

JORNAL: MUNDO HISPANICO LOCAL: ESPANHA

DATA: 12/1958 AUTOR: MORENO GALVAN, JOSÉ MARIA

TÍTULO: SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO

ASSUNTO:

12/1958
a seguir
ya copiado

Sentido de orden en el arte brasileño

(Viene de la pág. 94.) tica, buscando en la forma todas las posibles antenas de la realidad, ya que no puede extenderse, por su condición brasileña, de servidor de un orden, en el sentido vertical de la realidad en sí.

EL GRABADO

El grabado es la facción metódica del arte brasileño que ofrece en nuestros días más coherencia. Vale la pena de esbozarlo aquí, al margen de los esquemas promocionales, porque su evolución, si no ha gozado de una autonomía, ha padecido, al menos, una soledad en los años heroicos en que se configuraba. Casi todos los artistas destacados del Brasil se han expresado en algún momento mediante el grabado—Segall, Cavalcanti, Portinari, etc.—, pero sólo unos cuantos lo han soportado como una dedicación exclusiva.

En sus orígenes posacadémicos estuvo igualmente encarrado a la captación de la realidad ambiente, desde la que se pudo tocar tangencialmente el expresionismo. Expresionista de extraordinario vigor es, por ejemplo, *Oswaldo Goeldi* (1895), el primer grabador estrictamente contemporáneo del Brasil, uno de los maestros más eficaces de la actual escuela. No así *Livio Abramo* (1903), que, con Goeldi, soportó durante largos años una posición incomprensible por el público y los coleccionistas.

En el actual momento, que es el de la glorificación del grabado, por haberse logrado vertebrar toda una escuela genuinamente brasileña, esta modalidad posee una amplia gama estilística, que oscila entre el expresionismo realista y la abstracción geométrica y plástica. En el realismo expresionista destacan *Marina Caram* (1925) y *Renina Katz* (1925). Todas las otras posiciones del grabado están ya situadas en el campo de la abstracción o en el de las intuiciones imaginativas y surrealistas.

Para *Fayga Ostrower* (1920), tal vez el más fuerte valor de la actual escuela brasileña del grabado, la abstracción es un medio para conseguir esquemas dramáticos, de fuerte garra existencial. En cambio, para *Vera Vucayeva* (1920), *Lygia Pape* (1929) y *Lygia Clark* (1920), es un vehículo para indagar posibilidades concretas del espacio plástico. Estas tres últimas grabadoras representan con eficacia al polo carioca del concretismo brasileño. En fin, entre el grabado de instigación dramática de *Fayga Ostrower* y el de concreción plástica de *Lygia Clark*, hay un punto medio, que representa bien *Arthur Luiz Piza* (1928), el cual pacta penetraciones con una dicción de tipo surreal. Una de las versiones más originales del grabado en el Brasil nos la proporciona *Marcelo Grassman* (1925), recreador de un extraño mundo zoomórfico, de reminiscencia medieval, aledaño entre la expresión y el surrealismo.

Aun cuando no se trata exactamente de un grabador, sino de un dibujante, vale la pena de reseñar bajo este epígrafe la obra de *Ademir Martín* (1922), porque su sentimiento lineal es más incisivo que esquemático. Concibe el dibujo como una posibilidad de reflejar la realidad ambiente, pero sometida a valoraciones formales. Hay en su obra una fuerte magia de los ornamentos y un sentido bastante exacto de ciertas subyacencias terrenales definitivamente brasileñas.

LA PROMOCION DE 1945 Y SUS DERIVADOS: EL TRIUNFO DE LA ABSTRACCION

La distinción entre un arte abstracto y otro figurativo, si es banal

en la mayor parte de los casos, tiene, al menos, cierta eficacia metodológica. En el caso del arte brasileño, esta eficacia se acentúa, pues, fiel a la constante característica del arte en este país, cuando alcanza la no figuración, extrema su vocación de forma hasta límites dialécticos muy acusados. No existe, en grado genérico, un informalismo en el Brasil. Sí, en cambio, una abstracción geométrica muy pronunciada.

Muchos de los maestros que aquí se reseñarán han participado de la figuración en etapas anteriores; pero su abierta militancia actual en una problemática abstracta me hace incluirlos en este lugar. Es el caso de *Cícero Dias* (1907). Su tránsito desde una estética de la realidad cotidiana hasta otra de forma pura radicalizada es terminante. También *Miltón Dacosta* (1903) derivó desde la figuración hasta la abstracción; pero en su primitiva estilística había ya una noticia posezanniana que la hacía presagiar. La posición de *Roberto Barle Marx* (1909) es distinta, pues en él no hay un abandono de la figuración ni una vinculación radical al abstractismo. Oscila entre ambas con un desdén absoluto por hacer de ello problema consciente, como es el que, en cualquier caso, los valores ornamentales en que se asienta su estilo siempre son de índole abstracta.

Tal y como se nos presenta la abstracción en el Brasil, apenas hay una posibilidad remota de establecer una diferencia que no sea de orden geométrico. Tan sólo son insólitas, en ese orden, las posiciones de *Antonio Bandeira* (1922) y *Aloisio S. Magalhães* (1927). El primero, con sus intuiciones de un musicalismo y hasta de un vegetalismo, podría ser el antecedente para una prenatal abstracción informal brasileña. También el segundo, aunque las vivencias de su pintura ya no sean de tipo surreal, sino de tipo impresionista, entre cuyas posibilidades visuales y la abstracción fluctúa su arte. En fin, es posible que en el expresionismo no figurativo de *Frans Krasberg* (1921), de sustancia dramática como el de *Hartung*, se pudiera vislumbrar una tercera posibilidad.

