

## **A POSIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA NO MOVIMENTO NEO-REALISTA EM PORTUGAL: ARTIGOS DE JÚLIO POMAR E LIMA DE FREITAS NA REVISTA VÉRTICE NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

Luciane Páscoa (UEA)<sup>1</sup>

O movimento Neo-realista em Portugal despontou a partir de 1935 no âmbito literário com um artigo de Álvaro Salema publicado no semanário de literatura e crítica intitulado *Gládio*. Tratava-se de *O antiburguesismo da cultura nova*, que se tornou referência clássica pela atitude pioneira e pelo seu esclarecimento ideológico sobre a concepção de uma nova “arte social e humanista” (Dias, 1996, p. 59). Em abril de 1939, Álvaro Cunhal já havia definido sistematicamente o Neo-realismo artístico nas páginas de *O Diabo*, vendo nele a expressão de uma tendência histórica progressista. Afirmou que a arte deveria “expressar a realidade viva e humana de uma época”, e que “formas novas podem conter um significado velho e formas velhas, ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista”. Configurava-se para os neo-realistas que o conteúdo era mais importante que a forma, e que como artistas, deveriam estar empenhados com os problemas sociais de seu tempo.

Dentre os artistas surgidos nos anos do pós-guerra e comprometidos com uma arte que levasse ao povo uma mensagem de solidariedade, estavam Júlio Pomar (1926) e Lima de Freitas (1927-1998). Colaboraram frequentemente com revistas, periódicos e suplementos literários de arte e cultura, como teóricos ativistas do movimento Neo-realista em Portugal. Muitos de seus escritos pertenciam à revista *Vértice*, especialmente dos anos 40 e 50, fase em que o periódico foi um porta-voz do movimento artístico, num dos momentos mais duros da ditadura salazarista, a que muitos artistas reagiram buscando a valorização estética de elementos sociais e humanistas.

Na obra pictórica de Júlio Pomar, prevaleceram temas que se tornaram ícones do Neo-realismo: camponeses na colheita do arroz, proletários, pescado-

.....  
<sup>1</sup> Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (Portugal). É professora da Universidade do Estado do Amazonas



que existia uma escolha de temas, os temas reais, e nisto residia um subjetivismo. Exemplificou este conceito com a pintura de paisagem de Brueghel, que buscava “o drama humano no meio natural” (p. 387). Comparou Corot, Cézanne e Turner, sobre o modo como estes artistas faziam a pintura de paisagem, provocando em seguida a pergunta sobre qual deles seria o mais realista, respondendo que cada um é realista a seu modo, porque nenhum se dissociou da realidade:

a história mostra-nos que cada nova escolha surge segundo circunstâncias que não são fortuitas. Por vezes, são o fruto de uma lenta preparação, outras vezes irrompem sem antecedentes artísticos evidentes mas em concordância com estímulos históricos, de ordem social, técnica e até mesmo política. Muitas vezes os artistas obreiros de tais inovações são inconscientes e ignoram os motivos profundos que os levaram a buscar isto em vez daquilo. Picasso, por exemplo, disse em 1923 que não procurava, encontrava; embora em 1935 incitasse os jovens a aproveitar as suas investigações. Outras vezes os artistas são conscientes e conhecem as forças que os impulsionam; Goya, por exemplo, sabia bem o que queria e em que chão mergulhava as suas raízes (Freitas, 1955, p. 388).

Nota-se aqui que Lima de Freitas estabelece uma distinção entre o artista que está consciente ideologicamente e aquele que se mantém despreocupado. Cabe mencionar que este confronto ideológico (e com o ideológico) foi assumido pelos neo-realistas, que estavam fundamentados pelo Marxismo-Leninismo ou pelo Socialismo Marxista, era bem diferente do Socialismo Burguês do século XIX, o da Geração de 1870. Este último era sensível às injustiças sociais e tinha por influência o socialismo de Proudhon, mas seus integrantes repudiavam qualquer ação revolucionária, e em sua concepção o socialismo burguês estaria comprometido com o capitalismo. A partir, porém, da instauração do Estado Novo, as preocupações sociais e políticas erguidas no princípio de século XX acabaram por demonstrar a fragilidade dos fundamentos ideológicos das forças político-sociais tradicionais na oposição ao fascismo. Observa-se então que as

duas primeiras gerações do modernismo português estavam desinteressadas dos acontecimentos históricos nacionais ou mundiais, colocando-se numa posição de alheamento. Foi somente na terceira geração modernista, nomeadamente a dos neo-realistas, que ficou demonstrada uma preocupação social.

