

CONTAMINAÇÕES E DESVIOS NAS PINTURAS DA AMÉRICA LATINA

Academicismo e Modernismo na América Latina. ^[1]

Rosângela Cherem^[2] e Ana Lúcia Oliveira Fernandez Gil^[3]

Participantes do Grupo de Pesquisa: Ana Lúcia Gil, Kamilla Nunes,
Letícia Weiduschadt e Rachel Reis de Araújo^[4]

RESUMO: Este artigo se apresenta como um breve levantamento de problemáticas próprias a História da Arte, particularmente no que diz respeito ao pensamento plástico e sua relação com as rupturas e desvios encontrados na produção pictórica da América Latina. Aborda duas questões que reverberam, destacando em Cândido Portinari e Oswaldo Guayasamin uma assimilação que advém como repetição das experimentações vanguardistas, e salientando em Raquel Forner e José Silveira D'Ávilla certas renitências barrocas.

PALAVRAS-CHAVE: Academicismo; Modernismo; História da Arte; pintura; América Latina.

Questão I – A Sombra de Picasso

As reflexões que aqui seguem destinam-se a buscar uma ultrapassagem dos enquadramentos estilísticos, problematizando certas referências e contaminações da cultura européia em relação aos países da América Latina e abordando como os artistas incorporam na sua produção combinações entre os códigos estilísticos aprendidos na Europa e certas particularidades do repertório imagético de clave local. Adotando um repertório considerado de vanguarda, particularmente no que diz respeito aos compromissos artísticos com as causas de transformação de seus meios, muitos destes protagonistas se empenharam em abordar plasticamente os impasses e dramas nacionais, problematizando questões sociais e políticas nas cenas pictóricas.

^[1] Projeto Academicismo e Modernismo na América Latina.

^[2] Rosângela Miranda Cherem. Professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes, UDESC.

^[3] Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Ceart / UDESC. Bolsista PROBIC / UDESC.

^[4] Acadêmicas participantes do Projeto Academicismo e Modernismo na América Latina, do mesmo grupo de pesquisa das orientadoras Rosângela Miranda Cherem (coordenadora do projeto) e Sandra Makowiecky (docente participante), além de Kamilla Nunes bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas; Letícia Weiduschadt, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas; Ana Lúcia Gil, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Raquel Reis, bolsista voluntária, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas.

Todavia, enquanto alguns artistas seguiam uma vertente mais voltada para a problemática da cor e a temática da natureza da pintura, outros representantes, como o Portinari (N. Brodóski, São Paulo, 1903 – M. Rio de Janeiro, 1962) no Brasil, utilizavam o expressionismo social como uma ferramenta de denúncia, assim como o Oswaldo Guayassamín (N. Quito, 1919 – M. Quito 1999) do Equador. É notório observar como as obras destes dois pintores assemelham-se, tanto no que diz respeito às cronologias, bem como às experiências no percurso acadêmico, opções estilísticas como em relação ao temas abordados. Também é interessante salientar outros paralelos encontrados. Portinari, assim como Guayassamín, estudou na Escola de Belas Artes, um no Rio de Janeiro e outro em Quito, ambos receberam bolsas para estudar na Europa e pertenceram ao mesmo período acadêmico, recebendo as mesmas bagagens consideradas vanguardistas para a época.

A produção de Portinari foi muitas vezes comparada a dos muralistas mexicanos, não só quanto ao suporte, mas também pela temática através do interesse pela questão social, a narração eloqüente e a monumentalidade. Em suas obras, os retirantes nordestinos, os trabalhadores rurais de membros deformados, os tons de marrom e os de roxo dos campos cultivados, expressam a força da terra. Sofre forte influência das obras de Picasso, principalmente no período que está na França, a exemplo da *Guernica* e seu uso de cores sombrias, cujo mural apresenta-se como um protesto à invasão dos nazistas na cidade de Guernica, na Espanha. Como Portinari, Guayassamín, na sua obra humanista indianista, considerada pelos críticos como expressionista, também reflete a dor e a miséria que suporta o seu país, bem como a maior parte da humanidade, enunciando a violência e retratando as guerras do início do século XX. Também produz murais em instituições do governo e privadas, como Portinari. Ambos retratam o cotidiano do seu povo, os seus costumes, mas são influenciados pela estética do movimento ao qual aderiram. Essas pinturas por sua vez, carregam uma dramaticidade das expressões, mas os planos de fundo inseridos não denotam as batalhas e acontecimentos de maneira clássica, como representados na Europa, com suas conquistas e tragédias (geralmente são fundos chapados e com cores sombrias ou neutras, característica muito pertinente nas obras latino-americanas).

