

O emblemático *Café*: a *Exposição do Mundo Português* de 1940

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Uma obra de arte é sempre misteriosa e, por mais estudada que venha a ser, nunca obtemos todas as respostas a seu respeito. Há uma ética da obra, daquilo que mostra e ensina. Ética rebelde às interpretações fáceis. Talvez possamos dizer o mesmo sobre uma exposição. Ritual de celebração e comunicação específico, em que convivem muitas obras, envolvidas por algum nexo externo a elas. É justamente a conjunção de uma obra com uma exposição que interessou por anos a historiadora Luciene Lehmkuhl: *Café*, óleo sobre tela Cândido Portinari de 1935 e a *Exposição do Mundo Português*, inaugurada em julho de 1940, em Lisboa. O evento foi criado para celebrar o nascimento do Estado português e suas conquistas históricas.



Cândido Portinari, *Café*, 1935, óleo sobre tela, 130 x 195 cm

Para as Comemorações Centenárias, o governo português convidou exclusivamente o Brasil a participar com a construção de um pavilhão especial, onde foram apresentados aspectos da cultura, da história e da economia brasileiras. Para os portugueses, a presença brasileira viria a reforçar a representação do Brasil – embora emancipado – como filho predileto do Império e herdeiro das tradições lusitanas.

O aceite do convite não foi imediato e gerou meses de negociações entre autoridades dos dois países, sempre acompanhadas de perto pela comunidade portuguesa no Brasil. O interesse central de Lehmkuhl foi a mostra de arte organizada pelos brasileiros para compor o Pavilhão Brasil. Mostra que deveria conter a arte mais recente brasileira. Todavia, como bem mostra a historiadora, da arte efetivamente contemporânea, historicamente posicionada como modernista, apenas *Café* de Portinari fez-se presente no evento.

Como problema, o livro *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português* alicerça-se no questionamento do porquê da presença da obra de Portinari, visto que esta se distanciava esteticamente das demais peças selecionadas. Que motivos levaram *Café* a participar – e protagonizar – uma festa que não era sua em Portugal? “Enquanto a maior parte dos quadros mostrava paisagens quase idílicas do Brasil, somente o *Café* mostrava a paisagem alterada pelo trabalho e o trabalhador na sua atividade diária” (p.207).

Como sintoma, o livro traz um elucidativo subtítulo – “modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro” –, uma vez que Lehmkuhl apresenta-nos, por meio da curiosa seleção de *Café*, o cenário artístico e cultural brasileiro dos anos 1930 e as complexas relações políticas nele inseridas. Do mesmo modo, podemos acompanhar a dinâmica de aproximações e distanciamentos entre as duas nações – Brasil e Portugal –, que naquela década haviam convergido para Estados autoritários de tendências fascistas: António de Oliveira Salazar em Portugal (1933-1974) e Getúlio Vargas no Brasil (1937-1945).

Em plena Segunda Guerra Mundial, a *Exposição do Mundo Português* funcionou como parte de uma estratégia do Estado salazarista em demonstrar as realizações da nação portuguesa ao longo de sua história enquanto Império multicontinental. “Este empreendimento visava à criação de uma visualidade baseada no conceito de tradição, que significava o reaportuguesamento, investido de valores simbólicos reconhecidos

socialmente” (p.34). Para o Estado Novo brasileiro, aceitar o convite era, naquele momento incerto da guerra, uma aproximação cuidadosa e sutil de um aliado histórico que, desde a proclamação da república, via-se afastado.

Envolto em sua agenda interna, o governo brasileiro demorou a aceitar o convite. Pela relutância, o Brasil não teve participação no projeto e na construção de seu pavilhão. A concepção do pavilhão foi do arquiteto português Raul Lino – também responsável pelo plano geral da Exposição – e o projeto interno ficou a cargo do arquiteto brasileiro Roberto Lacombe. Composto por três setores (os estandes, o Departamento do Café e a exposição de arte), o pavilhão ocupou-se de mostrar a “civilização” brasileira após sua independência, uma vez que o Brasil colonial foi apresentado no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Como sutil ironia, habilmente manejada pela autora, a *Exposição do Mundo Português* institui-se na tradição fundada pelas exposições universais desde 1851, cujo sentido primordial era menos o de apresentar os objetos tecnológicos e culturais da vitoriosa civilização ocidental que o de sua representação na forma de uma imagem para o consumo, um querer-ter/ser herdado dos oitocentos. Todavia, a ironia se impõe em duas frentes. Primeiro porque a Exposição serviu primordialmente para celebração saudosista de um passado glorioso que Portugal não mais vivia. E, segundo, porque a aclamada civilização ocidental estava em plena guerra, revelando pela segunda vez em solo europeu a falência do modelo progressista aclamado pelas grandes exposições do passado.

