literatura

Directo
Manuel Cam

EDITOR: Ernesto

O Diabo

PROPRIETÁRIO E GERENTE:
Horácio Varjão da Cunha

Redacção e Administração: R. S. PEDRO DE
MAGALHÃES, 150

Melhora de assinatura de
Pagamento

PORTINARI

por Alfonso Ribairo

Cândido Portinari é o maior pintor que o Brasil já teve—o, segundo Robert C. Smith (Bulletin of the Pan-American Union, Setembro, 1939) «parece ser, no momento actual, o mais notável dos pintores das Américas».

Filho de colonos italianos, nasceu Portinari em 1903, na fazenda Santa Rosa, Estado de S. Paulo. Com 15 anos de idade é o exame de instrução primária, dá-lhe a família e, obrando, dirigiu-se para o Rio de Janeiro. Durante anos, oito, dez anos, Portinari lutou afincadamente. Toda a sua ambição se cifrava em ser pintor. Desde menino que não pensava noutra coisa. Em 1921 conseguiu ser aprovado no concurso para a sala de pintura. Em 1922 enviou um retrato ao Sileo. Ninguém notou o retrato. Ele, porém, não desistiu. Pelo contrário, trabalhou com mais ardor que nunca. Entretanto a sua vida era dura e os recursos materiais falavam-lhe e só consigo próprio podia contar. Uma tarde, depois de se mostrar todos os quadros que tinha em sua casa, confessou-se ele: «Foi nessa época que dei cabo do estu- dio; posso dizer que então eu me alimentava a míngua» (1).

Mas Portinari, possuía a paixão de pintar e um espírito refractário a todos os desistimos—continuou lutando, perseguido. E em 1928 alleçou, enfim, o premio de viagem a Europa. Estive na França, Itália, Inglaterra e Espanha. Nos museus observei, comparei, tirei conclusões. Não trabalhei, no entanto. Os trabalhos tão pouco que têm sido afirmado: ir de mãos vazias quando regressou ao Brasil.

De novo ao Rio começa por fazer esta coisa muito simples, mas para o que, no fim de contas, é precisa uma certa coragem—coragem com o academismo. Portinari, de recto, não poderia, creio, ainda que isso fosse o seu desejo, proceder de outro modo: infinitamente curioso e insaciável por tempoamento, impossível se lhe tornava satisfazer-se com as verdadeiras alcançadas: era-lhe necessário um contínuo renascimento de experiências. A esta atitude de rebeldia deve Portinari, quem-se percebe, uma grande parte da sua triunfo. A primeira consequência de tal atitude—sendo igualmente o primeiro passo para o prestigio que hoje goza—é a enorme variedade técnica, temática e expressional que a sua pintura encerra. Por outro lado, a sua permanente curiosidade estética, provocando-lhe horror as fórmulas cristalizadas, levou-o a voltar-se inteiro para a natureza, dando arranjos e materiais com que construíra o melhor da sua obra. E está, com Portinari no Brasil, de-se um fiado digno de referência—que vem a ser servir-se o pintor de motivos mercedemente nacionais e realisar uma obra de arte universal. Factor, aliás, que se era indito em pintura naquela páiz, o não era em literatura. Jorge Amado e Lima de Alpoim, por exemplo, e o primeiro mais que o segundo, haviam já conseguido coisa semelhante com alguns dos seus romances.

A arte de Portinari, partindo como parte da natureza, da vida, tinha que ser por força, como é, uma arte realista—o que de maneira nenhuma quer dizer uma arte fotográfica. Bem ao contrário, a sua formação consciente é muito usual em Portinari. Por vezes, mesmo, tal deformação, por demasiado exactidão, chegou

Coisas de O Dia

Antologia da asneira

Pobre História pátria! Esfarrapam-te diariamente em exercícios escolares, em versos péssimos, em artigos ligeiros de comemorações e apoloques! E tu devias ser respeitada por todos; pelos que têm linhagens limpinhas desde os avoengos godos, e por nós, os do arrol-miuda de lódas as batalhas, de lódas as fomes, de lódas as rebeldias. Mas não te respeitam. De-furram-te, maltratam-te, como se fosses coisa de cada qual. Como se os oito séculos da história da nação, não fossem oito séculos de história colectiva, com heroísmos e covardias, glórias e misérias, descritos pelos cronistas e gravados na poeira do tempo pelos homens da lença, do arado e do leme. Construção colectiva, fu devias merecer o respeito colectivo!