Diferentemente das gerações precedentes, delimitadas pela realidade imperial e da vida cujo centro era a corte do Rio de Janeiro, é notório salientar também que muitos artistas da primeira metade do século XX se preocupavam com a busca pictórica de uma nova identidade nacional, reelaborada em tempos de imigração e trabalho livre. É assim que nas suas telas surgem novas cenas e paisagens como as de Portinari e Volpi, descendentes italianos e do lituano Lasar Segall. Nas figuras 1 e 2, por exemplo, a cena denota um contexto

típico do Brasil, que retrata o êxodo das famílias nordestinas e as dificuldades e sofrimentos enfrentados pela fome e pobreza. Salientam-se aqui os tons de roxo, azul e bege que insistem em se repetirem num contraste sombrio, além da presença de ossos no chão, fazendo alusão à seca que castiga esta terra pobre, as famílias mestiças com os olhos a saltados e pés descalços, característica muito usada na corrente expressionista, com o intuito de salientar a condição humana.

Outros detalhes dão sutileza a esta nova realidade, como a composição das famílias, sempre numerosa, com faces desbotadas e rostos desacreditados, vagando num espaço vazio, denota a sensação das incertezas. Inclusive, percebe-se a construção de sutis planos de fundo como a representação de montanhas ao fundo da figura 2, mas difusa, e nublada, dando a idéia de uma superficialidade pictórica e não possuindo uma densidade como nas representações paisagísticas européias. Vale lembrar que o uso das distorções e cores utilizadas para expressar o contexto, apesar de ficar claro que trata-se de uma realidade nacional, continua arraigada a valores estéticos europeus, no uso de técnicas e estilos de correntes vanguardistas.



Fig. 1: CANDIDO PORTINARI
(N. Brodósqui, São Paulo, 1903 – M. Rio de Janeiro, 1962), Criança Morta (Criatura muerta), 1944
Óleo s/ tela, 176 x 190 cm.
Col. Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand São Paulo, Brasil
Fonte: <http://www.iejusa.org.br/artes/index.php>



Fig. 2: CANDIDO PORTINARI
(N. Brodósqui, São Paulo, 1903 – M. Rio de Janeiro, 1962), Retirantes (Retirantes), 1944
Óleo s/ tela 190 x 180 cm.
Col. Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand São Paulo, Brasil
Fonte: <http://masp.uol.com.br/exposicoes/2006/portinari/>

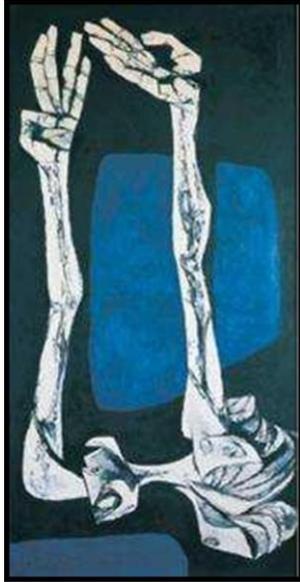


Fig. 3: OSWALDO GUAYASAMÍN
(N. Quito, 1919 – M. Quito 1999)
Os Desesperados nº 1 –
A Idade da Ira – 1966
Óleo sobre tela, 100 X 200 cm
Localização: Quito – Equador
Fonte: [http://en.wikipedia.org/
wiki/Oswaldo_Guayasamin](http://en.wikipedia.org/wiki/Oswaldo_Guayasamin)