Samson Flexor (1907), si bien realiza un complejo de formas de módulo geométrico estricto, parece poner al día la problemática futurista por la busca de posibilidades de un dinamismo. *Fernando Lemos* (1926) recrea un barroquismo de curvas volátiles. *Firmino F. Saldanha* (1915) inscribe bellas formaciones cromáticas en esquemas lineales. *Abraham Palatnik* (1928) es un creador de masas espaciales determinadas por unidades sencillas.

El último extremo de la abstracción geométrica brasileña se autodenomina, como sus congéneres universales, «concretismo». El nombre está bien, y responde a la estricta racionalidad con que está concebido este arte. Herederos de *Mondrian* y *Malevitch*, discípulos de *Vantongerloo*, de *Max Bill* y de la nueva escuela suiza, conciben la obra como una creación estrictamente mensurable y, por tanto, concreta. Alguno de sus elementos ha quedado ya reseñado entre los grabadores. Por lo que a la pintura se refiere, sus más calificados representantes son: *Jacques Douchez* (1921), ordenador de un cierto mecanicismo de bloques de dinámica neutralizada, a la manera de *Dewasne*. *Aluisio Carvão* (1918), delimitador de unidades formales rectangulares en un espacio plano. *Lothar Charoux* (1911), investigador de ritmos diédricos mediante lineaciones. *Ubi Bava* (1915), que alterna concreciones formales con un ritmo curvilíneo. *Hermelindo Fiaminghi* (1920), experimentador de una óptica a la manera de *Vasarely*. *Geraldo de Barros* (1923), cuya pintura desarro-

lla un juego de ocupaciones y vacíos espaciales, mediante secciones de una figura-módulo. *Waldemar Cordeiro* (1925), que establece un contrapunto del plano con el espacio tridimensional a base de proyección de ritmos centrífugos. Acaso el artista de mayor significación universal de esta tendencia sea *Ivan Serpa* (1923), cuya técnica pictórica y de «collages», si rigurosamente geométrica en cuanto se atiene a módulos arquetípicos, tiene también un cierto temblor lírico, pues las unidades de que se sirve sugieren, por su relación formal—y hasta por su relación cromática—, una dicción musicalista.

LA ESCULTURA

En el Brasil la escultura no ha tenido cultivadores en número suficiente como para que se pudiera establecer un parangón apreciable con el arte pictórico. En realidad, el formidable florecimiento de las artes visuales se ha desarrollado casi con exclusividad en la pintura. Han existido y existen, sin embargo, apreciables maestros, aun cuando ninguno de ellos ha alcanzado la solidez magistral de un *Segall* o un *Portinari*.

EL GAUCHO

(Viene de la pág. 55.) tan carnívora, el «gaúcho» la completa con harina de mandioca («farofa») y con el mate. La bebida del mate—la «cuia», la «bombilla» y la «chalera»—es una necesidad vital, y se toma con la parsimonia de un antiguo rito. Al desayunar, tras el almuerzo, a media tarde, como despedida antes de dormir, la «cuia», casi hirviendo y espumante, pasa de mano en mano, en la rueda de compañeros de faena; al aire libre, a campo raso; en las galerías de las casas de la peonada; muchas veces, desde la silla, de caballo a caballo, sorbiéndose, con la calidad del amargo líquido (el «chimarrão»), la tristeza inmensa de la pampa.

LA PAMPA; MEJOR DICHOS, «O PAMPA»

La pampa—o, como dicen en el Brasil, «o pampa», masculinizada, así como «o samba», en vez de la samba argentina—es, entre los paisajes de entraña monótona—mar, desierto, Antártida—, el más desoladoramente triste. Verde y azul o verde y gris; siempre inmóvil, siempre monocorde. El cielo, generalmente turbio y anubarrado, aplasta la inmensidad, que se dilata, falta de contrastes y contornos; el viento «minuano» desmelenada toda esperanza de variación vital.

La pampa no tiene caminos propios; los caminos de la pampa son el caballo y la carreta.

Carreta pionera:
dos bueyes y dos ruedas y una vela
en pleno mar de hierba.
Ni un camino, ni un árbol, ni una
[hacienda;
atrás, los desengaños que se
[cierran;
delante, la esperanza siempre
y en medio [abierta;
la carreta pionera...

La esperanza es una casa, una fazenda», un alto, un hito que rompe la eterna monotonía verdegris.

Cuadrículando enormes extensiones, las propiedades de las «fazendas», con sus amplias casas de los señores, los «galpones» para la peonada, los almacenes, los pastizales, incluso los campos de aterrizaje particulares, son oasis de

Además, contra toda lógica, la penetración de un vegetalismo elemental se ha producido principalmente por la escultura. En nuestros días, la contraposición al concretismo escultórico la ofrecen principalmente una serie de escultores que conciben la forma como una immanencia vegetal, con un juego de masas preestablecido por las exigencias de la propia materia. Así, *María Martins* (1900), *Irene Hamar* (1909) y *Moussia Pinto Alves* (1910). Otras veces inician la fuga hacia un expresionismo, como *Mario Cravo* (1923) y *Sonia Ebling* (1922). Hay que referirse, sin embargo, a la vinculación anterior de la escultura con una figuración de corte clásico pos-Maillol, como *José Alves Pedrosa* (1916), o en una estilización al borde de lo no figurativo, como *Victor Brecheret*.

