

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

GABRIEL GONÇALVES COSTA XAVIER

ANÍBAL MACHADO E CÂNDIDO PORTINARI:
Velhos amigos, entre a arte e a política

Brasília
2025

GABRIEL GONÇALVES COSTA XAVIER

ANÍBAL MACHADO E CÂNDIDO PORTINARI:
Velhos amigos, entre a arte e a política

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Brasília como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Brasília
2025

Àqueles que acreditam no justo e no melhor do mundo.

AGRADECIMENTOS

Gratidão à minha querida Universidade de Brasília, que se tornou para mim uma segunda casa e um ambiente de aprendizado infinito.

Agradeço aos professores Gustavo Lopes e Maria do Carmo que me orientaram em projetos de iniciação científica e me ajudaram a dar os primeiros passos como pesquisador e ao meu orientador neste trabalho, professor Marcelo Mari, pesquisador que tanto admiro e tive a honra de trabalhar em conjunto.

Aos meus pais e meu irmão que sempre me apoiaram em todas as circunstâncias, projetos e decisões.

Aos meus amigos Renata Gomes e Johan Behr, fontes de imensa inspiração com quem muito aprendi e que me acompanharam e me auxiliaram durante toda minha trajetória acadêmica.

Por fim, à minha namorada, Clarice Lavine, que me encoraja nos momentos de dificuldade, que me respalda, me inspira e me ensina diariamente, me incentivando sempre a crescer enquanto pessoa e acadêmico.

(...) é enorme sua influência nos meios literários do país, e escritores, artistas, poetas, homens de cinema, sambistas e cientistas o estimam e respeitam como a um dos trabalhadores intelectuais mais honestos, esclarecidos e corajosos do Brasil...

Carlos Drummond de Andrade

Acreditou no socialismo, na classe operária, no povo em geral, na amizade, na cordialidade, na boa-fé dos homens e em sua possibilidade de construir um mundo bom e feliz.

Jorge Amado

RESUMO: O presente trabalho busca analisar as críticas produzidas pelo escritor e crítico Aníbal Machado sobre a obra de Candido Portinari, bem como a relação pessoal entre ambos. Para tal, o texto abordará o momento político, cultural e pessoal do autor. A política é intrínseca à produção crítica de Aníbal Machado, portanto, de início será apresentado o contexto histórico-político do período em que as críticas foram escritas, possibilitando compreender a participação dos artistas e intelectuais de forma geral e de Aníbal Machado no debate público, na imprensa e na luta de classes.

ABSTRACT: This academic work aims to analyze the criticisms produced by the writer and critic Aníbal Machado about the work of Candido Portinari, as well as the personal relationship between them. To this end, the text will address the political, cultural and personal moment of the author. Politics is intrinsic to Aníbal Machado's critical production, therefore, at the beginning, the historical-political context of the period in which the criticisms were written will be presented, making it possible to understand the participation of artists and intellectuals in general and of Aníbal Machado in the public debate, in the press and in the class struggle.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Caricatura de Aníbal Machado, Di Cavalcanti, 1930. – Página 10
- Figura 2 – Página 15
- Figura 3 – Página 21
- Figura 4 – Capa da Revista Leitura, nº 78, 1964. – Página 33
- Figura 5 – Mulher e homem de cartola. GOELDI, Oswaldo, 1930. – Página 37
- Figura 6 – Planta para CO. NERY, Ismael, s/d. – Página 39
- Figura 7 – NERY, Ismael. Desejo de Amor, 1932, óleo sobre tela, c.i.d. – Página 40
- Figura 8 – GUIGNARD, Alberto. Favela Carioca, 1929 – Página 41
- Figura 9 – GUIGNARD, Alberto. Maria Clara Machado, 1932, ost – Página 42
- Figura 10 – GUIGNARD, Alberto. Ana Maria Machado, 1935, ost – Página 42
- Figura 11 – SEGALL, Lasar. Navio de Emigrantes, 1939, 230x275cm, óleo sobre tela –
Página 50
- Figura 12 – SEGALL, Lasar. Pogrom, 1937, 184x150cm, óleo sobre tela – Página 50
- Figura 13 – BRUEGEL, Pieter. The land of Cockaigne, 1567, 52x78cm, óleo sobre painel –
Página 51
- Figura 14 – UTRILLO, Maurice. Rue Norvins, 1910, 73,1x92,0cm. – Página 54
- Figura 15 – GOELDI, Oswaldo. Mendigo, s/d, xilogravura póstuma, 35,5x33,5cm – Página
54
- Figura 16 – GOELDI, Oswaldo. Portão, s/d, xilogravura póstuma – Página 55
- Figura 17 – GOGH, Vincent van. Wheatfield with Crows, 1890, 50,5x103cm, óleo sobre tela.
– Página 55
- Figura 18 – GOELDI, Oswaldo. Última Discussão, 1947, 23x32cm – Página 56
- Figura 19 – GOYA, Francisco. Hilan Delgado, 1799, 21,5x15cm – Página 56
- Figura 20 – Cândido Portinari, Retrato de Aníbal Machado. 1931. Óleo sobre tela 70.5 x 58
cm. – Página 59
- Figura 21 – Exposição de Portinari, 1932, Portinari está ao centro segurando um chapéu e à
sua direita, Aníbal. – Página 60
- Figura 22 – Cândido Portinari, Café. 1934. Óleo sobre tela 43 x 49 cm. – Página 62
- Figura 23 – Da esquerda para a direita: Santa Rosa, Aníbal Machado e Cândido Portinari. –
Página 63
- Figura 24 – Página 63

Figura 25 – Retrato de Aníbal Machado, 1940. PORTINARI, Cândido. 44x34. Monotipia sobre Papel. – Página 65

Figura 26 – Portinari na Biblioteca do Congresso – Página 66

Figura 27 – Da esquerda para a direita estão João Cândido, Cândido Portinari, Maria Portinari, Maria Clara Machado e Inês Portinari, 1942 – Página 67

Figura 28 – Retrato de Maria Celina Machado Hermeto. PORTINARI, Cândido. 1928. Óleo sobre tela. – Página 68

Figura 29 – Página 71

Figura 30 – Página 74

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	2
AGRADECIMENTOS.....	3
LISTA DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO.....	9
1 ERA DA CATÁSTROFE.....	12
1.1 Fascismo e Antifascismo no Brasil.....	14
2 UMA BREVE BIOGRAFIA DE ANÍBAL MONTEIRO MACHADO.....	19
3 A CRÍTICA DE ARTE DE ANÍBAL MACHADO.....	35
4 ANÍBAL E CANDINHO: VELHOS AMIGOS.....	59
5 CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
ANEXO I.....	87
ANEXO II.....	89
ANEXO III.....	91
ANEXO IV.....	93
ANEXO V.....	95
ANEXO VI.....	96
ANEXO VII.....	98
ANEXO VIII.....	99
ANEXO IX.....	101

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema se deu a partir de um interesse pessoal acerca do debate sobre a função social da arte e do artista, muito acalorado no decorrer do século XX. O tema, no entanto, é dotado de uma grande bibliografia que o aborda ou tangencia. Vejo-me então diante de uma pergunta: como falar de um tema que tantos já falaram sem ser um mero repetidor? Aqueles já há muito tempo na vida acadêmica têm na ponta de suas línguas incontáveis respostas para tal pergunta, afinal, todo tema parece esgotado antes de o conhecermos muito a fundo. Entre as sugestões levantadas pelo meu orientador, um nome me chamou atenção: Aníbal Machado.

A resposta para a minha pergunta estava em Minas Gerais, a tão amada terra de minha família. Sabará, cidade de Aníbal, e Presidente Olegário, a de minha família, não são próximas, é verdade, mas o interesse se consolidou rapidamente ao notar que compartilhamos não apenas o sangue mineiro, como também — e principalmente — o otimismo de compreender a arte como peça essencial na construção de um mundo melhor. A crítica de arte escrita por Aníbal Machado parecia o tema perfeito, mas rapidamente se mostrou insuficiente.

Aníbal escreveu poucas críticas de arte e a bibliografia sobre sua vida e produção crítica é igualmente escassa, dificultando assim a busca por um ponto de partida. Nosso crítico, contudo, tinha alguns artistas de preferência, entre eles, Cândido Portinari, um dos artistas mais pesquisados de nosso país, sobre quem dedicou alguns textos e de quem recebeu retratos. Ambos tinham posições políticas similares, frequentavam os mesmos ambientes e trocavam correspondências opinando sobre o mundo. Portinari veio a ser a ponte necessária para que uma maior compreensão sobre Aníbal e sua produção crítica fosse possível de ser alcançada.

Além do carinho desenvolvido pelo autor, Aníbal me trouxe a possibilidade de me livrar do superficial e aprofundar em fontes primárias ainda pouco comentadas. Este trabalho é sobre Aníbal, mas só foi possível conhecê-lo a partir de sua relação com Portinari; só foi possível destrinchar sua produção crítica a partir dos seus escritos sobre o pintor de Brodowski. Ainda, este texto é um pequeno acréscimo à já vasta bibliografia existente sobre a vida e obra de Cândido Portinari. Justifico assim a minha escolha pelo título. Espero que a leitura deste trabalho seja para vocês tão prazerosa quanto foi para mim a sua execução.



Figura 1 – Caricatura de Aníbal Machado, Di Cavalcanti, 1930.
Fonte: Revista “Para Todos”.

Mas por que falar de Aníbal Machado? Deixado de lado pela academia neste século, o escritor, contista, romancista, crítico de cinema, literatura e artes visuais era um dos mais respeitados de seu tempo. Suas obras eram elogiadas em jornais diversos e suas opiniões eram, com frequência, debatidas. Um dos grandes nomes do surrealismo brasileiro, foi ponta de lança no engajamento político por parte dos intelectuais e escritores no Brasil, defendendo um novo modelo de sociedade na qual a democratização da cultura era parte essencial.

Seus escritos eram de grande influência e todos o admiravam. Ele também gostava de todos. “Só não gosto de fascista e mal caráter”, teria dito o escritor. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meirelles, Paulo Mendes Campos, Cândido Portinari, Alberto Guignard, Fayga Ostrower, Anna Letycia, Celso Antônio, Otto Maria Carpeaux, Fernando Sabino, Rubem Braga, Oscar Niemeyer, Tônia Carrero, Maria Fernanda, Rubens Correa, Ivan de Albuquerque, Italo Rossi, Napoleão Moniz Freire, Ivo Pitanguy, Heitor dos Prazeres, Aaulfo Alves, Leandro Konder, Pablo Neruda, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus estiveram ali, na rua Visconde de Pirajá, 487. Todos estiveram na casa de Aníbal.

É preciso falar de Aníbal Machado porque a história cultural brasileira é atravessada pelos seus escritos. Sua crítica de arte, apesar de acanhada ao se comparar com outros críticos de sua época, é um retrato do momento histórico internacional e seu reflexo no Brasil. Busco,

portanto, analisar a crítica feita por Aníbal Machado às obras de Cândido Portinari, seu significado dentro da conjuntura política e cultural. Além disso, a relação pessoal entre ambos também será investigada a fim de respaldar a importância de Machado no meio artístico, corroborando a sua importância para a história da arte no Brasil.

Visto que o seu trabalho é pouco lido e debatido na atualidade, após a contextualização histórica, será feito um resumo da vida e obra de Aníbal Machado. Para isso, serão utilizados os seus textos compilados por Raul Antelo na coletânea “Parque de Diversões - Aníbal Machado”, o livro “Visconde de Pirajá, 487” de Celina Whately e demais publicações referentes à trajetória de Aníbal, como artigos publicados na imprensa e a entrevista concedida por sua filha, Maria Clara Machado, ao Projeto Portinari em 1983.

Por fim, a análise da sua relação pessoal com Cândido Portinari terá como fonte a série de cartas, artigos de jornal e testemunhos presentes no acervo do Projeto Portinari, incluindo a entrevista de Maria Clara, e correspondências concedidas pelo Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Já a análise das críticas de Aníbal direcionadas ao trabalho do artista se sustentarão nos textos críticos publicados pelo escritor em veículos diversos ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950 em comparação com as críticas de Mário Pedrosa e demais críticos destinadas também à produção de Portinari no mesmo período.

1 ERA DA CATÁSTROFE

Para compreender os direcionamentos tomados por Aníbal Machado na sua trajetória crítica e política, faz-se pertinente situarmo-nos do contexto histórico, político e cultural em que o autor estava imerso. Visto que sua produção abrange majoritariamente as décadas de 1930, 40 e 50, este capítulo busca apresentar de forma introdutória o seu *zeitgeist*.

O período chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de “Era da Catástrofe” compreende os anos entre 1914 e 1945. Englobando as duas grandes guerras, o período foi também um momento de mudanças significativas nos regimes políticos ao redor do globo. As democracias liberais estabelecidas desde o século anterior são ameaçadas por um lado pela Revolução Russa de 1917 e, por outro, pelos regimes autoritários e conservadores que surgiam em resposta a uma potencial ameaça comunista.

Os chamados regimes “liberal-democráticos”¹ Perdem força e diminuem sua presença, indo de mais de 35 países em 1920 para aproximadamente 12, em 1944 (HOBBSAWM, 2004, p. 115). Os golpes que derrubaram tais regimes, apesar de heterogêneos, compartilhavam como características comuns o autoritarismo, a hostilidade às instituições liberais, a proibição de partidos (principalmente o comunista), o anticomunismo e o nacionalismo (*idem*, p. 116-121).

(...) nos anos de 1920, a direita, em escala europeia, se achava na ofensiva. Mussolini tomara o poder na Itália e firmara-se nele. Na Hungria, o almirante Horthy e o conde Bethlen, solidamente instalados no poder, prosseguiram no trabalho de liquidar a esquerda, começado na repressão à “República Húngara dos Conselhos”, em 1919. Na Espanha, apoiado pelo rei, o general Miguel Primo de Rivera instalara, em 1923, a sua ditadura. Em maio de 1926, as tropas do general Pilsudski tomaram Varsóvia, passando pelos cadáveres de cerca de 300 pessoas; e, em Braga, sublevaram-se as tropas do general Gomes da Costa: abriam-se os caminhos para mais duas ditaduras de direita, na Polônia e em Portugal (KONDER, 2009, p. 84).

Para o historiador Edgard Carone, porém, a democracia burguesa e os regimes totalitários, regimes que direcionavam o capitalismo mundial, não eram antagônicos, pois são expressões da mesma classe. (Carone, 1991, p. 22). Apesar de nenhum regime ter sido derrubado pela esquerda (Hobsbawm, 2004, p. 116), o medo da revolução social e do papel

¹ Que podem ou não incluir o regime brasileiro da república velha, assim como outros países latino-americanos, tendo em vista a inconsistência semântica do termo “democracia” e da ideia de liberalismo. Apesar de evidentemente antidemocrático, a república oligárquica se propunha democrático-liberal, portanto, o Brasil será enquadrado no termo para este artigo.

dos comunistas nela era fator de motivação para as forças reacionárias agirem mesmo dentro das chamadas democracias, evidenciando um alinhamento à direita.

Como será apresentado a seguir, o contexto internacional reverberou no Brasil da sua maneira particular. O surgimento e fortalecimento de movimentos de massas, no entanto, acarretaram no embate entre fascistas e antifascistas e, eventualmente, em um golpe próximo dos moldes descritos anteriormente. Em comum com os demais países latino-americanos, muitos partidos comunistas e socialistas tinham uma participação ativa de artistas e intelectuais (Amaral, 1984, p. 19).

A recém fundada República do Brasil vivenciou, no começo do século XX, uma efervescência de mobilizações políticas e sociais por parte de seu povo. Grandes greves aconteciam em São Paulo em 1911, 1913 e 1917, em 1922 era fundado por Astrojildo Pereira o Partido Comunista do Brasil (Amaral, 1994) e, ao mesmo tempo, jornais operários também surgiam pelo país. As classes pequeno-burguesa e proletária começavam a caminhar em direção à intelectualidade revolucionária. Sobre o período em questão, o crítico Mário Pedrosa diz:

Da década de 20 para a de 30, grandes acontecimentos políticos sacudiram o Brasil de sul ao norte; e São Paulo se tornou o ponto nevrálgico da revolução, embora o poder central continuasse no Rio, as forças sublevadas viessem do Rio Grande do Sul, com os provisórios de Minas e do Nordeste. A divisão de classes, já num sentido moderno, foi maior em São Paulo. Se Higienópolis, o bairro aristocrático, era hostil ao novo poder revolucionário, o Brás, proletário, era favorável. E já lhe manifestava sua ingênua simpatia. Mas em 20, esse Brás Ou esse Cambuci, capazes de manifestar de público ou coletivamente essa simpatia política, ainda não haviam crescido bastante; por isso mesmo, Se foi Higienópolis que fez a Semana da Arte Moderna em 1922, foram Cambuci e adjacências que fizeram a Família Artística Paulista na outra etapa. Se o local em que se realizou a Semana foi o majestoso foyer do Teatro Municipal de São Paulo, a sede da Família era numa sala do Edifício Santa Helena, no Largo da Sé, onde desde 1933 se localizava a maior parte dos Sindicatos operários novos criados com a revolução. (Pedrosa *apud* Amaral, 1984).

Getúlio Vargas chega ao poder em outubro de 1930 após um enfraquecimento da estrutura dominante da política brasileira. O sistema oligárquico até então vigente sofre uma mudança pouco radical com a ascensão ao poder por parte da Aliança Liberal, formada por grupos oligárquicos do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, opositoristas ao então governo de Washington Luiz. As reações do movimento operário ao governo getulista são amplas, indo de repulsa a apoio (Carone, 1974).

1.1 Fascismo e Antifascismo no Brasil

Apesar de ter como pioneiro o movimento francês *Action Française*, o fascismo só se consolida como tendência política de relevância histórico-mundial a partir do Partido Nacional Fascista de Benito Mussolini, que chega ao poder na Itália em 1922. (KONDER, 2009). A ideologia descrita por Leandro Konder como “um movimento chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antissocialista, antioperário.” (*sic*) (Konder, 2009, p. 53) não demoraria a chegar no Brasil e se intensificaria durante a conturbada década de 1930.

Durante os anos 30 os movimentos de massas se tornam ainda mais presentes. Em 1932 é fundado no Brasil a nacionalização do fascismo italiano, a Ação Integralista Brasileira - AIB. Em 1933, é fundada em São Paulo como uma coalizão entre a Liga Comunista - LC e o Partido Socialista Brasileiro - PSB e sem apoio do Partido Comunista do Brasil - PCB, a Frente Única Antifascista - FUA. 1934 é o ano na “Batalha da Praça da Sé”, grande confronto entre integralistas e antifascistas que ocorreu em São Paulo (Castro, 2002), no ano seguinte, surge a Aliança Nacional Libertadora - ANL, sucessora da FUA. 1935 e 1936 são palco, respectivamente, do levante comunista e da intentona integralista e, em 1937 é instaurado o Estado Novo. Os eventos e organizações em questão serão aprofundados a seguir.

Cônsul italiano em São Paulo desde 1928, Serafino Mazzolini foi um dos maiores responsáveis pela divulgação do ideal fascista em território nacional. Ele comemorava e exaltava os feitos de Benito Mussolini na Itália fascista. Associações construídas no seio de colônias alemãs e italianas, como a *Palestra Italia*, o Clube Esperia e o Clube Germânia são também dominadas por facções fascistas, servindo como centros de propagação ideológica (Carone, 1974; 1991).

“A diferença entre o fascismo, o nazismo e o integralismo é que os dois primeiros estão no poder, enquanto que o último deles pretende o poder” (Carone, 1974, p. 322). A AIB, apesar de ser a mais influente face do fascismo no Brasil, não foi a sua primeira manifestação. Legião do Cruzeiro do Sul, Cravo Vermelho, Partido Fascista Brasileiro e Legião Cearense do Trabalho, Legião de Outubro, Partido Nacional Sindicalista, Partido Nacionalista de São Paulo, Partido Nacional Regenerador e Ação Social Brasileira são alguns dos seus precursores que não obtiveram relevância política (Carone, 1991, p. 151).

O movimento liderado por Plínio Salgado se apegava à sua figura, utilizava uniformes verdes estampados com *sigmas*, promoviam a hierarquia como valor social, o racismo, o anti liberalismo, o anticomunismo e realizavam grandes marchas para demonstrar força e grandeza (Carone, 1991, p. 151). A organização, apesar de se opor à época de seu

surgimento, demonstrava apoio ao governo de Getúlio Vargas, oferecendo a ele 100 mil “camisas-verdes” para lutar contra o comunismo em 1935 e marchando em sua homenagem em 1937 (Carone, 1974, p. 210).

Durante os seus primeiros 5 anos de governo, nenhuma medida a nível federal foi tomada por Vargas contra os camisas-verdes. A resistência ao fenômeno fascista, todavia, aconteceu. Também de origem italiana, as reações antifascistas no Brasil começam a aparecer nas publicações do jornal *La Difesa*. A agitação promovida por Francisco Frola, Mário Mariani e Antônio Piccarolo, italianos radicados no Brasil, abre caminho para que diferentes movimentos antifascistas se organizem no país (Carone, 1991, p.144).

Vista como necessidade por diferentes grupos da esquerda política, a criação da Frente Única Antifascista viria a se concretizar em 1933. Aderida pelo Partido Socialista Brasileiro, o Partido Socialista Italiano, o Grupo Socialista Giacomo Matteoti e, eventualmente, pelo Partido Comunista do Brasil, o impacto cultural da FUA é maior que os seus poucos anos de existência. (Carone, 1991).



Figura 2

Fonte: Arte Para Quê?, Aracy Amaral, 1984

A FUA tinha as suas propostas divulgadas por jornais como *A Rua*, *A Plebe*, e *O Homem Livre*, o qual nos aprofundaremos, fundado concomitantemente à Frente em 1933. Com textos de Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, entre outros, suas edições foram publicadas por apenas um ano, trazendo manifestações antifascistas, ataques ao nazi-fascismo e antissemitismo europeu e ao integralismo brasileiro. Além disso, o jornal ilustrado por Lívio Abramo também abordava questões culturais, lançamentos literários, cinema e artes. Marco na história da arte e da crítica no Brasil, o texto que inaugura a crítica de tipo sociológico no país, “As tendências sociais da Arte de Kathe Kowitz”, de Mário Pedrosa, foi publicado, em 1933, n’*O Homem Livre*.

Fundado no ano anterior por Flávio de Carvalho, o Clube de Artistas Modernos foi o local da exposição comentada por Mário Pedrosa. O clube, como o nome diz, buscava promover a arte moderna e sua proposta de mudança social, recebendo, além da exposição de Kathe Kowitz, exposição de cartazes russos, concertos de música moderna e de recitais de cantos populares e conferências de Tarsila do Amaral, Jaime Adour da Câmara, Nelson Rezende, Mário Pedrosa, Nelson Tabajara de Oliveira, Caio Prado Junior, Jorge Amado, entre outros. (Pereira, 2010).

A crítica de arte voltada para a função social do artista e seus trabalhos passa a ser recorrente e se torna a principal tendência nas décadas de 1930 e 1940 entre autores de São Paulo como Mário Pedrosa e Mário de Andrade. A exaltação do muralismo mexicano e do trabalho de artistas brasileiros engajados com a política e a revolução social como Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall era comum, assim como, retornando da URSS, Tarsila do Amaral (Amaral, 1984).