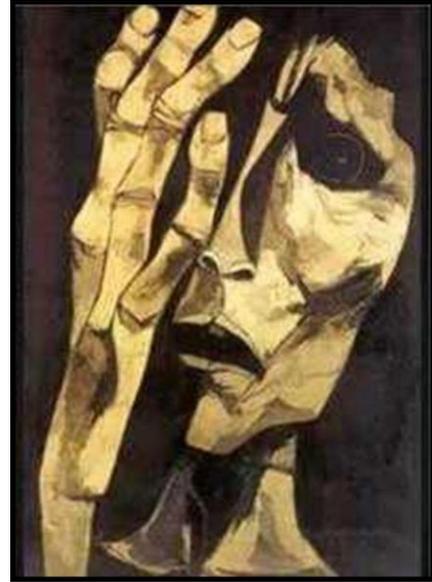


Fig. 4: OSWALDO GUAYASAMÍN
(N. Quito, 1919 – M. Quito 1999)
O Grito III, 1983
Óleo sobre tela, 130 x 90 cm
Localização: Quito – Equador
Fonte: [http://www.guayasamin.com/
pages/2_obra_edad_ira.htm](http://www.guayasamin.com/pages/2_obra_edad_ira.htm)

Nas figuras 3 e 4 também são conservados os usos das cores sombrias, que são características do movimento e as figuras representadas fora de proporção, principalmente as mãos; mas Oswaldo Guayassamín não se preocupa tanto com a cena, preferindo enfatizar a expressão humana, contudo permanece as características acadêmicas aliadas ao indianismo que representa o seu povo e sua história. O plano de fundo, como uma característica moderna observada nos países latinos, também aqui, nas obras do Guayassamín, não têm a densidade e a força das vanguardas, mas retrata a condição social e econômica ao qual seu país se encontra como também o Portinari fez.

De acordo com o crítico Rodrigo Naves, crítico de arte e editor da revista *Novos Estudos (Cebrap)*, a pintura moderna afastara as relações mais ou menos serenas entre espaço e objeto, entre figura e fundo. Afinal, como manter uma única dinâmica, que a todos impõe à lógica do mercado? Com o cubismo o espaço adquire um tanto da solidez das coisas, ao passo que elas recebem algo da plasticidade espacial. Assim, a unidade das telas obtinha uma nova configuração na em medida que este intercâmbio propiciava uma interação mais estreita entre ambos. Fragmentadas, recortadas por diferentes pontos de vista, as pinturas analíticas de Picasso e Braque estabelecem também uma continuidade entre as figuras e seu ambiente, sem as antigas imunidades recíprocas. Daí decorre a força estrutural dos quadros cubistas, pois é

justamente aquela trama de relações que constitui o verdadeiro conteúdo das telas. O mesmo autor levanta críticas ao artista dizendo que ele não conseguia se libertar de um estilo marcadamente sentimental e não resistia a apelar para as emoções derramadas, ainda que socialmente inócuas com o intuito de obter ampla difusão e reconhecimento, por meio do que chama de “*empatia áspera*”¹.

Todavia, como colocado por Annateresa Fabris (1977), “*o veio realista de Portinari ganha reforço na Europa na época em que um Picasso neoclássico era o grande modelo, e Portinari, é moderno dentro das peculiaridades do modernismo no Brasil, que não teve sincronia com os movimentos estéticos do Velho Mundo*”². Importante perceber ainda, que o cubismo, mesmo exercendo muitas influências, foi transformado por Portinari: seu trabalho é marcado mais como um jogo de iluminação sem prejudicar a imagem natural. Quanto ao engajamento social do artista, muitos o avaliaram como sendo superficial ao mostrar o operário com uma expressão serena e tranqüila, afastando a idéia de sofrimento causado pelo trabalho. Quando interrogado sobre o fato de não criar um estilo novo, respondia que seu traço era seu estilo e a forma como realizava seus trabalhos, era única³. Para ele, não havia sentido em buscar um estilo novo em cada artista.

