

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



3. A Chegada de D. João VI a Salvador. Conflitos e Revelações na Pintura de Portinari

Angela Ancora da Luz¹



Foram 54 dias de viagem desde a partida da família real, do Porto de Belém, em Lisboa, até Salvador, na Bahia, terra brasileira. Foram dias de angústia para quase quinze mil portugueses que deixaram a Europa num séquito de nobres, prelados, funcionários e criados com destino a América ao abrigo da corte portuguesa. O medo de permanecer e enfrentar o exército napoleônico dava forças para o mergulho no desconhecido através dos mares revoltos. O abandono da pátria, a pressa do embarque sob chuva, os muitos pertences deixados no cais, as vozes do povo, dos súditos fiéis, inconformados com a saída da corte, enfim, tudo se misturava na cabeça do príncipe regente que, segundo o relato de José Acúrsio das Neves, assim descreve os sentimentos de D. João ao deixar Lisboa:

Queria falar e não podia; queria mover-se e, convulso, não acertava a dar um passo; caminhava sobre um abismo, e apresentava-se-lhe à imaginação um futuro tenebroso e tão incerto como o oceano a que ia entregar-se. Pátria, capital, reino, vassalos, tudo ia abandonar repentinamente, com poucas esperanças de tornar a pôr-lhes os olhos, e tudo eram espinhos que lhe atravessavam o coração.²

Dom João tornara-se o primeiro na linha sucessória da coroa, pois com a morte de seu irmão mais velho, Dom José de Bragança, o Príncipe da Beira, caberia a ele suceder à rainha D. Maria I, que se tornaria conhecida como “a louca”. Ele se tornaria o regente desde 1792, quando a rainha foi declarada incapaz. O trono, efetivamente, só seria assumido com o falecimento de sua mãe em 1816, e a aclamação só ocorreria em 1818. O curioso é que Dom João é sempre visto por nós,

¹ Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI**: um príncipe entre dois continentes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 186.

brasileiros, como Dom João VI, sendo desta forma identificado, conforme registra Portinari na obra que documenta este fato histórico.

Em 1952, Cândido Portinari retrata a chegada da corte portuguesa num painel de 381 x 580 cm, em óleo sobre tela, atendendo à encomenda que lhe fizera o diretor-presidente do Banco da Bahia, Clemente Mariani [Figura 3.1]. O título, *A chegada da família real portuguesa à Bahia*, como registra o Projeto Portinari, aparece também como *A chegada de D. João VI a Salvador*, conforme identificação da obra na exposição *Um Novo Mundo, Um Novo Império – A Corte Portuguesa no Brasil*, por ocasião das comemorações dos 200 anos chegada de D. João e sua corte à nossa terra, evento ocorrido no Museu Histórico Nacional entre 8 de março e 8 de junho de 2008.

O que nos importa agora observar é a interpretação pictórica do artista diante do fato histórico, não só no que concerne à composição, como a sua visão psicológica sobre os personagens retratados, tão fundamentais para a nossa história. Além disso, a partir da crítica de Lúcio Costa, vamos apresentar os possíveis caminhos retrocedidos e encontrados por Portinari.

A composição segue os parâmetros do artista na representação do espaço. Portinari é um artista moderno, que possui uma caligrafia trágica de acento expressionista com algumas sínteses cubistas. Ele desenvolve seus temas na dicotomia terra e homem. O homem apresentado como herói, mesmo que em seu momento de desdita, e a terra como a mãe generosa, o abrigo, o alimento, o consolo, o trabalho e a riqueza. Por esta razão ele não rompe com os pressupostos terra e homem. Num de seus poemas emblemáticos ele registra toda a angústia e preocupação com esses dois polos da tragédia: o dualismo homem e mundo, em seu caso materializado pela terra:

*A terra velha e enferma sorve
O escasso líquido... em
Alguns trechos o solo estava morto
Homens simples, homens máquinas
Dão tudo e morrem para mantê-las
Vivas. Nuvens amigas de vez em quando os ajudavam. Há semelhanças
Entre eles. Aquele lavrador parecia
O velho pé de café, outro escalavrado como a terra da
Fazenda
Pobres criaturas, pobres lavouras*