La escultura de forma controlada, consciente del valor de las masas, tiene un alto representante en *Sergio de Camargo* (1930) y *Alfredo Cecchiati* (1918). El mayor valor del concretismo escultórico es, sin duda alguna, *Franz Weissmann* (1911), que ha abandonado definitivamente la investigación de las masas para encarar una problemática del espacio.

José M.º MORENO GALVAN

vida y riqueza, donde se encuentran todas las comodidades modernas, desde la piscina hasta la televisión, desde el «whisky» importado hasta la avioneta; todo rodeado por miles y miles de cabezas de ganado, que, multiplicándose por las tierras «gaúchas», hacen de Río Grande do Sul el Estado ganadero del Brasil.

En estas «fazendas» el «gaúcho» es personaje esencial, y él tiene el corazón abierto, como las tranqueras de las «fazendas», a la hospitalidad.

LA HOSPITALIDAD «GAÚCHA»

Que se brinda, no sólo al amigo, al conocido, sino también al forastero, el mate caliente, la tajada de «churrasco», el cobijo para la noche. Y a lo mejor, al amor de la lumbre, bajo las estrellas, una canción triste al son de la guitarra, o una leyenda—*O negrinha do pastoreio*—mientras galopa la caballada invisible, porque el «gaúcho» ama la música y es sentimental.

Esa hospitalidad «gaúcha» no es de labios afuera, sino cordial; no es esporádica, personal, sino también colectiva. Hablo, no de oídas, por experiencia propia.

Tengo a gala ser socio invitado del Gremio Gaúcho de Pôrto Alegre, y digo a gala porque allí, y tratando a sus dirigentes, aprendí yo, y aprendió la colonia española de dicha capital, cómo es la hospitalidad «gaúcha». Aquel Gremio, fundado el 22 de mayo de 1898 para fomento de las costumbres y el folklore pampero, también sabe fomentar la amistad. Sus amplios locales se abrieron numerosas veces para la celebración de fiestas hispánicas y de actos de esparcimiento de los españoles residentes en Pôrto Alegre. Allí, en esas ocasiones, nuestra colonia fraternizó con ellos, con los «gaúchos», que, desprendida, generosamente, nos brindaron su hospitalidad.

Y que con ella nos ofrecieron la ocasión de conocer de cerca, por fuera y por dentro, a ese tipo humano brasileño, poco conocido, pero no por eso menos interesante: el «gaúcho», quien, al dar a los demás la hospitalidad de su corazón, se contenta con quedarse para él, para su vida, con su caballo y la pampa.

JORNAL: MUNDO HISPANICO LOCAL: ESPANHA

DATA: 12/1958 AUTOR: MORENO GALVAN, JOSÉ MARIA

TÍTULO: SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO

ASSUNTO:

12/1958
aquí
ya copiado

Sentido de orden en el arte brasileño



mundo hispanico
diciembre 1958

Cândido Portinari.



L arte contemporáneo del Brasil reserva una sorpresa para quien aun no ha pasado sobre él su primera mirada panorámica. No se trata de una efervescencia elemental, como haría suponer la presencia inminente de una botánica y hasta de una zoología desbordada; no refleja un festivo panteísmo ni una orgía sensitiva; la raíz folklórica, el trasfondo musical, el demonismo subyacente, apenas logran tocar de manera tangencial algunos de sus aspectos, pero no lo determinan. Porque el arte del Brasil, como el país que lo sustenta, está todo él regulado por una estricta idea del orden: tanto el país como su arte son una construcción en la creación. Podría hablarse, tal vez, de un sentido de la mesura,

pero no daría su definición exacta. Yo lo llamaría «condición órfica». Según ella, lo que es constante en el arte contemporáneo del Brasil, lo que constituye su estilo genérico, es una facultad última para reducir a la obediencia de la forma construida todo el caudal de sugerencias heterogéneas que presionan sobre el artista en la hora de la creación. Sea cual sea la facción tendenciosa del arte brasileño con que nos enfrentemos, desde la figuración minuciosa a la abstracción extremada, siempre nos sorprenderá verlo condicionado por una legislación formal, muy poco complaciente con todas las agregaciones fortuitas que el azar o la intuición conceden a quien con ellos pactan. Por eso es muy difícil descubrir en este arte confabulaciones con el mundo de la poesía, como el surrealismo y el informalismo, por las cuales algo se comunica en la obra de arte sin permiso del artista. La voz del arte brasileño está siempre sometida a un orden; es todo lo contrario de un grito elemental.