1935 é um ano de muita movimentação entre as forças populares e contra elas. Em março, surge a Aliança Nacional Libertadora - ANL, próxima das orientações da Internacional Comunista - IC. Ela surge como “uma Frente Popular aglutinando operários, camponeses e elementos da pequena burguesia antifascista e antiimperialista” (Costa *apud* Amaral, 1984, p. 46), sendo então apoiada pelo PCB após o retorno de Luís Carlos Prestes ao Brasil. Muitos jornais e revistas pelo país apoiam e divulgam as propostas políticas da aliança. No Rio de Janeiro havia o *Jornal do Povo*, *jornal A Manhã*, a revista *Marcha*, *Movimento*, órgão do *Club de Cultura Moderna*, ligado à ANL e o *Jornal da Manhã*. Em São

Paulo, *A Platéia e Liberdade*. No Recife, *Folha do Povo e Solidariedade*. Em Natal, *Liberdade* (Carone, 1991).

Intensificando a repressão aos movimentos populares e de esquerda, o governo Vargas promulga, também em março, a Lei de Segurança Nacional, chamada na época de “Lei Monstro”. Com apoio da burguesia nacional, da igreja, dos militares e dos integralistas, a lei foi um instrumento legal para abafar os protestos recorrentes entre as classes média, pequeno-burguesa e proletária e suas respectivas organizações políticas (Carone, 1973; 1991).

Estabelecida no mesmo ano, no Rio de Janeiro, a revista *Movimento* segue uma proposta política semelhante à paulista *O Homem Livre*. A revista era publicada pelo *Club de Cultura Moderna*, uma alternativa carioca à ação cultural de Flávio de Carvalho em São Paulo e, refletindo a distinção entre a FUA e a ANL, mais próxima politicamente do PCB que dos grupos políticos trotskistas. A revista continha ilustrações de Paulo Werneck e colaborações de Jorge Amado, Santa Rosa, Mário de Andrade, entre outros. Suas publicações analisavam questões culturais e políticas a partir de um posicionamento ideológico claro. O Club organizou a primeira mostra de cunho social no Brasil. A “Mostra de Arte Social” é exaltada por Aníbal Machado que a descreve como reveladora da movimentação revolucionária e consciência política das massas.

O Congresso Internacional de Escritores organizado, em Paris, em 1935, também esteve presente nas páginas da revista no mesmo ano. Inspirado pela proposta do congresso de “defesa da cultura” contra a ameaça fascista e da necessidade da participação política dos escritores, a *Movimento* reforçou a necessidade de semelhante ser feito no Brasil. No editorial da primeira edição da revista é dito:

Os escritores devem responder a essa ameaça [do fascismo] com uma atitude ativa e desassombrada. O Congresso de Escritores de Paris mostrou o caminho que deverá ser por nós trilhado. Um congresso de escritores da América Latina deve concretizar, no nosso continente, as diretrizes e o papel do escritor na luta pela liberdade de cultura, por sua ampliação e contra o fascismo e a guerra (*Movimento apud Oliveira*, p. 275).

O escritor Aníbal Machado, que seria responsável pela organização do Congresso Nacional de Escritores na década seguinte, também comenta sobre a ausência de brasileiros no congresso de Paris. Para ele:

A indiferença e cegueira social dos nossos escritores mais conhecidos em face dos problemas que estão se agitando diante do nosso nariz, não nos dá

ainda direito de reclamar um convite para esse congresso de tão culta significação (Machado *apud* Oliveira, p. 276).

O não engajamento por parte dos escritores, denunciado por Aníbal, também é alvo de críticas na fala de Mário de Andrade na ocasião do aniversário de 20 anos da semana de arte moderna.

As conclusões não são nada lisonjeiras. São muito pessimistas até. Julgo que nós, rapazes daquela época, devíamos ter participado mais da vida pública do país, deveríamos ter nos interessado mais pelo Brasil, – por um Brasil que não fosse somente arte. Fomos uns contemplativos, uns abstencionistas. Está claro que houve exceções nada convincentes. No geral, permanecemos à margem de certas realidades. E hoje em dia me parece que não tínhamos esse direito. É esse um direito que os moços jamais têm (Andrade *apud* Lima, p. 20).

A Associação Brasileira de Escritores - ABDE, a qual Mário de Andrade fez parte, fundada em 1942 e tendo Aníbal eleito como seu primeiro presidente em 1945, lutou pela redemocratização do país durante a ditadura varguista, colocando em prática o papel social dos intelectuais defendido por ambos. O I Congresso Nacional de Escritores organizado pela associação em 1945 trouxe entre os temas debatidos a democratização da cultura, o ensino, o analfabetismo, a questão da gratuidade do sistema educacional, a liberdade de cátedra, criação de bibliotecas e liberdade de pensamento e expressão (Melo, 2011, p. 725).

Ninguém pode fugir à sombra que o mundo lhe projeta. Nesse chão sem firmeza e por essa cena mal iluminada atravessa o fantasma do intelectual vagamente hamletizado. – Que vens fazer aqui? Perguntará o público-multidão. Resolver os teus problemas ou os nossos? Exibir o teu desespero, agravar as tuas dúvidas? Ou ajudar-nos a encontrar o que nos falta, exprimir o que sofremos, formular o que queremos? É para nos libertar ou para nos explorar que escreves? (Machado *apud* Melo, 2011, p. 712).

Tais palavras fazem parte da indagação feita por Aníbal Machado na abertura do congresso. O respeitado escritor e crítico foi peça essencial no processo de politização dos intelectuais e artistas brasileiros durante as décadas de 1930 até 1960.

2 UMA BREVE BIOGRAFIA DE ANÍBAL MONTEIRO MACHADO

Aníbal Monteiro Machado nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1894. Vindo de uma família endinheirada, foi criado por uma mãe preta, um resquício da escravidão muito presente nas grandes propriedades do meio rural. Sendo multifacetado, Aníbal jogou no primeiro time do Atlético Mineiro aos 15 anos (Whately, 2011) e trabalhou como promotor público e professor. Após passar um tempo em Belo Horizonte, onde escreveu junto com Carlos Drummond de Andrade para o *Diário de Minas*, periódico relevante para o modernismo mineiro, se muda para o Rio de Janeiro em 1924 e firma raízes na cidade maravilhosa (Antelo, 1994).

Em 1925, morando ainda em Copacabana, na rua Gomes Carneiro, 134, publica o seu primeiro conto “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”, na revista *Estética* de Sérgio Buarque de Holanda. Em 1926 começa a escrever o seu personagem “João Ternura” publicado em livro apenas postumamente, mas que desde início já foi aclamado pelos que liam. Um dos privilegiados a ler os primeiros rascunhos foi Oswald de Andrade que, encantado, publica em 1929 um trecho do livro na *Revista de antropofagia*. (Whately, 2011).

A década de 1930 começa de forma trágica com Aníbal perdendo sua mulher e sua mãe, passando a ser viúvo aos 36 anos e pai de 5 filhas. Seu conto “A Morte da Porta-Estandarte”, considerado uma obra-prima do conto brasileiro, foi publicado em 1931 no jornal *Boletim de Ariel*, onde posteriormente também publicaria textos críticos. Em 1937, Aníbal Machado se muda para o seu famoso endereço, Visconde de Pirajá, 487 (Whately, 2011).

Recebendo grandes nomes como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Guignard, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Santa Rosa, Pagu, Mário de Andrade, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, entre outros, o seu endereço em Ipanema se tornou então o ponto de encontro de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, religiosamente aos domingos, chamados de “domingueiras” pelos participantes que continuaram a frequentar o endereço após a morte do escritor em 1964 (Machado, 1983).

Apesar de pouco mencionado na atualidade, o autor de “João Ternura”, “A Morte do Porta-Estandarte” e “O Rato, o Transatlântico e o Guarda Civil” era aclamado como um dos mais influentes de seu tempo. Em reportagem² sobre ele publicada na revista *Dom Casmurro* no ano de 1939, a redatora escreve:

² “SOU ESPOSA DE UM ESCRITOR... *Dom Casmurro*, Quarta-Feira, 19 de agosto de 1939. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional, LAET, Zoia de.

Aníbal Machado destaca-se entre os melhores dos nossos escritores atuais. Admirado e conhecido nos meios intelectuais, suas produções raras e selecionadas repercutem extraordinariamente entre os escritores. Seu prestígio inegável cresce e se avoluma a cada conto e artigo que publica. Contista, ensaísta, crítico, romancista, sua obra se assemelha a respingos indeléveis, disseminados através da sua vida de escritor, requisitando imperiosamente a atenção dos que o leem. (Laet, 1939).

Nos depoimentos recolhidos pelo Projeto Portinari, o nome de Aníbal é recorrente. O escritor é mencionado nos depoimentos de Roberto Burle Marx, Carlos Drummond de Andrade, Jayme de Barros, Maria Portinari, Luiz Portinari, Samuel Malamud, Rosalina Leão, José Olympio, Aladyr Custódio, Alcides da Rocha Miranda e de sua filha, Maria Clara Machado.

No Rio de Janeiro passa a publicar em diversos jornais alinhados ideologicamente à esquerda política e ao Partido Comunista do Brasil - PCB, como *A Manhã*, *Boletim de Ariel*, *Dom Casmurro*, *Revista Movimento*, *Revista Acadêmica*, *Classe Operária*, entre outros. Machado publicou contos e capítulos de romance nos jornais, mas suas publicações eram em sua maioria críticas, mas não se prendia a só um tipo de linguagem. Críticas de cinema, literatura, artes visuais e teatro eram assinadas por ele e entrevistas ocasionalmente também citavam seu nome.

Aníbal fez parte, em meados da década de 1930, do *Club de Cultura Moderna*, organização que, em assembleia com mais de 400 intelectuais e artistas nos salões da Associação Brasileira de Imprensa - A.B.I, declararam apoio à Aliança Nacional Libertadora - ANL, se afirmando anti-fascista e anti-imperialista³. O Club publicava a revista *Movimento* e, nela, reforçava as suas posições políticas e analisava eventos culturais à luz das mesmas (Amaral, 1984, p. 48).

³ PELA LIBERDADE E PELA CULTURA! *A Manhã*, Sexta-Feira, 05 de julho de 1935, p. 12. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

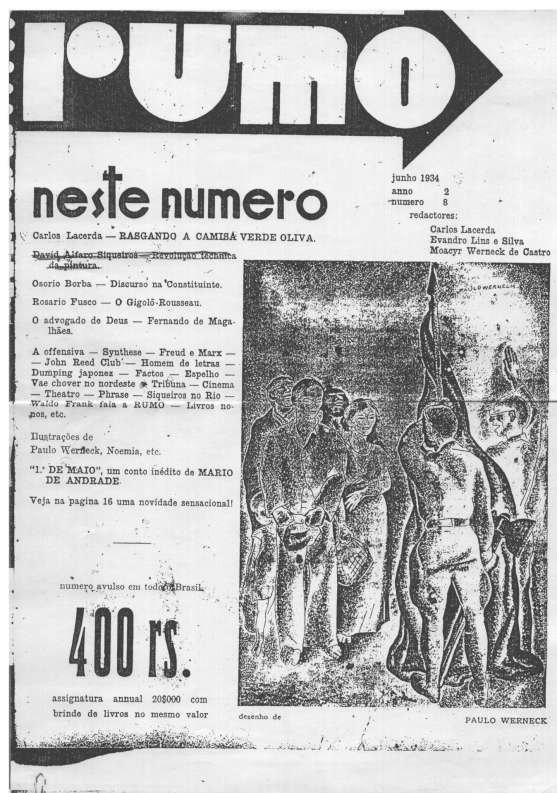


Figura 3

Fonte: Amaral, 1984.

Sem grandes manifestações políticas desde o fim de 1935, afetada pela lei monstro, a *Revista Acadêmica* retoma o seu tom combativo em meados da Segunda Guerra Mundial, denunciando o alinhamento brasileiro ao Eixo⁴. Além de Aníbal Machado, no seu Conselho Diretor também Mário de Andrade, Artur Ramos, Hermes Lira e Rubem Braga (Amaral, 1984, p. 55-6). Sobre a revista e seu engajamento, Moacir Werneck de Castro diz:

O grupo de escritores e artistas que se reuniu em torno da Revista Acadêmica (...) eram anti-fascistas. Quando o Brasil, sob o Estado Novo, se inclinava para o Eixo, nós fazíamos da revista um instrumento de resistência, na medida do possível. Reagiamos às campanhas de grupos fascizantes, de que participavam pessoas como Carlos Maul, Heitor Moniz e outros, que atacavam a 'arte degenerada' e 'comunizante' de Portinari, Segall, Niemeyer (Castro *apud* Amaral, 1984, p. 56).

Apoiado pelos mesmos setores das classes dominantes que estiveram ao lado da lei monstro, é decretado, em 1937, novamente Estado de Sítio e Estado de Guerra. Ele é justificado através de um falso documento produzido pelos integralistas e divulgado pelo exército nomeado de "Plano Cohen". Unindo as classes dirigentes, os fascistas e o exército, o

⁴ Eixo é a aliança militar entre Alemanha, Itália e Japão.

anticomunismo é o que possibilita a eficiência do pseudo documento em sustentar ideologicamente o golpe de novembro de 1937, que instaurou o Estado Novo (Carone, 1987, p. 8).

A ditadura mantinha relações com os nazistas e com os estadunidenses. Com generais como Eurico G. Dutra e Góes Monteiro, simpáticos ao regime alemão, fazendo parte do governo, a Força Aérea Brasileira realizou visitas oficiais à Alemanha, o filho de Vargas foi mandado para estudar em Berlim por 6 meses e material bélico das Usinas Klopp foram comprados. Ao mesmo tempo, o ministro das relações exteriores, Osvaldo Aranha, fazia visitas diplomáticas aos Estados Unidos (Carone, 1976, p. 274-5).

Buscando uma maior aproximação com o proletariado, Getúlio Vargas realiza a comemoração oficial do 1º de maio de 1940, no estádio do Vasco da Gama, onde sublinha os males do liberalismo e do comunismo. O evento foi importante para a consolidação do mito getulista de “pai dos pobres”, sendo nele assinadas leis trabalhistas como o salário mínimo e a CLT (Carone, 1976).

Preocupados com as consequências da guerra na vida cotidiana, a seção nomeada de “A Guerra e os Problemas da Literatura” é publicada no suplemento literário, da revista *Diretrizes*, em 1940. Sete perguntas são feitas a diversos escritores e intelectuais sobre o tema abordado no título. As respostas de Aníbal Machado para a quinta e sétima pergunta refletem o seu pensamento político em relação às artes.

A pergunta número cinco é: “Acredita que após essa guerra predomina uma literatura de finalidades exclusivamente estéticas e a literatura passará a ser cada vez mais um instrumento de uso social?” Para a qual o ensaísta responde:

Ao meu ver, qualquer criação autêntica de arte (...) é um instrumento de ação social. Os resultados é que diferem, conforme a natureza do conteúdo e a intensidade da obra. Nem toda literatura tem o poder de transformar certas instituições e costumes (...) Toda literatura de certa maneira modifica o psiquismo humano, ou para alterá-lo, ou para precisar melhor certas tendências que eram indefiníveis. O **estético** e o **social** poderão sempre coexistir e trocar influências. Nada impede um instrumento útil de ser belo. Até os bandoleiros enfeitam as suas armas e os lavradores seus instrumentos agrários. O homem forma um todo com o universo e o seu mundo moral e social; os imponderáveis coletivos interferem na criação mais solitária. Já há muito que estes imponderáveis se vêm transformando em forças concretas anunciadoras de uma nova era da história. É impossível que tudo isso não venha a refletir-se na literatura (Machado, 1940).

Em diálogo com a sua visão sobre as artes visuais, a literatura para Aníbal também é imbuída de um caráter transformador e revolucionário. O mineiro compreende que a nova era

que está por vir, anunciada pelas movimentações de massas crescentes desde a década anterior, se refletem nas artes. Perspectiva esta presente no seu pensamento desde o discurso de 1935 sobre a arte social. O seu otimismo dos anos 30 diminui com a guerra.

Nesta resposta também é possível perceber sua relação com a parte formal da produção literária. Para ele toda arte é instrumental e tem um teor social. O conteúdo se coloca à frente da forma na análise. Propondo que a forma está ali para complementar o conteúdo, ele diz: “até os bandoleiros enfeitam as suas armas”. A obra de arte seria a arma, portanto, um instrumento, e pode ser decorada, a partir do bom uso da forma. Existe contudo uma mutualidade “o estético e o social poderão sempre coexistir e trocar influências”. O assunto será retomado na sessão seguinte.

A sétima pergunta é: “Qual o papel reservado aos homens de pensamento após a guerra atual?”. Aparentando uma leve insegurança, Machado responde:

Depende do resultado da guerra e do sistema político social a qual esteja condicionado o pensamento. Si este puder se exercer livremente, terá um papel de incalculável importância renovadora para a forma e concepção da vida no futuro (*idem*, 1940).

Ainda em um contexto de forte repressão política por parte do Estado Novo, Aníbal é amplo em sua resposta. Os sistemas político-sociais em confronto são o socialismo soviético e a democracia liberal dos aliados e o nazi-fascismo do eixo. A vitória nazi-fascista representaria uma ameaça ao livre pensamento e, portanto, apenas derrotados teriam os escritores o papel renovador apresentado pelo escritor. Diferente de 1935 (como veremos na seção sobre as suas críticas de arte), onde o futuro parecia claro, agora é afetado diretamente pelo resultado da guerra.

No começo de 1942, os japoneses atacam Pearl Harbor, aproximando do continente americano a guerra nascida na Europa. Seguindo o aumento das manifestações contra o Eixo, o jornalista Paulo de Medeiros e Albuquerque apresenta o número “Intelectuais e o Momento”, em que algumas personalidades eram indagadas sobre a situação. Aníbal Machado reforça sua posição sobre a necessidade de mobilização por parte dos intelectuais contra o nazi-fascismo e que a sua eventual derrota impactaria na produção cultural. (Whately, 2011, p. 110).

Por mais constantes e eternos que sejam os elementos essenciais a qualquer arte, é fora de dúvida que as condições políticas e econômicas do meio social estimulam o seu aparecimento, modificam-lhe a expressão e alteram-lhe a natureza (Machado *apud* Whately, 2011, p. 111).

Após a declaração brasileira de guerra ao Eixo em agosto do mesmo ano, as mobilizações de caráter democrático se tornam mais recorrentes no Brasil. O varguismo, por estar alinhado aos EUA, não as reprime, uma vez que precisa aparentar ser um governo democrático que está ao lado da democracia contra o totalitarismo de direita (CARONE, 1991, p. 311). Em agosto e em outubro deste ano são publicados, respectivamente, o Manifesto Operário e a Circular da Igreja, ambos demonstrando o apoio de seus setores à luta democrática (Carone, 1976, p. 299).

Saindo da inatividade após décadas, é revitalizada em janeiro de 1943 a Liga de Defesa Nacional. Comunistas e liberais fizeram parte da organização que buscava engajar o Brasil na luta efetiva ao lado dos aliados, atuando no esforço de guerra. Entre os seus membros estavam Aníbal Machado, Gilberto Freyre, Dalcídio Jurandir, Artur Ramos, Emil Farhat, Augusto Rodrigues, Aydano de Couto Ferraz, entre outros. Juntamente com outras entidades, a Liga participou da Semana Antifascista de maio de 1943, quando ocorreu um julgamento público de Plínio Salgado (Carone, 1976, p. 299-303).

Neste contexto de enfraquecimento da censura, é publicado na *Leitura*, em 1944, o prefácio de Aníbal Machado para o livro “Os Russos”, uma coletânea de autores russos de antes e depois da revolução. Literatura essa que o crítico afirma ter o sentido social como traço dominante, tanto antes quanto durante o período soviético. Citando Gogol, Tchekov, Dostoiévski e Tolstói, a literatura russa é proclamada por Aníbal como aquela que carrega sempre o desejo de justiça e fraternidade. Tal universalismo também esteve presente na vitoriosa revolução de outubro de 1917.

O ensaísta questiona, no entanto, o individualismo dos escritores que vivenciaram a revolução.

Desaparecida a contradição entre o indivíduo e o seu meio social ou, pelo menos, criadas as condições novas e revolucionárias para que essa contradição desaparecesse, perderam os antigos escritores a fonte principal de sua inspiração. A arte burguesa precisava da dor e do vício como sua melhor matéria-prima. Desde que o povo, até então sofredor e explorado, começava a participar diretamente da sua própria reconstrução, deixou de oferecer aos artistas e escritores o lado de sombra que lhes convinha (...) artistas e poetas que vieram da noite czarista acordaram espantados ao amanhecer da União Soviética (Machado, 1944, p. 4).

Em contraposição aos artistas imbuídos dos vícios burgueses, surgiram escritores que, organizados em grupos e associações, buscaram criar uma arte verdadeiramente proletária. Uma arte que “traduzisse as aspirações e a alma do proletário no poder” (*idem*, p. 5).

Reiterando a dialética sempre presente, dois grupos se formaram. De um lado Maiakóvski e os artistas que buscavam um rompimento total com a arte burguesa e, do outro, Lunatcharski e aqueles que julgavam a cultura burguesa passível de ter as suas melhores qualidades aproveitadas.

Sua posição é a favor das ações do governo soviético, evidenciando sua ligação, ao menos ideológica, com o PCB e a IC. Aníbal defende a compreensão do governo de que aquilo que sobrou da cultura burguesa poderia fomentar uma contra revolução e, por isso, via como necessário o apoio aos escritores proletários. Contudo, em 1932, o governo dissolve os muitos grupos de escritores formados previamente, ação que Machado diz “abolir a ditadura literária e condenar a política de intransigência nesse terreno.”

Buscando reunir todos os escritores em prol do objetivo comum da construção do socialismo, o Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934 inaugura o realismo socialista como tendência oficial patrocinada pelo Partido Comunista da URSS. Citando Sobolev: “O governo e o partido concederam aos escritores todos os direitos, salvo o de escrever mal.” (Sobolev *apud* Machado, p. 6). Aníbal conclui afirmando que as produções melhoraram bastante, visto que por mais que ideologicamente revolucionária, nenhuma produção teria direito de existir sem o rigor da forma e o respeito às leis da criação literária.

É possível relacionar o apreço do mineiro pelas associações e congressos soviéticos da década anterior com a sua participação e protagonismo em organizações e eventos semelhantes feitos em território brasileiro. Ele foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores - ABDE, ainda em 1944, e, a partir dela, foi um dos principais organizadores, juntamente com Sérgio Milliet, do Primeiro Congresso de Escritores, se posicionando ativamente contra a ditadura do Estado Novo em 1945.

Mais de 150 escritores fizeram parte do histórico Congresso organizado pela ABDE no Theatro Municipal de São Paulo. No final do evento foi aprovada a chamada “Declaração de Princípios”, que defendia “a legalidade democrática como garantia de completa liberdade de expressão do pensamento, da liberdade de culto, da segurança contra o temor da violência, e do direito a uma existência digna” (Whately, 2011, p. 114).

No mesmo ano do congresso, também o último ano do Estado Novo e da Segunda Guerra, em 1945 Aníbal se engaja na luta contra a reminiscência fascista na Europa ibérica. O escritor participa da fundação da Sociedade dos Amigos da Democracia Portuguesa⁵ e

⁵ ATO POÉTICO PELA LIBERTAÇÃO DA ESPANHA. *Tribuna Popular*, 30 de dezembro de 1945, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

marca presença no Ato Poético Pela Libertação da Espanha⁶. Também contra a ditadura franquista, é publicado no jornal do Partido Comunista, a *Tribuna Popular*, texto de sua autoria intitulado de “As horas de Franco estão contadas”.⁷ Ainda, seu nome é mencionado na lista de comunistas que assinaram um telegrama para a convocação da constituinte em publicação⁸ do jornal *A Manhã*.

