



Cândido Portinari

Descoberta do Ouro, 1941

Pintura mural a têmpera. 4,94x 4,63 m.

<http://www.loc.gov/rr/hispanic/img/min.jpg>

Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos (1942)

Marcelo Mari*

Nos Estados Unidos, Mário Pedrosa retoma sua atividade como crítico de arte, depois de nove anos da publicação de seu ensaio sobre Käthe Kollwitz. Em seu novo ensaio sobre o pintor Cândido Portinari, Pedrosa retoma o debate sobre o significado do realismo na arte brasileira e toma posição em face dos acontecimentos no Brasil e no mundo, que aproximaram Brasil e Estados Unidos em 1942.

Cândido Portinari, Mário Pedrosa, política cultural norte-americana

Após breve passagem pela França, no exercício da função de secretário da IV Internacional, Mário Pedrosa viajou para os Estados Unidos e passou a residir em Nova York no final de 1938. Ali, trava contato com militantes trotskistas norte-americanos, entre os quais os mais conhecidos eram James Burnham, Max Shachtman e James P. Cannon, e com muitos artistas, literatos e críticos de arte que se aproximaram do trotskismo, entre os quais Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Pedrosa e os militantes norte-americanos se empenharam em difundir as propostas da IV Internacional nas Américas e compartilharam descrições de situação que versavam tanto sobre política como sobre arte.

Em Nova York, Mário Pedrosa tomou posição sobre o debate atualíssimo das artes. Se no ensaio *Portinari - de Brodóski aos murais de Washington* de 1942, Pedrosa supera sua posição de defesa da arte como arma revolucionária - apontada na conferência de 1933 sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz - e aproxima-se em definitivo da posição de independência da arte, isso ocorre porque a aposta na via indicada por Trotski e Breton era muito mais acertada, naquele momento, do que a via do realismo e suas vertentes. Ademais, o Manifesto de Trotski e de Breton pretendia ser uma opção para os artistas que, críticos do capitalismo, não viam mais na URSS uma alternativa viável para a transformação efetiva da sociedade. Se o realismo

*Marcelo Mari é Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

transformou-se em doutrina política governamental - seja em sua versão socialista na URSS, ou na produção artística do Nazismo ou ainda no Realismo Democrático do governo Roosevelt - também era impreterível que as manifestações artísticas estivessem livres dos condicionamentos da produção capitalista. (Wald, 1987, p. 145)¹.

O manifesto de Trotski e Breton e todos os debates travados no movimento de esquerda anti-stalinista norte-americana inspiraram Mário Pedrosa a apresentar, no ensaio *Portinari - de Brodósqui aos murais de Washington* de 1942, uma alternativa possível para a continuidade e o desdobramento do trabalho plástico do Pintor brasileiro. Pedrosa sugeria a via da arte independente para Portinari. Tratava-se de combater o processo recente de instrumentalização das artes, evidenciado no plano internacional com o realismo socialista, a arte de propaganda do nazismo e o realismo democrático dos Estados Unidos e, no plano nacional, com a ênfase no realismo moderno de Portinari a serviço do Estado Novo. Os acordos diplomáticos entre Brasil e Estados Unidos e a missão cultural norte-americana selavam a marca populista na arte oficial do continente americano. Ainda que houvesse ali uma tendência predominante do realismo, essa se tornava cada vez mais uma imposição para a construção necessária da identidade entre os Estados Unidos e os demais países do continente.

Para os intelectuais norte-americanos que mantinham relações estreitas com o governo de Franklin D. Roosevelt, as diversas exposições e as pinturas murais de Portinari na Fundação Hispânica funcionavam não só como estreitamento necessário dos laços entre os Estados Unidos e o Brasil, mas também como forma de reafirmação dos valores americanos frente à cultura européia. No meio artístico brasileiro, a propensão realista nas artes plásticas vinha sendo coroada pela passagem dos temas sobre o cotidiano de pessoas simples e sobre os arredores citadinos para a intensificação da temática social.