Todavia, nada disso pareceu importar em 1940. A história e, especialmente, a arte serviam ao propósito de engrandecer as duas nações, até aqui neutras diante do conflito “europeu”. No Brasil, depois da hesitação inicial, uma série de instituições foram mobilizadas para apresentar a história e o progresso (cultural, econômico, urbano e científico) do país independente: Ministérios, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu Histórico Nacional, Itamaraty, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Academia Brasileira de Letras e do então recém-criado Museu Nacional de Belas Artes (1937), herdeiro dos acervos da Escola Nacional de Belas Artes, origem de quase todas as obras levadas a Portugal.

A autora nos oferece – com cuidadoso detalhamento – o planejamento do evento e, em especial, da mostra de arte brasileira, constituída dentro de preceitos conservadores,

consagrados ao gosto acadêmico com “ares modernizantes”. Mesmo com a presença de esculturas e peças decorativas, o júri brasileiro – responsável pela escolha de trinta e uma obras para a exposição – selecionou exclusivamente pinturas a óleo, numa evidente tentativa de demonstrar que os artistas brasileiros dominavam o virtuosismo da técnica mais considerada nas academias europeias. “São justamente as ‘belas artes’ aquelas ainda consideradas (...) como artes maiores, as escolhidas para afirmar a capacidade de elaboração de discursos, de criação de narrativas, capazes de engrandecer as duas nações” (p.55). Além de Portinari, os artistas que tiveram suas obras eleitas foram: Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, João Batista da Costa, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Carlos Chambelland, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Oswaldo Teixeira, Rennée Lefevre e Antônio Parreiras, apenas para citar os mais conhecidos. O júri esteve basicamente atento à paisagem, predominante na seleção, bem como à pintura de gênero – onde são visíveis o cotidiano brasileiro – e ao nu feminino.

O livro apresenta-nos cada um dos artistas, embora saliente que não foi possível identificar todas as pinturas (e, portanto, todos os autores), uma vez que não há convergência entre as obras selecionadas e aquelas que realmente foram expostas, o que exige um trabalho demorado e pormenorizado, típico de quem lida com exposições como fontes de pesquisa histórica.

Muitos dos artistas selecionados praticamente desapareceram das narrativas sobre arte da primeira metade do século XX. Lehmkuhl reapresenta nomes como Augusto Bracet, Armando Viana, Heitor de Pinho, Cadmo Fausto, Marques Júnior, entre outros. Evidência de que a historiografia da arte moderna no Brasil contribuiu para “ocultar tudo aquilo que não representava o surgimento de um Brasil moderno, atualizado com acontecimentos mundiais” (p.164).

Ao contrário do que se possa supor, *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português* desmonta uma matemática simplista: Estados autoritários protagonistas de exposições conservadoras, provavelmente, optariam por uma arte acadêmica consagrada. Errado. Como a autora nos avisa, “a diversidade de pensamento que compunham os projetos de constituição do Estado Novo [brasileiro] permitia que se pudesse aceitar e encampar projetos que muitas vezes estavam em desacordo com um pensamento dominante.” (p.75), ou seja, não

era óbvia a adoção e escolha de obras ligadas à tradição, como bem mostra a seleção para a Feira Internacional de Nova York de 1939, em que predominaram artistas de claro vocabulário modernista, sob o aval e a tutela do regime varguista.

Eis um mérito da pesquisa de Lehmkuhl: a todo o momento somos lembrados de que o modernismo brasileiro – como no caso português – tinha ligações efetivas com o Estado, o que torna a seleção das obras para a Exposição portuguesa mais inquietante, invertendo-se o estranhamento da presença do *Café*. Mesmo porque o que se chama de “acadêmicos” não são mais aqueles artistas preocupados em transpor no Brasil as lições das escolas francesas e italianas no século XIX. Com exceção de três obras, as pinturas apresentadas foram realizadas nas primeiras três décadas do século XX e já contavam com a influência da arte moderna europeia, sobretudo, das estéticas predominantes no final do século anterior.