Com o fim da ditadura varguista, o general de afinidades fascistas, Eurico Gaspar Dutra é eleito para presidente da república apoiado pelo ex-ditador do qual foi ministro. No seu primeiro ano de mandato ocorrem as primeiras eleições parlamentares democráticas após 15 anos de ditadura, em 1946, e Aníbal se candidata a deputado pela chapa do PCB de Minas Gerais. Ele recebe apenas 20 votos que, em entrevista, sua filha, Maria Clara Machado, afirma não contar com nenhum parente, pois não apoiavam sua aproximação com os comunistas. O nível de sua participação no partido, no entanto, é incerto. Na mesma conversa, Maria Clara também diz que, apesar de se candidatar, seu pai nunca se filiou ao partido (entrevista).

Também em 1946, o histórico militante do PCB, Astrojildo Pereira, retorna ao partido. A revista *Literatura* entra em circulação com o objetivo de ser o veículo oficial do partido na área da cultura e elevar o nível cultural das massas. Para eles, o sentido autêntico da palavra “literatura” é ativo e militante, não um mero passatempo. O autor de “João Ternura” fez parte de seu conselho editorial composto também por Graciliano Ramos, Álvaro Moreyra, Artur Ramos, Manuel Bandeira e Orígenes Lessa (SALLA, 2010, p. 117).

A Universidade do Povo, fundada no mesmo ano, contou com Aníbal no grupo de intelectuais que participou dos primeiros momentos da instituição. A entidade foi criada pelo Movimento Unificado dos Trabalhadores - MUT, ligado ao PCB, e compreendia que a educação de adultos tinha um papel essencial no processo de democratização da sociedade. Eles ofereciam cursos gratuitos como “cursos de continuação e aperfeiçoamento” diversos, “cursos de extensão cultural” e desenvolveram uma campanha de alfabetização apoiada em material didático próprio (Xavier, 2018).

Sua patronagem às diferentes entidades que se propunham engajadas politicamente era comum. O Teatro Experimental do Negro - TEN, organização cultural e política fundada

⁶ *Tribuna Popular*, 15 de setembro de 1945, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

⁷ MACHADO, Aníbal. As Horas de Franco estão contadas. *Tribuna Popular*, 22 de julho de 1945, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸ Os Comunistas e a Constituinte. *A Manhã*, 6 de setembro de 1945, p. 8. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

por Abdias do Nascimento foi também apoiada por Aníbal desde, pelo menos 1944⁹, ano em que tal proximidade é comentada pela primeira vez em um jornal. É dito que houve participação na fundação do TEN em algumas biografias do escritor, mas sem muito aprofundamento¹⁰. O jornal *Momento Feminino*, periódico vinculado ao PCB cujo público alvo eram as mulheres, também contava com Machado no seu conselho editorial.

Sua filha, Maria Clara, em entrevista concedida à revista *Manchete*, em 1982 afirma que seu pai “sempre achou que os negros deveriam lutar pelos seus direitos” e que o via conversando com Abdias do Nascimento e Heitor dos Prazeres, nomes importantes do movimento negro no Brasil (Machado, 1983 *apud* Whately, 2011, P. 33).

Após o fim da guerra, os países dentro da zona de influência dos EUA eram induzidos a alimentar sua hostilidade com a URSS, nos primeiros movimentos da guerra fria. No Chile, na França e na Itália há a cassação dos deputados comunistas e diversos países rompem suas relações com a União Soviética e praticam boicote aos seus produtos. O governo de Dutra, alinhado com os interesses dos Estados Unidos, retoma o anticomunismo e a repressão cessadas no fim de 1945 (Carone, 1985, p. 25).

Iniciando as relações diplomáticas com a União Soviética, o Brasil recebe em 1946 o embaixador soviético, evento comemorado por intelectuais em seção da *Tribuna Popular*¹¹. As palavras de Aníbal recebem o embaixador com entusiasmo, dizendo que as relações com “um povo que caminha na vanguarda da democracia social”¹² nunca deveriam ter sido rompidas. No ano seguinte, porém, em demonstração de sua submissão aos EUA, o governo Dutra rompe as recém reatadas relações e articula o retorno à ilegalidade do PCB e a cassação da legenda do partido nas últimas eleições, acontecimentos concretizados respectivamente em 1947 e 1948 (Carone, 1985, p. 23-4).

Duas homenagens ao escritor foram feitas em 1947 em ocasião de sua ida a Paris. Os eventos foram organizados pela ABDE¹³ e pelo Ateneu Garcia Lorca¹⁴, entidade presidida por Aníbal Machado criada no ano anterior quando se completaram 10 anos do assassinato do

⁹ REALIZAR UMA OBRA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL SEM TORNAR O TEATRO VULGAR, *O Jornal*, 17 de outubro de 1944, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁰ Sua participação na criação do Teatro Experimental do Negro é mencionada em WHATELY, 2011, e na biografia do escritor da Enciclopédia Itaú Cultural.

¹¹ *Tribuna Popular*, 12 de maio de 1946, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

¹² *Idem*.

¹³ HOMENAGENS A ANÍBAL MACHADO, *A Manhã*, 20 de março de 1947, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁴ HOMENAGEM A ANÍBAL MACHADO, *Tribuna Popular*, 12 de março de 1947, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

poeta espanhol Federico Garcia Lorca. A viagem ocorreu a convite dos governos da França e da Polônia e, além dos dois supracitados, também visitou a Itália.

Durante o terceiro congresso organizado pela já mencionada ABDE, em 1949, Aníbal fez parte ao lado de Astrojildo Pereira, Graciliano Ramos, Homero Pires e Orígenes Lessa da chapa comunista que concorria à presidência da associação. Seu objetivo era levar a associação a participar da luta política do país, se posicionando contra a censura promovida pelo então governo de Eurico Gaspar Dutra. O grupo foi derrotado, sendo eleita a chapa de Carlos Drummond de Andrade, amigo pessoal de Aníbal que havia recentemente se tornado anticomunista¹⁵ (Bortoloti, 2020).

Drummond também apoia o candidato de Dutra nas eleições de 1950, Cristiano Machado, irmão de Aníbal. A tentativa de competir contra Vargas é frustrada pela vitória massiva do ex-ditador. Apesar de serem consanguíneos, Cristiano não recebeu o apoio eleitoral de seu irmão. Aníbal era bajulado por apoiadores de seu irmão que o enviavam presentes diversos, situação que não interessava ao mineiro. Em carta enviada à sua filha, o ensaísta diz:

Se o Cristiano se eleger, não sei como será a minha vida aqui; provavelmente irei para longe, para a França talvez. Se eu tivesse vinte e três anos e fosse um imbecil, aqui ficaria gozando as ridículas vantagens... Estou mais do que enjoado da minha importância mundana e agora política (Machado *apud* Whately, 2011, p. 35).

Evidenciando sua relevância política e intelectual, nos anos 1950 o contista escreve para o jornal do PCB, a *Imprensa Popular*, em duas ocasiões, defendendo o programa cultural do partido¹⁶ e defendendo o reatamento de relações do Brasil com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS¹⁷, respectivamente em 1954 e 1953. Neste mesmo biênio, Aníbal participa do Primeiro Congresso Nacional de Intelectuais¹⁸, em Goiânia, e do Congresso Continental de Cultura¹⁹, em Santiago, Chile. Neste último estiveram também presentes Alberto Guignard, Santa Rosa, Sérgio Milliet, Jorge Amado e Cândido Portinari.

¹⁵ A afirmação de um anticomunismo por parte de Drummond feita por Bortoloti (2020), não é um consenso.

¹⁶ O PROGRAMA DO P.C.B ATENDE às exigências da cultura nacional! *Imprensa Popular*, 15 de abril de 1954, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (crítica sem identificação de autoria).

¹⁷ GRANDE A EXPERIÊNCIA CULTURAL DA URSS. *Imprensa Popular*, 11 de dezembro de 1954, p. 1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

¹⁸ PRIMEIRO CONGRESSO NACIONAL DE INTELECTUAIS. *Imprensa Popular*, 03 de janeiro de 1954, p. 11. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

¹⁹ INSTALA-SE EM SANTIAGO O CONGRESSO CONTINENTAL DE CULTURA. *Imprensa Popular*, domingo, 26 de abril de 1953, p. 1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

Em janeiro de 1954, é publicado no jornal *Imprensa Popular* o novo programa do Partido Comunista do Brasil. Na sua sessão IV, intitulada “Forjar na luta a mais ampla frente única anti-imperialista e anti-feudal”, o Partido reforça a visão etapista da necessidade de construir um Estado nacional democrático burguês para que este constitua as condições necessárias para a concretização da revolução socialista. Tal “frente democrática de libertação nacional” (Fundamentos, 1954, p. 3) envolveria a classe operária, assalariados agrícolas, camponeses pobres, industriais comerciantes e agricultores ricos. Todos que se declaram “não conformes com a tirania do atual governo e a crescente dominação do imperialismo norte-americano” (*idem*).

O Congresso Nacional de Intelectuais do qual Aníbal participou, foi organizado pelo PCB e é representativo da sua nova política cultural. Suas propostas eram menos políticas que as do congresso de 1945 com o objetivo de unificar o setor cultural do país. As três temáticas principais ali debatidas foram: a) Defesa da cultura brasileira e estímulo ao seu desenvolvimento; b) intercâmbio cultural com todos os povos; c) Problemas éticos e profissionais dos intelectuais” (Imprensa Popular, 05/01/1954, p. 7 *apud* Barros, 2018, p. 74).

Após o IV Congresso Nacional de Escritores, organizado pela ABDE em Porto Alegre, a entidade vinha se definindo. O congresso organizado pelo PCB ocupou o lugar do que seria o V Congresso Nacional de Escritores, sendo feito na mesma cidade em que este era previsto, mas com uma ampliação de seu público, não se limitando apenas aos escritores, mas recebendo também a cientistas, músicos, teatrólogos, cineastas, jornalistas, juristas, folcloristas e artistas plásticos, congregando ali os intelectuais mais representativos do país (Barros, 2018).

A repercussão do congresso na mídia objetivava enfraquecê-lo. Mesmo o congresso partindo de uma proposta de frente ampla, o jornal *O Globo*, o associava aos comunistas e acusava uma suposta associação direta à Moscou. Em resposta às publicações d’*O Globo*, Jorge Amado diz:

‘O Globo’ publicando falsos telegramas, forjados e distribuídos na caixa da Embaixada dos Estados Unidos, anunciando uma cisão no seio do Congresso que só existiu nos desejos impotentes dos inimigos de nossa cultura; certos escritores e poetas que tudo fizeram para impedir a realização e o sucesso do Congresso a exercerem, em raivoso desespero, o triste rol de insufladores da polícia política, a rotular o Congresso com adjetivos perigosos, na tentativa de amedrontar os intelectuais e de lançar contra eles a ação policial (Amado, 1954, p. 3 *apud* Barros, 2018, P. 81).

Além dos 300 intelectuais brasileiros participantes, estiveram presentes no congresso consagrado como o mais importante da história do Goiás delegações do Chile, Paraguai, Uruguai, Argentina, Costa Rica, Haiti, Senegal, Portugal e Itália, sendo a do Chile representada pelo renomado Pablo Neruda que à cidade sede dedicou um poema. O evento se tornou um exemplo de união entre diferentes tendências políticas sob a bandeira do patriotismo (Barros, 2018).

Também em 1954, é publicado na *Imprensa Popular* entrevista com Aníbal Machado que dá suas opiniões positivas em relação ao programa lançado naquele ano pelo PCB. Sobre a proposta cultural do programa ele diz estar “perfeitamente de acordo” (Antelo, 1994, p. 64-66). Usando o supracitado congresso realizado em Goiânia como exemplo, Machado julga possível a realização de uma “frente única de defesa da cultura nacional” que una todos os intelectuais “de todas as tendências e opiniões” em prol do posicionamento do partido, compreendido por ele como interesse de todos.

Ele cita o ponto nº17 do anteprojeto do programa que se refere ao “estímulo das atividades culturais, científicas e técnicas, com pleno apoio e ajuda do Estado” para justificar seu pensamento de frente ampla, posto que é um “anseio de todos” que hajam “amplas possibilidades de acesso às fontes do saber e da cultura do espírito criador” asseguradas a todo o povo. Isso se mostra necessário pois o panorama cultural do país se mostra decadente. A infância estaria “condenada ao analfabetismo” e a juventude “votada a uma semicultura estandardizada”.

Sobre a questão da educação, Aníbal aborda o ponto nº21 em que são propostas a construção de uma vasta rede de novas escolas, disponibilização de materiais didáticos pelo Estado e redução do preço dos mesmos. Para a juventude, propõem a garantia de emprego para os egressos do ensino secundário, técnico e superior. Ele afirma que apesar da obrigatoriedade constitucional do ensino primário, a maioria das crianças se encontram “impossibilitadas de estudar” por questões sócio-econômicas diversas.

Retomando de forma indireta o apoio à normalização das relações Brasil-URSS, o escritor afirma que “não podemos fechar nossas fronteiras ao livre intercâmbio cultural com todos os povos, independente do regime político que adotaram” visto que as ideias, de modo geral, “não conhecem fronteiras e não podem ser confinadas a limites geográficos”. E conclui se declarando a favor das relações “pacíficas e amistosas com todos os países”, como estaria escrito no ponto nº4.

O crítico de Sabará reforça seu anseio pela paz mundial propondo a proibição “de forma terminante” da “horrível propaganda de guerra e da violência” que “pretende

envenenar as consciências” e que “não há como” não apoiar tal proposta. O posicionamento do escritor se aproxima das propostas da União Soviética, ditas por V.Y Vyshinsky na primeira Assembleia Geral das Nações Unidas, ocorrida em 1947²⁰, e que seriam posteriormente adotadas pelo programa do PCB.

No discurso do secretário soviético, ele reitera a posição do país pela ilegalidade das armas nucleares e pelo fim da propaganda de guerra. Ao longo do discurso o delegado ataca o Reino Unido e os Estados Unidos por se recusarem a promover a paz e utilizarem a guerra como fonte de lucro. Os países anglófonos também são acusados de se opor à redução dos armamentos e ao fortalecimento da ONU como órgão que luta pela paz.

A partir de 1947, então, os comunistas a nível internacional se mobilizam em prol da manutenção da paz mundial. A União Soviética, principal veiculadora deste discurso, se projetava como um país amante da paz e defensor de todos os povos do mundo e temia a escalada armamentista promovida pelos EUA. O chamado “Movimento pela Paz” eventualmente incorporou a “Campanha pela Proibição de Armas Atômicas”. No Brasil, o PCB foi o grande divulgador e defensor do movimento (Ribeiro, 2008). Aníbal, por conseguinte, seguiu a mesma tendência.

Escrita por Aníbal, a homenagem ao dramaturgo Bertold Brecht feita na época de seu falecimento, em 1956, é publicada na revista *Para Todos* do Rio de Janeiro. O homem de letras exalta a importância de Brecht ao restituir no teatro temáticas sociais e políticas. É dito que o teatro dramático tradicional reforça a ideologia burguesa e seus ideais, já o brechtiano é esclarecedor e edificante ao público que vai de encontro às forças opressivas das quais ele pode se libertar.

Sobre as outras formas de teatro que se dizem inovadoras, o escritor diz:

Os chamados inovadores apenas modificam a superfície, no que foram ajudados pelas conquistas técnicas: espetáculos de artes associadas; espetáculos para deslumbrar, fazer rir e fazer chorar; mas espetáculos que escondem às plateias de hoje o alimento de que elas mais necessitam (Machado, 1956).

É evidente seu incômodo frente a arte que se contenta em progredir apenas no nível da forma. Para ele, a forma é a parte superficial da obra e se o discurso nela presente não for eficaz, a obra carece de qualidade. Sobre o didatismo de Brecht, Machado é elogioso:

²⁰ Transcrição do discurso disponível no site oficial do Arquivo Oficial das Nações Unidas.

Dramaturgia para esclarecer e edificar, para mostrar ao homem - ser mutável num mundo cheio de mutações - o caráter obscurantista e opressivo das forças de que ele pode e tem meios de libertar-se. A essa função pedagógica do teatro não foram estranhos os poetas trágicos gregos. No teatro de Brecht, porém, essa função se exerce por argumentos vividos, não por sugestões (Machado, 1956).

Não bastando apenas ser realista e dotado de conteúdo social, Aníbal compreendia que a maneira como o discurso alcança o público para “esclarecer e edificar” chamava a atenção nas obras. Quanto mais pedagógico, melhor. Entretanto, o didatismo de Brecht não se parece com “uma demonstração matemática”, pois ele, sendo “poeta e artista” produz peças “entremeadas de baladas e canções”. A questão formal novamente se mostra complementar ao conteúdo, mas tal complemento é necessário e engrandece a obra.

Meu pai era um homem ingênuo politicamente... era um homem de esquerda... mas não era dado a agremiações. Era mais um homem de ideias do que de prática política... tinha enorme esperança de conseguir a igualdade social, a reforma agrária... aos poucos foi se desiludindo da Rússia e do comunismo. E mudou muito. Nos seus últimos anos estava mais ligado ao existencialismo de Sartre e Camus (Machado, 1983 *apud* Whately, 2011, P. 30)

A fala de Maria Clara Machado acima, realizada na já mencionada entrevista concedida à revista *Manchete*, aborda a relação de seu pai com a política. Os inexatos “últimos anos” mencionados fazem referência ao período entre 1957 e 1964, recorte de menor produção crítica e política do autor. Apesar de tímida, a produção de Aníbal ainda estava presente. Como teria dito Leandro Konder, Aníbal “sempre assumiu seu posto, como escritor, nos combates necessários (...)” (Whately, 2011, p. 11).

Sem publicações de caráter comunista desde 1956, o afastamento do escritor coincide com o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, momento de choque e instabilidade no movimento comunista internacional. O período de 1956 em diante, chamado por Edgard Carone de “pós-estalinista”, o PCB passa por uma fase de incertezas, autocrítica e liberalismo interno, dividindo o partido em grupos que levariam à eventual cisão de 1960 (Carone, 1985).

Em 1963, na companhia de intelectuais como Jorge Amado e Nelson Werneck Sodr e foi signatário do documento inaugural do Comando dos Trabalhadores Intelectuais - CTO. Seu objetivo era ser um “ rg o capaz de representar e forma ampla o pensamento dos que exercem trabalho intelectual no país.”(Whately, 2011, p. 112-113). Um ano depois, em 19 de janeiro de 1964, Aníbal morre de pneumonia em sua casa.

A edição N° 78 da revista *Leitura*²¹, em que era um de seus principais redatores, estampa o seu rosto na capa e carrega o título de: “A Morte de Aníbal Machado”. A edição conta com fotos e tributos assinados por grandes nomes da literatura como Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Olympio e Otto Maria Carpeaux.



Figura 4 – Capa da Revista *Leitura*, nº 78, 1964.
Fonte: Acervo Hemeroteca Brasileira Digital.

²¹ *Leitura*, N°78, janeiro de 1964. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Abalados pela sua morte prematura, homenagens póstumas ao escritor mineiro ocuparam as páginas de diversos jornais e revistas cariocas. Além dos já citados, jornalistas, colegas e amigos como, Yan Michalski, Lago Burnett, Harry Laus, Valdemar Cavalcanti, Guilherme Figueiredo, Josué Montello, entre outros, dedicaram a ele algumas palavras. Cabe a nós observar as homenagens dos renomados críticos Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa.

Campofiorito, em sua homenagem publicada n' *O Jornal*²² dez dias após o falecimento de Aníbal, dá ênfase na efemeridade e indiferença do noticiamento a partir do rádio. Aquilo que é noticiado logo se desfaz e é seguido de notícias que “se desordenam na nossa percepção auditiva e não fazem mais sentido”, que “abafam os ecos que gostaríamos de ouvir”. Quirino aplaude o papel do sabaraense na renovação artística brasileira dando como exemplo seu texto sobre Oswald Goeldi, a quem agora se junta “numa mesma grande, imensa e infinita saudade”.

Assinada por Mário Pedrosa, a homenagem publicada no *Correio da Manhã* é feita em nome da Associação Brasileira de Críticos de Arte, organização da qual Pedrosa é presidente. Após elogios à pessoa e à crítica de Aníbal, Mário não poderia deixar de lado a questão política. Ele diz que Machado nutria uma “simpatia instintiva pelas causas populares”, defendia a liberdade de criação e tomava parte “ativa e disciplinada” nas “lutas pela emancipação social dos deserdados”. Apesar de discordarem em relação aos meios, como veremos posteriormente, ambos viam na arte parte importante do processo revolucionário.

As homenagens de Campofiorito e Pedrosa reafirmam o respeito dado a Aníbal no meio da crítica de arte. Diferente de Jorge Amado, Raquel de Queiroz e José Olympio, amigos e frequentadores da casa de Aníbal, os dois grandes nomes da crítica brasileira supracitados não possuíam uma relação de amizade com o mineiro. É possível afirmar, portanto, que tais homenagens foram feitas motivadas pela notoriedade de Aníbal Machado e pela importância de sua produção crítica.

²² CAMPOFIORITO, Quirino. MORRE ANÍBAL MACHADO E A NOTÍCIA NO FIM DA TARDE DE UM DOMINGO. *O Jornal*, 29 de janeiro de 1964, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

3 A CRÍTICA DE ARTE DE ANÍBAL MACHADO

Tendo uma produção muito mais frutífera na crítica literária e de cinema, Aníbal analisa as artes visuais tal qual um discurso. Quando a questão formal aparece em suas críticas de artes, elas servem como uma escada para levar ao conteúdo ou aos tipos representados. Sua carreira enquanto crítico de arte abrange três décadas, de 1930 até o fim de 1950. O principal interesse de Aníbal Machado estava sobre obras esteticamente diversas, mas que, tematicamente, se encontram ao abordar costumes e críticas sociais. Artistas como Di Cavalcanti, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Alberto Guignard e Cândido Portinari eram, para o crítico, a vanguarda do gênero de arte social no Brasil.

O já mencionado Club de Cultura Moderna organizou em 1935 a “Mostra de Arte Social”, onde foram reunidos trabalhos dos artistas recém citados, assim como Noêmia, Hugo Adami, Waldemar da Costa, Paulo Werneck, Ismael Nery, Alcides Rocha Miranda, Teruz, Toledo, J. Barbosa e Carlos Leão (Amaral, 1984). Além de Aníbal, a comissão que preparou o evento também contou com Álvaro Moreira e Santa Rosa. Há poucas informações sobre o local da exposição, entretanto, no jornal *Diário da Noite*²³, é dito que a mostra ocorreu na sede do “Club Municipal” localizada na Av. Rio Branco nº 133, no centro do Rio de Janeiro.

Na palestra de encerramento publicada mais tarde na revista *Movimento*, o crítico exalta todos os artistas envolvidos, os projetando como o futuro da arte moderna brasileira. Para Aníbal, as obras desses artistas refletem a “fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas.” (Antelo, 1994). Além disso, é presente a comparação entre, na visão de Aníbal, essa nova arte que se aproxima das massas com a antiga arte “feita a serviço de apenas uma classe” (Antelo, 1994, p. 152), a classe burguesa.

O interesse de Aníbal Machado pela arte social se aproxima do muralismo mexicano, gênero que muito influenciou artistas e críticos em toda a América latina na primeira metade do século XX (Amaral, 1984). O crítico expõe seu gosto pela arte pública e monumental afirmando que:

Já é tempo de o Governo entregar aos verdadeiros artistas do País a decoração dos muros, para que neles se inscrevam as formas e símbolos que despertem o interesse das multidões, a exemplo do que se faz no México de Rivera, Orozco e Siqueiros. Só assim poderão os artistas devolver mais

²³ Inaugura-se amanhã a Mostra de Arte Social. *Diário da Noite*, 11 de setembro de 1935. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (Texto seu autoria identificada).

largamente às massas o que estas lhes oferecem em estado potencial (Machado, 1935).