Tanto na América Latina, como no Brasil, as pinturas apresentam características muito peculiares, no que diz respeito às reproduções pictóricas, pois conseguem aliar as influências européias e o artesanato local vindo de outras etnias trazidas para o Brasil. Tal situação gerou no século passado uma produção de caráter oficial e sem-oficial que, absorvendo apenas a sofisticação das técnicas artísticas introduzidas pela Academia – e não erudição com que ela teoricamente poderia contribuir -, manteve em grande parte o caráter preponderantemente artesanal da produção anterior à instalação daquela instituição. Naquele período, a produção artística ou repetia soluções já institucionalizadas pela tradição acadêmica, ou então mantinha-se alheia àquela influência, preservando valores estéticos híbridos, constituídos pelas experiências populares mescladas, muitas vezes, pela tradição barroca do lugar, já enraizada. De acordo com esta afirmativa, explica o crítico de arte, Tadeu Chiarelli:

A contribuição do imigrante para a arte brasileira foi justamente seu saber artesanal, sua intimidade com os meios técnicos adquiridos em seu país natal e/ou em suas colônias no Brasil. Um saber artesanal que, diferentemente daquele já existente no país, dera as bases para que em

¹¹ www.estado.estadao.com.br, entrevista da edição de 23 de junho de 1993.

² http://www.propp.ufu.br/revistaeletronica/edicao2005/humanas2005/o_engajamento.PDF

³ www.estado.estadao.com.br

nações como a Itália, por exemplo, fosse formulada uma arte erudita sofisticada, fato que a herança portuguesa parece não nos ter cegado. Pela origem social da maioria desses artistas imigrantes, porém, sua presença no Brasil reforçou na produção local seu caráter fundamentalmente popular, existente como substrato da arte aqui realizada, uma vez que, como foi visto, esta era produzida em grande parte por artistas de baixa extração social. Eles trouxeram um aprimoramento técnico maior, uma intimidade mais aguda com os processos do fazer artesanal, reforçando assim uma produção menos voltada para a severidade grandiloqüente e distante da arte erudita, e mais afeita à possibilidade de uma convivência menos hierarquizada com o público. (CHIARELLI, Tadeu, 2002, pg.19)

Para Pablo Neruda, Guayasamín forma, ao lado do brasileiro Portinari e dos pintores mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera e Rufino Tamayo, a “estrutura andina do continente”. “São importantes e exuberantes, crispados e ferruginosos”. “Eu o coloco (Guayasamín) em meu santuário de santos militares e aguerridos, arriscando-se sempre por inteiro na pintura. Como pequenas nuvens, as modas passam por cima de sua cabeça sem nunca o amedrontarem”⁴, afirmou o grande poeta chileno, em 1969.

Para complementar este item indo a uma questão teórica sobre a familiaridade das imagens entre Portinari e Guayasamin, cabe destacar que suas obras guardam as particularidades artísticas que as constituem como diferença. Segundo Deleuze a obra de arte se repete como singularidade sem conceito e uma perseverança não faz uma repetição. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se (DELEUZE, 1988, p. 6)

⁴Fragmento do texto retirado do site: <http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=11067>

Sob todos os aspectos, a repetição só aparece na passagem de uma ordem de generalidade à outra, aflorando por ocasião desta passagem e graças a ela. Esta fórmula significa: em totalidades semelhantes, poder-se-á sempre reter e selecionar fatores idênticos que representam o ser-igual do fenômeno. Assim procedendo, não nos damos conta, porém, daquilo que instaura a repetição, nem daquilo que há de categórico ou é de direito na repetição, sendo que o que é de direito é “n” vezes como potência de uma só vez, sem que haja necessidade de se passar por uma segunda, por uma terceira vez. Na sua essência, a repetição remete para uma potência singular que difere por natureza da generalidade, mesmo quando ela, para aparecer, se aproveita da passagem artificial de uma ordem geral a outra.

Questão II – As renitências do barroco

Este item problematiza a repetição de questões pictóricas, que sendo mais explicitadas na pintura barroca acabam persistindo e retornando no século XX, reafirmando a constatação de que certos rótulos não são suficientes para reconhecer as particularidades de uma obra. Em especial, trata-se das pinturas de Raquel Forner (N. 22/04/1902, Buenos Aires – M. 1988) e de José Silveira D’Ávila (N. Florianópolis, 1924 – M.1985), artistas pertencentes ao assim chamado período modernista na América Latina e de Santa Catarina. Como os artistas anteriormente abordados, estes possuem formação acadêmica. José Silveira D’Ávila estudou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e Raquel Forner, da mesma forma, estudou na Academia de Belas Artes de Buenos Aires.