Neste momento de crise,urgia que o artista tomasse uma atitude consciente e que se posicionasse ideologicamente. O não-comprometimento político era mal visto no meio intelectual, principalmente num momento em que crescia a repressão e a perseguição. O esforço realizado em direção ao realismo na pintura mostrava duas preocupações por parte do autor: o afastamento da arte da vida e a valorização excessiva das inovações formais. Lima de Freitas acreditava na existência de uma arte de tendência anti-realista, que se detinha em descobertas formais que não possuía qualquer utilidade. Servia apenas quando era posta em benefício das necessidades humanas:

só na medida em que as descobertas formais são postas ao serviço de uma arte generosa e viva é que se mostram úteis, oportunas e às vezes indispensáveis. Isto não quer dizer que as descobertas formais sejam um exclusivo da arte não realista, muito pelo contrário: quer somente dizer que as formas de arte opostas ao realismo também podem proporcionar descobertas, embora sempre limitadas e particulares (Freitas, 1955, p. 390).

Assim, considerava também que não existiam apenas as descobertas formais: elas implicavam em introdução de métodos e idéias que ultrapassavam o domínio da forma pura. No momento em questão, afirmou que todo o esforço em direção ao realismo era difícil, pois a sociedade estava saindo de um período em que a arte estava distante da vida dos homens e que agora desejava retomar o contato com eles. Para o autor, o Neo-realismo artístico absorvia antigas leis e criava novas leis mais gerais e mais amplas: "novas regras ditadas por necessidades mais vastas, frutos dos novos horizontes da vida humana que a arte tem de exprimir mergulhando profundamente no nosso tempo, onde o futuro já está contido" (p. 391).

As relações entre arte e público e a excessiva valorização da técnica e da forma em detrimento ao tema e ao conteúdo da obra plástica já inquietavam Lima de Freitas em 1952, ano em que escreveu o artigo *Caminhos e Crise da Pintura Moderna*. Considerava que o fenômeno do afastamento entre arte e público no seu tempo explicava-se por dois fatores: a reclusão do artista e a ignorância do público diante das novas estéticas.

Para ele, a arte moderna atravessava uma crise profunda que era ocasionada em parte pela incompreensão do público, que estava alheio às preocupações do artista. Este por sua vez, isolava-se cada vez mais em sua torre de marfim, passando a criar obras para seu exclusivo prazer pessoal. O autor constatou que já havia divergências entre arte e público desde o final do século XIX:

esboçou-se com o impressionismo, agravou-se com o fauvismo, o cubismo, o expressionismo, culminou quicá com os dadaístas, os surrealistas e abstracionistas. A história do afastamento recíproco e crescente do público e da arte moderna é a história da Escola de Paris, dos seus escândalos e das suas transformações (Freitas, 1952, p. 718)

A preocupação demasiada com a pesquisa formal levou os artistas da Escola de Paris a colocarem em segundo plano a "significação do discurso pictural", ou melhor, deixou de lado o tema na pintura, que para Lima de Freitas sempre foi o traço de união que liga o artista ao meio em que vive: "Assiste-se pois, à negação e destruição do tema (que os surrealistas, em especial, reduzem a escombros) e à orientação quase exclusiva para a investigação técnica, laboratorial".