Entre os artistas cujas obras estiveram na mostra, o crítico situa Portinari, Hugo Adami, Guignard, Teruz e Di Cavalcanti entre aqueles capacitados a “abrir para as massas o caminho da arte pública”.

Ele afirma que as camadas populares não se enxergam nessa arte que representa uma sociedade em declínio, pois ela é “incapaz de criar alguma coisa que não seja morbidez, convulsão histérico-sexual e exibicionismo ridículo” (p. 152). Os costumes burgueses deveriam, então, ser motivo de sátira e não de exaltação e apologia. Aracy Amaral, em seu livro “Arte para que?” de 1984, situa a Mostra de Arte Social como um dos momentos iniciais do processo de politização dos artistas no Brasil e a categoriza como antológica.

Sátiras caricaturais “aos vícios do nosso regime e aos heróis de sua decadência”, à moda de Daumier, Lautrec, Forain, Chas Laborde e Angelo Agostini são escassos entre os artistas brasileiros, na opinião do crítico, pela “falta de orientação ideológica” e se limitam a uma “crítica política sem direção”. Seria necessário aos artistas, portanto, compreender que a “sinceridade humana” na obra é tão importante quanto a técnica.

Seu lado no debate referente ao realismo na arte é reafirmado quando diz que a “arte objetiva e de intenções sociais não limita a ação do artista”. Ao mesmo tempo, também ataca as produções que fogem à figuração, afirmando que elas são fruto de uma “imaginação delirante que se perde no abstrato”. A realidade, por sua vez, não deveria ser reproduzida de forma estática, mas sim ser imaginada e interpretada a partir do olhar sensível do artista sobre a realidade brasileira.

Tal realidade não esteve presente nas obras dos “nossos grandes pintores”. No seu ponto de vista os trabalhos de Pedro Américo, Victor Meirelles, Antônio Parreiras e Giovanni Castagneto seriam alegóricos, comemorativos e produtos de “um período sonolento de nossa vida histórica”. Com exceção de Almeida Junior, até o aparecimento de Cândido Portinari, a arte brasileira fugiu à realidade do país. “Uma arte falsa, desligada das condições humanas, telúricas e sociais em que vivemos”, diz ele sobre a arte acadêmica, e conclui: “Arte divorciada da realidade e da vida”.

Ainda problematizando a pintura acadêmica, o crítico diz reconhecer a sua qualidade técnica ao dizer “telas luxuosas, finamente tratadas, não pomos dúvida”, isso, porém, não é o suficiente. O valor estético de nada vale quando elas são, ao mesmo tempo, “vazias de um

conteúdo humano”. Posteriormente no texto o conteúdo humano de cada artista da mostra e suas qualidades técnicas são comentadas pelo crítico.

O primeiro dos artistas é Goeldi, cujo estilo é “inconfundível”, tendo como características a “fuga do traço, a forma sintética, o jogo e o movimento dramático dos claros-escuros”, ele prossegue:

Goeldi, criador plástico a um tempo instintivo e sábio, realista e visionário, que não pôde libertar sua imaginação de um fundo pânico, em que as formas transcendem da medida normal para a representação de um drama que não se sabe se é das coisas ou do homem. A intensidade de Goeldi lembra a de Van Gogh. A expressão humana de suas xilogravuras é marcada pelo terror secular de que o homem agora começa a se libertar pela luta (Machado, 1935).

Não há aprofundamento no conteúdo de seu trabalho. Diferente dos artistas seguintes, o aspecto visual do trabalho de Goeldi aparenta ser o que mais atrai o olhar do crítico. Retomaremos sua visão sobre o artista posteriormente.



Figura 5 – Mulher e homem de cartola. GOELDI, Oswaldo, 1930. Xilogravura sobre papel, 24,3x22cm
Fonte: Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Santa Rosa, amigo pessoal de Aníbal é, para ele, entre os artistas da mostra, o que “mais se tem vinculado no coração do povo”, posição essa confirmada pela sua consciência do “valor social da arte”. A produção intensiva do artista, que poderia afetar sua qualidade, não perturbam os resultados do pintor. Seu traço é “largo e tranquilo, parecendo às vezes melódico demais para a rudeza de certos motivos”. Aníbal exalta, nas obras de Santa, “as linhas e formas que trazem o caráter racial do negro e do mestiço” e continua:

(...) a alegria vital do negro procurando abrir caminho e gritar o seu direito à vida, debaixo da mordaca do branco; são os trabalhadores, as mulatas, as namoradas de subúrbio, os marinheiros; é o clima poético popular das escolas de samba. É visível o sentido popular na obra de Santa Rosa (Machado, 1935).

A questão racial só é debatida no trabalho de Santa, o único artista negro da mostra, mesmo que os tipos mencionados estejam também presentes nas produções de Di Cavalcanti. Sobre este, e ao contrário da análise feita sobre Goeldi, a técnica de Di é deixada de lado. A única questão formal debatida é a maneira do artista de “bestializar a fisionomia humana”, mas esta é feita com um objetivo didático de sátira aos burgueses retratados com “feição de batráquios, cavalo, porco e outros animais da escala zoológica”. É possível inferir que, para Aníbal, a produção de Di Cavalcanti não apresenta algo que se destaque apenas pela técnica utilizada, sendo tudo feito a partir do e para o discurso. Ele segue, então, para Noêmia, aluna e companheira de Di Cavalcanti:

Noêmia é a artista sensível que nos restitui pela cor e pelo traço as cenas familiares das camadas humildes, tipos e aspectos da rua pobre. Não é o detalhe nem a precisão do acabamento que caracterizam as produções de Noêmia: é o efeito do conjunto, qualquer coisa de orgânico e espontâneo que lembra nos trabalhos de pintura a ingenuidade de Douanier Rousseau (Machado, 1935).

O crítico parece não ter muito apreço pela técnica da artista. Ele é enfático em dizer que não é a parte formal que caracteriza suas produções. Entretanto, também não é apenas o conteúdo. Sua sensibilidade e seu traço simples em conjunto constroem as suas obras. A referência a uma ingenuidade, amigavelmente associada a Douanier, indica uma percepção pueril das pinturas de Noêmia, que esteticamente não se distanciam de seu professor, o qual Aníbal não trata com tal rebaixamento. Apesar de também ter produzido representações do cotidiano familiar, ao falar de Di o crítico se resume a comentários sobre suas sátiras e representações do trabalhador. A posição de aluna e o gênero de Noêmia interferem na qualidade da análise de Aníbal.

Sobre Ismael Nery, o crítico é sucinto.

Em Ismael Nery o rosto áspero dela repontou e se impôs dentro do mais nebuloso e profundo subjetivismo beneficiando-se dos seus dons singulares de artista. Os trabalhos de Ismael expostos aqui, revelaram o lado menos abstrato de sua obra, justamente aquele que a salva do hermetismo em que esse poeta morto se refugiava das coisas humanas (Machado, 1935).

O artista tem “dons singulares” e sua obra é dotada de um “nebuloso e profundo subjetivismo”. As peças de Nery expostas na mostra revelam, para Aníbal, o melhor lado de sua produção, o que se distancia da abstração. O único artista já falecido da exposição é também aquele que recebe a menor quantidade de palavras e elogios. Nery é, entre os presentes, o que mais se afasta do realismo e menos abraça a estética social. Seu lado “menos abstrato” é valorizado por Aníbal, mesmo que não se enquadre na arte social com a mesma expressividade que os demais. A menção e presença de Ismael Nery talvez se dê pela tentativa de associar tal artista de renome à estética que buscavam alavancar.



Figura 6 – Planta para CO. NERY, Ismael, s/d.
Fonte: Catálogo das Artes.

Um ano antes, o crítico havia publicado uma homenagem póstuma a Ismael Nery no *Boletim de Ariel*. Se estendendo um pouco mais, as palavras de Machado na ocasião carregam uma admiração. Ele descreve o trabalho do pintor como uma fuga da realidade. Viver no real é doloroso, então Nery se refugia na abstração e na sua subjetividade alimentada pelas características elementares do cubismo que “veio apenas de encontro ao seu sentimentalismo cerebral, para ajudá-lo a revelar sua personalidade”, dando a entender que os métodos cubistas de composição são um complemento à sua obra cuja essência está para além disso. O conteúdo não agrada Aníbal, mas permanece sendo o foco de sua análise.

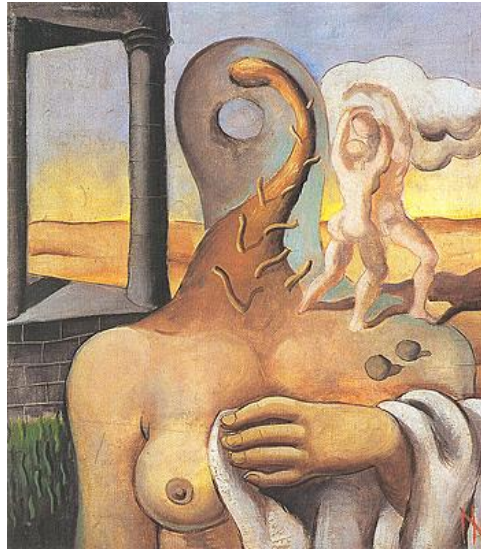


Figura 7 – NERY, Ismael. Desejo de Amor, 1932, óleo sobre tela, c.i.d. 54,50 cm x 47,50 cm
Fonte: Coleção de Arte do Museu de Valores

É parte da personalidade de Ismael a insubordinação à realidade, o subjetivismo e a “inadaptação ao real”. Do mundo real “o artista apenas se utiliza como indicação e ponto de referência para suas abstrações plástica-poéticas”. As palavras escolhidas para descrever o pintor são sentimentais e geram empatia sobre ele. Aníbal também não faz juízo de valor nem analisa os trabalhos de forma qualitativa. Ainda, é perceptível uma admiração por Ismael, acompanhada de uma certa indiferença sobre a relação de suas pinturas com o público justamente por não ser Nery adepto da tendência realista e dar mais importância para a experimentação técnica que ao discurso social.

São imagens de um morro encravado ironicamente num bairro rico, com crianças descalças, gente carregando água e roupa nos varais. Guignard possui uma técnica segura e tem o sentido da matéria. Assim dotado, é preciso que ele compreenda que, através de sua arte, muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupendas que tem pintado (Machado, 1935).



Figura 8 – GUIGNARD, Alberto. Favela Carioca, 1929
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo

Voltando à Mostra de 1935, o próximo artista comentado é Alberto Guignard. Aníbal se propõe a ser um encorajador da arte social, a qual ele acredita representar o futuro da arte moderna. Nessa tendência, o crítico vê um potencial pouco aproveitado de Guignard, que se ocupa com retratos e flores, no lugar de produzir peças que representem o povo brasileiro e os diferentes aspectos de suas vidas. A cena descrita pelo crítico remonta um ambiente comum às massas do Brasil, possibilitando a identificação e aproximação. Guignard e Aníbal compartilhavam uma amizade próxima. Entre os retratos feitos pelo pintor, gênero que o crítico via como desperdício de potencial, as filhas de Aníbal aparecem como modelos em dois.

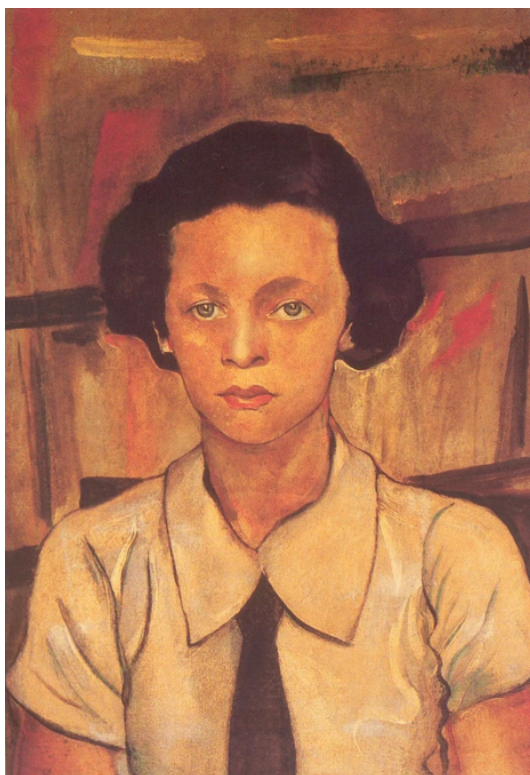


Figura 9 – GUIGNARD, Alberto. Maria Clara Machado, 1932, ost
Fonte: Acervo Fundação Guignard



Figura 10 – GUIGNARD, Alberto. Ana Maria Machado, 1935, ost
Fonte: Fundação Alberto Guignard

Os desenhos de Paulo Werneck são os “mais legíveis pelo povo”, julga Aníbal, assumido apreciador da educação por meio da obra de arte.

[Paulo Werneck] vem trazendo a imagem em claro-escuro do sofrimento proletário e da sua vontade de libertação. Seu desenho é dos mais legíveis

pelo povo. São evocações das atrocidades da escravatura no tempo de Manoel do Congo, é o rosto cheio de ódio do homem que quer sair da lama a que o atiraram e que vem reclamar apenas seus direitos (Machado, 1935).

Werneck traz em suas obras o “sofrimento do proletário” e sua “vontade de libertação”, assim como “as atrocidades da escravatura no tempo de Manoel do Congo”, tópicos capazes de atizar no público, através de seu didatismo, a “vontade de libertação política e cultural do nosso povo” mencionada por Aníbal no começo da conferência como algo cujo incentivo é parte do papel do artista.

Alcides Rocha Miranda, Teruz, Toledo e J. Barbosa recebem comentários genéricos próximos de uma menção honrosa, abrindo o caminho para o artista que conclui as críticas individuais, Carlos Leão, categorizado como “um dos artistas mais bem dotados de sua geração”. Ele é um “repentista no traço movimentado e vivo, um desenhador cheio de espírito”, descrição que faz referência ao dinamismo das linhas de Carlos, arquiteto que se aventurou também nas artes visuais. O conteúdo de suas obras é mencionado apenas ao apresentar a “veia satírica” do artista.

Concluindo a conferência afirmando que a Academia de Belas-Artes se tornou “um museu de velharias, um frigorífico educacional”. Os jovens artistas, por sua vez, se contrapõem a ela em parágrafo que vale ser apresentado na íntegra:

(...) se ela constitui um obstáculo ao nosso desenvolvimento artístico-cultural (...) por que então não a fecha de uma vez o Governo para levantá-la depois sobre novas bases, com todas as janelas abertas para a vida? (...) Os nossos artistas jovens se levantam e protestam contra essa concepção artificial de arte ao gosto de uma sociedade que lhes pede um pompoarismo adequado às suas necessidades superficiais de sonho e de ilusão, necessidades que são a essência mesma de seu estetismo vazio. Os artistas que querem ser intérpretes de novo mundo nascente da realidade violenta e contraditória da época recusam-se ao papel de ornamentistas de festa mundana, porque têm consciência da missão viril que lhes cabe. O instinto artístico do povo, que começa a expressar-se tão espontaneamente nas paredes dos fregues e mictórios, precisa de uma disciplina que o alargue, nunca de uma compressão que asfixie. Com essa geração, pelo sentido que revela ter do papel da arte, está a chave da futura arte brasileira, arte universal dentro do nosso paralelo geográfico e social (Machado, 1935).

Há uma forte expectativa de Aníbal sobre a nova fase da arte moderna brasileira, que se constroi em comunhão com a revolução social a ser desenvolvida pelo povo. O artista moderno, para o crítico, tem o papel de enterrar a “velharia” representada pela Academia Belas-Artes e suas obras que se reduzem unicamente ao apelo visual e a exaltação de uma cultura burguesa. Fazendo isso, consciente do seu papel na sociedade, estes jovens pintores,

desenhistas e gravuristas devem transcrever para suas telas a realidade concreta do povo brasileiro. Para que este crie consciência de sua opressão e se mova para se libertar.

Mantendo, ao menos sutilmente, um tom parecido em defesa do realismo, ao longo da década de 30 a maior parte das suas críticas de artes visuais foi publicada na revista *Dom Casmurro*. Em “Sinais de Renovação” e “A Arte Brasileira na Europa”, ambos de 1937, Aníbal se mostra otimista com o caminho trilhado pelos jovens artistas brasileiros em direção à arte social. A questão revolucionária se mostra menos presente nestes textos, mas a proximidade da arte com o povo permanece protagonista ao olhar do crítico.

A “sensibilidade do brasileiro”, assim como a “observação objetiva da vida” são características que os artistas devem buscar e estão começando a fazer. São esses os “sinais de renovação” da arte brasileira. Ao falar dos artistas que foram à Europa, Aníbal exalta a “preferência por assuntos populares” como uma das tendências dominantes entre alguns, estando isso diretamente ligado ao “aguçamento do senso político do povo” (Antelo, 1994, p. 158-162). Entretanto, o crítico reconhece a diversidade estética, poética e conteudista dos artistas brasileiros no exterior.

Tarsila, Di cavalcanti, Anita Malfatti, Gobbis, Guignard, Cavalleiro e Rossi Reis Junior têm, na Europa, encontrado o Brasil, o qual eles exprimem em seus trabalhos. Sobre os demais, ele diz:

Mas é preciso não insistir muito na procura do sentido nacional de uma arte que é linguagem visual exprimindo-se antes de tudo por cores, formas e volumes e valendo mais pela autenticidade e força de sua condição plástica do que pelas intenções de que venha animada (Machado, 1937).

Apesar da preferência pelos que dão uma maior atenção ao discurso político e social de suas pinturas, Aníbal também comenta positivamente sobre outros modernos que optaram por outras vertentes:

Em Cícero Dias, a realização artística condiciona o seu equilíbrio à violação das leis plásticas para se situar livremente no plano poético. É mais um poeta que procura exprimir-se à maneira dos pintores (...) Ismael Nery, falecido prematuramente, nos deixou nos seus desenhos e aquarelas os reflexos da sua enorme inquietação metafísico-poética (...) Em escultura, Brecheret estiliza os objetos e os seres com uma graça sedutora. Adriana Janacópulos com o seu instinto harmonioso apurou em Paris o sentido neoplástico severo de seus monumentos e figuras (Machado, 1937).

O otimismo sobre os artistas sociais se projeta também, mesmo que de menor forma, nos demais artistas modernos, visto que a melhora qualitativa da arte brasileira é geracional:

É uma geração para a qual a realização da obra de arte reclama igualmente o instinto e a inteligência. Os mais jovens que vêm surgindo estão animados dessa concepção. Essa geração aparece com o ânimo menos de prolongar uma tradição do que de abrir uma nova era aproveitando o que possa haver de vivo no passado. Isso porque os nossos velhos artistas experimentaram, com raras exceções, a contradição entre uma aprendizagem errada e um mundo que essa mesma aprendizagem não ajudou a exprimir, quando não o impediu (Machado, 1937).

Os artistas elogiados na mostra de 1935 reaparecem neste texto recebendo comentários similares. Ao lado de Portinari e Santa Rosa, o crítico cita Georgina de Albuquerque, Teruz e Maria Francelina como os artistas que trazem para as telas os “tipos e os gestos cotidianos da gente na rua”. Abandonar as tendências europeias também é motivo de elogio para Aníbal.

Em Tarsila, que se voltou desde cedo para os modernos, a influência de Leger e Douanier Rousseau foi aos poucos dissolvida por uma maneira pessoal e sintética de um encanto cativante (Machado, 1937).

Fala similar é feita sobre Guignard em pequena crítica direcionada a uma mostra individual do artista no mesmo ano.

A severa aprendizagem alemã, que foi tão útil a Guignard, torna-se-lhe prejudicial quando dela o artista se lembra demais. E é sempre quando se abandona às forças livres de seu temperamento que esse artista pintor executa suas melhores coisas (Machado, 1937).

Neste texto, o crítico elogia as flores e paisagens de Guignard, anteriormente criticadas. Dessa vez elas representam o “melhor temperamento” do artista e, a partir de suas linhas de “uma leveza e de um ritmo gráfico”, revelam a “fantasia poética” do artista. Apesar da aparente contradição, é uma constante nas críticas de Aníbal o apreço pela originalidade de cada artista e pelas suas contribuições para a cultura nacional.

Nos anos 40, Aníbal escreve críticas mais direcionadas pessoalmente a artistas. Cândido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Bruno Giorgi foram agraciados com as palavras do crítico. Suas publicações nessa década foram feitas em sua maioria na *Revista Acadêmica*, mas também na *Diretrizes* (RJ) e na *Literatura* (RJ). Similar à famosa publicação de 1935 na revista *Movimento*, alguns dos textos críticos da década de 1940 são também transcrições de falas de Aníbal em conferências, como é o caso dos textos “A Arte de Lasar Segall” (1943) e “Livros Infantis Ilustrados” (1940-5).

Sua abordagem crítica durante os anos 40 se mantém voltada à crítica da arte burguesa e à exaltação da arte social. No texto supracitado de 1943, o conferencista retoma a afirmação sobre o reflexo na arte do declínio da classe e sociedade burguesa. Ele chama tal arte de artificial e sem correspondência real com a vida. Há uma série de elogios ao trabalho de Segall que abandonou “idílios campestres, paisagens solares do Brasil”, que passaram a dar lugar à “resultados de instantâneos furacões de ódios raciais, dormindo tranquilos como se sonhassem”. Aníbal continua, além disso, a proferir o seu otimismo de renovação social ao dizer que “A linguagem do artista será a de seu público.” (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 178-184).

Próximo ao fim da década, em 1948, o debate entre o realismo e a abstração se torna central no meio artístico (Amaral, 1984). Cinco anos antes, Mário Pedrosa publicaria no *Correio da Manhã* texto elogioso à obra abstrata de Alexander Calder. Aníbal, como veremos a seguir, apresenta o debate e defende o lado realista na sua conferência supracitada sobre a mostra de Lasar Segall. Neste texto, Machado também exprime sua opinião sobre a relação entre a sociedade e a produção artística.

Sem dúvida, a qualidade e o desenvolvimento da sensibilidade artística estão também condicionados aos fatores de ordem social e cultural, senão à própria estrutura econômica da sociedade e à concepção da vida (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 179)

Com uma abordagem marxista, o crítico compreende que o gosto do público para as artes é diretamente ligado ao sistema produtivo e as relações de classe, como elabora no parágrafo seguinte:

Por que é que um leitor de Marcel Proust é mais favorecido do que um rude operário e camponês a ouvir uma sinfonia e a contemplar um quadro de Segall, uma tela de Portinari, Guignard e Picasso? Porque o leitor de Proust tem mais tempo de apurar o seu sentido estético, de requintar o espírito lendo, ouvindo e vendo as belas coisas (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 179).

O hipotético leitor de Proust mencionado aqui é um representante da intelectualidade brasileira, em sua maioria parte da pequena burguesia. Estes, diferentes das classes operárias e camponesas, têm tempo para dedicar à apreciação das artes. Ainda, um personagem é introduzido. Este, membro das classes baixas, auxilia Aníbal em seu argumento a favor da figuração e do realismo:

Pode a pintura valer por si mesma, sem utilizar as formas visíveis da natureza por por uma uma espécie de poesia plástica que resulta do agenciamento rítmico dos traços, do equilíbrio das formas e da vibração das cores. Uma presença visual, sem apoio na realidade aparente, que excita o espírito e corresponde a não sei que indefiníveis harmonias do nosso mundo interior. Será esta a forma mais abstrata da pintura moderna. O amador menos informado dirá diante dela: "Não entendo, não sei o que significa, não gosto e vou-me embora." E os iniciados exclamarão: "Eis uma coisa formidável e bela, explicada." uma verdadeira criação! Vale por si mesma. Não precisa ser explicada (Machado apud Antelo, 1994, p. 180).