Chama atenção certos elementos encontrados nas suas pinturas que não se ajustam plenamente e nem se encontram em conformidade com nenhum padrão ou estilo pictórico especificamente, remetendo a uma variedade de contradições implicadas nos detalhes e aspectos de outras temporalidades, quebrando um estado de familiaridade e estabilidade visual. E se sobressaíram justamente por não seguirem fielmente padrões estilísticos exigidos. Neste sentido, Raquel Forner trabalha com elementos periféricos e características surreais, sua obra possui uma atmosfera densa, onde comparecem geralmente figuras centrais mórbidas e ao seu redor, muitos detalhes e figuras sombrias e soturnas que preenchem todo o campo periférico de suas pinturas. Seu trabalho denota dor e sofrimento, apresentando-se também como denúncia da guerra civil espanhola e fazendo alusão a Segunda Guerra Mundial. Mulheres com véus, acompanhadas de jovens com expressões sombrias e criaturas fantásticas, cuja caveira é presença constante. O mistério permanece com a tela, que vira fundo ao parecer rasgada. Como se fosse um “buraco-negro”; parece existir um outro lugar que aos olhos, permanece oculto. Apesar de Forner estar classificada na corrente surrealista, suas obras

denotam um “ar barroco”, pelo uso de cores sombrias e como exemplo, na figura 10, a representação de um Cristo numa espécie de papel ou pergaminho, sendo puxado pela jovem. A maioria das figuras humanas representadas nos quadros estão de lenço.

José D’Ávila trabalha com as contradições tonais e com os excessos de arabescos e ornamentos, comuns tanto ao barroco como ao rococó, mas deixando transparecer suas inquietações religiosas e transcendentais, reafirma um olhar cristão mesmo no uso dos seus títulos. Sua obra apresenta-se dividida em duas atmosferas: uma mais pesada, na parte inferior e outra mais leve, na parte superior, o que causa uma diferença de superfícies e traz uma leveza à parte superior da composição. Destaque-se o efeito aquíarelado na parte superior de seus quadros, possivelmente decorrente de sua experiência com vidro. Como Forner, seu trabalho também possui muitos detalhes que instigam, pois geralmente as imagens que são representadas conflitam com a composição figura-fundo. Eis uma semelhança entre os dois artistas: a peculiaridade dos detalhes e expressões. Porém a diferença está na orientação que cada um toma em relação à composição, ou seja, como estes dois artistas trabalham os elementos da cor, luz, sombra e formas. Outra característica que merece ressaltar são as figuras zoomórficas do José Silveira D’Ávila, evidenciando ainda mais esta atmosfera do fantástico, mas sempre com nuvens, com a presença da caveira em um dos planos, como também explora a Raquel Forner, só que na periferia ou no centro dos seus quadros.

Se o trabalho de Forner é mais sombrio e fantasmagórico, o de D’Ávila vem misturado com o transcendental. Em ambos os pintores registra-se um anacronismo evidenciado nas imagens aqui apresentadas, singularidade que parece situá-los fora de sua época. Relacionados a certas características modernistas, especialmente ao surrealismo, suas obras têm uma carga ideológica muito forte, com a presença constante desses signos e pelo uso de muitos detalhes. As características que denotam as peculiaridades nas obras destes dois artistas é como eles trabalham com diferentes temporalidades, juntando elementos anacrônicos, que estão latentes em suas obras, ou seja, são as caveiras, os homenzinhos, as figuras zoomórficas, os planos, as diferenças tonais, são estes elementos que dão força, potência a este conjunto de obras. Não estão preocupados em estar representando fielmente uma época ou estilo, com suas características formais consagradas. Justamente o que intriga é essa miscelânea de elementos que configuram estas pinturas, dando-lhes potência.