*Um dia plantaremos sementes desta gente de paz...*³

Apesar da morfologia trágica que observamos em alguns momentos de sua produção artística, ele possui também uma visão realista da sociedade, que o faz sonhar com a justa distribuição de terras para todos, princípio socialista que o embala e o torna ligado a Prestes, no mesmo desejo de reforma agrária. Como um homem simples, filho de lavradores emigrantes da Itália, Portinari traz com ele a arguta percepção da alma humana. Este viés psicológico também se mescla aos pressupostos já citados. Pela herança atávica do berço italiano ele rescende ao aroma renascentista no respeito ao espaço cúbico. Pela liberdade que o impulsionou desde cedo a sair de seu povoado, vir para a cidade grande e conquistar o direito de se tornar um dos mais ilustres representantes da arte moderna brasileira, ele não abdica da autoria, da conquista criadora na concepção de corpos, olhares, mãos ou pés desmesurados. Da carga emotiva com que reveste seus tipos ele nos obriga a certa reverência, nos coloca diante de nós mesmos na contemplação da obra.

A composição sobre a chegada de Dom João ao Brasil está ordenada numa longa extensão de terra que termina no mar. As caravelas ainda se avistam, como se o horizonte se desdobrasse em outro sentido, invertendo o declínio natural do fundo, pela curvatura da terra, e, como num cenário idealizado, o mar se levantasse para documentar o caminho que trouxe a corte até nós. O solo é geometrizado, como se uma nova ordem estivesse sendo implantada na terra tropical com o pisar do cortejo real.

O espaço é bem arquitetônico, como construído no Renascimento. Observamos em várias obras suas, como ele apreende o espaço cúbico. Na *Vista Arquitetural*, pintada por Francesco Di Giorgio Martini em 1477, encontramos alguns pontos comuns, como a geometrização do solo, as construções arquitetônicas nas laterais da obra e as caravelas ao fundo, no horizonte. Na *Adoração dos Magos*, de Andrea Mantegna, também no Renascimento, observamos a estrutura de desenvolvimento do cortejo, o céu baixo como se tocasse a terra que se eleva em sua direção. De igual modo também existe a hierarquização do povo, conforme convenção do artista. Em Portinari, vemos o casario à direita e o povo à esquerda, sendo que o cortejo se desenvolve entre esses dois campos. Ao centro, a corte, que

³ PORTINARI, Cândido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964, p. 70.

tomou as melhores moradias para si, desalojando seus proprietários, e o povo que contempla a família procurando suas mercês.

Este modelo compositivo pode ser apreciado em outras pinturas de Portinari. *A Primeira Missa no Brasil*, realizada quatro anos antes da *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia*, já revela esta preocupação na distribuição do espaço. Quer pelo horizonte com recorte da natureza ou na distribuição de pessoas em grupos geometricamente divididos e, também, hierarquizados, podemos observar pontos de aproximação.

Em obras como *A história de Nastagio degli Onesti*, de Sandro Botticelli, a construção compositiva já se faz com as preocupações fundamentais do espaço perspectivado, como o solo que se prolonga até a linha do horizonte, e se torna visível através dos espaços vazados da arquitetura, bem como a formação ordenada das pessoas que se distribuem no espaço de um lado e de outro. Ao centro, os elementos que devem ser destacados.

Portinari trabalha um espaço semelhante. Ele não abandona a terra e a retrata de acordo com os cânones renascentistas, porém sua forma é moderna. A síntese da figura, a essência do que deve ser revelado, de acordo com a liberdade de geometrizar, trabalhar com planos, criar de acordo com uma concepção particular que lhe permite, em muitos casos distorcer, contorcer e quebrar a proporção dos corpos no registro de figuras humanas com pés e mãos ciclópicos, são características de sua pintura.

Contudo, a *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia* traz revelações muito especiais anotadas pelo pincel de Portinari em sua percepção arguta e sagaz. Ele realizou várias maquetes para o estudo desta obra. Além disso, fez muitos esboços e desenhos em que apreendia uma expressão particular da pessoa retratada. Por outro lado, ele não se preocupa com a massa humana que se reúne para assistir à chegada. Suas figuras possuem características próximas, apenas para a identificação de faixa etária ou de posição social do tipo representado, mas não revela o *páthos* de cada pessoa.

Da multidão dos que chegam e dos que assistem ao cortejo dos nobres destacam-se, além do próprio Dom João, sua esposa Carlota Joaquina, sua mãe Dona Maria I, e um de seus nove filhos, justamente, Pedro, que o sucederia.