Partindo da relação de classes apresentada anteriormente, o crítico posiciona aqueles grupos sociais frente a arte abstrata. O “iniciado” é aqui a elite intelectual, parte da pequena burguesia, e o “amador menos informado” seria um membro das classes operária e camponesa. O primeiro grupo se encanta com a obra e o segundo se retira. Sabendo da dificuldade em generalizar o desgosto de toda uma classe sobre uma forma de arte, Aníbal apresenta outra situação hipotética:

Entre uns e outros aparece o homem da rua que entra, pára, contempla, não entende, mas gosta e sai convencido de que mais gostaria se entendesse alguma coisa. Se é um revoltado contra a vida que leva, contra a vida que lhe dão, suas reflexões seriam então mais extensas e um tanto diferentes: "Eis um homem" , diria ele do artista, "que tem o dom de pintar de exprimir com traços e cores tantas que eu quisera também poder exprimir. É interessante tudo o que fez, não sei por quê. Se eu soubesse pintar, faria tudo isso dessa maneira, que é tão bonita, mas botava primeiro as coisas de minha vida, as que amo e as que odeio, o que está perto de mim e o que vejo ainda confuso neste mundo atrapalhado, onde a gente recebe ordem de sofrer sem esperança. Não entendi, mas gostei... Já gostei uma vez (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 181).

Desta vez o personagem, mesmo sem entender a obra abstrata, a aprecia e reconhece o talento do artista que a produziu. Mesmo tendo gostado, caso fosse pintar também, colocaria ali as coisas de sua vida. O gosto pela estética abstrata seria colocado em segundo plano, atrás da vontade de exprimir e ver na tela o real. O personagem gostou da obra abstrata, mas devaneia ao lembrar das obras realistas com que teve contato. Artistas estrangeiros são citados, alguns recorrentes nas falas de Aníbal, como Goya, Grosz e Daumier. Além deles, Pedro Américo e Vitor Meireles, normalmente criticados, são do gosto do visitante hipotético, também elogioso à Portinari:

"quando vi umas gravuras mostrando gente na rua brigando pela liberdade [Courbet; os nomes indicados serão nossos]; outra vez, quando vi os horrores da guerra e umas lindas espanholas querendo se esconder atrás dos leques [Goyal; outra vez, quando me mostraram uma paisagem mais verdadeira e mais bela do que as paisagens que vemos [Corot]; outra ainda, quando vi as festas do povo [Bruegel]; e umas faces tão puras que nem a

de minha filha, que deve estar no céu [os primitivos italianos]; apreciei também quando me mostraram umas caras medonhas e malvadas de mulheres viciadas e homens com espírito de porco [Grosz]; outra vez, quando vi gente que viaja na terceira classe e fica tremendo de medo diante dos juízes [Daumier]; gostei muito, franqueza, do nosso Almeida Junior e daquelas batalhas teatrais de Vitor Meireles e Pedro Américo, oh! como são diferentes hoje e piores; gosto daquelas figuras de Portinari, gente que pisa forte na terra e sabe agarrar uma enxada, aquelas mães, aquelas crianças... (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 181).

O personagem, então, se depara com o trabalho de Lasar Segall. Nele são observadas todas as dores da vida, as vistas e sentidas por Segall, que as mostra ao público por meio do pincel.

E estou gostando bastante do que este homem faz [e agora ele pensa em Lasar Segall] Sim, senhor, dá vontade de ficar muito tempo namorando aquilo; fica-se vendo melhor no rosto das criaturas... nos objetos... nas folhas... nas vacas. O que ele faz é discreto, mas dói na gente... Tudo parece mudo e pálido, vai ver de perto está cheio de cor e falando baixinho. Aqueles emigrantes, aquelas figuras abandonadas, aqueles montes de cadáveres. Ah! o nosso mundo ainda está ruim... Esse pintor não faz perfumaria; sentiu um bocado a vida e sabe mostrar o que sentiu, o que sentimos... (Machado *apud* Antelo, 1994, p. 181).

A escolha pelo realismo se dá, ao olhar de Aníbal, a partir da preocupação do artista com os problemas do mundo. A arte abstrata ou unicamente pictórica são formas de se abster de questões que ferem a população. O artista que coloca a realidade em suas obras se aproxima do público e demonstra empatia com o povo. É uma questão de caráter.

Até esse ponto do texto, comentários sobre a mostra em específico não haviam sido feitos. O crítico explica que era necessária uma longa introdução visto que a mostra acalorou o debate entre a arte moderna e a arte acadêmica:

Mas eu não poderia ir aos quadros diretamente e logo de entrada, depois que essa exposição deixou de ser a impressionante amostra de um grande pintor para se transformar num motivo de disputa entre a arte reacionária e a que caminha para o futuro (*idem*, p. 181).

Esta mostra, organizada pelo Ministério da Educação no Museu Nacional de Belas Artes, fez com que Segall se tornasse um alvo recorrente de críticas nos periódicos cariocas e de atos de vandalismo (Caires, 2017). A sessão de “Belas-Artes” do *Correio da Manhã*, na edição publicada no dia seguinte à inauguração da mostra, nos serve de exemplo para analisar o teor das críticas:

(...) tudo que se encontra nessa exposição do Museu Nacional de Belas Artes é o que há de mais típico nessa arte moderna, que os antigos pintores, os velhos artistas, os amigos e cultores da verdadeira arte, não entendem, não aplaudem, não podem sequer tolerar. (...) Os modernistas, aqueles que teem (sic) a felicidade de compreender os enigmas da arte futurista, apreciam devidamente as telas de Segall, onde há coisas interessantíssimas como vacas de longas pestanas, mulheres de narizes da era da pedra lascada e outros sinais positivos da revolução que tal arte veio fazer no nosso meio, clássico por excelência. Mas todos aqueles que, tendo ido ver a exposição de Segall, saíam sem ter bem ideia do que significavam aquelas figuras do pintor, se recompunham como por encanto, ao descer para o andar mais próximo do mesmo edifício, visitando a outra exposição, essa do pintor brasileiro Marques Junior, onde tudo é natural, belo, perfeito, compreendido por toda gente que aprecia a velha arte universal dos milagres e mistérios da cor e da luz (Correio da Manhã, 1943, p. 5).

Em tom sarcástico, o trecho assinado por “E.L.” trata a arte moderna, em especial sua característica de distorção da imagem figurativa, como incompreensível ao público geral e zomba de sua proposta de “revolução” no meio cultural. A verdadeira arte, compreensível e bela, seria a antiga e tradicional arte acadêmica, esta chamada por Aníbal de “arte reacionária”. Durante o Estado Novo (1937-1945), a arte moderna foi, por um lado, incentivada por alguns setores do governo como o ministro Gustavo Capanema e, por outro, perseguida e monitorada por sua suposta relação com a subversão política, a degeneração moral e a infiltração estrangeira (Caires, 2017).

Aníbal vê na arte de Segall a dor que se transforma em poesia. Sua origem estrangeira e posterior radicação no Brasil se somam com o período conturbado em que o mundo se encontrava em decorrência da guerra para construir a personalidade sensível do artista.

um mundo novamente angustiado pela dor e pela morte acordou no pintor os sentimentos que ele queria ver adormecidos para sempre. Sua arte retomou a expressão dramática dos primeiros tempos. (...) É um poema de dor e um documento social (*idem*, p. 182).

Entre as obras que transmitem tamanho sentimentalismo está a famosa “Navio de Emigrantes”, uma das poucas citadas nominalmente por Aníbal. Entretanto, o crítico descreve brevemente as demais obras da exposição para mostrar ao leitor o alcance da sensibilidade de Segall, que se manifesta em diferentes temáticas e cenários:

Ao lado do *Navio de Emigrantes* figuram imagens que tentam em surdina recompor o canto da vida. E são reses que mais parecem estar sonhando do que pastando na clareira das florestas; manhãs na neblina; maternidades que dilatam o ventre para a concepção e estendem o seio para nutrir; figuras se abraçando com uma doçura triste que antes parece emanção da alma do que estremecimento da carne; mães abrigando os filhos de alguma pressentida desgraça, e faces que olham com melancolia como se refletissem ancestrais desesperos (*idem*, p. 182).

O crítico também menciona o “Pogrom” retratado por Segall em uma de suas pinturas, e o compara com as produções de Bruegel. Ambos registraram corpos humanos deitados de forma tranquila, mas em circunstâncias diferentes:

(...) a diferença é que os corpos de Bruegel resfolegava no sono reparador, após a labuta e a alegria flamenga dos campos, enquanto os de Segall dormem frios para sempre, depois do terror da matança (*idem*, p. 183).



Figura 11 – SEGALL, Lasar. Navio de Emigrantes, 1939, 230x275cm, óleo sobre tela
Fonte: Museu Lasar Segall - IPHAN/MinC (São Paulo, SP)



Figura 12 – SEGALL, Lasar. Pogrom, 1937, 184x150cm, óleo sobre tela
Fonte: Museu Lasar Segall - IPHAN/MinC (São Paulo, SP)



Figura 13 – BRUEGEL, Pieter. The land of Cockaigne, 1567, 52x78cm, óleo sobre painel
Fonte: Acervo Alte Pinakothek, Munique

Elogios então são feitos ao “instinto plástico” do pintor que também produziu esculturas, presentes na exposição através de fotografias. “Não pretendo porém entrar na análise de seus trabalhos”, diz o crítico, focando sua conferência em expor ao público a capacidade, da qual Segall é dotado, de compreender o povo, a vida e suas dores, já que “uma das forças da arte é poder superar a dor pela expressão da dor”. Aníbal entende que os ataques a Segall, assim como os feitos a Portinari como veremos posteriormente, são ataques à arte moderna, para ele, “uma forma de obscurantismo”.

Nos últimos anos do Estado Novo e da Segunda Guerra, os artistas e intelectuais ligados ao PCB passaram a buscar uma união nacional a favor do apoio brasileiro aos Aliados na guerra. Nesse sentido, somado com a posição antiimperialista dos mesmos setores, Aníbal condena os ataques à arte moderna como algo desmobilizador, dizendo que estão lançando um “fermento de desagregação” em um momento de “necessária centralização nacional, para combater a avalanche dos imperialistas motorizados”, e prossegue:

A arte ocidental entrou em colapso provisório. Os artistas da América, mais que nunca, devem e precisam abrir livremente os olhos, olhos agora mais espantados do que extasiados, diante da vida, para fixar as formas de um mundo que se acaba e as de um outro que vem amanhecendo por aí (*idem*, p. 184).

O mundo novo pós-capitalista idealizado pelos intelectuais de esquerda do período aparece, de uma forma menos objetiva, no trecho acima. A arte ocidental influenciada pela escola de Paris e suas tendências burguesas colapsou, ao menos provisoriamente. A arte moderna do continente americano tem o papel de aproveitar o momento propício para

conceber uma arte nacional sem influências imperialistas. Mais uma vez o crítico reitera a importância da arte moderna e a decadência da “arte reacionária”.

Lasar Segall, muito apreciado por Aníbal, é neste momento um estudo de caso e um modelo. O crítico apresenta o artista ao público como um exemplo a ser seguido. Seu objetivo é incentivar os outros artistas a serem e pintarem tal qual Segall. Que suas obras surjam a partir da comoção com os problemas do mundo, da empatia com o povo e da vontade de renovação social e cultural, não de vontades essencialmente plásticas. Este posicionamento de Machado continuaria semelhante até o final da década.

Durante os anos 1950, suas publicações se concentraram, em sua maioria, na revista *Para Todos* do Rio de Janeiro, com textos menos políticos e menor presença de um debate revolucionário. Neste período, Oswaldo Goeldi, Anna Letycia, Segalá, Di Cavalcanti e Fayga Ostrower são elogiados pelo crítico que doava seu tempo ao elogio de amigos, mais do que às críticas de artistas os quais não apreciava. A menor politização de seus textos coincide com o período de abrandamento do discurso do PCB, o qual o crítico costuma se adequar.

Em entrevista para o jornal *A Manhã*, publicada em 1951, Aníbal muda seu discurso sobre a influência estrangeira na cultura brasileira. Sua importância, antes pouco mencionada, agora é reforçada. Focando na produção literária, ele diz:

Nenhuma literatura será capaz de manter-se por si e para si mesma. Fechada às influências de outros, e permanecendo no equívoco da auto-suficiência, ela se ameniza e morre. A melhor maneira de sermos brasileiros em arte é não nos preocuparmos com isso. A imagem do Brasil, no que possa ter de original, chegará sub-repticiamente e sem ser provocada aos nossos poemas, à nossa música e à nossa pintura. Forçando sai tudo artificial (Machado, 1951 *apud* Antelo, 1994, p. 64).

Ele se posiciona com menor radicalidade em comparação às décadas anteriores. Aqui não há mais o incentivo por buscar a arte nacional como era proposto anteriormente. Neste período, o posicionamento de seus pares se direciona à luta contra o imperialismo estadunidense no Brasil. Aníbal, como vimos, não deixou de se posicionar politicamente ao lado dos comunistas na imprensa, mas sua crítica se torna menos militante.

Sua preocupação com a construção de uma estética nacional que não vira as costas aos ensinamentos do estrangeiro é retomada em 1957, em texto sobre o teatro brasileiro:

Recusar a lição do teatro estrangeiro, sob pretexto de estimular a criação de um teatro nosso, autóctone, é o mesmo que negar a este as condições indispensáveis a sua formação e desenvolvimento — O que constituiria absurdo igual à tentativa de fazer ressurgir uma dramaturgia nacional da sujeição servil aos moldes alienígenas. O "ruim, mas nosso", parecendo inculcar a vontade de emancipação artística, sanciona uma tendência

chauvinista à mediocridade e mal disfarça disfarça um um complexo complexo de inferioridade (Machado, 1957 *apud* Antelo, 1994, p. 106).

Não há um posicionamento por parte do crítico nesta década sobre o recorrente debate entre abstração e realismo. O lado do qual Aníbal esteve nas décadas anteriores, representado na década de 1950 por Di Cavalcanti e os membros da revista *Fundamentos*, se manteria ativo, respectivamente, de forma independente e de forma partidária (Amaral, 1984). Anteriormente posicionado próximo ao partido e defensor do realismo, Aníbal se cala frente ao momento de maior intensidade do debate.

Seus textos sobre Goeldi, artista de quem era amigo, são aclamados por colegas críticos. Quirino Campofiorito se refere à produção de Machado como “um trabalho de excepcional referência sobre o mestre da gravura gráfica brasileira”²⁴. Apesar do distanciamento ideológico de ambos, Mário Pedrosa diz que cabe a Aníbal “a glória de ter lançado Oswaldo Goeldi ao público brasileiro”²⁵, reconhecendo a qualidade de seu trabalho.

Publicado em 1955, o texto intitulado “Goeldi” é uma biografia cuja intimidade entre o biógrafo e o biografado é evidenciada a todo momento. Além disso, as intenções, a personalidade e o caráter do artista são constantemente racial a tona. O primeiro parágrafo é um relato pessoal de um evento marcante na amizade de Goeldi e Aníbal Machado:

Certa noite, há mais de vinte anos, numa casinha na Tijuca, chamava-me de fora uma voz irreconhecível no rumor da chuva. Abri de mau humor a janela. As rajadas de vento no rosto e a escuridão impedia-me identificar de pronto o vulto estacionado na calçada. Foi graças a um relâmpago mais demorado que distingui a figura de meu amigo (...)
— Pode me receber? Ao menos um minuto?
— Você, Goeldi? Mas vá entrando, a casa é sua! (Machado, 1955).

Após contar ao leitor a história dos primeiros momentos da vida de Oswaldo Goeldi entre a “Amazônia e a Suíça Alemã” e como sua personalidade e temática surgem a partir de tal dualidade, o crítico se aprofunda em uma análise crítica da produção do artista que “tem amor à humanidade” e se tornou renomado por suas xilogravuras.

A imagem mais comum (...) Goeldi a transforma em misteriosa presença. O que descobre em cada coisa é a sua substância de poesia, velada pelo automatismo de nossa percepção habitual (Machado, 1955).

²⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. RECORDAÇÃO DE OSWALDO GOELDI. *O Jornal*, 28 de janeiro de 1962, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁵ PEDROSA, Mário. OS CRÍTICOS E A MORTE DE ANÍBAL. *Correio da Manhã*, 22 de janeiro de 1964, p. 14. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Chamada neste trecho de “misteriosa presença”, a atmosfera do espaço urbano retratado pelo gravurista é destrinchada pelo crítico. Elas tem um “tom sobrenatural”, causando o pressentimento de que “algo de sinistro ou vai acontecer, tornando as coisas suspensas na expectativa, ou já passou por elas, deixando-lhes marcas e erosões da catástrofe”. Ele as compara com os ambientes urbanos pintados por Utrillo:

Mas enquanto as de Utrillo exalam o romantismo da velha Paris ou de alguma aldeia francesa, as de Goeldi impõem com as suas estruturas assimétricas e suas sombras na fachada, um silêncio de mal agouro e crime. Certamente o emprego do claro-escuro e as duas modulações ajudam a obtenção desse efeito (...) Nas casas de Utrillo dormem e sonham os moradores; nas de Goeldi já não mora mais ninguém e elas apodrecem. Suas paredes são tocadas de uma lividez de morte (Machado, 1955).



Figura 14 – UTRILLO, Maurice. Rue Norvins, 1910, 73,1×92,0cm.
Fonte: Acervo Museu de Arte da Cidade de Nagoya



Figura 15 – GOELDI, Oswaldo. Mendigo, s/d, xilogravura póstuma, 35,5x33,5cm
Fonte: Coleção Particular

Assim como na conferência de 1935, Goeldi é aqui mais uma vez comparado à Van Gogh pela sua maneira de representar o céu:

Nos céus, a luz ora irrompe do entrelaçamento múltiplo das linhas, ora se expande em suave difusão do claro-escuro. No primeiro caso, são céus explosivos em turbilhões de claridade que lembram os de Van Gogh e fazem vibrar as coisas da terra (Machado, 1955).



Figura 16 – GOELDI, Oswaldo. Portão, s/d, xilogravura póstuma
Fonte: Coleção Particular



Figura 17 – GOGH, Vincent van. Wheatfield with Crows, 1890, 50,5x103cm, óleo sobre tela.
Fonte: Acervo Van Gogh Museum

É comum às críticas de Aníbal a comparação com artistas aclamados do exterior para validar os artistas nacionais. Aníbal aponta semelhanças técnicas e temáticas para justificar a qualidade dos artistas brasileiros e suas escolhas artísticas. Além dos já citados, Goeldi também é comparado a Daumier, Grosz, Goya e James Ensor. Artistas explicitamente apreciados pelo crítico.

Os dois primeiros compartilham com o gravurista brasileiro o teor satírico de seus trabalhos, mesmo que este não tenha “a majestade e truculência de Daumier nem é cortante como a de Grosz”. Aníbal reitera que Goeldi não é satirista, visto que “há nele uma tendência contemplativa que lhe dissolve o impulso agressivo em fervor poético”. Mesmo assim, o grotesco está presente nas suas gravuras, mas este lado de sua arte: “não busca o episódio, atinge logo o fundamental; parece querer, assim, mostrar o próprio absurdo da condição humana.”

Sua relação com Goya e James Ensor está no uso cênico de esqueletos agindo e se vestindo tal qual os vivos. O crítico cita, entre outras obras a *Última Dança* (1947) como exemplo de obras de Goeldi que “organizam a pantomima de esqueletos com que o artista retoma, com novo espírito, uma tradição medieval de que Goya e James Ensor foram os últimos grandes continuadores”.



Figura 18 – GOELDI, Oswaldo. Última Discussão, 1947, 23x32cm
Fonte: Coleção Particular



Figura 19 – GOYA, Francisco. Hilan Delgado, 1799, 21,5x15cm
Fonte: Los Caprichos

Machado também não deixa de abordar a questão social no trabalho de Goeldi, assunto central de suas críticas nas décadas anteriores. No auge do movimento concreto no Brasil, Aníbal diz que, para o gravurista:

a arte abstrata não tem razão de ser; não é preciso criar formas novas; basta elevar ao plano visionário as que já existem, cercando-as de uma auréola de poesia em que perdem a opacidade e entregam o seu mistério (Machado, 1955).

Projetando, possivelmente, a sua própria opinião através do artista, o crítico se posiciona mais uma vez contra a tendência que conquistava o meio artístico no Brasil. Entretanto, Aníbal se mostra, também através de Goeldi, mais aberto a outras formas de expressão estética:

O realismo de Goeldi está sempre de passagem para o fantástico. Quando não seja pelo temas, é pelo tratamento que lhes dá o artista (...) Goeldi caminhou assim para um realismo mágico (...) A ele não interessa a aventura plástica e a invenção de formas; o que faz é dar visão nova às coisas existentes (...) Seu “expressionismo” não obedece a formalismos e artificios de escola (...) (Machado, 1955).

O crítico associa o artista ao realismo mágico, estética artística e literária que emergiu na América Latina na primeira metade do século XX, sem mais menções diretas à tão mencionada arte social. Sua abertura para a abstração aumentaria nas suas últimas produções críticas.

Nos textos “O Mar num Salão ou o Salão do Mar” e “Fayga”, de 1958, o crítico se abre para a abstração. No primeiro, comentando a exposição organizada pelo Ministério de Viação e Obras Públicas, o crítico nota positivamente a predominância do “estilo abstrato ou de tendência abstrata da arte moderna”, que possibilita diversas representações do mar, tema da mostra, inalcançáveis através da figuração. Mais uma vez de forma elogiosa, no segundo texto Aníbal comenta a “integração da artista ao mundo não figurativo”. O crítico se impressiona com suas técnicas de gravura que criam uma “realidade plástica de formas irreais”. As obras de Fayga Ostrower, para ele, são “arquiteturas do invisível”. Não produzindo mais críticas de artes visuais após 1958, o início de seu gosto pelo abstracionismo marca o fim da sua trajetória como crítico.

Aníbal, em toda a sua produção crítica, não escreveu ataques diretos a nenhum artista. Seus textos estão mais preocupados em incentivar, validar e exaltar os artistas que ele acredita estarem associados às tendências mais avançadas de sua época, sendo estes em sua

maioria amigos pessoais do crítico. Os que sofrem com os seus ataques são pintores já falecidos. Para além deles, todo ataque de Machado é feito de forma indireta e generalizada.

4 ANÍBAL E CANDINHO: VELHOS AMIGOS

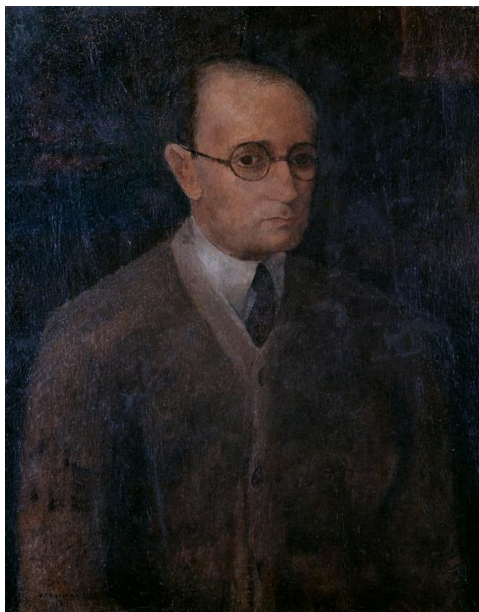


Figura 20 – Cândido Portinari, Retrato de Aníbal Machado. 1931. Óleo sobre tela 70.5 x 58 cm.
Fonte: Acervo Projeto Portinari

Questionada sobre a relação de seu pai e Cândido Portinari, Maria Clara diz, em seu depoimento ao Projeto Portinari, não saber ao certo o momento em que ambos se conheceram, mas que ocorreu cedo, logo após chegarem no Rio de Janeiro, fato este datado de 1923. A relação de ambos é descrita por ela como muito íntima e fraternal. Ele e o pintor nascido em Brodowski, em 1907, eram, aos olhos de Maria, “absolutamente irmãos”.