Mas, apesar de tudo, o sr. Correio da Costa permitte-se escrever as linhas que transcrevemos acerca de D. Sebastião e da batalha de Alcockar-Quibir.

«Quis atterax até ao norte de África, o domínio definitivo da lusa gente, e da lusitana grei, contra a acção de moirama e contra o furor mahomelano. Sonho camonense, sonho de alma lódo e ceço, no espirito do Infante e Rei de Aviz, esse rei precoce e predestinado pela soror-Morte, existia o painel ambicionado da glória, a certeza no trunfo, a aurora dum grande Império Lusitano, o império lusitano de fins de Quinhentos.

Anles da partida dos naus, a 24 de Julho de 1578, no frenesi e no tumulto infrene dum embarque eppico e heroico, D. Sebastião tem um sonho lullisman dois ex-voivos de Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal.

«... e ter um certo sabor de caricatura. Te-daria Portinari não deforma pelo próprio prazer de deformar ou com recato de cair na cópia servil da realidade: serve-se deste processo na ínsia de tornar mais viva, mais poderosa, mais «real», a própria realidade. E não há dúvida que o consegue. Inicialmente há talvez surpresas, um choque. Credo, porém, aqueles trabalhadores de mãos e pés enormes, quasi monstruosos, aqueles trabalhadores de braços grossecos como pernas, terivelmente modelados, se nos fixam na retina, se espessam de nós. E o efeito que o artista faz do seu processo de tal modo lhe avigora as figuras e lhe faz realçar o conjunto da composição, não raro lhe dramatizando, que nos chegamos a convencer que semelhantes existíros se tornavam em «bolsões necessários para que os seus sacos dos enfeites, os seus petadores, tida a extensa galeria da sua gente humilde não chegasse até nós amansarada, falsa ou re-tórica».

Em 1935, Portinari concorre a Exposição de Arte Moderna do Instituto Carnegie e obtém a segunda menção honrosa com o seu quadro «Café». Eis os termos em que a crítica então se lhe referiu:

Maria R. Rogers, director do Museu de Arte de Saint Louis (Pittsburgh Post-Gazette, Outubro de 1935).

«Portinari bem mereceu do seu país, a quem tão prontamente levou honras de premio num certame internacional de arte. É a primeira vez que o Brasil se faz representar numa exposição internacional Carnegie, e a tela premiada, «Café», é tão caracteristica quanto pode sê-lo um quadro. Portinari é, provavelmente, o mais cosmopolita de todos os premiados deste ano, pelo carácter internacional dos seus estudos e motivos».

Homer Saint-Gaudens, director de Belle Artes do Instituto Carnegie (Carnegie Magazine, Outubro, 1935).

(Continua na página deiz)

Não percebe ou não quer perceber!

Um destes doutores, muito convencidos da sua «doulorico», dizia há dias:

— Não percebo a atitude de «O Diabo». Aludófilo? Germanófilo? Não percebo.

O doutor não percebe ou não quer perceber. Mas os nossos leitores sabem bem que a nossa atitude perante a guerra, é está; neutralidade esclarecida. E entendemos que será por esta neutralidade todo aquele que se interesse verdadeiramente pelo progresso do povo português.

Bússola firme

Os poetas dizem que o mundo é um mar encapelado.

Quantos deixam perder o norte, neste mar? E os doentes que gozam ale a sua própria desorientação?

Apesar de tudo, uma bússola firme continuará a sua missão: é que oriente para a felicidade dos homens.

Pequenas biografias

Mariuzinha de olhos azuis e cabelos loiros. Outra de olhos e cabelos negros. Tantas Mariuzinhas ignoradas, nas suas minúsculas biografias!

Nobel, Bazil Zaharof, Wendel, etc., também têm pequenas biografias. Mas biografias recheadas de acontecimentos mais importantes mesmo do que parecem, que não lhes dão grande honra e sim proveito, e que fazem ainda mais pequeninas aquelas tão simplices Mariuzinhas.