Neste sentido, o autor explica que em vários períodos da história da pintura foi exercida uma investigação técnico-formal. Em seguida ele questiona em que sentido os artistas modernos são técnicos. Para ele, o exercício puro da técnica era vazio e alienante, porém, o tema era o veículo do conteúdo:

todo o esforço anterior para eliminar o tema estava errado, porque extrair um tema a uma obra de arte e mantê-la como tal, é o mesmo que tirar a vida a um ser mantendo-o vivo. O que importa não é ressuscitar o tema (ele nunca morreu); o que importa é tomar consciência da sua necessidade e da sua importância categórica; é escolhê-lo e amá-lo, realizá-lo com toda energia, com todo instinto, com toda a lógica. É criá-lo a partir do homem para o homem; é procurar o homem, numa palavra e para dizer tudo (Freitas, 1952, p. 723).

A aproximação entre arte e público poderia ser efetuada a partir da recuperação do conteúdo humanista nas obras. Lima de Freitas argumentava que era necessário que o artista estivesse conectado ao seu tempo. Desse modo, o autor reafirmou alguns princípios teóricos do Neo-realismo, pois este movimento via o fenômeno literário e artístico como instrumento de análise e correção de existência do homem social e pretendia que a missão do artista-intelectual fosse cumprida através de uma sintonização ao exterior circundante (Reis, 1983, p. 59, 221).

A preocupação de Lima de Freitas com o conteúdo das obras plásticas e seu comprometimento com temas de cunho social e realista, também estava presente em seus artigos de crítica. Numa crítica publicada em maio de 1950, o autor traçou o perfil do Salão da Primavera promovido pela Sociedade Nacional de Belas Artes, marcado por uma orientação acadêmica e oficial:

dir-se-ia que os diversos salões eram sempre uma mesma exposição onde apenas a posição dos quadros tivesse mudado. E na verdade, de repetição se tratava, pois os pintores habituais nada mais faziam (e fazem ainda) que servir-se eternamente de meia dúzia de receitas de cozinha, de meia dúzia de temas, de meia dúzia de efeitos e com esses ingredientes recompor de cada vez, a mesma papa de sabor garantido e clientela fiel (Freitas, 1950, p. 324).

Apesar da presença da pintura acadêmica, o Salão da Primavera já apresentava um certo rejuvenescimento para Lima de Freitas. Esta renovação

foi atribuída às experiências “dos que almejam a justa expressão realista de um novo conteúdo humano, as experiências abstracionistas e surrealistas, as experiências daqueles que, aceitando a influência mais ou menos autoritária de alguns mestres da Escola de Paris, procuram uma verdade pictórica mais densa”. Destacava neste sentido, a obra de Querubim Lapa, Navarro Hogan, Júlio Pomar, Arlindo Vicente, Mário Dionísio, Avelino Cunhal, Nuno San Payo, Maria Barreira, Vasco da Conceição, Jorge Vieira e Lagoa Henriques, que com valores, experiências e responsabilidades diferentes, estavam unidos pela vontade comum de renovar a pintura portuguesa. Com um humor pungente, estabeleceu o contraste das obras destes jovens artistas com o que considerava habitual nos Salões da Primavera: “marinhas alternando com vasos de flores, vasos de flores alternando com abóboras, abóboras alternando com retratos de meninas ‘chics’, tudo isso ricamente emoldurado com dourados e trabalhos de talha, e assinados por nomes cheios de medalhas e menções”(p. 325).

Já em uma crítica da VI Exposição Geral de Artes Plásticas (1951), Lima de Freitas reservou um alerta para os jovens pintores, escultores e desenhadores: que não deixassem arrefecer o fogo e a exaltação interior em relação às questões sociais e que não permitissem que o sentimentalismo e o lirismo exacerbado ofuscassem a “realidade brutal e impetuosa das coisas e dos homens”(1951, p. 319). Um paralelo entre o conteúdo realista e a função da técnica na obra de arte foi habilmente abordado numa crítica executada na ocasião da Exposição de Gravura Francesa Contemporânea, realizada no Palácio Foz em Lisboa, em 1953. O autor questionava o virtuosismo técnico, a experimentação sem objetivo, e depois perguntava: “Mas onde estão os homens?”(Freitas, 1953, p. 354). A ausência relativa do conteúdo humano o afligia:

não será descabido, todavia, falar de insatisfação, ao verificar que os artistas franceses, especialmente os mais novos, andam ainda tão distraídos dos problemas fundamentais, tão afastados da saída mais provável, mais razoável, por certo mais difícil, do labirinto que vagueiam. Esse labirinto tece-se de exclusivas preocupações formais,

de ensaios estilísticos, de originalidade à força, de rebuscamentos fatigantes, do culto cego de certos mitos.