12/1958
aquí
ya copiado

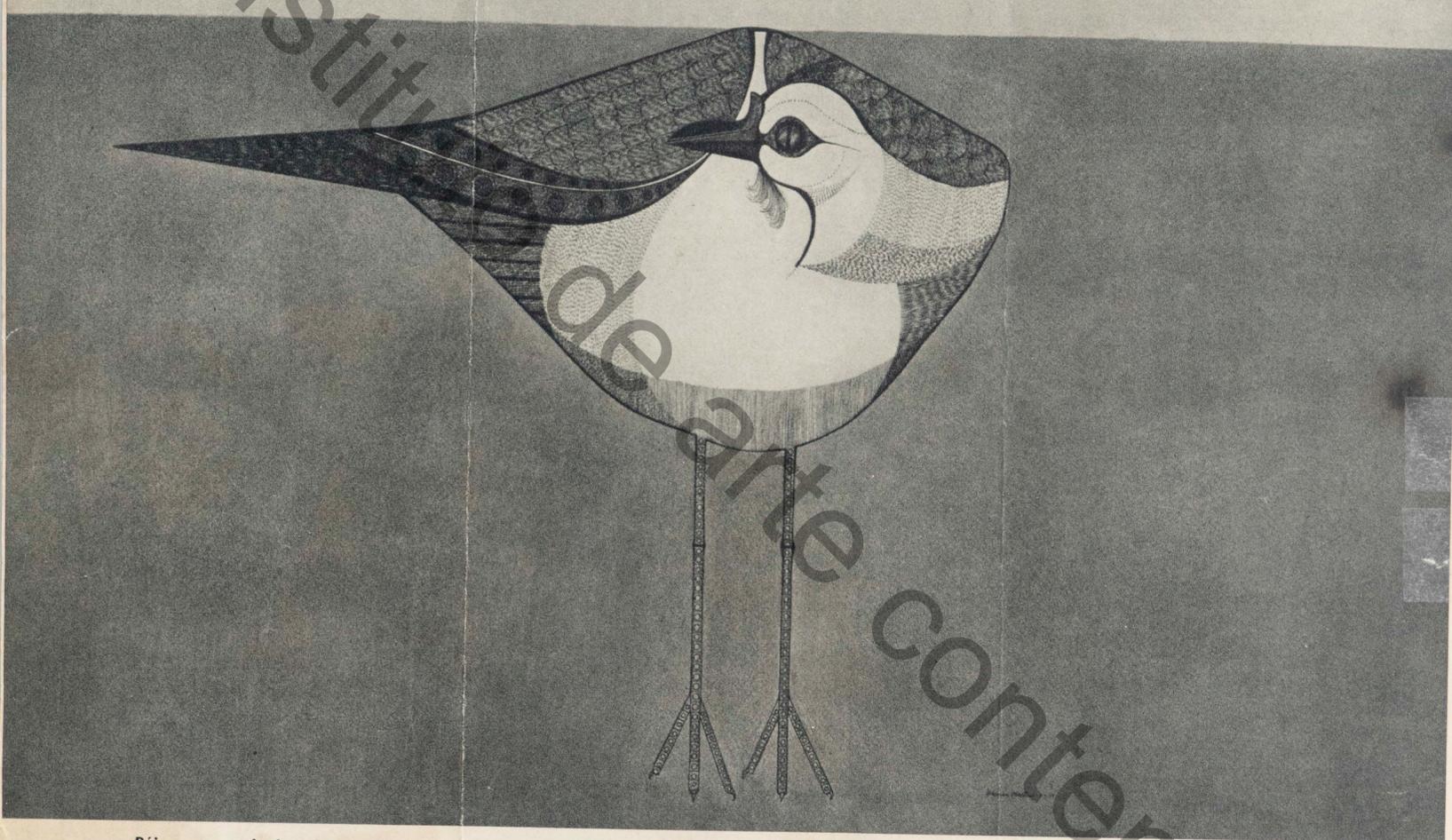
JORNAL: MUNDO HISPANICO LOCAL: ESPAÑA

DATA: 12/1958 AUTOR: MORENO GALVAN, JOSÉ MARIA

TÍTULO: SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO

ASSUNTO: _____

ARTE



«Pájaro», una de las obras más características de Ademir Martins.