«O Diabo» no la

«O Diabo» não o pinhão o complex é r leias. Em cada rás prosa que pc E os artigos q mais difíceis lê- estudar «O Diab levo-le literatura ções, contém em basta que fu o Leva «O Diab- teus filhos. «O E do novo portuq famílias portuq Leve-mos «O E

A caminho de o

Após a democ nhores da l a sua actividade dos antigos diri Reynaud, Blum, construção de ur de tipo ilalo-germ mente a fódas «ordem novas ná manha e à lílala sem de demuc simples mudanc finada a salvar e ção actual dos di é extremamente Afastado dos cados pelo Jap suspeito pelos E cados pela Ale nha e pela lílala duzirão ele a F)

«CAFÉ»

Franco de Portinari, que se pode admirar no Pavilhão do Brasil, da Exposição do Mundo Português

Figura 3. “A propósito de Jorge Amado/Mário Dionísio”. In O Diabo. – Lisboa. – A. IV. N.º 164 (14 Nov.1937), p. 3. Fonte: “Cândido Portinari em Portugal”, (2019), p.109.



Figura 4. “Café: fresco do pintor brasileiro Portinari/Albertino Gouveia”. In: Sol nascente: revista cultural de literatura e crítica. – Porto. – A. IV. Nº 45 (15 Abr. 1940), p. 1.
 Fonte: “Cândido Portinari em Portugal”, (2019), p.108.

Ainda sobre a repercussão e a imensa difusão da obra de Cândido Portinari em Portugal, muito foi escrito [Figura 4]. Dentre os mais assíduos e entusiastas da arte brasileira daquele momento, estava o antes citado Mário Dionísio (1916–1993) — escritor, crítico, pintor e professor português —, que sintetiza os efeitos causados em texto publicado na revista *Sol Nascente* (fevereiro de 1938):

A apresentação da pintura Café nesta Exposição teve impacto a nível político e a nível artístico; se, por um lado, a sua apresentação nesta Exposição foi encarada, com propriedade, como ‘curioso Cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais...’ (França), por esse mesmo contexto talvez tenha desencadeado, à época, algumas incompreensões ou pelo menos algumas ressalvas numa leitura mais ideológica. No plano artístico, foi também uma pedrada no charco de um modernismo já sem grande impulso vanguardista e demasiado acorrentado ao ‘fim de uma época, em que tudo está feito e tudo está por fazer’. (SANTOS, 2019, p. 22)⁵

Os gravadores do Rio Grande do Sul

Seguindo na proposta de investigar a recepção da produção gráfica desenvolvida pelo Grupo de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre (anos 1940 e 1950) em Portugal,⁶ a mais remota notícia que conseguimos localizar sobre a presença dos gaúchos em terras lusas é a publicação de uma gravura de Carlos Scliar na revista *Vértice*, importante publicação coimbrã, que era a porta-voz do movimento neorrealista português. O linóleo de Carlos Scliar foi publicado no nº 87, de novembro de 1950, no contexto de uma ampla divulgação de artistas que produziam uma arte social.

Contudo, o destaque crítico para a gravura gaúcha viria somente por ocasião da divulgação, na mesma revista, da xilogravura da série *Xarqueadas*, de Danúbio Gonçalves, estampada no nº 117, de maio de 1953 [Figura 5]. Mais do que uma mera referência visual, no corpo da revista em questão, a publicação de Danúbio, por sua excelência artística e impacto temático, provocou grande interesse entre os assinantes e os artistas gráficos portugueses. A gravura de Danúbio apareceu associada a um texto do escritor e ensaísta português Luiz Francisco Rabello (1924–2011), que versava sobre a transformação sofrida pela pequena cidade francesa de Vallauris com a chegada e a instalação de Pablo Picasso. Sabemos que foi nessa pequena vila da *Provence* que o artista espanhol desenvolveu, em ateliês de cerâmica locais, uma profícua produção cerâmica e escultórica.