Em reação a uma entrevista de Cândido Portinari transcrita do *Jornal de Letras do Rio de Janeiro* para a *Revista Vértice* em dezembro de 1952, Lima de Freitas escreveu uma carta aberta ao artista brasileiro em 1953, questionando suas intenções estéticas. Portinari emitira em entrevista prévia algumas afirmações pouco convincentes sobre os fundamentos da orientação realista de seu trabalho. Tais declarações sugeriram uma interpretação contrária ao sentido renovador e social que identificava a sua obra. Isto causou um choque em Lima de Freitas, que como outros jovens artistas portugueses neo-realistas, haviam se inspirado na obra de Portinari. Elaborou então as seguintes questões:

[...]o pintor nunca pensa no tema, no significado e no conteúdo?; [...] poderá um conteúdo realista ser expresso por formas abstratas? Quando pintou os 'Retirantes', de onde partiu? De uma concepção abstrata ou a partir do conhecimento real do drama dos camponeses do Nordeste?; [...] não será uma proposição metafísica afirmar que 'quem tem técnica sempre pinta bem', na medida em que considera a técnica independente do objeto, na medida em que separa a forma do conteúdo?; [...] não achará Portinari que, depois da experiência dos muralistas mexicanos, depois de sua própria experiência, a igualdade Arte Moderna = Escola de Paris tem um sentido obscuro e limitado?; [...] diz Portinari que queimaria a maioria dos seus quadros anteriores. Porque renega a atitude realista que os ditou? Ou porque, mantendo a mesma atitude realista, considera a sua produção antiga insuficientemente expressiva dessa atitude? É esta afirmação um passo em frente no caminho do realismo, ou um passo à retaguarda? (Freitas, 1953, p. 372-373).

Para Lima de Freitas, as considerações de Portinari foram impensadas, sem consciência do impacto que uma atitude descomprometida com o conteúdo ideológico de suas obras pudesse causar. Neste sentido é possível evocar as palavras elucidativas de Raul Gomes que, no campo das discussões estéticas



periência e o contato com a realidade importavam tanto quanto a teoria, pois só assim, a arte poderia se tornar uma ferramenta para a construção do futuro. Reivindicava do artista um posicionamento efetivo e consciente com relação aos problemas do presente, e é neste sentido que ele efetua uma apreciação inovadora da obra de *Abel Salazar*, pelas páginas da revista *Vértice*.

Tratando do significado da obra plástica de *Abel Salazar* num artigo de 1947, intitulado *Abel Salazar, artista*, Júlio Pomar procurou situar o lugar deste personagem no panorama contemporâneo da arte portuguesa, verificando quais lições se poderia dela tirar (Pomar, 1947). Logo advertiu que na obra de *Abel Salazar* não se deparava com um conjunto coerente, elemento que causou opiniões contraditórias da crítica. Segundo Pomar, quando uma obra era analisada, dever-se-ia atentar para as suas raízes, para a intenção e para o objetivo do artista. Desse modo, ele identificava que na obra de *Abel Salazar* havia dois aspectos fundamentais: a necessidade de expressão e de confiança do artista e comparava sua obra às páginas de um diário, com intempestivos relatos de emoção e de uma visão íntima do mundo.

Outro aspecto chamou a atenção de Pomar para o elemento que aproxima *Abel Salazar* do Neo-realismo: a vida e a luta do povo. Afirmava que esta não era apenas uma afinidade temática, mas uma convicção do artista:

para *Abel Salazar* o povo não era o modelo, que é suscetível de ser trocado por outro: era a verdade que tinha de ser dita, não importa como, e por todos os meios, era a palavra de ordem nascida do contato com a vida despida de mistificações. Eis o que o faz distanciar-se realmente da toada geral da arte portuguesa do tempo em que viveu, para o colocar como o anunciador do encontro e da identificação com o povo, característica fundamental da jovem pintura (Pomar, 1947, p. 261).