A origem da relação, apesar de incerta, precede 1931, ano da produção de um retrato de Aníbal feito por Portinari. No mesmo ano, é publicado no jornal *A Pátria* um pequeno comentário de Aníbal Machado sobre a Exposição Geral de Bellas Artes, a qual Portinari fez parte juntamente a Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, entre outros. “Está tão interessante e tão inteligente este salão que nem parece um salão oficial!” É o que diz o ensaísta.

O retrato apresentado acima fez parte das exposições individuais do artista realizadas no Palace Hotel, em 1932 e 1933. A presença do quadro nas mostras é comentada em periódicos diversos como *Jornal do Brasil*²⁶, *Jornal do Commercio*²⁷, *Diário de Notícias*²⁸,

²⁶ LEÃO, Múcio. A EXPOSIÇÃO PORTINARI, *Jornal do Brasil*, 20 de agosto de 1932. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

²⁷ R.C. Cândido Portinari e a sua Próxima Exposição, *Jornal do Commercio*, 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

²⁸ R.A. Entre os artistas modernos brasileiros, *Diário de Notícias*, 18 de junho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

Diário da Noite²⁹ e O Globo³⁰, ao abordar as personalidades representadas por Portinari na sua série de retratos expostos na ocasião.



Figura 21 – Exposição de Portinari, 1932, Portinari está ao centro segurando um chapéu e à sua direita, Aníbal.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A fotografia acima, descrita como “Exposição de Portinari (1932)”, é apresentada, ao final da série de homenagens póstumas a Aníbal presentes no número da revista *Leitura*³¹, como registro do escritor em meio a amigos intelectuais. Entre eles está Jorge Amado, que está à esquerda na foto e assina uma das homenagens da revista. A única mostra de Portinari exibida em 1932 foi aquela realizada no Palace Hotel, onde o retrato de Aníbal estava presente.

Na conferência de encerramento da Mostra de Arte Social, em 1935, o crítico aponta, com base na técnica e temática, uma inclinação real do artista para a vertente da arte social, elogiando-o como grande artista e comemorando sua última exposição. Se aproximando das críticas de Mário Pedrosa sobre o pintor, Aníbal também exalta a pintura de Portinari por estar “a caminho da pintura mural”, e conclui, “e para esse caminho estamos certos que arrastará seus discípulos”.

A última exposição de Portinari vista com otimismo por Aníbal, é, com base no acervo do Projeto Portinari, a mostra nomeada de “Exposição Portinari” realizada na Galeria

²⁹ Inaugurou-se hontem a exposição Portinari, *Diário da Noite*, 02 de julho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari (Autor não identificado).

³⁰ BANDEIRA, Manuel. A Exposição de Portinari, *O Globo*, julho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

³¹ *Leitura*, N°78, janeiro de 1964, p. 17. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Itá, em São Paulo, em dezembro de 1934. Portinari havia começado a lecionar pintura mural na Universidade do Distrito Federal - UDF do Rio de Janeiro nesse mesmo ano, fato este que justifica a afirmação do crítico mineiro sobre a existência de discípulos do pintor.

Em contraste com as exposições de 1932 e 1933 abordadas anteriormente, a mostra de dezembro de 1934 não tinha como foco os retratos, gênero àquela altura mais recorrente do pintor. Estavam expostas na mostra da Galeria Itá algumas das primeiras obras de Portinari que retratam temáticas sociais. “O Estivador”, de 1933 e “Café”, de 1934, certamente foram vistas com gosto pelo crítico.

Mário Pedrosa, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ainda em 1934, escreveram sobre a exposição supracitada. Os três críticos possuem em comum a observação do movimento estético de Portinari em direção ao muralismo de Diego Rivera, sintetizado pelo conferencista no ano seguinte no evento do Club de Cultura Moderna (FABRIS, 2005, p. 86).

Apesar de se convergirem nesse quesito, a pesquisadora Priscila Rufinoni afirma que Aníbal e Pedrosa se posicionam distantes um do outro em relação ao Realismo Socialista e seu didatismo explícito. Pedrosa, a partir de 1930 se distancia cada vez mais da tendência soviética, a qual nunca demonstrou afinidade, enquanto o mineiro, por sua vez, se mostra aficionado (Rufinoni, 2024). O entusiasmo de Aníbal pode ser percebido nos já mencionados prefácio de “Os Russos”, bem como na homenagem póstuma a Bertold Brecht.

Otília Arantes, sobre a conferência de 1935, diz que a fala de Aníbal é de “um Jdanovismo assumido” (Arantes, 2021, p. 48), fazendo referência ao evento inaugural do “Realismo Socialista”, o “Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética” de 1934, em que Andrei Jdanov era figura central. Apesar de, na década de 30, não mencionar diretamente as orientações soviéticas, Machado é elogioso a elas no prefácio de “Os Russos”, escrito na década seguinte. É possível, portanto, situar Aníbal Machado ideologicamente próximo do governo soviético, enquanto Mário Pedrosa era crítico ferrenho.



Figura 22 – Cândido Portinari, Café. 1934. Óleo sobre tela 43 x 49 cm.
Fonte: Acervo Projeto Portinari

No texto “Sinais de Renovação”, de 1937, o ensaísta de Sabará diz que “a pintura, a escultura, a ilustração, o desenho, a gravura entraram agora entre nós num período de atividade construtora.” e comenta sobre o Salão de Maio, realizado naquele ano, onde, apesar de o escritor não explicitar, 24 obras de Cândido Portinari estiveram presentes. Reforçando seu apreço pelo artista, também são mencionados no texto os preparativos de Portinari para sua exposição individual, patrocinada pela Associação de Artistas do Brasil, a qual ocorria anualmente desde 1932.

“Cândido Portinari, a maior expressão atual da nossa pintura” é como Aníbal descreve em “A Arte Brasileira na Europa”. Um ano após a realização dos quatro grandes painéis de Portinari para o Monumento Rodoviário, Machado diz mais uma vez que o artista está caminhando para a pintura mural, afirmando que será a etapa maior de suas realizações. No mesmo ano, o pintor de Brodowski é convidado pelo ministro Gustavo Capanema para pintar uma série de murais no novo edifício do Ministério da Educação e Cultura.

Também em 1937, ano em que é decretado o Estado Novo, Aníbal Machado, juntamente com Cândido Portinari e Santa Rosa, realizam juntos uma viagem para o interior de Minas Gerais, estado de nascimento de Aníbal. Algumas fotos registram a visita do trio às cidades mineiras de Lagoa Santa e Ouro Preto.



Figura 23 – Da esquerda para a direita: Santa Rosa, Aníbal Machado e Cândido Portinari.
Acervo Projeto Portinari



Figura 24
Fonte: Acervo Projeto Portinari

Além dos registros fotográficos, há também menção à viagem em carta enviada a Portinari por Augusto Meyer em que diz: “uma pontinha de raiva por não ter visitado minas com você, a comadre, Aníbal e o Santa, que pena! Isso não se faz. Foi uma traição indecente...”. Na mesma carta, Meyer é elogioso a Aníbal, dizendo que o escritor é “uma das melhores invenções do Rio, quintessência da polidez, de cultura, e de agilidade mental num pequeno frasco.”

Amigos em comum de Portinari e Aníbal mencionaram o escritor em cartas direcionadas a Cândido. Ainda em 1937, um homem chamado Genésio diz em carta que “alegram-me os factos de possuíres, entre outras, seu amigo puro e artista como Aníbal, que conheci quando menino aqui nestas montanhas³²”. Tal documento reforça a existência de uma amizade entre os dois e o apreço que Machado tinha entre os intelectuais.

³² Carta disponível no site do Projeto Portinari.

Tal qual abordamos nas seções anteriores, o período entre 1937 e 1942 se caracteriza por um enfraquecimento da militância política de esquerda ocasionada pela repressão do Estado Novo que, em 1942, começa a suavizar a censura institucionalizada. A maneira com que Aníbal se refere ao pintor nesse recorte é mais branda e evita as expectativas revolucionárias e de mudança social associadas a Portinari tanto antes de 1937 quanto depois de 1942, como veremos em seguida.

Com 269 obras expostas e prefácios de Manuel Bandeira e Mário de Andrade é inaugurada no fim de 1939, a maior exposição individual de Portinari àquele momento, patrocinada pelo Ministério da Educação³³. Diante da grande repercussão da mostra, a *Revista Acadêmica* publicou, em fevereiro de 1940, um número de homenagem ao pintor. A edição continha textos e notas de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Santa Rosa, entre outros intelectuais.

“O Exemplo de Portinari”, abordado por Aníbal na homenagem, e também o título da seção, é o seu esforço e dedicação. Para ele, “sem esse esforço, nem unicamente com ele, nenhum artista se faz grande”. O ecletismo do pintor é exaltado como fruto de estudo, mas também condicionado pelo “nosso estado histórico cultural ainda primário”. Naquele momento a arte brasileira não havia desenvolvido identidade própria, mas aparentava caminhar para tal.

Contudo, a publicação da *Revista Acadêmica* gerou um debate, iniciado a partir de uma publicação da revista *Dom Casmurro*. O tópico “Homenagem Municipal”³⁴, da edição de 6 de abril de 1940, recebeu com desgosto a homenagem feita meses antes. O autor anônimo diz que:

Essas notinhas prenes (*sic*) de adjetivos mais ou menos banais assinadas por gente muito misturada, metade da qual fracassada do ponto de vista da inteligência e da cultura dão a esse número da “Acadêmica” um certo ar municipal gozado (*Dom Casmurro*, 1940, P. 5).

É dito em seguida que, ao fazer tamanha homenagem, a revista “tenha desconhecido a existência, no país, de qualquer outro pintor” e que nada além de elogios a Portinari é mencionado. Suas influências e seus defeitos são deixados de lado e o pintor é glorificado em isolamento. “Antes de Portinari, nada. Com ele, nada. Haverá algo depois?” é a frase que conclui um dos parágrafos.

³³ Linha do Tempo - Projeto Portinari.

³⁴ HOMENAGEM MUNICIPAL. *Dom Casmurro*, Sexta-Feira, 06 de abril de 1940, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

Ainda em 1940, o suplemento literário da revista *Diretrizes*³⁵ abre o debate ao público, dando a palavra a Alvaro Moreyra, Aníbal Machado, Augusto Rodrigues, Dias da Costa, José Lins do Rego, Luis Jardim, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Oswald de Andrade e Santa Rosa para opinarem. Em seguida, defendendo o texto da *Dom Casmurro*, seu editor chefe, Jorge Amado, finaliza o número.

Na colaboração de Aníbal, o sabaraense defende a homenagem. Ele diz que não há críticas, pois toda homenagem é “de natureza comemorativa” e que qualquer comentário negativo se transformaria “ao calor da simpatia e da admiração”. Respondendo à polêmica do isolamento do pintor, Machado reforça que tendo o título “Homenagem a Portinari”, era porque falariam “unicamente desse artista”.

Para ele, isso não exclui os demais pintores e artistas. Sob sua análise, a obra de Portinari “nos oferece momentos em que a gente pode admirar simplesmente, esquecendo tudo o mais”. Sua vida e suas produções orgulham o país e inspiraram o editorial da *Revista Acadêmica* a convidar seus admiradores para prestar homenagens e “não poderia fazê-lo com os que acaso ainda o combatem”.

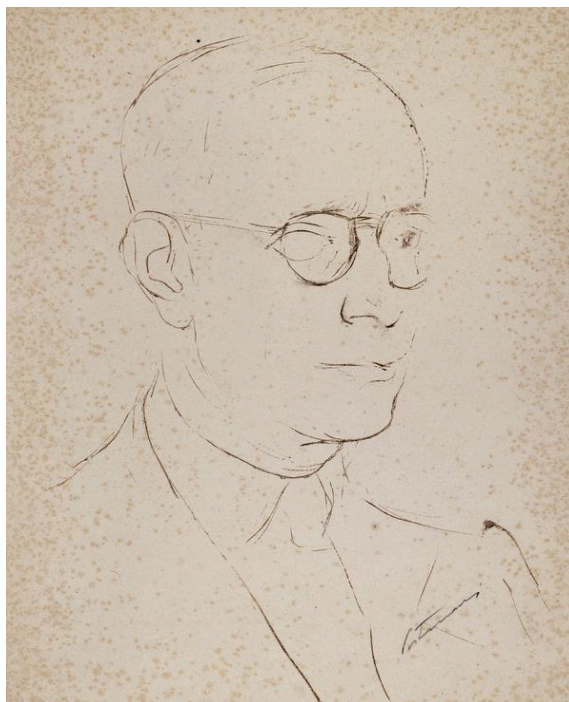


Figura 25 – Retrato de Aníbal Machado, 1940. PORTINARI, Cândido. 44x34. Monotipia sobre Papel.
Fonte: Acervo Projeto Portinari

³⁵ DEBATE sobre um número de homenagem e um tópico histórico. *Diretrizes. Suplemento Literário*, 1940, p. 7-25. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

Tu tens o sentimento da terra e da sua crise profunda, mais que a da cidade com os seus artificios. Sempre vejo o sólido camponeses em ti. Com a saúde e o vigor de espírito dos homens ligados à terra. Isso é que dá caráter a tua arte e tua vida. (Machado, 1941).

O homem de Brodowski é assim descrito por Aníbal Machado em carta³⁶ enviada no mês de fevereiro de 1941. A ligação com a terra e com o povo vista em Portinari pelo seu amigo é fortemente exaltada neste trecho da correspondência que trata majoritariamente de assuntos pessoais. O que dá valor à obra de Cândido é, reforçando mais uma vez a posição de Aníbal, sua proximidade com as camadas mais pobres e com a classe camponesa. Antes de ser um bom artista, é um bom homem. O escritor também diz estar animado para ver o “entrechoque de Brodowski e Nova York”, fazendo referência ao trabalho que, como veremos a seguir, seria feito pelo pintor na América do Norte.

Em 1940, Portinari é convidado a realizar um trabalho emblemático na Biblioteca do Congresso Norte-Americano por Archibald MacLeish, diretor da instituição. Os quatro murais à têmpera intitulados de *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese* e *Descoberta do Ouro* são finalizados um ano depois, em 1941. Como marco da amizade de ambos os intelectuais, Maria Clara Machado, filha de Aníbal, se hospedou na casa dos Portinari durante o período nos EUA.



Figura 26 – Portinari na Biblioteca do Congresso
Fonte: Projeto Portinari

³⁶ Anexo I.

Maria Clara já estava nos Estados Unidos na ocasião e, antes que voltasse ao Brasil, seu pai demandou que visitasse “Candinho”, apelido carinhoso o qual Maria utiliza para se referir a Cândido Portinari em entrevista³⁷. Portinari, então, sugere que a menina fique mais um tempo em sua residência para aproveitar o país. Cândido envia, em 23 de setembro de 1941, carta³⁸ comunicando a Aníbal Machado da estadia prolongada de sua filha, da vontade dela de estudar e comenta da boa relação de Maria Clara com a família Portinari. O artista também relembra a viagem de 1937 e diz: “seria esplêndido repetir Ouro Preto aqui em Washington”. E se despede dizendo “seu velho amigo, Portinari”.

Na resposta³⁹, enviada em primeiro de novembro, o mineiro demonstra alegria e afirma ser essa “Uma chance única que se abriu de ficar na América do Norte, na melhor das companhias.”⁴⁰ O ensaísta também comenta sobre a situação internacional, categorizando os EUA como “país em véspera de guerra”. Aníbal pergunta sobre o filho pequeno de Candinho, o João Cândido, e conclui da mesma forma que o amigo: “seu velho amigo, Aníbal”.



Figura 27 – Da esquerda para a direita estão João Cândido, Cândido Portinari, Maria Portinari, Maria Clara Machado e Inês Portinari, 1942
Fonte: Acervo Projeto Portinari

Logo após o natal de 1941, Portinari escreve novamente ao amigo, comentando sobre as dificuldades de voltar ao Brasil em meio ao clima de guerra. Cândido diz ter ido até o embarque do navio, mas que achou prudente desistir. Voltará em meados de janeiro de avião

³⁷ Depoimento Maria Clara Machado para o Projeto Portinari, 1983.

³⁸ Anexo II.

³⁹ Anexo III.

⁴⁰ <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/28613/n-a>

com passagens prometidas por Rockefeller. O pintor acredita que os murais feitos na América do Norte são o seu melhor trabalho e que o amigo mineiro ficará enciumado já que Maria Clara se tornou parte da família.⁴¹ Não há retratos de Maria Clara pintados por Portinari, mas o artista registrou sua irmã, Maria Celina, em 1938.



Figura 28 – Retrato de Maria Celina Machado Hermeto. PORTINARI, Cândido. 1928. Óleo sobre tela.
Fonte: Acervo Projeto Portinari

Retomando a carta enviada por Aníbal em novembro de 1941, vemos uma reflexão descontente sobre a arte moderna no Brasil. O escritor se mostra incomodado com o sucesso da exposição do pintor Presciliano, artista apegado à estética acadêmica, vista pelos modernistas como antiquada. Sua obra é descrita na carta como “o que há de mais *vieux jeu*, uma verdadeira regressão cultural” e o público que a aprecia é caracterizado como “idiota e reacionário” e dotado de uma “completa incompreensão da arte moderna... e antiga”.

Presciliano é o único artista contemporâneo de Aníbal a ser nominalmente criticado por ele, algo que o crítico não faria fora do ambiente privado de uma carta a um amigo. A presença da crítica nominal nesta carta, acompanhada de elogios ao caráter da pessoa cuja obra é criticada, sugere que o crítico de Sabará tinha opiniões negativas sobre certos artistas e escolhia não expressá-las publicamente como fariam outros críticos de seu tempo.

⁴¹ Anexo IV.

Pouco depois, em texto crítico de 1943, o ensaísta retoma brevemente a questão. O interesse pela arte moderna por parte do público estaria ainda “longe ainda de alcançar no nosso meio a unanimidade esperada”, mas a mais recente exposição de Portinari, capaz de “suscitar discussões e entusiasmos, de inquietar e comover”, parecia “reavivar no espírito do público” tal interesse. O impacto emocional das obras é o que mais chama atenção do crítico, que o descreve de forma poética ao longo do texto.

O ecleticismo da obra de Cândido é também retomado. Entretanto, Aníbal afirma que o artista alcançou agora “seu estilo pessoal tão livre e tão seguro de si mesmo”, uma linguagem que está “ao mesmo tempo na escala universal e brasileira” para o qual foi necessário passar por “dura aprendizagem” e “procura dramática”. Apesar da personalidade apontada pelo crítico, algumas obras da exposição possuem fortes semelhanças com o trabalho de Picasso, fator comum nas produções de Portinari durante os anos 1940, conforme colocado por Aracy Amaral (Amaral, 1994, p. 62).

Afetoso pela conexão do artista com o povo, o ensaísta não deixa de exaltar o aspecto social da obra de Portinari, cuja “constante popular” é “facilmente reconhecível”. As temáticas da terra e da infância também evidenciam a sensibilidade do artista e, mesmo que afetivas, elas “se juntam àquelas com que nos oprime o estado atual do mundo”. A partir dessa confluência as suas obras compreendem um “caráter de documentário de uma época”.

Comum à arte soviética, o didatismo realista, presente no supracitado “caráter de documentário”, é muito valorizado por Aníbal. O horror pintado por Picasso em Guernica se repete nas “mães” de Portinari, que agarram seus filhos com a “espuma da maldição na boca e o furor no gesto de quem os protege contra o ódio ameaçador e as bombas que os vêm destruir”. Essa seria a arte conectada com as fontes populares que o crítico defendia desde a conferência de 1935.

Assim como seu apreço por Segall explicitado na conferência sobre ele realizada no mesmo ano, sua defesa da participação dos artistas e intelectuais na luta política se reflete no seu gosto por Portinari. A guerra e a instabilidade assombram a época, mas o pintor é “consciente e sensível no meio de tantas catástrofes” e “abre os olhos para dentro de si e para fora”, retratando a dura realidade como forma de denúncia daqueles que oprimem e sensibilidade para com os oprimidos. A obra de Portinari não é “feita a serviço de apenas uma classe”, como as que o crítico condenou na década anterior, ela afeta, positiva ou negativamente, a todos.

Ao mesmo tempo, Mário Pedrosa, que residia nos Estados Unidos desde 1938, mudava a sua opinião sobre os trabalhos de Portinari. Orientado pelo Manifesto por uma Arte

Revolucionária Independente, de Diego Rivera e André Breton, Pedrosa se torna crítico da arte utilitária que servisse como propaganda política, iniciando sua defesa da arte independente e se posicionando contra a instrumentalização da arte de Portinari pelos governos dos EUA e do Brasil (MARI, 2009). Aníbal, por sua vez, se mantém firme na defesa da arte social.

Uma das mais renomadas obras de Portinari, o painel “Retirantes”, de 1944, teria sido dado a Aníbal, de acordo com o depoimento de sua filha ao Projeto Portinari. Ela afirma que certo dia Cândido chegou na casa de seu amigo pedindo para pegar o quadro de volta e vendê-lo para um americano que estava “louco por esse quadro”. De acordo com as informações disponibilizadas no site do Projeto Portinari, a obra, no entanto, foi doada ao museu de Assis Chateaubriand em 1949, 5 anos após a sua feitura.

Publicada pelo Partido Comunista, a *Tribuna Popular* recebe, no dia 14 de outubro de 1945, um poema de Aníbal Machado ilustrado por Cândido Portinari. 10 dias antes da publicação, o mineiro envia carta⁴² ao pintor, solicitando a ilustração e afirmando que ela constituirá o “único valor” da publicação, em tom de modéstia sobre o texto que havia escrito. O poema, pouco objetivo, faz menção à chegada de uma “estrela vermelha”, símbolo associado ao ideal comunista.

⁴² Anexo V.



Figura 29

Fonte: Acervo Projeto Portinari.

No ano seguinte, Portinari viaja para Paris onde inaugura uma exposição e é condecorado pelo governo francês com a Legião de Honra. No velho continente o pintor continua a trocar cartas com o amigo. Em correspondência⁴³ datada de outubro deste ano, o crítico comenta assuntos diversos, entre arte e política. Diz ele que a viagem do artista, além de representar mais um triunfo de sua arte, deve ter sido “útil à sua sensibilidade e seu espírito”. Comenta também a riqueza da experiência de presenciar a recuperação de Paris após a ocupação nazista.

Sobre a situação do Brasil, diz com leve ânimo que “já se respira melhor” após o êxito custoso da nova constituição, conquistado “após alguns meses difíceis”. Por outro lado, Aníbal vê com pessimismo a atual situação do Rio de Janeiro. “Pouca água, pouca paz, pouca carne... e um pouco de tifo”, é como descreve a então capital do país.

⁴³ Anexo VI.