David Santos, em seu texto *Buris e Pontas-Secas: a gravura, o neorrealismo e a esperança do múltiplo*,⁷ estende-se generosamente sobre o tema. Destacamos aqui um pequeno trecho no qual ele desenvolve mais informações sobre essa publicação e sua repercussão:

Apesar da falta de ligação temática entre a gravura (que representava a violência sobre o abate das cabeças de gado no Sul do Brasil) e o texto em causa, o trabalho de Danúbio causa impacto e promove o reconhecimento da sua qualidade formal e técnica, para além da assunção da linguagem épica do tema do trabalho duro, violento e quase desumano da “xarqueada”. (SANTOS, 2013, p. 175)

⁵ Transcrição de texto de Mário Dionísio, em “Apontamentos sobre a necessidade de ver claro”, *Sol Nascente*, Ano II, nº 25, 15 fev. 1938, p. 7.

⁶ Temos relatos detalhados e documentação suficiente para saber da influência exercida no Uruguai, por exemplo. Ver *Clube de Grabado de Montevideo* (2019): “Si bien Club de Grabado puede considerarse en parte tributario de la experiencia mexicana del Taller de Gráfica Popular, así como de los vecinos clubes de grabado de Porto Alegre y de Bagé (sur de Brasil), [...]”.

⁷Ver *A Doce e Ácida Incisão: A gravura em contexto [1956–2004]*, (2013).

No mesmo texto, Santos explicita o modo como a imagem de Danúbio chegou a Portugal:

Já na secção crítica, intitulada ‘Panorama’, o mesmo número da revista coimbrã (117, de maio de 1953) apresentava um texto de Júlio Pomar (1926) que fazia uma decisiva e entusiasta recensão do livro-coletânea *Gravuras gaúchas*, editado em 1952 pela Editora Estampa, do Rio de Janeiro, e de onde a redação da *Vértice*, por sugestão de Pomar, havia retirado a ilustração de Danúbio Gonçalves. Pomar aproveita então a oportunidade para fazer a apologia dos valores inerentes a prática da gravura, por oposição à ideia de uma “arte pela arte” [...] (SANTOS, 2013, p. 175)

Evidente que esse destaque estava naturalmente vinculado aos interesses dos artistas portugueses do período, mormente aqueles ao movimento neorrealista, que defendia a produção de uma “arte com conteúdo”. Seguindo os modelos do México e de Porto Alegre, os artistas, comandados por Pomar, se inspiram na ideia de constituir um clube de gravadores, afirmando que “esta outra lição dos artistas gaúchos não nos tocará também muito de perto?” (SANTOS, 2013, p. 175). Os dois exemplos, o *Taller de Gráfica Popular* mexicano e os clubes de gravura de Porto Alegre e de Bagé irão fomentar a criação, em 1956 da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, destinada a fomentar a produção de gravuras e a desenvolver o gosto do público pela técnica.