LA HISTORIA CONDENSADA

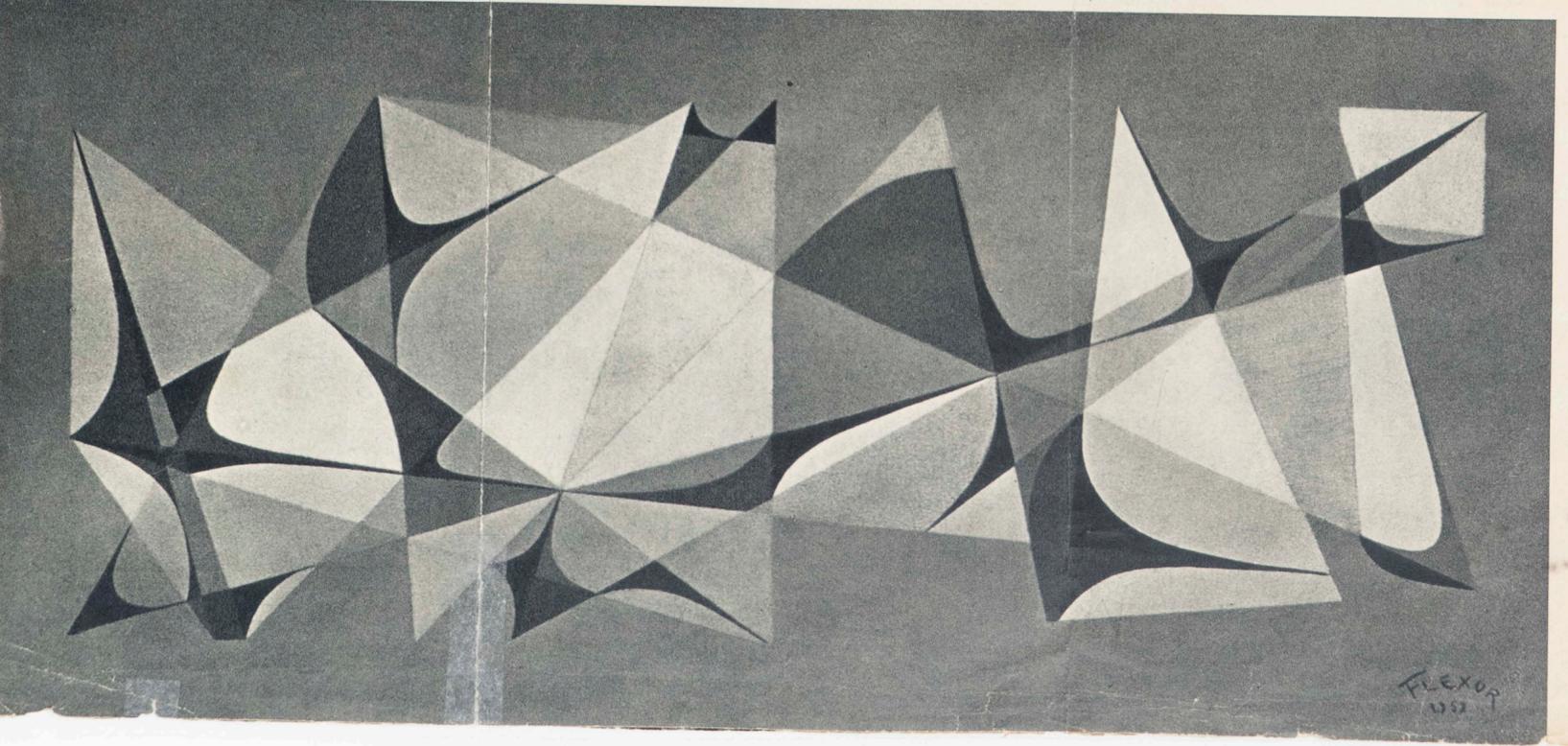
No es necesario—porque esta panorámica tiene unos límites que están determinados por la historia más próxima—referirse a una ascendencia genealógica que sólo por contar con el nombre de Antonio Francisco Lisboa, el «Aleijadinho» (1730-1814), merecería el calificativo de gloriosa. Hay que decir, sin embargo, que, en su tiempo, gracias a la benéfica influencia de las misiones jesuíticas, se desarrolló un arte mesuradamente barroco, totalmente acorde con una sensibilidad popular y hasta con la exigencia de un medio exuberante, el cual pudo constituir la primera andadura de una tradición genuinamente brasileña si no hubiera sido bruscamente cortada por la ingerencia académica. El academicismo se introduce en el Brasil en 1816, mediante la llamada «Misión artística de Francia», dirigida por Le Breton, impuesta por el emperador Don Juan VI. Brasil, como casi todas las repúblicas iberoamericanas en los años iniciales de la independencia, sufre con ello esa corrección de la tradición, esa «revolución desde arriba», que el despotismo ilustrado ejerce

con la fórmula de las reales academias. La consecuencia no fué sólo la secularización del arte, sino el haber cambiado un arte vivo por un arte de gabinete.

En efecto, todo el siglo XIX brasileño está condicionado por esa circunstancia. La importancia de Víctor Meireles o de Pedro Américo, como la de los presuntos «modernos» Amoedi y Bernardelli, es meramente doméstica. Su historia es la de un reporterismo cortesano o un retratismo áulico de corto y discreto vuelo. No surge ni un romanticismo ni un vigoroso naturalismo a la manera de Courbet. El impresionismo vivió débilmente, pues no fué más que el reflejo de una evolución externa que no pudo sustentarse en adivinaciones propias. Acaso sea Eliseo Visconti quien lo vió más cercanamente.

En fin, la verdadera historia del arte contemporáneo en el Brasil comienza en 1922 con la Semana de Arte Moderno de São Paulo. Lo que hasta entonces habían sido intuiciones de la modernidad adquiere cohesión y logra catalizar a una tradición adormecida. Pero ¿cuáles fueron esas intuiciones previas de la modernidad? En 1913, Lasar Segall llegó por primera vez al Brasil y trajo

Del año 1952 es esta «Composición», original del pintor Flexor.