Para Júlio Pomar, uma obra poderia ser considerada neo-realista na medida em que representasse o conteúdo humano e suas contradições: “para a arte,

não basta a função de interpretar a vida, mas ela pode e deve ir mais longe, e tornar-se uma arma ao serviço das forças que a transformarão". Para ele, *Abel Salazar* tinha uma posição inequívoca, coerente, e esta posição que o ligou ao povo, posteriormente o ligaria à história dos movimentos artísticos contemporâneos.

Segundo Pomar, o artista não retratava apenas o mundo, ele o fazia com sua carga ideológica e isto o vinculava ao meio. Este aspecto social da arte foi abordado no artigo intitulado *A Escola de Paris e a França Viva*, no qual escreveu que "a arte age sempre como espelho da vida (embora não só como espelho); nela se refletem os combates e as alianças entre as forças materiais e as forças ideológicas que se sucedem na vida"(Pomar, 1946, p. 48). Neste sentido, o autor comentou que o artista não poderia assumir uma posição fora da luta e do tempo, pois os que se diziam imparciais, limitavam-se a disfarçar a sua real política oportunista (p.49). Não havia, portanto, confusão da arte com política, mas a exigência do papel político do artista com suas obras. Pomar reconheceu que a Escola de Paris era um produto típico da crise histórica da arte moderna, pela tentativa de se afastar da realidade:

a arte exprime sempre uma concepção da realidade. Se a realidade é o centro em torno do qual toda a arte gravita, a proximidade, ou o afastamento em que estão uma da outra, dá-nos a medida em que a sociedade que a gerou domina ou se deixa dominar pelos acontecimentos, queda embalada pelo que já adquiriu, ou se lança convictamente a novas conquistas (Pomar, 1946, p. 49).

Júlio Pomar constatou que na primeira metade do século XX, coexistiam diversas noções de realidade e isso exemplificava a crise da arte moderna, que surgiu em meio à crise do conceito de progresso e do racionalismo científico-tecnológico impulsionado pela Segunda Revolução Industrial. Como consequência disso, emergiram várias correntes artísticas que alimentaram uma aversão pelo real (Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo), e desse modo a arte moderna se limitou num círculo restrito, por ter se afastado do conteúdo humanista.

Segundo o autor, a renovação na arte portuguesa estava firmada sobre

o retorno do conteúdo social: "sobre as experiências particulares de cada um, pode talvez dizer-se que esta renovação se orienta, de um modo geral, no sentido de uma aproximação, ou de uma redescoberta do real, na valorização da presença humana"(Pomar, 1953 p. 504). Os artistas que Pomar considerava responsáveis pela recuperação do elemento humano na pintura portuguesa eram: João Navarro Hogan, Augusto Gomes, Querubim Lapa, Lima de Freitas, Manuel Ribeiro de Pavia, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, Nuno San Payo e Avelino Cunhal.

Em outro de seus ensaios críticos, Júlio Pomar examinou nos quadros de Navarro Hogan a realidade do homem oprimido:

se olharmos um quadro de Hogan, já veremos as marcas de um trabalho meditado e austero, de rude disciplina cujo prêmio encontrará o espectador, ao descobrir-lhe a sinceridade profunda, o calor humano. Atente-se aos motivos prediletos de Hogan: eles dão-nos a paisagem-remorso do homem da cidade, a que a natureza chega quase só através de sombras teimosas. A erva que irrompe de um chão inóspito, um barranco com um corpo sangrado; (...) toda a presença agreste do subúrbio, espécie de terra de ninguém, com as suas casas abandonadas onde há quem viva, com as árvores semi-mortas (Pomar, 1953, p. 188).