Em seus esboços fica bem definido como Portinari os vê. A partir do grupo em que projeta o núcleo da família [**Figura 3.2**], já se pode observar a ênfase dada a Dom João e a posição de sua cabeça, virada em sentido contrário aos demais integrantes. Esta posição também se encontrará no jovem que se acomoda entre as duas mulheres: mãe e avó, ou Carlota Joaquina e Dona Maria I, a louca. Trata-se de Dom Pedro. Só os dois, pai e filho, olham na mesma direção.

No outro esboço, que representa o povo, destaca-se a baiana, em posição frontal. Ela é a identidade cultural do lugar em que se encontram. Neste desenho, as demais figuras olham em sentido contrário, contemplando a corte portuguesa. No painel percebe-se com exatidão o jogo de posições que sinalizam comprometimentos e visões particulares.

Em seus estudos preliminares Portinari faz apenas o contorno do rosto de Carlota. Ele procura uma apropriação melhor de suas intenções, o que parece ter sido alcançado no desenho *Dom João VI, Dona Carlota e Dom Pedro*. Em Dom João a fisionomia é serena, o olhar não perturba, ao contrário, parece querer descobrir melhor aquela gente. Em Dona Carlota é quase hostil, acentuado pelo *páthos* bem definido, que transfere ao rosto seu inconformismo com a nova situação e sua aversão pelo Brasil. Em Dom Pedro, uma irresistível curiosidade amistosa por um povo novo, por uma terra jovem.

Todos esses rostos foram previamente estudados pelo artista que neles fixou esses estados de alma antes de transferi-los para a tela. De modo notável ele registra Dona Maria I, a Louca [**Figura 3.3**].

Misto de arrogância, prepotência e poder, os olhos se dilatam, as pupilas crescem acentuadas pela curvatura das sobrancelhas. Medo que amedronta pelo horror estampado neste olhar fixo e penetrante, que se destaca do rosto. É no olhar que ele concentra a loucura.

As quatro figuras que se destacam no centro da composição, núcleo da família real, carregam em seus rostos os depoimentos possíveis que a nossa história registra. A síntese da forma, pela força de sua modernidade, reforça o discurso desta chegada, enquanto o rigor quase matemático da composição não esconde o seu compromisso com a academia e o respeito ao espaço cúbico. O conflito resultante desta dicotomia potencializa a força de seu relato pictórico.

O painel ainda esconde outros sentimentos, posições, dúvidas e opções de Portinari, que nos interessam.

Segundo relato de Enrico Bianco, um dos principais assistentes de Portinari, ao crítico Antonio Bento, a obra encerra o conflito do artista diante de uma opinião de Lúcio Costa. O arquiteto havia observado que a pintura possuía dois pontos de fuga e duas linhas do horizonte. A crítica pretendia ser elogiosa, pois deixava patente a liberdade criadora do artista, mas não foi absorvida com este sentido. Portinari vai inquirir Lúcio Costa, buscando entender sua crítica. “Como assim?” teria dito o pintor, recebendo a seguinte explicação: “Existem dois pontos de fuga (...) um no cortejo e outro no horizonte. Ambos não estão combinados. Apesar disso, o trabalho está admirável e o efeito obtido foi maravilhoso”⁴.

A observação vai perturbar Portinari, pois ele a interpreta como se tivesse sido apontado um erro seu. Segundo Bianco, o artista se questiona após a saída do amigo: “Como fui fazer uma besteira dessas? Vou corrigir imediatamente o meu erro”⁵.

Na verdade, Lúcio Costa procurara elogiar. Como arquiteto moderno ele via nos dois pontos de fuga e na duplicidade dos horizontes o caminho aberto para que Portinari rompesse com a regra e a norma acadêmica, no sentido da concepção do espaço. Para o pintor, entretanto, soara como crítica negativa, como constatação de erro, e imediatamente ele se propõe a corrigi-lo. De nada adiantou a insistência de Lúcio Costa através de Bianco, conforme relata Antonio Bento, no sentido de dissuadi-lo, não permitindo que ele alterasse a primeira maquete para o painel. Portinari estava convencido de que era preciso consertar o trabalho inicial e inutilizar a maquete, recolocando a corte no espaço perspectivado, de acordo com a boa norma.