FLEXOR
1952

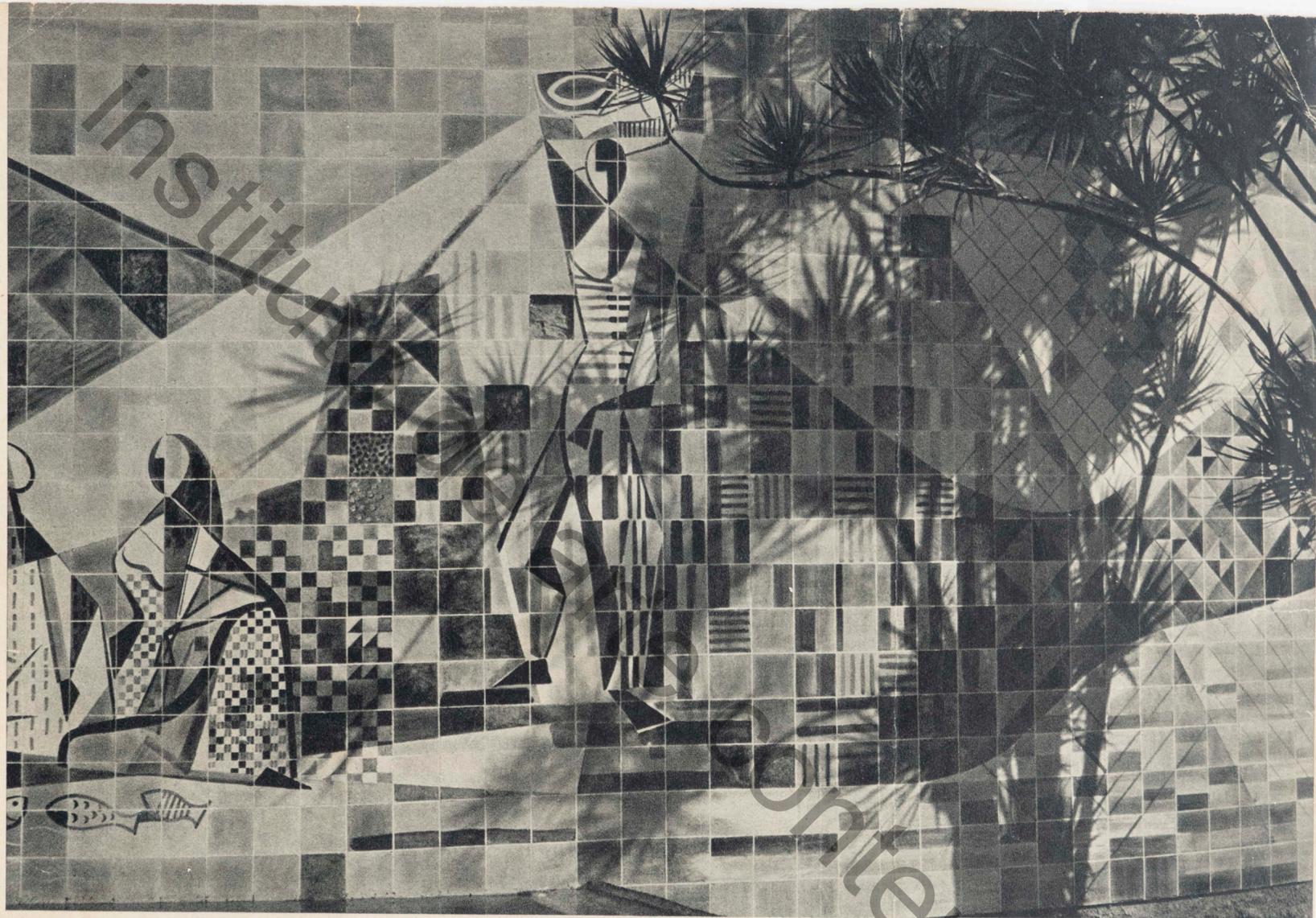
JORNAL: MUNDO HISPANICO LOCAL: ESPANHA

DATA: 12/1958 AUTOR: MORENO GALVAN, JOSÉ MARIA

TÍTULO: SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO

ASSUNTO:

12/1958
aquí
ya copiado



Roberto Burle-Marx: Mural en azulejos en una residencia de Río.

una primera noticia del expresionismo. Cuando, años más tarde, hizo del país su propia patria, la dotó también de su expresionista más vigoroso. En 1916 expuso en su país por primera vez Anita Malfatti. También ella traía un mensaje expresivo, aun cuando algo más mesurado por el cromatismo de las secesiones alemanas. Por aquellas fechas, ya Emiliano di Cavalcanti—uno de los campeones de la Semana Moderna—elaboraba en hornos propios las sugerencias de una modernidad imprecisa...

Hacia 1930, el movimiento de renovación había casi llegado al poder. Fue por entonces cuando empezó a configurarse la pintura ciclópea de Cândido Portinari. En aquella fecha, el arte del Brasil intuyó que no le bastaba la modernidad, sino que le era necesaria la originalidad, y abrió los ojos a una temática proximista, entrañable, llena de resonancias nativas y populares. Pero nunca—esto hay que tenerlo muy presente—la voluntad de forma fué desbordada por la narrativa.

Aproximadamente hacia 1945, la modernidad del arte brasileño comienza a acentuar sus peculiaridades problemáticas. La forma empieza a adquirir con-

ciencia de su autonomía; se adivina la abstracción. Los años siguientes configuran cada vez más un tipo de arte que ya no pretende tanto una virtualidad apolínea cuanto una investigación dialéctica. Así, por el extremo más riguroso de la abstracción de nuestros días se advierte un experimentalismo analítico, que, porque tiene conciencia de sí mismo, se autodenomina «concretismo». Muchos matices hay en el arte brasileño que no pueden ser captados por este fugaz panorama, y que tal vez se puedan adivinar en un breve bosquejo de las promociones artísticas más sintomáticas.