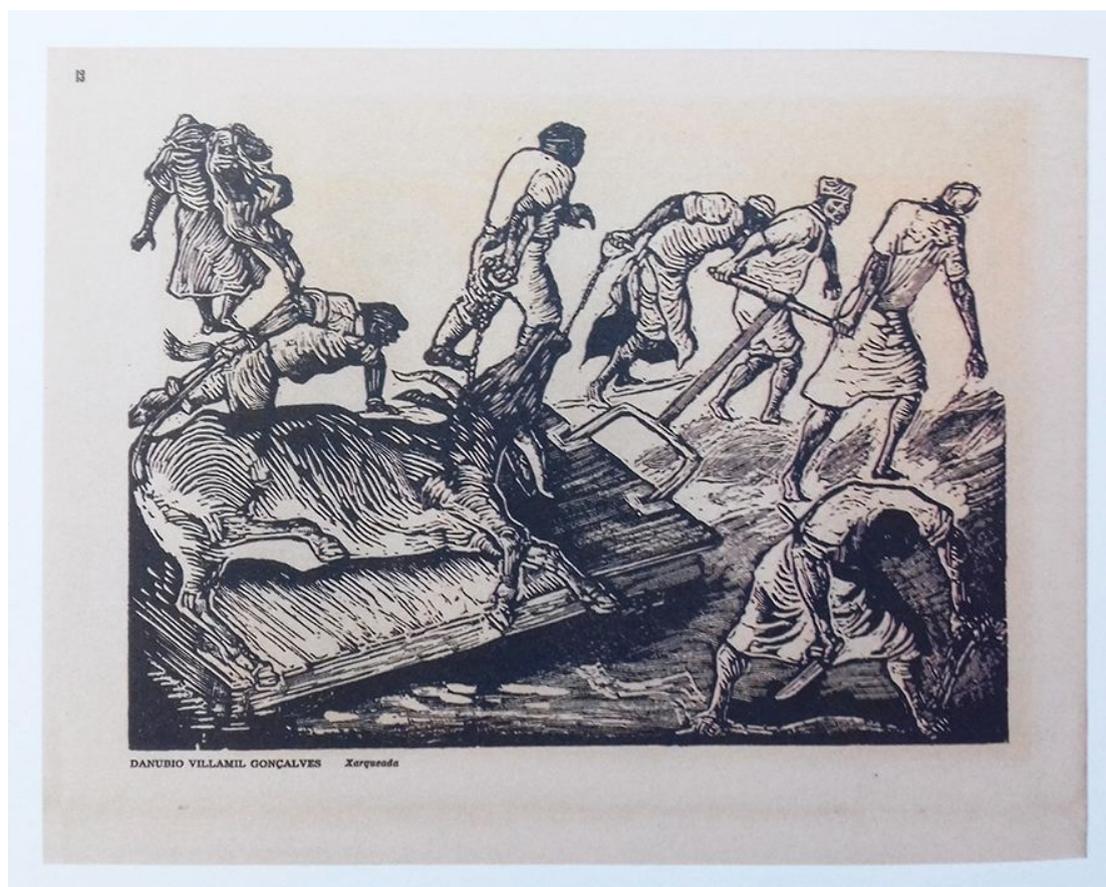


Figura 5. Danúbio Villamil Gonçalves. Xarqueada, em *Gravuras gaúchas*. Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952.

Fonte: “A doce e ácida incisão – A gravura em contexto (1956-2004)”. Lisboa: Culturgest, 2013, p. 174.

Sobre a arte social e abstração

Nenhuma consideração sobre a repercussão da gravura gaúcha em Portugal poderá avançar se não for levada em consideração a discussão sobre a arte social e a abstração naquele momento ou, conforme Marques e Tamen (1993, p. 12) afirmam, “Nunca, como nos anos 50, a centralíssima questão da abstração-figuração foi tão apaixonadamente discutida”.

Desde meados dos anos 1940 a situação está plenamente estabelecida, conforme podemos ler nos escritos da época, quando a situação agrava-se com as remessas oficiais para os eventos internacionais nos quais Portugal se fazia representar (retomaremos adiante essa questão). Júlio Pomar (1926–2018) ativíssimo pensador do momento escrevia que:

Qualquer análise dos movimentos literários e artísticos dos últimos anos terá de entrar na linha de conta com o que, entre nós, se convencionou chamar neo-realismo. Sem discutir a justeza da crisma, assentemos em que esta tendência se caracteriza pela sua concepção do artista e da obra de arte como elementos poderosos de actuação social. [...] os artistas de tendência neo-realista alicerçam-se numa concepção materialista do mundo e da história, e alinham, na teoria e na prática, com as forças sociais que o futuro se oferece.⁸

A densidade das discussões e considerações foi colocada claramente como querela temporal, envolvendo agentes culturais, administradores políticos, gestores públicos, críticos e artistas, conforme podemos ver em ensaio de Lima de Freitas (1952, p. 58),⁹ refletindo sobre aqueles tempos:

Essa querela, a que é mais certo designar por querela entre o abstracionismo e o realismo, opõe, no fim de contas, os cultores de um cosmopolitismo artístico supranacional e, portanto, sem raízes na vida, àqueles que procuram mergulhar na vida que os cerca, nos problemas do seu tempo, nos conflitos objectivos e concretos da realidade. Estes, os da tendência realista, marcham na vanguarda.