Nos anos de 1930, do ponto de vista de uma crítica modernista, acadêmicos eram simplesmente artistas que não haviam rompido definitivamente com os cânones acadêmicos, misturando-os discretamente às novas linguagens. Alguns não se compreendiam como acadêmicos. Sentiam-se indignados com o rótulo, como bem revela o livro, no caso de Oswaldo Teixeira, então diretor do MNBA (1937-1961). O próprio termo “acadêmico” é problematizado pela autora: “Sob esta nomenclatura se perderam diferenças, perderam-se a percepção dos indivíduos e de suas histórias particulares, de suas vivências e atuações, suas interferências e participações (...)” (p.164).

Já Portinari era visto desde meados dos anos 1930 como representante daquilo que se desejava chamar de arte nacional pela elite formada por altos funcionários do governo, intelectuais e outros artistas ligados às transformações modernistas prometidas e operadas pelo Estado. Questão polêmica desde então, na medida em que a ausência de nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall na Exposição do Mundo Português deixou parte da crítica inquieta e insatisfeita com a solitária participação de *Café*.

Portinari, já por volta de 1940, era considerado um artista obrigatório para a visibilidade da arte brasileira no exterior. O pintor brasileiro “de exportação”, segundo Aracy Amaral. Os críticos de arte portugueses já conheciam sua fama e aguardaram com expectativa a presença de *Café* em Lisboa. Estranhamente, os cenários artísticos dos dois países apresentavam semelhanças. Como aqui, as artes portuguesas estavam orga-

nizadas sob a tutela do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, pelo Estado salazarista, o que conferiu à arte moderna lusitana ares bem menos ousados que a de seus pares europeus.

Dessa forma, havia um ambiente favorável para a recepção da obra de Portinari, principalmente, graças à apreciação de um realismo estilizado, engajado nas questões sociais, cujas formas denunciavam uma visualidade de forte apelo à identidade nacional. Essa mesma estética fora consagrada pelo Projeto de Arte Federal, nos Estados Unidos, nos anos do *New Deal* (1935-1943), e que proporcionou à arte de Portinari ampla aceitação entre os críticos estadunidenses. Aceitação responsável pela divulgação internacional de seus trabalhos, corroborada pela menção honrosa que Portinari recebeu na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, por *Café*, em 1935; pela aquisição da pintura *O Morro* (1936), pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1938 – o mesmo museu que organizou uma individual do pintor em 1940; e pelo destaque na Feira Internacional de Nova York, em 1939, com três grandes painéis expostos no pavilhão brasileiro.

Além disso, há a obra. *Café* era um emblema forte. Pintura que mesclava heranças das vanguardas históricas europeias com o ímpeto social do novo mundo (basicamente reconhecido a partir dos pintores mexicanos do mesmo período). A obra foi considerada pelos portugueses um exemplar daquilo que se fazia de novo no continente: rigor nos volumes e modelados (“figuras infladas, sólidas e abauladas”), monumentalidade, sobriedade composicional e desobediência ao cânone naturalista no uso das cores e da luz. Além do valor artístico, *Café* também ilustrava a importância do café para economia brasileira. Evidência disso estava na participação ostensiva do Departamento Nacional do Café na exposição, o qual organizou o estande do café, em que era possível apreciar a bebida e conhecer sua produção – arte e comércio alinhados.

A obra de Portinari enquadrava-se, sobretudo, na necessidade do Estado brasileiro de constituir uma visualidade que representasse a composição ética, social e territorial da nação; o trabalhador como herói, homem-luta; as raízes agrárias e o trabalho como monumento. Uma construção útil à autorrepresentação nacional dirigida ao povo brasileiro, que muito agradou aos portugueses, com ambições semelhantes.

Efetivamente, a mais importante contribuição do livro é demonstrar o manejo metodológico de como abordar elementos particulares da arte. Lehmkuhl apresenta-nos ma-

neiras de construir uma narrativa histórica por meio de pistas documentais preciosas. Fotografias da exposição são minuciosamente investigadas, um vasto elenco de obras de arte é inventariado, documentos oficiais são cruzados com material midiático. Tudo isso na contramão da ausência de dados elementares, como os motivos da seleção das obras enviadas a Portugal ou mesmo um inventário confiável das obras expostas. A pesquisadora, todavia, habilmente não perde de foco a arte. De fato, *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português* é um exercício persistente de compreensão da própria escrita da crítica e da história da arte, que não deve, ao contrário do esforço, sobrepor-se ao próprio mistério que a obra de arte continua a suscitar.

Referência Bibliográfica

LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

Recebido em: 09/08/11

Aceito em: 06/10/11

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

dionisio@unb.br

Historiador da Arte. Professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília; docente consorciado do Curso de Museologia na mesma instituição.