LOS INICIADORES

Como se sabe, la revolución contemporánea del arte se presenta bajo un doble aspecto: por una parte, trata de movilizar a la realidad más remota, a la que se esconde tras su apariencia visible (expresionismo y surrealismo), y por otra trata de indagar en las posibilidades de la forma abstracta (cubismo

«Pintor negro» es uno de los óleos más notables de Prazeres.



«Fiesta», de Abraham Livio, que concurrió a Venecia en 1958.

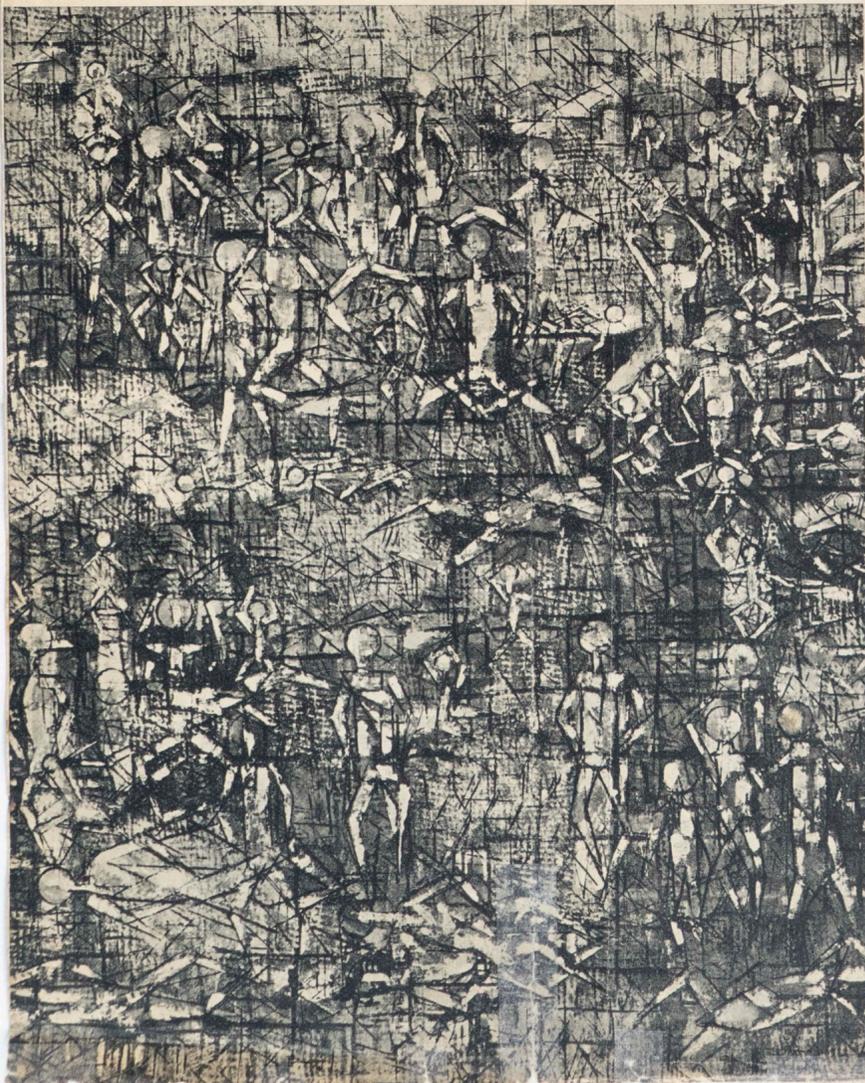
JORNAL: MUNDO HISPANICO LOCAL: ESPANHA
DATA: 12/1959 AUTOR: MORENO GALVAN, JOSÉ MARIA
TÍTULO: SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO
ASSUNTO:

12/1958
aquí
ya copiado



«Curo Preto», óleo de Alberto Guignard, hoy en Nueva York.

Fragmento del cuadro de Antonio Bandeira «En el parque».



ARTE

y abstracción analítica). Esta doble vertiente se observa ya en los pioneros de la modernidad en el Brasil: Lasar Segall, Emiliano di Cavalcanti, Anita Malfatti, son expresionistas; Tarsila do Amaral realiza un arte constructivo derivado del cubismo epigonal.

Lasar Segall (1890-1956) pudo haber sido uno de los artistas que la Rusia prerrevolucionaria lanzó sobre el Occidente para marcar con un cierto peculiar acento al expresionismo (como Jawlensky, Soutine y el primer Kandinsky). Enraizado en el Brasil, logró desvelar, no sólo en beneficio de su pintura, sino de todo el arte brasileño, la entraña de la humanidad más traspasada por la existencia (la humanidad, digo, esa punzada en el costado de los rusos de todos los tiempos, no el humanismo). Nada puede mostrarnos tan significativamente el destino del Brasil de convertir en protagonista de su acontecer a todo recién llegado como esa fecundación súbita del arte de Segall. Su «expresión» no se derivaba de un musicalismo cromático, como en Kandinsky y Jawlensky, sino del vigor y la fuerza de una estructura.

Emiliano di Cavalcanti (1897) hizo compatible una labor de expresionista —directamente vinculado a la realidad sociológica de su patria— con una labor de constructor. Acaso toda su obra patentiza la determinación magistral del monumentalismo picassiano; pero esa sugerencia tiene un eco profundamente original en el brasileño, ya que en él no descansa en valores apolíneos, sino en adivinaciones de una realidad más expresiva.