Mário Dionísio(1952, p. 59) complementa a colocação, afirmando que

Teòricamente estão hoje frente a frente dois grupos antagônicos: um, de pintores abstractos ou de tendência abstracta; outro, de pintores realistas ou de tendência realista. [...] cujas obras representativas são [...] aquelas cujo intuito é representar a realidade objectiva com um mínimo de alteração, submeter todos os valores plásticos ao desenvolvimento de um tema facilmente apreensível e escolhido no sentido de criar num público vasto a consciência ‘da realidade que constitui o meio normal da nossa vida’. [...] Para estes ‘o problema consiste em negar a produção dos primeiros e a sua mensagem decadente, e em chegar a uma nova arte ladeando os conflitos implícitos naquela produção.

⁸ POMAR, Júlio (1993, p. 48). Publicado originalmente no Jornal *O Comércio do Porto*, 22-12-1953, ver coletânea *Estrada larga 2*, p. 40-45, Ed. Porto Editora.

⁹ Publicado originalmente como “Resposta a um inquérito do jornal ‘O Comércio do Porto’”, 13-11-1956, ver colectânea *Estrada Larga 2*, Ed. Porto Editora.

Independente de toda a dinâmica da discussão, e da defesa encarniçada mesmo, por parte de alguns críticos e artista pela figuração socialista, o tema foi objeto de cuidadosa reflexão, que não excluía nenhuma orientação *a priori*, visto que isso seria negar o que havia de mais moderno na arte daqueles tempos. Assim é que o mesmo Mario Dionísio, sempre coerente e atento, em 1951 escreveu:

[...] Artistas e artistas de todo o mundo sonharam esta arte. Artistas e artistas, que haviam sentido o imenso peso do vazio entre eles e o mundo, entre eles e as coisas, não hesitaram em fazer aquilo a que, numa linguagem ingênua, mas nem por isso menos sincera e comovente, menos necessária se chamou 'descer à rua'. Dispuseram-se a recomeçar. A aprender tudo de novo. A desistir do prazer intenso mas solitário de construir beleza destinada à maldição de permanecer invisível. Dispuseram-se à gloriosa humildade de servir. Artistas de França, do Brasil, de Itália, do México, da Venezuela, do Peru, alguns dos quais tive o prazer de conhecer pessoalmente, nos quais pude ver a exaltação sublime da dádiva total, o fervor de quem se entrega a tentativa, em muitos casos heróica, de criar uma nova arte.¹⁰

Mas, atento e coerente enquanto crítico, ele considera ainda a influência inevitável e inegável das formas abstratas e mais radicais, como uma necessidade imperiosa em se tratando de defender a atualidade da plástica portuguesa do momento:

Para além do desígnio imediato dos artistas, porventura apesar dele, nos dias de hoje, abstraccionismo e tendência realista buscam-se, aparentam-se, interpenetram-se, elaboram demorada mas manifestamente a sua síntese. Toda a pintura válida actual de tendência realista, de Orozco a Portinari e a Siqueiros, de Siqueiros a Léger, a Lurçat, a Pignon – mostram esta presença e esta influência profunda da experiência abstracta. (DIONÍSIO, 1952, p. 61)

Não se trata ao somente de uma questão de modo de atuar, ou seja, ser figurativo ou abstrato, visto que o defendido é uma fusão dos dois modos, sem trair o princípio da atualização do discurso social, considerado fundamental naquele momento. Trata-se também de uma postura afirmativa frente aos problemas da difusão internacional da produção plástica portuguesa na época, definida pela incisiva orientação política da ditadura salazarista. Apesar de longo, vale a pena reproduzir as considerações de Rui Mário Gonçalves (1952, p. 87) sobre o momento:

A ausência de critérios estéticos dos novos condutores da 'política do espírito' [Obs. Governo pseudo democrático do presidente António Ferro, candidato eleito de Salazar nas eleições de 1949] verificou-se, por exemplo, nas sucessivas representações da arte nacional enviadas às Bienais. Ou faltas: na Bienal de Veneza, nos anos 50, apenas se esteve presente em 1960 [...]. Para a Bienal de São Paulo, foram enviados, em 1951, pintores naturalistas, que causaram comentários jocosos no Brasil. Para remediar esta situação, o SNI¹¹ resolveu, em 1953, apresentar um perfil histórico da modernidade, segundo o