Ele traz também algumas notícias. Entre elas, o anúncio da fundação do Ateneu Garcia Lorca, “destinado a divulgar a cultura espanhola” e o surgimento da *Literatura*, nova revista de Astrojildo Pereira, que é “mais cultural que política”, apesar de vinculada ao Partido Comunista. Ele diz que o primeiro número “está fraco”, mas que promete melhorar após “o intercâmbio com as revistas estrangeiras de esquerda”. Aníbal publicou algumas vezes na revista ao longo da segunda metade da década de 1940.

Por fim, Aníbal diz ter se oferecido para escrever o texto do álbum inglês de Portinari que seria publicado pela “Penguin”. Já havia começado, mas deixou de lado após ver os escritos que Landucci vinha “organizando com meticuloso cuidado” sobre a vida e a arte do pintor. Demonstra estar encantado com o texto que traz uma “penetração rara, lúcida e cheia de um fervor discreto”, o qual “ninguém faria melhor”. A publicação mencionada será retomada adiante.

Cessada a ditadura de Getúlio Vargas, Aníbal e Portinari se candidatam pela legenda do PCB nas primeiras eleições democráticas após o Estado Novo. A candidatura do escritor de Sabará não foi comentada na mídia da época, sendo a sua única menção em jornal disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional uma publicação do jornal do Partido Comunista no Rio de Janeiro, a Tribuna Popular, sobre um comício realizado em Belo Horizonte, onde alguns candidatos foram anunciados, entre eles “escritor Aníbal Monteiro Machado”.

No depoimento de Carlos Drummond de Andrade ao Projeto Portinari, o escritor diz ter sido chamado para se candidatar a deputado pelo PCB, tendo Aníbal sido convidado após a sua recusa. Drummond diz que a votação de Machado foi “abaixo de ridícula, foi insignificante”, mas que a de qualquer comunista seria, visto que o estado era reacionário e conservador.

O pintor de Brodowski, por sua vez, foi muitas vezes mencionado⁴⁴, tendo sido candidato a deputado federal, em 1945 e a senador em 1947. Na revista Diretrizes o artista defende sua posição afirmando: “pertença ao povo e lutarei pelo partido do povo”. Portinari também reconhece que não tem “jeito para deputado” e diz que foi candidato pelo PCB por ele representar a “única grande muralha contra o fascismo e a reação”.

Tendo o partido sido colocado na ilegalidade em 1947, a filha de Aníbal comemora a derrota de ambos no período, o que os tirou dos holofotes no contexto de retoma da repressão

⁴⁴ A título de exemplo cabe citar a publicação de dezembro de 1945 da revista Diretrizes sobre a campanha de Portinari (disponível no acervo do Projeto Portinari), e a reportagem d’*O Jornal* de 29 de janeiro de 1947 sobre a apuração dos votos, onde Portinari era dado como líder (disponível no acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional).

anticomunista. A derrota do pintor, no entanto, é vista como fraudulenta por seus companheiros, como menciona Luís Carlos Prestes em seu depoimento ao Projeto Portinari. A pequena diferença de votos e a virada repentina de seu oponente nas apurações são fatores que causam desconfiança. A perseguição do governo Dutra, no entanto, leva Portinari ao auto exílio no Uruguai, em 1947.

De Paris, Aníbal escreve⁴⁵, em setembro de 1947, que soube “com tristeza sobre alguns acontecimentos do Brasil”. Fazendo referência, possivelmente a ilegalização do PCB, ocorrida em maio daquele ano. O rompimento de relações com a União Soviética, também desgostado por Aníbal, aconteceria um mês após o envio desta correspondência. A política francesa no pós-guerra é, para ele, indecisa e confusa, mas não há um aprofundamento nas causas desta impressão por parte do escritor.

“Portinari” é o título do último texto de Aníbal focado no trabalho de seu amigo. Publicado na revista *Literatura* em abril de 1948, o crítico faz referência ao novo prédio do Ministério da Educação, inaugurado em 1945, onde seu amigo colaborou com alguns murais. Para ele, o edifício encomendado pelo então ministro da educação Gustavo Capanema e planejado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa é “a maior e mais ousada aventura artística do Brasil contemporâneo”.

Seu incômodo com o pouco interesse do público em relação à arte moderna parece diminuir visto que “vai se tornando maior a compreensão do público” sobre as produções de Portinari. O chamado “gosto burguês” que a recebe com “efeito de choque” passou, diz o crítico, “de escândalo a aceitação curiosa”. Os espectadores prudentes e com visão estreita aguardaram a consagração internacional para apreciar as obras do pintor brasileiro.

Ainda há, contudo, “resistências ridículas” por parte de alguns. Aníbal reforça o caráter de classe das obras do brodosquiano dizendo que o “homem do povo” sem conhecimento artístico as “aceita de instinto”, já que não tem seu gosto “viciado por um sistema de convenções acadêmicas”. Tal aceitação ocorre porque as “aprecia com o sentimento, enquanto outros a rejeitam em nome das fórmulas”. O “espírito burguês” destas fórmulas e convenções para “confrontar os trabalhos de Portinari”.

Na mesma temática social, e retomando o argumento apresentado na conferência antológica de 1935, o mineiro compara o amigo com “nossos maiores pintores” e menciona Victor Meirelles, Almeida Júnior e Antônio Parreiras. Estes se apegam a “aspectos exteriores,

⁴⁵ Anexo VII.

paisagísticos ou heróico-comemorativos (*sic*)” para retratar o Brasil. Portinari, por sua vez, traduzia “a visão do drama social e humano de seu povo”.

A “imagem mais viva” do artista e de sua obra está presente no álbum das Edições Pingüim (*sic*) lançado no ano anterior, diz Aníbal, e o texto de Lélío Landucci na publicação é “admirável”. Landucci é descrito como “convencido da função social da arte” e a completude de seu texto é elogiada. O crítico se mostra satisfeito com a não omissão de nenhum aspecto que compunha a pessoa e a obra de Portinari. Esta publicação é a mesma mencionada na carta de 1946.

“A ancestralidade camponesa, a infância, a aprendizagem severa, as viagens, o apelo forte da terra, o amor aos seres rurais do Brasil” são características presentes na obra de Portinari e a todas “o magnífico álbum” faz alusão. “O pintor da miséria”, conclui, “e dos mais sombrios dramas de nossas populações rurais é também o fixador dos momentos felizes do nosso homem do povo”. Sobre os ideais políticos do artista que militou no Partido Comunista, ele diz que Portinari esperava ver o supracitado “homem do povo” viver um dia “redimido da ignorância e da opressão”.

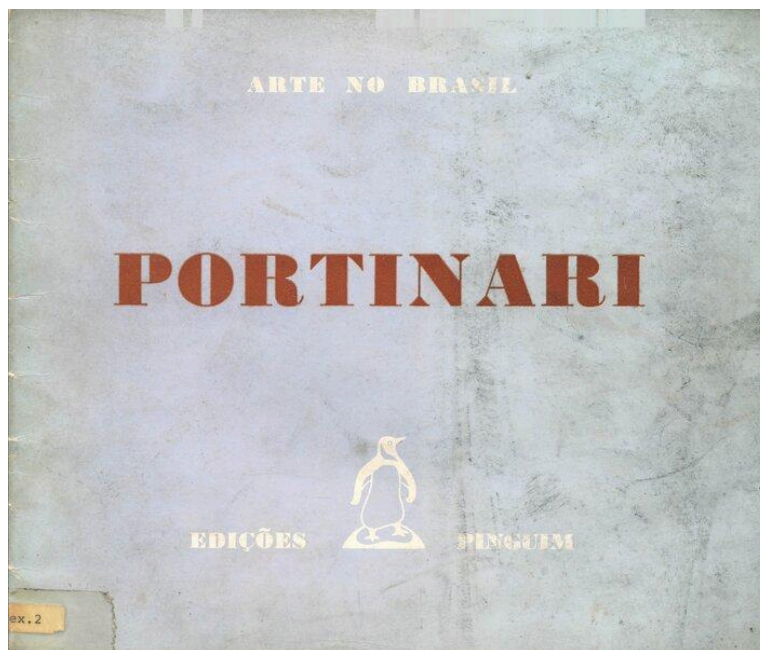


Figura 30
Fonte: Acervo Projeto Portinari

Elogios ao álbum também são feitos em carta⁴⁶ enviada por Aníbal, recém retornado da Europa, ao amigo que se encontrava em Montevideo em abril do mesmo ano. “Como ficou

⁴⁶ Anexo VIII.

bom o álbum da Penguin sobre você! E o texto de Landucci é excelente: uma viagem circular em torno de você e da sua arte”, diz o mineiro que comenta a publicação de seu texto sobre na revista *Literatura*.

Comentários sobre a situação política do Brasil também são feitos na correspondência. A repressão aos comunistas e a submissão aos Estados Unidos promovida pelo governo Dutra o preocupam. Ele diz: “É vergonhosa a nossa posição de cócoras em face da América do Norte. Chega a dar saudades Getúlio... O congresso é como se não existisse”. Apesar de também ser anticomunista, a repressão diminuiu ao fim da ditadura Vargas, justificando assim o comentário de Aníbal em relação ao governo submisso e repressivo de Dutra. “O Rio não está valendo a pena agora”, diz o mineiro ao amigo.

Mesmo frente a tal situação, o remetente afirma não perder nunca a esperança no povo brasileiro, “cujo valor não pode ser apreciado pelos que o exploram, é claro!”. Ele vê, porém, na “desgraça do nacionalismo”, que ele se refere como “uma invenção fascista”, o centro do problema. Ele diz que sua preocupação com o país aumentaram após visitar a Europa e ver “quanto terá que caminhar, o Brasil, para ser alguma coisa”. A carta é concluída com notícias de Maria Clara e da família. “De um modo geral, a vida aqui está... besta”, diz o escritor que assina enviando “um abraço fraternal de seu velho amigo”. É possível notar uma aparente contradição no discurso do crítico que ataca o nacionalismo e defende o governo Vargas, notório pelo seu nacionalismo.

A percepção de Aníbal sobre o nacionalismo é aquela defendida pelo PCB. Um nacionalismo anti-imperialista e não ufanista, que leve o país a um desenvolvimento de suas forças produtivas e valorização de seu povo. As riquezas produzidas por empresas nacionais, mas que se concentram nas mãos da burguesia nacional e da burguesia imperialista, devem, para ele, ser refletidas em melhorias na qualidade de vida do povo brasileiro. Tais questões diferenciam o nacionalismo fascista denunciado por Aníbal e o nacionalismo defendido pelo PCB e por ele.

Em sua resposta,⁴⁷ o pintor diz gostar do texto de Landucci e se mostra contente com os elogios do amigo que também o apreciou. Reforçando a relevância de Aníbal no meio intelectual brasileiro, Portinari diz que a opinião do mineiro “é muito importante, não só pelo que ela significa, mas também pelo prestígio e respeito que há pelo seu nome”. Juntamente aos apresentados ao longo do artigo, Portinari se junta aos nomes que apreciam os posicionamentos de Aníbal Machado.

⁴⁷ Anexo IX.

Sobre as questões políticas, Portinari traz a sua opinião sobre o Uruguai, país em que se encontra, onde a vida é “anormal” cercada de uma “chantagem de guerra”, o governo é democrata e a imprensa é pior que a brasileira, mesmo que isso pareça “impossível”, diz o artista. Ainda no contexto de aumento da perseguição aos comunistas durante o governo Dutra, o pintor diz ser “reconfortante” que homens como Aníbal permaneçam no país ainda nessa “hora dura” e se posicionam contra os “falsos patriotas” que contribuem dia após dia para o “esfomeamento do povo”.

Portinari exalta os bons conselhos do amigo e solicita mais um. Diz ter aceitado um convite para visitar ou residir em Praga e pergunta a opinião de Aníbal. O pintor expõe ainda seu interesse em visitar os “países onde o dollar não funciona”, fazendo referência aos emergentes países que formariam o bloco socialista ao longo do século. O mineiro havia visitado a Polônia, também socialista, em sua viagem à Europa no ano anterior.

Defendido por Aníbal, pelo Partido Comunista e pela União Soviética, o tema da paz mundial seria o foco do debate em conferência realizada em solo estadunidense no ano de 1949. A Conferência Científica e Cultural pela Paz Mundial contaria com a participação de Portinari, cujo visto foi negado, causando indignação de diversos setores culturais e midiáticos. No periódico “Folha do Povo”,⁴⁸ Aníbal afirma que a decisão foi chocante para o Brasil e para o mundo, evidenciando uma “demonstração inequívoca de que a sua democracia está periclitante”.

Portinari pessoalmente e Aníbal em nome da Organização Brasileira de Defesa da Paz e da Cultura, sem representação local, enviam mensagens à conferência⁴⁹. Ambos reiteram seu apoio à luta pela paz. As causas da paz, da cultura, do progresso e da fraternidade entre os povos devem ser buscadas “não somente com palavras, mas com ações”, é o que diz o pintor. Como presidente da organização que, no Brasil, luta pelo “entendimento pacífico entre todos os povos do mundo”, Aníbal diz estarem associados ao povo norte-americano em sua luta “vigorosa e patriótica”.

Críticas ao pintor são feitas, no mesmo ano, por Mário Pedrosa. A pesquisadora Patrícia Reinheimer afirma que, a nível moral, as críticas de Pedrosa eram uma censura ao posicionamento político daqueles que se colocavam ao lado do Partido Comunista (Reinheimer, 2013, p. 264). Direcionando sua fala ao painel “Tiradentes” de Portinari, o

⁴⁸ “A 'cortina de ferro' está no hemisfério ocidental dominado pelo imperialismo ianque” *Folha do Povo*, 23 de março de 1949. Acervo Projeto Portinari.

⁴⁹ Portinari dirige-se à Conferência de Nova York, 30 de março de 1949. Acervo Projeto Portinari.

crítico ataca a sua estética realista preocupada em narrar episódios, mas que falha no seu principal objetivo que seria o de ser didática (*idem*).

Em contraste, o crítico José de Moraes exalta o painel, associando a figura de Tiradentes a Luís Carlos Prestes, liderança do Partido Comunista. “Temos um Prestes simbolizado naquele Tiradentes barbudo”, diz ele. A luta de Pedrosa contra o realismo socialista acarretaria em uma intolerância à arte figurativa. A grande proximidade de Portinari com o PCB, evidenciada por Moraes, somada à permanência no realismo fizeram de Portinari um alvo das críticas de Pedrosa (Reinheimer, 2013, p. 265).

Após a I Bienal de São Paulo, em 1951, o debate entre figuração e abstração se intensifica, aumentando as críticas aos consagrados artistas modernos por parte de autores como Pedrosa e Ferreira Gullar. Em 1952, Mário Barata acusa os ataques ao pintor de Brodowski de serem uma “moda”, dizendo que “toda nova moda dá cunho de personalidade, é algo *snob*” (Barata, 1952 *apud* Reinheimer, 2013, p. 268). Aníbal, apesar de não participar diretamente do debate, se mantinha defensor da figuração.

10 anos após sua última mostra individual, é inaugurada, em 1953, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Exposição Portinari. Os textos do catálogo, apesar de não terem sido encontrados nesta pesquisa, são de Aníbal Machado e Antônio Bento. O primeiro fala sobre a mostra no *Correio da Manhã*⁵⁰. Retomando mais uma vez os ditos de 1935, Aníbal diz que o instinto e a técnica são importantes para a produção do artista, mas que nenhum deles individualmente seriam capazes de proporcionar as obras de Portinari.

O crítico vê na determinação interna e nas influências dos meios sociais a origem do estilo próprio desenvolvido pelo pintor, e afirma ser impossível encontrar uma direção estética de forma arbitrária. Novamente em defesa do “ecleticismo” de Cândido, o escritor diz ser ele fruto de uma “absorção ávida de experiências convergentes” que contribuíram para uma experiência pessoal maior. Na contramão do debate artístico da década de 1950, a proximidade com o muralismo também é retomada, demonstrando uma visão artística engessada. Concluindo, diz que a arte de Portinari contribui para o nosso povo “tomar consciência de seu passado e exaltar-se nas esperanças do futuro”.

Sobre a mesma mostra, Ferreira Gullar critica Portinari por ser movido pelo assunto e pelo impulso narrativo, não por relações formais e de estruturas plásticas, como o crítico acreditava ser ideal. “A ausência do sentido plástico é preenchida pelo sentido dramático-narrativo” (Gullar, 1953 *apud* Reinheimer, 2013, p. 269). Ainda, em 1954 a

⁵⁰ Encerramento da Exposição Portinari, *Correio da Manhã*, 20 de junho de 1953. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

famosa declaração de Pedrosa sobre Portinari e Segall não fazerem falta na II Bienal de São Paulo marca o debate (*idem*). Os artistas sempre defendidos por Aníbal até então, eram os principais alvos das críticas daqueles que exaltavam a abstração. Não sozinho, Quirino Campofiorito e Antônio Bento também estiveram do lado da figuração em 1953.

Portinari, em 1955, se mostrava pessimista sobre a situação, acreditando que a pintura e a escultura teriam perdido a razão de ser. Para ele, o papel social atribuído à obra e ao artista são parte essencial da arte. O novo *zeitgeist* teria comprometido as produções artísticas. Substituída pelo rádio e pela televisão, “a arte, que antes tinha existência útil, que era o melhor meio de propaganda, hoje precisa de uma propaganda danada para ser vista”, diz o pintor (Reinheimer, 2013). Seu amigo de Sabará não publicou mais sobre sua arte desde 1953.

Não foram encontrados documentos sobre a relação de Portinari e Aníbal posteriores a 1954. Maria Clara, contudo, afirma que almoços e comemorações eram recorrentes na casa de ambos. Candinho não era um frequentador das domingueiras do Aníbal, mas ia, ao lado de sua esposa, visitar o amigo para jantar. Portinari também fazia eventos em sua casa, aos quais, da mesma maneira, Aníbal não participava, mas o visitava para a janta. Os encontros e a intimidade dos dois teria continuado, de acordo com Maria Clara, até a morte de Portinari, em 1962. Nenhuma homenagem póstuma a Portinari assinada por Aníbal foi encontrada.

5 CONCLUSÃO

O engajamento por parte dos intelectuais, artistas e escritores no debate e na luta política se tornou comum no Brasil durante as décadas de 30, 40 e 50. Dos muitos nomes e eventos lembrados como marcos desta época no Rio de Janeiro, poucos não se ligam de alguma forma a Aníbal Machado. Seu trabalho enquanto escritor era admirado, sua opinião e ação política respeitadas e sua crítica de arte antológica.

Comunista, Aníbal repudiava o fascismo e atuou em organizações e eventos nacionais e internacionais que promoviam mobilizações contra essa ameaça. Esteve na presidência da Associação Brasileira de Escritores e por meio dela organizou o primeiro Congresso Nacional de Escritores, mobilizando a categoria contra a ditadura do Estado Novo. Frente a despolitização da associação, permaneceu ao lado daqueles que acreditavam na importância política do organismo e na função social do escritor.

O enfraquecimento do perigo fascista no Brasil não o desmobilizou. A solidariedade para com os países ibéricos, àquela altura tomados pela extrema direita, o manteve presente na luta internacional. Sua defesa da revolução e simpatia à União Soviética também se mantém inabalável até meados dos anos 1950. Da mesma forma, o apoio ao Partido Comunista e às suas propostas e ações em território nacional persistem no decorrer das décadas, se tornando omisso apenas ao fim de sua vida.

O sabarense também respaldava as organizações que buscavam dar voz às minorias sociais e trazê-las juntamente aos intelectuais para o debate político como o Teatro Experimental do Negro, o jornal Momento Feminino e a Universidade do Povo. Era inconformado com a precariedade da educação e da cultura no país e se mobilizou para apoiar aqueles que agiam pela mudança.

Na década de 1940, auge da sua produção crítica e política, Aníbal vivenciou o aumento da censura, lutou pelo fim dela e atuou em diversos organismos políticos e culturais após a abertura democrática. Foi candidato a deputado pelo PCB, presidiu a ABDE, o Ateneu Garcia Lorca e a Organização Brasileira de Defesa da Paz e da Cultura, participou de congressos nacionais e internacionais e foi ativo no debate público antifascista.

Seu olhar para as artes visuais era amarrado à sua visão de mundo solidária aos oprimidos, compreendendo que uma revolução social era indispensável para que o Brasil se tornasse um país justo. Os artistas deviam, para ele, tomar partido nesse movimento de renovação direcionando as suas produções às massas populares. O conteúdo, portanto, se mostra mais importante que a forma no pensamento do mineiro.

Mesmo que em suas publicações não haja ataques àqueles artistas que não eram adeptos de sua ideologia, as correspondências trocadas com o amigo de Brodowski ressaltam seu desprezo pela arte tradicional e formalista, a arte que representa a ideologia burguesa. As cartas e as publicações de Aníbal no decorrer dos anos mostram sua convicção sobre o eventual triunfo da arte moderna e, principalmente, da arte social. O triunfo foi encontrado nos pinceis de seu velho amigo.

Portinari era eclético nas formas, mas fiel às temáticas populares das quais não abria mão, encarnando assim o artista que cumpre a função social revolucionária esperada pelo seu amigo. A relação dos dois nos permite aprofundar o conhecimento sobre suas opiniões e posicionamentos manifestados a nível pessoal. Além disso, é mais uma evidência da participação e importância de Aníbal na vida cultural do Brasil na primeira metade do século XX.

Por não mencionar diretamente, sua adesão às diretrizes do realismo soviético aparentam se dar a partir de suas convicções políticas, não de uma obediência cega. O gosto pela arte de temática social, por outro lado, se norteia pelo impacto do muralismo Mexicano no ambiente artístico latino-americano, fator este presente também nos demais críticos do período. Não por acaso os elogios aos murais de Portinari são recorrentes.

Sua defesa da obra de Portinari, todavia, se mantém semelhante por quase duas décadas, sendo perceptíveis argumentos repetidos em 1935 e 1953 que evidenciam uma rigidez ideológica do crítico, havendo uma leve abertura apenas no seu último ano de produção crítica, 5 anos após seus últimos escritos sobre o amigo de Brodowski. Mesmo simpático ao abstrato, não há publicações que indiquem um afastamento da tendência figurativa.

Mário Pedrosa, crítico que estava ao lado da abstração, da arte livre e contra o governo da União Soviética, lado oposto ao de Aníbal no debate artístico e político, homenageou o mineiro postumamente. Quirino Campofiorito, outro crítico de renome, fez o mesmo. Mesmo não tendo uma quantidade numerosa de críticas de arte publicadas, Machado era respeitado pelos companheiros de atuação que se consagraram na história. O pouco conteúdo historiográfico sobre Aníbal gera um vácuo na história, não só de Cândido Portinari, mas dos intelectuais, artistas e escritores radicados na antiga capital. Preencher esse vazio é contribuir não só para a história do Rio de Janeiro, como para a história cultural e política do Brasil.

Amigo dos grandes nomes do Brasil, Aníbal Machado é uma das muitas peças que construíram a nossa crítica de arte e o debate brasileiro sobre a função social do artista e do

escritor. Sua relação com Portinari nos serve como um exemplo da presença de Aníbal na vida dos intelectuais do Rio de Janeiro, muitos deles admiradores e frequentadores da casa do escritor mineiro. A historiografia, assim como o público geral, atualmente pouco conhece Aníbal Machado. Conhecem, no entanto, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Cândido Portinari. Estes, e muitos outros, conheciam bem o mineiro de Sabará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raul. Parque de Diversões - Aníbal Machado. Editora da UFMG, Belo Horizonte; Editora da UFSC, Florianópolis, 1994.

AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970. 3ª edição, Studio Nobel, São Paulo, 2003.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: Itinerário Crítico. 2a. ed. atualizada e ampliada. São Paulo: CosacNaify, 2004.