Anita Malfatti trajo hasta el Brasil una versión del expresionismo germánico algo menos doliente, algo más festiva, que la de Segall. Tal vez porque en su pintura quedaban aún recuerdos del impresionismo secesionista de Korint. Después de sus primeros años catalizadores, quedó voluntariamente apartada del acontecer artístico de su patria, para aparecer de nuevo, en nuestros días, con un arte muy lejanamente epigonal del de su primera hora, conscientemente ingenuista, popular e íntimo.

Tarsila do Amaral da el primer paso abiertamente constructivo de la pintura del Brasil. Su búsqueda de realidades estuvo siempre mediatizada por una servidumbre a las estructuras. Desarrolló un tipo de purismo de derivación cubista, aun cuando, como quería Lhote, su maestro, mucho más ligado a imágenes traslaticias que a elaboraciones experimentales.

LA PROMOCION DE 1930

Me resisto a llamar a estas generaciones pictóricas «promoción Portinari», para que quede bien claro que el tipo de arte que ellas descubren y exaltan no se deriva del gran maestro, por más que sea el nombre de Portinari el que lo universaliza y le confiere un signo distintivo. El retorno a las realidades próximas de la patria y el hombre brasileños es lo más significativo de esta promoción de artistas. Portinari es su ejemplo máximo; pero la realidad que sustenta a su pintura no la descubre él, sino que constituye una adivinación colectiva de su momento.

Este tipo de realidad tiene matices diferenciales tan amplios como la geografía del país que la sustenta. Alberto da Veiga Gignard (1895), por ejemplo, la concibe en lo que tiene de placidamente popular y colorista, sin extremar aristas expresivas, amplia y elástica, como para narrar la alegría y la tristeza, documentando, sin dejar de servir a la forma. Alfredo Volpi (1896), en cambio, la concibe como una construcción, valiéndose de unas arquitecturas en las que desentraña una fisiognómica. (Ultimamente, este pintor ha trascendido la temática para radicarse en un concretismo de la forma.) Hilda Campo Fiorito (1901) realizó una narrativa amplia y directa, en la que la modernidad quedaba implícita, derivada de su misma frescura y dicción. Quirino Campo Fiorito (1902) les otorga a las figuras una densidad grávida, en oposición a la atmósfera. Francisco Reboló Gonsales (1902) las entiende como complejos masivos a punto de petrificación. José Pancetti (1902) encara su pintura hacia el paisaje, con contraposiciones del color uniformemente sostenidas con rica capacidad de matización. Orlando Teruz (1902) inscribe a su figura en un ámbito ideado, donde parece que el silencio ejerce un impalpable protagonismo. Clovis Graciano (1907), dueño de un gran registro de posibilidades lineales, posee también una honda capacidad narrativa. Tomás Santa Rosa Juníoor (1909), desde una narrativa convencional ha pasado a una temática destinada a contener valores formales procedentes del cubismo. Percy Lau tiene una fuerte capacidad de diseñador y la pone al servicio de una temática ilustrativa. Carybé (1911), también dibujante, es el captador de una coreografía de ritmos vernáculos. Djanira Gomex Pereira (1914) realiza un primitivismo civilizado, consciente de la capacidad comunicativa de una narración ingenua. Ese estado primitivista se advierte también en José Antonio da Silva (1909), aun cuando menos consciente de sus virtudes ingenuistas y, por ello, más volcado hacia valores pictóricos. También en Heitor dos Prazeres (1908), con procedimientos empíricos e improvisados, sólo preocupado por traducir un panteísmo folklórico o musicalista. En Emeric Mercier (1915), paisajista, se advierte una leve preocupación cezanniana por la solidificación de los espacios. Luci Citti Ferreira, discípula de Segall, realiza un expresionismo atemperado que se hace sensitivo a todas las situaciones íntimas. Karl Platner (1919) lleva con su arte una cierta noticia hasta el Brasil de un expresionismo que se vigoriza con formas y texturas, como en Permecke.

PORTINARI

Cándido Portinari (1903) es el ejemplo más formidable de una pintura brasileña encarada hacia una realidad existencial. El significa no solamente la configuración definitiva de la pintura de retorno al originalismo, sino el logro total de la modernidad en el Brasil.

Con frecuencia se lo clasifica como expresionista. Pero, en verdad, el expresionismo es el triunfo de una realidad sobre la cárcel formalista. Portinari es eminentemente brasileño, lo que quiere decir que en él subsiste una servidumbre a la ley, al orden, a las estructuras, que difícilmente puede ser salvada por su apetencia de realismo. La ley formal es en él una condición; la delación real, un objetivo consciente. La formidable fuerza potencial de su pintura no se desprende tanto del agonismo de su realidad cuanto de la lucha, verdaderamente prometeica, entre esta realidad y la estructura formal que la constriñe. No es, por tanto, un expresionista, sino un artifice de las formas trascendidas hasta la expresión.

Esa es su constante. Con frecuencia se ha insinuado una presunta volatilidad estilística del maestro. Se trata, en realidad, de una versatilidad, de una expansión en sentido horizontal de su estilo. (Pasa a la pág. 104.)

instituto de arte contemporânea

fa copier para
levo maestro
Lenny cosine também disse
que a pintura do Jean era
muito musical