Para o crítico, Antonio Bento, a indagação de qual seria a melhor solução adotada não poderá ser respondida. “Uma pergunta agora sem resposta. Mesmo porque a obra originalmente concebida desapareceu com a modificação que Portinari realizou na primeira maquete. Ficou apenas do episódio a lembrança evanescente das recordações de Lúcio Costa e Enrico Bianco.”⁶

⁴ BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2003, p. 131.

⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁶ *Ibidem*, p. 135.

A solução final da obra é a que vemos hoje, no painel de 3,81 x 5,80 metros, pertencente ao acervo do Banco BBM. Não podemos imaginar como se daria a passagem da primeira maquete para outro painel e qual seria o resultado final. O fundamental é a tela tal qual se encontra hoje. Não como um documento da verdade dos fatos, nem como tema histórico que confirme o passado. *A chegada de D. João VI a Salvador* é a construção de um episódio da história do Brasil de acordo com Portinari.

O que despertava o interesse de Portinari era a pintura, a distribuição dos planos, a solução das formas com os cortes escultóricos dos corpos dos personagens. Seus esboços com a técnica do grafite ou nanquim resultam em imagens mais próximas, tornando possível ao pintor devassar as almas de cada personagem. Quando o esboço se transforma em pintura, as expressões são minimizadas e a fatura da pincelada cresce numa coesão surpreendente. Os blocos de pessoas ordenadas a partir do horizonte para o primeiro plano se conformam geometricamente. A arquitetura se impõe no lado direito da tela, sublinhando um novo conflito, pois essas moradias passariam aos nobres. Não vemos qualquer alegria estampada nos rostos daquela gente, mas observamos que Dom João e Dom Pedro olham na posição contrária a corte, na direção da terra tropical e de seu povo, com suas baianas e a riqueza de seu colorido.

Mais uma vez é a terra que surge e que preserva a tridimensionalidade da composição. Portinari não poderia eliminá-la de suas composições, pois ele sempre a trouxe dentro de si, conforme declara num de seus últimos poemas: “Por que não caminho? Úmido e escalavrado, gosto de terra dentro de mim, apagado e destruído”.⁷

Ao analisar o painel sobre a chegada da corte e conhecendo o conflito na solução pictórica de Portinari, cuja opção foi a de refazer a maquete em busca de um ponto de fuga e um horizonte, reforçamos a convicção de que, qualquer que fosse o resultado alcançado, a polaridade homem e terra autenticaria a autoria de Portinari.

D. João retornaria a Portugal em 1821, em decorrência da Revolução do Porto, de 1820. Seu retorno foi bem diferente de sua chegada ao Brasil, conforme

⁷ PORTINARI, Cândido, 1964, p. 98.

registra Constantino de Fontes numa gravura que sinaliza a pompa de seu regresso e o louvor dado ao local de sua chegada: a magnífica praça do Terreiro do Paço [Figura 3.4].

D. João manteria correspondência assídua com D. Pedro. A sintonia entre os dois se dava a partir da terra do Brasil, conforme Portinari soube captar com tanta propriedade ao fazê-los olhando na mesma direção, conforme vemos na tela do desembarque da corte portuguesa. O fulcro da preocupação do artista é também a terra. A sua percepção para a chegada da família real não poderia ser diferente. É por este ângulo que ele conta esta chegada. É pelo olhar de cada um que ele define o retrato que irá realizar. Para Portinari, a terra sempre foi o grande motivo e, mesmo quando o envenenamento gradual pelo branco de chumbo de suas tintas, que determinaria a sua morte, fez com que perdesse a audição e lhe toldasse o olhar, assim mesmo, a terra ainda lhe aparecia como documento vivo de sua identidade: a terra dos cafezais.

*Minha memória já não alcança
Aqueles cafezais. Começa No passado. Antes há lembranças entrelaçadas
E sonhos. Mesmo se prolongando
Até lá vejo esfumado.*⁸

Assim, ao analisar a monumental obra de Portinari, retratando a chegada da corte portuguesa ao Brasil, o que entendemos é que o artista foi além da pintura histórica e do registro deste marco para a construção da identidade brasileira. Diferente de Constantino de Fontes, que caracteriza o local do regresso da corte para Portugal como magnífico, Portinari, sem qualquer palavra, registra com cores quentes o calor tropical da terra brasileira, a emoção do povo, a presença negra da mulher brasileira e o seu compromisso com a terra do país.

⁸ PORTINARI, Cândido, 1964, p. 30.