É interessante fazer uma analogia com estes planos (céu, inferno, limbo) nas obras destes dois artistas. No caso das obras do D’Ávila, é como se as figuras estivessem à caminho da redenção, da salvação, ao passo que, nas obras da Raquel Forner, suas criaturas estivessem no plano do limbo, como os católicos denominam o local reservado para os suicidas, pessoas

em conflito. Por sua vez, as obras da pintora salientam as dicotomias e antíteses do barroco, com signos surrealistas, como a mão que está abaixo da circunferência que simboliza a terra (ver fig. 10). Como se as almas boas tivessem direito à salvação e as almas perdidas ficassem no purgatório, em busca da redenção, criando essa relação de valores, com o intuito de evidenciar estas virtudes ou pecados pela representação tonal e luminosa de seus quadros.

O interessante é pensar que “o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. Não existe – quase – a concordância entre os tempos. Reconhecer no anacronismo uma riqueza, pois tentamos explicar algo que retorna, que volta, que está latente na história da arte e que permanece em muitas produções, e o mais interessante: em diferentes contextos e civilizações, mas que se repetem, com inúmeras variáveis de acordo com as mais diversas possibilidades que estas obras possam causar em diferentes culturas, provocando diferentes olhares e indagações.” (HUBERMAN, DIDI, *Arte ante el Tiempo*, pág. 13).



Fig. 6 JOSÉ SILVEIRA D'ÁVILA
(N. Florianópolis, 1924 – M.1985)
Renovação, 1963
Acrílico s/ papel, 40 x 32, cdi “d’Ávila”
Doação Marion d’Ávila.
Fonte: arquivo de imagens do MASC –
Museu de Santa Catarina



Fig. 7 JOSÉ SILVEIRA D'ÁVILA
(N. Florianópolis, 1924 – M.1985)
Apocalipse, s.d
Aquarela s/ fórmica, 38,5 x 47 c.d.i “d’Ávila”
Aquisição MAS C
Fonte: arquivo de imagens do MASC –
Museu de Santa Catarina



Fig. 8 - JOSÉ SILVEIRA D'ÁVILA
(N. Florianópolis, 1924 – M.1985)
Antífona, s.d – Ilustração para livro “Poesia
Completa de Cruz e Souza”
Carvão s/ papel, 23 x 16 c.d.i “d’ávila”
Doação Edições FCC
Fonte: arquivo de imagens do MASC –
Museu de Santa Catarina



Fig. 9 - RAQUEL FORNER
(N. 22/04/1902, Buenos Aires – 1988)
“Retábulo da dor”, 1942
Óleo s/ tela, 152,5 x 87 cm
Fonte: [http://www.mnba.org.ar/obras_](http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=125&opcion=1)
[autor.php?autor=125&opcion=1](http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=125&opcion=1)



Fig. 10 - RAQUEL FORNER (22/04/1902, Buenos Aires, - 1988)
“Drama”, 1942, Óleo s/ tela, 126 x 178 cm
Coleção do Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Fonte: http://www.fundacionkonex.com.ar/bienales_del_arte/forner_raquel.asp

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 NAVES, Rodrigo. **A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira**, São Paulo. Ed. Ática, 2ª edição, 1996
- 2 CHIARELLI, Tadeu, **Arte Internacional Brasileira**, 2ª edição – São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- 3 **Novecento sudamericano**, (Relazioni artistiche tra Italiae Argentina, Brasil, Uruguai) **Relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai**, Pinacoteca, Ed. Palazzareale.
- 4 DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. R.J: Graal, 1988, cap. I e II.
- 5 DELEUZE, Gilles. **A lógica da sensação**. R.J: Zahar, 2007, p. 123 e seg.
- 6 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, cap. I

REFERÊNCIAS INTERNET

- 1 <http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=11067> - Acesso em 4 de junho de 2008
- 2 <http://www.culturabrasil.org/portinari.htm> - Acesso em 4 de junho de 2008
- 3 http://www.guayasamin.com/pages/1_og_biografia_2.htm - Acesso em 4 de junho de 2008
- 4 www.estado.estadao.com.br – Acesso em 25 de maio de 2008
- 5 www.culturabrasil.pro.br/portinari - Acesso em 25 de maio de 2008
- 6 http://www.propp.ufu.br/revistaeletronica/edicao2005/humanas2005/o_engajamento.PDF - Acesso em 20 de maio de 2008