ATO POÉTICO PELA LIBERTAÇÃO DA ESPANHA. Tribuna Popular, 30 de dezembro de 1945, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

BANDEIRA, Manuel. A Exposição de Portinari, O Globo, julho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari

BARROS, Francisco Messias Gomes. I Congresso Nacional de Intelectuais (Goiânia - 1954): Cultura Nacional, PCB e Hegemonia, 2018.

BORTOLOTTI, Marcelo. Drummond e a Associação Brasileira de Escritores: desencontros e ruptura. Criação & Crítica, n. 28, dez. 2020.

CAMPOFIORITO, Quirino. MORRE ANÍBAL MACHADO E A NOTÍCIA NO FIM DA TARDE DE UM DOMINGO. O Jornal, 29 de janeiro de 1964, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

CAMPOFIORITO, Quirino. RECORDAÇÃO DE OSWALDO GOELDI. *O Jornal*, 28 de janeiro de 1962, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

CARONE, Edgard. BRASIL: Anos de Crise (1930 - 1945). Editora Ática, São Paulo, 1991.

CARONE, Edgard. República Liberal I: Instituições e Classes Sociais (1945 - 1964), São Paulo, 1985.

CARONE, Edgard. República Liberal II: Evolução Política (1945 - 1964), São Paulo, 1985.

CARONE, Edgard. A República Nova (1930 - 1937), São Paulo, 1974.

CASTRO, Ricardo Figueiredo de. Contra a guerra ou contra o fascismo? As esquerdas brasileiras e o antifascismo, 1933-1935. Niterói: 1999. Tese (Doutorado em História) — UFF.

DEBATE sobre um número de homenagem e um tópico histórico. Diretrizes. Suplemento Literário, 1940, p. 7-25. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

DUARTE, Paulo Sérgio. GUIGNARD: A Memória Plástica do Brasil Moderno. Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

Encerramento da Exposição Portinari, Correio da Manhã, 20 de junho de 1953. Fonte: Acervo Projeto Portinari (texto sem identificação de autoria).

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, 2005.

GRANDE A EXPERIÊNCIA CULTURAL DA URSS. Imprensa Popular, 11 de dezembro de 1954, p. 1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

HOBBSAWM, Eric. ERA DOS EXTREMOS: O breve século XX 1914 - 1991. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

HOMENAGEM A ANÍBAL MACHADO, Tribuna Popular, 12 de março de 1947, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. (texto sem identificação de autoria).

HOMENAGEM MUNICIPAL. Dom Casmurro, Sexta-Feira, 06 de abril de 1940, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

HOMENAGENS A ANÍBAL MACHADO, A Manhã, 20 de março de 1947, p. 5. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. (texto sem identificação de autoria).

Inaugurou-se hontem a exposição Portinari, Diário da Noite, 02 de julho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari (Texto sem identificação de autoria).

INSTALA-SE EM SANTIAGO O CONGRESSO CONTINENTAL DE CULTURA. Imprensa Popular, domingo, 26 de abril de 1953, p. 1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria)

KONDER, Leandro. Introdução ao Fascismo. Expressão Popular, 2005.

LAET, Zoia de. SOU ESPOSA DE UM ESCRITOR... Dom Casmurro, Quarta-Feira, 19 de agosto de 1939. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Leitura, N°78, janeiro de 1964. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

LEÃO, Múcio. A EXPOSIÇÃO PORTINARI, Jornal do Brasil, 20 de agosto de 1932. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

LIMA, Felipe Victor. Literatura e Engajamento na trajetória da Associação Brasileira de Escritores (1942-1958), São Paulo, 2015.

LIMA, Felipe Victor. O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945), São Paulo, 2010.

MACHADO, Aníbal. As Horas de Franco estão contadas. Tribuna Popular, 22 de julho de 1945, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

MARI, Marcelo. Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos, 2009.

OLIVEIRA, Angela Pereira de. Repercussões do Congresso de Escritores pela Defesa da Cultura de Paris (1935) no Cone Sul: luta antifascista e debates culturais. São Paulo, 2015.

Os Comunistas e a Constituinte. A Manhã, 6 de setembro de 1945, p. 8. (texto sem identificação de autoria). Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O PROGRAMA DO P.C.B ATENDE às exigências da cultura nacional! Imprensa Popular, 15 de abril de 1954, p. 3. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

PEDROSA, Mário. OS CRÍTICOS E A MORTE DE ANÍBAL. Correio da Manhã, 22 de janeiro de 1964, p. 14. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

PELA LIBERDADE E PELA CULTURA! A Manhã, Sexta-Feira, 05 de julho de 1935, p. 12. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria).

PEREIRA, Jaqueline Pierazzo. O CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS POR FLÁVIO DE CARVALHO. LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Outubro/2010 - Vol. V, 2010.

Portinari dirige-se à Conferência de Nova York, 30 de março de 1949. Acervo Projeto Portinari. (Texto sem identificação de autoria).

PRIMEIRO CONGRESSO NACIONAL DE INTELLECTUAIS. Imprensa Popular, 03 de janeiro de 1954, p. 11. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (texto sem identificação de autoria)

REALIZAR UMA OBRA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL SEM TORNAR O TEATRO VULGAR, O Jornal, 17 de outubro de 1944, p. 2. (Texto sem identificação de autoria). Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

REINHEIMER, Patrícia. Cândido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Garamond, Rio de Janeiro, 2013.

R.A. Entre os artistas modernos brasileiros, Diário de Notícias, 18 de junho de 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

R.C. Cândido Portinari e a sua Próxima Exposição, *Jornal do Commercio*, 1933. Fonte: Acervo Projeto Portinari.

SALLA, Thiago Mio. *O FIO DA NAVALHA: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*, São Paulo, 2010.

WHATELY, Celina. *Visconde de Pirajá 487: As domingueiras de Aníbal Machado*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2011.

XAVIER, Cristiane Fernanda. Educadores em Territórios de Sociabilidade Política (Brasil, 1934-1935). *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 47, e119387, 2022.

ANEXO I

CO-3044

Cris Patinari,

Apesar de falar que fazer aqui é conivência do teu amigo, nunca foste das aquelas que se apóiam, afastando-te do Rio na época do seu peão calado. Assim, tu ^{te} refazes das emoções de viagem e América do Norte, e, ~~o~~ n.º 11 - o Jaz. Central no centro - na paisagem de tua infância, podes recolher um pig - e trabelha. Esta curiosa de vir a tua última coisa, resultante do entrecampo de Nova York e Brooklyn.

Depois de ter ido a carne com uma de mais leituras piper, espero refazer-me completamente em Minas, para onde seguirei a semana próxima com a tribo. Patinari, não sei como se pode aquetear todo esse tempo no Rio! Chega ~~o~~ a estúpido e deslumado.

Selma, que é resguardante do campo - da montanha, está neste momento arrumando a mala e no período que precede a ti, à Maria, e a tua irmã. Si puderes permanecer aí mais algum tempo, não penses em vir já. Procura a tua arte, procura a tua saúde e a do teu.

fig um espaço

enorme parte feita em conferência sobre
 "6 annos e sua influencia na vida moderna".
 Já eu não me tinha comprometido com o
 "Instituto Brasil. Estado Unidos", deitaria para
 mais tarde. Em todo caso, parece que não me
 sai mal... Lá me encabro em o B. P. P., o Marco,
 o Lincos, e outros amigos novos.
 Fazes muito pouco que acabei, como eu, pensando
 em construir alguma coisa modesta em
 imitação do Rio, e que te sirva de abrigo e
 refugio para a vida agitada do Rio.
 Tu tens o sentimento de terra e de sua criação
 profunda, mais que o de cidade com os seus
 artificios. Sempre vejo o solido característico
 tu, com a saúde e o vigor de espírito do homem
 de fora e terra. Isso é que te mantém a vida curta
 e a tua vida.
 Faltou no meu abito domestico como
 no do amigo, e constantemente lembrado.
 Já pelo imaginário em que prazeres e avidez

está pensando nos dias que vamos passar em
 Minas. É aquela nossa viagem a Ouro Preto,
 Bahia?... Não tenho visto o nosso Saldá, atropado
 lado, ao que me dizem, por uma paixão que
 a ele se tem transferido. Com o pensamento lido
 está sempre. O mundo está a chego de
 S. Paulo.
 Agora, meu caro Porti. Por dia a seguir,
 tu és Beethoven, em um Leipzig sem a
 Sora-França. Recomenda-me a Maria, as
 suas pais, irmãos - irmãos. Um alemão circular
 a toda essa Beethoven legem deixo. E em
 todos os afetos que te manda
 o amor-velho
 Recebido Rio
 7-2-941
 Beijos de J. Gaudin.

ANEXO II

Caro Anibal

F-0131

CO-4447.4

Maria e Ines conspiraram com Maria Clara para que ella ficasse e eu achei a ideia muito boa. Não devo ter o de pedir sua permissão mas como o. deu a Clara conta autorizando a decisão com o. te para ficar achamos que o. iria concordar.

As Tres fizeram esplendida liga. Você pode ficar tranquilo, pois temos pratica de lidar com meninas da idade d'ella

Hoje os meus projetos foram aprovados pelo Mackeisch e pelo arquiteto do Copi Tolia, por isso vamos ficar aqui em Washington.

Estaremos de volta em fins de Dezembro

F-0132

CO-4447.2

Falamos sempre com
vocs e como seria es-
-plendido repetis - Ours
Pretos aqui em Washington
Maria Clara está muito
bem de saude.

Ella está com von-
-tade de estudar - está
-mo vendo isso.

Abraços de Todos
para todos vocs.

Os vossos
amigos P. Lima

Washington, 23-IX-941

ANEXO IV

F.0133

Caro Anibal

CO-4448.1

Já devíamos estar via-
jando se não fossem os
noticiis na vespera da
partida. Tinhaamos reserva-
do no "Cari" navio brasileiro,
Mas achei prudente não
embarcar. Rocketeller pro me-
teno passagem de avião para
meados de Janeiro.
Mas não queriam saber
o que foi a nossa vida
nestes ultimos dias - uns
achando que devíamos
embarcar antes que não
atê que afinal os noticiis
nos fizeram desistir - os
males já estavam no
caes - já tinhamos deixa-
do o apartamento -
foi uma conecia louca
para desistir e pegar vo-
-varmente o apartamento, pois

aqui em Washington não
 há lugar nem mais para
 uma pessoa — felizmente
 pegamos o apartamento
 e aqui estamos a espera
 de viajar de férias.

Os murais ficaram muito
 bons, MacLeish deu-me
 liberdade — fiz o que dese-
 -java e creio que é o meu
 melhor trabalho. Levei
 fotografias. Maria Clara
 aderiu inteiramente à fami-
 -lia — creio que v. vai ficar
 enciumado — Maria é a
 chefe.

Fizemos hontem o nosso
 natalinho em familia.
 Não mandei noticias do mural
 porque era muito quedencioso
 Coisas ruins de testam fotografias.
 Todos mandam abraços
 para Selma e para todos d'ali
 Os velhos Portinari's
 Washington, 26 - XII 74

ANEXO V

60-3043 F-739

Caro Portinari,

Ai vai o poema a ser publicado em "Tribuna Espetacular"
Será acompanhado pela ilustração em uma
prometida e isso considero o seu único
valor. Honra para mim e para a
Tribuna.

Lembranças a todos os seus e
um paternal abraço do seu
velho amigo - AM

Decubal

Rio - 4-10-1945

ANEXO VI

Rio-10.10.46 F-440
10-3045.1

Caro Portinari,

Sempre querendo crescer-lhe e tempo adiante. É que você está tão presente nas conversas e nas notas de seus amigos que a gente nunca o imagina em Paris. Bem pode você calcular a nossa alegria em acompanhá-lo pelos triunfos e pelo deprimimento dos amigos o sucesso de sua exposição cá. Ao nosso caro Távora Basti recebi um cartograma dando notícia de que foi "veríssimo", passou-o logo a uma agência de informações, tendo o cuidado de desdobrá-lo com a qualificação de diversos nomes conhecidos de poetas, pintores e críticos que estiveram presentes. Um nome de primeira ordem, digno de apreciar uma exposição sua. Estamos ansiosos por ouvir as suas impressões. Acho que esta viagem a Paris, além do triunfo que representa para a sua arte (mas um triunfo, aliás), deve ter sido útil à sua sensibilidade e ao seu espírito. É que não experimentamos humanos para você o fato de assistir ao ressurgimento de Paris depois da ocupação nazista.

Aqui no Brasil, após alguns meses difíceis, a situação melhora muito. Vencemos sucessivas provocações, sendo que a pior foi mesmo a ocupação de seu promulgador a Castilho. Ela hesitou, acabou, mas veio, grand mérito. Já se respira melhor.

Está decidido a embarcar para a França em começo de abril do próximo ano. É possível que o Embaixador me dê auxílio. Mas não de qualquer jeito. Não quero mover sem cabeça a Europa, especialmente Paris - nem mesmo dela. Bem mais depressa do que parecia, a França está recuperando após a sua antiga posição. Todos trabalham para isso. É necessário que seja assim. Faltamos aqui o "além-farol Louva", destinado a divulgar a cultura capetula, visível de francês.

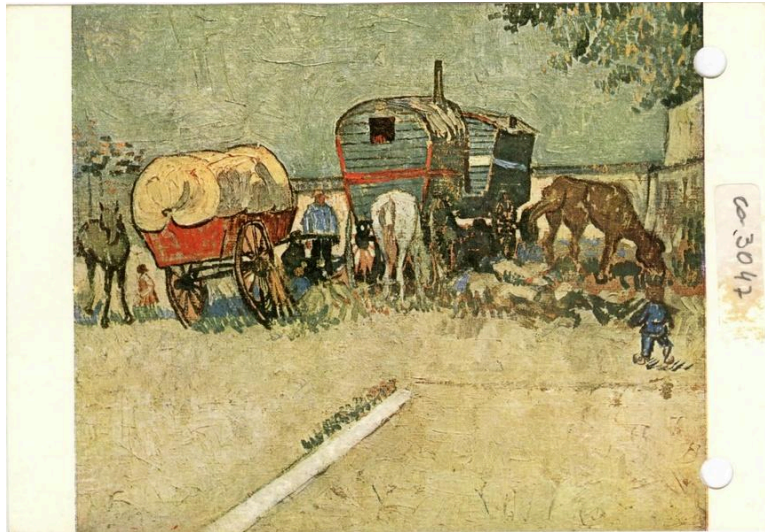
F-741
Co. 3045.2

Apareceu uma revista "Littérature dirigée par Aristogilo". Revista mais cultural que política. Dêixa a Fanny Basty que me mande para ela, em cartão permanente, notícias sobre o movimento cultural da França. O primeiro n.º ainda está fresco, mas promete melhoras, sobretudo depois que houve intercâmbio com as revistas estrangeiras de esquerda. O Rio continua com pouca água, pouca paz, pouca carne... e um pouco de tifo; está decrescendo.

Como você já devia estar reformado, ofereci-me a escrever o texto para um album de reproduções suas de colheitas inglesas "Pit-gouin". Já o livro iniciado, quando o Landucci, que o está organizando com meticoloso cuidado, me mostrou as notas que há longo tempo vem escrevendo em francês, sobre a sua vida e a sua arte. Fiquei encantado com o que ele fez. Um estudo de uma personalidade rara, lícido e cheio de um fervor discreto. Ninguém o faria melhor, ninguém fez igual. Dêixe ao Landucci que se nada tenha que acrescentar ou modificar no seu trabalho; o que me comprou, pela tradução do para o vernáculo. Apenas lhe fiz algumas sugestões. Ele vem jantar em minha casa amanhã e terá as originais. Ainda não sabemos se você vai existir em Londres. Já estamos imaginando como devem ser grande e sua saudade de Brasil e de Berdochi. Selma, Clara e o resto de minha vida estão mandando lembranças para você todos, de quem estão saudades. Estão hoje com o C. Mamont, que me disse que iria escrever. Ula breve. A Olga e o Fay devem chegar hoje, ela de C. Frio e ele de S. Paul. Recorrem-me a todos os seus e os amigos brasileiros que aí se acham. Dêixa a Fanny Basty que pediu muito do "L'écôle des triéparus", a respeito do qual ainda quero escrever uma nota. Imagino que você já deve estar longe por se atirar de novo na pintura. As obrigações sociais de uma grande exposição não lhe devem dar m.º tempo.

Com o Maria, a Inez e o João Carlos, meus um abraço de Recicital/

ANEXO VII



5953. Vincent Van GOGH. Halte des bohémiens.
(1853-1890).
A halting-place of Gipsies.
Zigeunerlager.
Sosta di Boemi.
Parada de Gitanos.

Musée du Louvre - collection permanente
 Caro Portinari,
 Escravo. Me sen tea certeza de que já
 voltei do Argentina, mas soube do grande êxito
 da sua expedição. Visto do Itálio, que me encantou.
 Em Paris tenho encontrado sinais de sua passagem.
 É de fato uma grande criação humana esta cidade!
 Mas a vida não é fácil aqui, nem após guerra.
 Emagreci o Kilo, mas vi muita coisa. Por algumas vezes, em
 momentos de abertura, valia-me de francês que você
 lêu em o nosso amigo J. & Barro. No Rio faremos a
 conta. LES ÉDITIONS NOMIS, PARIS. PRINTED IN FRANCE
 do Brasil a Volância Europeia entre meios
 indígenas, a melhor, confusa. Eles não sabem o que
 querem... Espero chegar ao Rio pelo fim de outubro.
 Já estão saindo do meu e do amigo. Há tantos
 endereços de Lanucci, Florença, Siena e Assis foram
 a grande surpresa que tive na Itálio - não falando
 em Veneza, que é vivida no gênio. O nosso João Cardito
 já deve estar bem crescido. Um abraço nele, bem
 como no amigo André - Lanucci, a seu lado e de
 sua boa saúde. Com a Maria, reciba, meu
 caro Cardito, o fraternal abraço a
 seu velho.
 Jucival
 Paris, 14.9.54

ANEXO VIII

Rio - 17.5.48

F-743
CO-3048.1

Caro Patinari,

Sua vez, Maria, Inez e o maravilhoso
 Frei Cândido estão passando ^{bem} ~~então~~ bem. Temos tido notícias
 suas de vocês; as últimas, pelo Michel Simon. Vocês são sempre
 lembrados aqui, onde realmente deixam um vazio sempre que
 se afastam. Mas esperamos tê-los brevemente de volta. Na
 verdade, o Rio não está valendo a pena agora, enquanto os
 sinais de reação, pelo menos os sinais mais visíveis e enervantes,
 já estão escapando essencialmente. É verganhosa a
 nossa posição de côcora em face de América do Norte.
 Chega a dar saudades do fetiche... O Congresso é como se
 não existisse; e seria inexistente se não houvesse lá algum
 mais ~~ouço~~ livro, narração e colagem. Apesar de tudo, a gente
 nunca perde a esperança no povo brasileiro, cujo valor não
 pode ser apreciado pelos que o exploram, é claro!
 Como ficou bom o álbum de Pinguim sobre você! E o texto de
 Landucci é excelente: uma viagem circular em torno de
 você e de sua arte. Escrevi uma nota sobre o mesmo para
 "Literatura". Ontem, o suplemento do "O jornal" deu um tributo
 do Sampaio Barão a respeito de você. Está certo de que você
 não será incomodado quando voltar, dado o respeito que lhe
 têm até mesmo os seus adversários políticos; mas não tenho
 dúvida de que aí em Montevideo o ambiente é mais
 propício à sua criação artística. Compreendo, entretanto,
 que você já deva estar sentindo os apelos afetivos
 do Brasil, que são numerosos. Tanto trabalhos ultí-
 mos, memórias, ficção. Foi depois da minha viagem à
 Europa que me nasceu o estímulo. Falei algumas
 vezes com Olga pelo telefone e estive com

o seu vimo mais moço, que é m^{to} simpático. Fiz-lhe
 embora d um cheque de 10 mil cruzeiros. Fizem gal-
 tant 2 mil que espero entregar brevemente. Vocês me
 desculpem o abaso, devido à demora em receber
 um dinheiro que me estava prometido há m^{to} tempo.
 Não queira saber como me valeram, nos momentos
 de aperto em Paris, aqueles francos que você tinha
 depositado com o Jaym e Barros! E que saudades a
 Europa me deixo, sobretudo a França e a Itália!
 Um dia voltarei... Falta a Espanha. Quando se
 chega de Europa é que mais dolorosamente se sente
 o quanto terá que abandonar, o Brasil para ser
 alguma coisa. Mas é sente, por mais universalidade
 que tenha o espírito, nunca perde a esperança.
 A desgracia é o nacionalismo, ~~essa~~ influência fascista.
 Ainda a Maria que Selma e os meninos mantem
 um grande abraço. Maria Clara ainda agota metê-
 de com o teatro de bonecos. Ela mesma faz o
 boneco, escreve as peças e representa. É bem
 engraçado e apaixonante. Já está fazendo disso uma
 meia profissão, pois atende a chamadas em festas
 de família. A cidade está estes dias cheia de
 rotarianos de mundo inteiro. M^{to} sorridentes e endinhei-
 rados. A um momento a vida aqui está... besta.
 Resumendo - no a Maria, Iny e os três outros.
 Um abraço fraternal de seu velho amigo
 Occidental

ANEXO IX

Caro Amibal

BR MG-ACM AM COR 36

Você não avalia a alegria que nos deu sua carta, pois nesta altura os raios - des d'olho e dos amigos são unites e por isso quando se recebe noticias de amigos como você a satisfação é grande. Isto aqui é unites acalorado como o robe e neste momento o voij vive uma vida anormal - com a chantageira de guerra; o governo é deuscrata, a imprensa é pior do que a nossa (porece impossível). O povo está meio assellado, mas contra - do vivere ~~em~~ voij é possível trabalhar tranquilamente - e é o que temos feito desde que chegou - o meio artistico está edunhado com a minha assistencia vou produzir. A C. Nacional de B. Arts. d'agui realizou a exposicao do que fô agui durante estes mezes. A 1ª unites teve grande aceitaçao no meio artistico. Tenho que agradecer a você a colaboraçao nos livros da Penguin. Gostei muito do estudo que o nosso Sanducci fez e me alegro em saber que você gostou tambem. Uma opiniao é unites importante, não pelo que ela significa, mas tambem pelo prestigio e respeito que ha pelo seu nome. É reconfortante constatar que homens como você, nesta hora dura estão firmes contra a covardia - çao dos falsos patriotas. que cada dia

que possa contribuir mais e mais
para o empobrecimento do povo.

Vellas Anibal, tenho fe' nesse novo
Brasil - saou um novo diferente e
por isso tenho papel importante a
desempenhar. Digo diferente no sentido
de não ter nada fixamente implan-
-tado. Estou contente em saber que

você está trabalhando - você tem razão:
as viagens estimulam. Ues creio que
você sempre trabalhou muito - em
todo mundo lhe pedindo algo -
um artigo, um estudo e conselhos.
Quantas vezes recorri a você pedindo
conselhos e estas me orientaram. Pela
formação que tive - filho de
da roça, poderia ter me desviado.

Recibi hoje um telegrama do
Dooje, de Praga, em que o governo
de lá me convida a visitar ou resi-
-dir ali - respondi aceitando. Que
ele parece? Estou com muitas saudades
das do Brasil e dos amigos. Quer teria
de ver esse país onde o dollar não
funciona. Agradeço muito
você ter dado os cobres - não houve coisa
de sua parte, o que houve foi necessidade
da minha. Diga a Maria Clara se tem um
exemplar da peça para mandar - talvez possa
levar aqui. Não mandou abraços e beijos
para vocês todos. Um abraço fraternal do
seu velho amigo Ps. Tinalis