No ensaio crítico sobre o pintor Augusto Gomes (Pomar, 1953, p. 347-349), Júlio Pomar consolidava seu ideário estético, ao identificar neste artista uma renovação pictural derivada de um contato fecundo com a realidade, pela tentativa de integração com seu tempo, de travar um contato com sua terra e sua gente: "Pinto gente do povo, sobretudo mulheres. É o elemento feminino que mais sobressai aqui no Norte. O Norte é, em muito, feito à custa de mulheres" (p. 349). A necessidade de renovação na pintura portuguesa foi tema corrente em outros artigos de Júlio Pomar, tais como as críticas sobre a 5ª Exposição Geral de Artes Plásticas (1953) e a 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas.



DIONÍSIO, Mário. Portinari e Ferreira de Castro. In: *Vértice*, nº 147, v. 15, Coimbra, dez. 1955.

\_\_\_\_\_. Portinari, pintor de camponeses. In: *Vértice*, nº 30-35, v. 12, Coimbra, maio de 1946.

FREITAS, L. O Realismo na Pintura. In: *Vértice*, nº 142, v. 15, Coimbra, jul. 1955, p. 387-391.

\_\_\_\_\_. Carta aberta a Portinari. In: *Vértice*, nº 118, v. 13, Coimbra, jun. 1953, p. 372-373.

\_\_\_\_\_. Exposição de Gravura Francesa Contemporânea. In: *Vértice*, nº 118, v. 13, Coimbra, jun. 1953.

\_\_\_\_\_. Caminhos e Crise da Pintura Moderna. In: *Vértice*, nº 99-101 v. 11, Coimbra: nov. 1951/jan. 1952, p. 717-724.

\_\_\_\_\_. Pintura, desenho e escultura na VI Exposição Geral de Artes Plásticas. In: *Vértice*, nº 94, v. 11, Coimbra, jun. 1951.

\_\_\_\_\_. Salão da Primavera. In: *Vértice*, nº 81, v. 9, Coimbra, maio de 1950.

GOMES, Raul. Neo-realismo português e Neo-realismo brasileiro. In: *Seara Nova*, nº 872, Lisboa, 29 de abril de 1944, ano XXIII, p. 361-362.

GONÇALVES, Rui Mário *et al.* *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Coord. Fernando Pernes. Porto: Fundação Serralves/Campo das Letras, 2001.

NAMORADO, Joaquim. Cândido Portinari, Paris, 1946. In: *Vértice*, nº 43, v. 3, Coimbra, jan. 1947.

PÁSCOA, Luciane V. B. *Ivan Serpa: poética e trajetória (1947-1973)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

PEDRO, António. Cândido Portinari. In: *Mundo Literário*, nº 4, Lisboa, 1 de junho de 1946.

PITA, António P. Mistério, Arte e Música. In: SALAZAR, A. *Que é Arte?*. Porto:

Campo das Letras/Casa Museu Abel Salazar, 2003.

POMAR, Júlio. A 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas – a pintura. In: *Vértice*, nº 120, v. 13, Coimbra, ago. 1953, p. 503-507.

\_\_\_\_\_. Augusto Gomes. In: *Vértice*, nº 118, v. 13, Coimbra, jun. 1953, p. 347-349.

\_\_\_\_\_. Pintura e Desenho de João Navarro Hogan na Galeria de Março. In: *Vértice*, nº 114, v. 8, Coimbra, fev. 1953.

\_\_\_\_\_. V Exposição Geral de Artes Plásticas. In: *Vértice*, nº 82, v. 9, Coimbra, jun. 1950, p. 380-387.

\_\_\_\_\_. Realismo e Ação. In: *Mundo Literário*, nº 48, Lisboa, 5 de abril de 1947.

\_\_\_\_\_. Abel Salazar, artista. In: *Vértice*, v. 3, nº 44, Coimbra, fev./mar. 1947.

\_\_\_\_\_. O pintor e o presente. In: *Seara Nova*, nº 1015, Lisboa, 11 de janeiro 1947.

\_\_\_\_\_. A Escola de Paris e a França viva. In: *Vértice*, nº 40/42, v. 3, Coimbra, dez. 1946.

\_\_\_\_\_. A Arte e as Classes Trabalhadoras. In: *Mundo Literário*, nº 24. Lisboa, 19 de outubro de 1946.

REIS, Carlos. *Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.