¹⁰ Publicado em *Encontros em Paris* (Vértice, Coimbra, 1951). Citado em DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da Arte Contemporânea* (1993, p. 58),

¹¹ SNI – Serviço Nacional de Informação, órgão de propaganda e ação cultural do Estado Novo.

critério que se estava evidenciando na Galeria de Março (1952-1954) [...] Desta vez, quem não gostou foi o Ministro da Educação, o que levou, em 1955, a que a representação se concentrasse em quatro artistas mais velhos: Viana, Manta, Dordio, Botelho. A oscilação de critérios continuou, revelador de incompetência e de dificuldade de diálogo com os artistas. Muitos artistas não queriam veicular as suas obras através do SNI [...].

Leonor Amarante (1989, p. 92-93), tratando das representações portuguesas nas Bienais de São Paulo, revela as dificuldades que norteavam as relações entre os artistas de tendências diversas e os gestores públicos em Portugal. Ao enumerar as representações, ela define as orientações estilísticas e os modos de pensar a identidade plástica portuguesa de forma notável.¹²

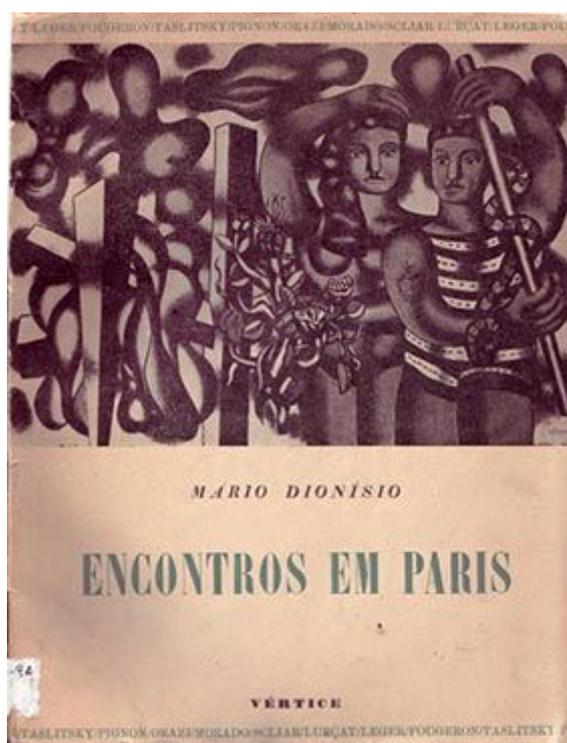


Figura 6. Mário Dionísio. “Encontros em Paris”, 1952.

Fonte: http://www.centromariodionisio.org/encontros_paris.php

A riquíssima literatura produzida no período por escritores, críticos e artistas portugueses, que sumariamente pode ser resumida nas considerações do várias vezes citado Mário Dionísio (1952, p. 58). Informa o mesmo autor que:

¹² A lista é a seguinte: I - 1951 - Pintores naturalistas; II - 1953 - Perfil histórico da modernidade: Bentes, Smith, Amadeu, Santa-Rita, Dordio, Sara Afonso, Botelho, Eloy, Júlio, Pedro, Augusto Gomes, Estrela Faria, Hogan, José Júlio, Resende, Sá Nogueira, Azevedo, Lanhas, Jorge de Oliveira, Vespeira, Pomar, Lemos, Querubim, Lima de Freitas, João Abel e Eduardo Luis; escultores Francisco Franco, Canto da Maya, Barata Feyo, Martins Correia, António Duarte, Vasco Pereira da Conceição, Jorge Vieira, Iagoa Henriques e Fernando Fernandes; III - 1955 - Quatro artistas mais velhos: Viana, Manta, Dordio, Botelho; V - 1959 - Retrospectiva de Amadeu de Souza-Cardoso; VI - 1961 - Maria Helena Vieira da Silva (França) - Grande Prêmio; X - 1969 - Eduino de Jesus - participante do Júri de Premiação; XIII - 1975 - Angelo de Souza - Prêmio Banco de São Paulo. In AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987. São Paulo: BFB Projeto Editores, 1989.