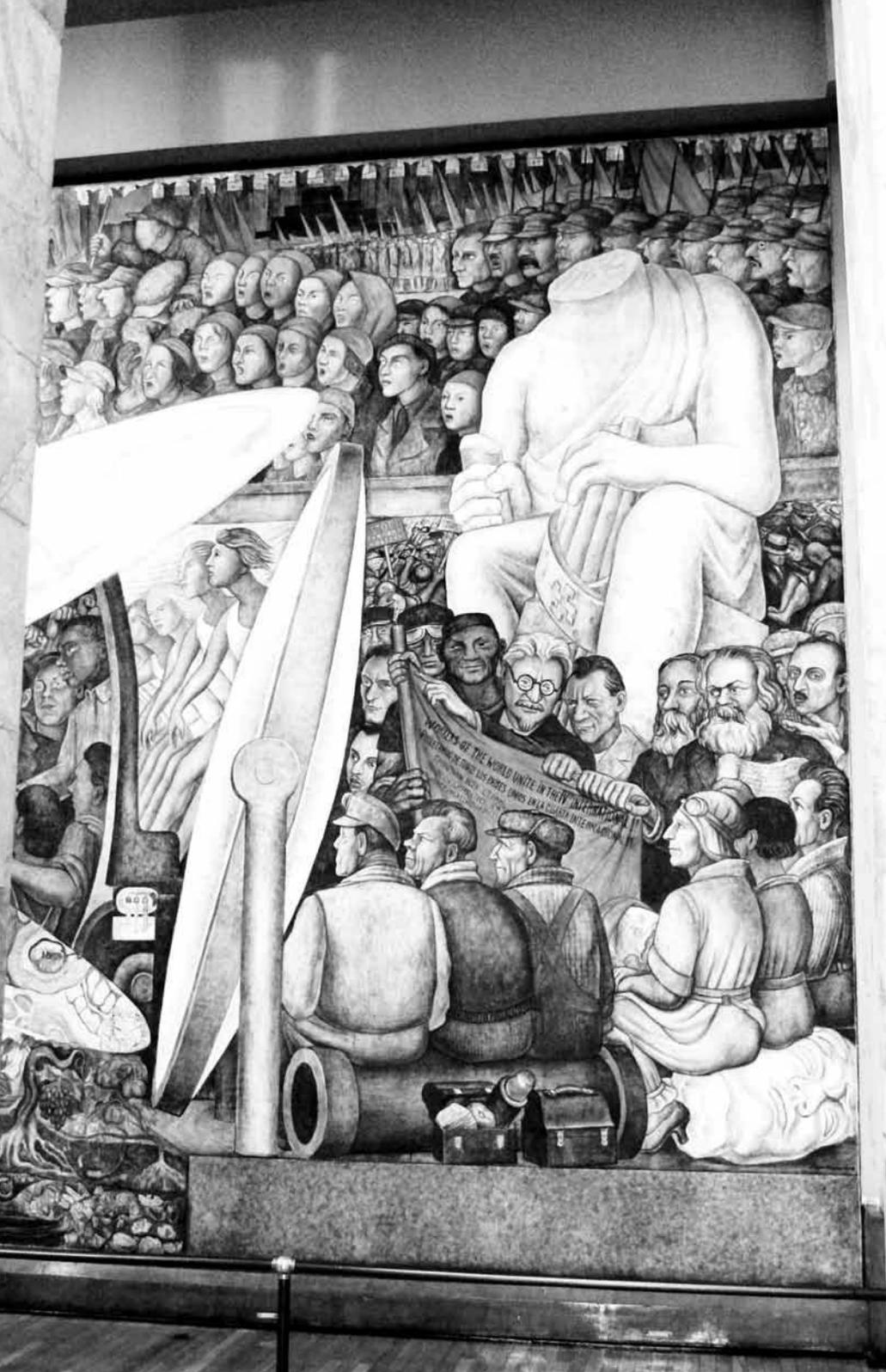
A Segunda Guerra Mundial não só impediu o aumento dos movimentos revolucionários liderados pelos trabalhadores na Europa, mas também contribuiu para a consolidação de novas relações políticas no continente americano. Mesmo que os Estados Unidos reafirmassem sua política de neutralidade e de isolamento frente à guerra na Europa (1939), eles não tardaram em estabelecer vínculos mais fortes na América Latina. Estavam interessados em defender seus interesses comerciais e temiam tanto a influência crescente da Alemanha, em países como a Argentina e o Brasil, quanto o surgimento de movimentos revolucionários e também o crescimento do antiamericanismo. (Colby & Dennett, 1998, p. 145).

Em 1939 e 1940, o governo norte-americano intensificou acordos de cooperação com os demais países americanos a fim de selar sua influência no Continente. Para Roosevelt, as Américas tinham de se transformar numa fortaleza do hemisfério. Depois dos avanços do exército de Hitler na Europa, a política americana foi orientada para encontrar soluções que garantissem a segurança do continente. A miséria e o atraso econômico dos países latino-americanos poderiam propiciar revoluções lideradas por nacionalistas, socialistas ou simpatizantes do nazi-fascismo, movimentos que punham em xeque os interesses dos Estados Unidos. Para os norte-americanos, a situação de penúria social e econômica, assim como a debilidade militar dos países da América Latina, era uma ameaça aos próprios interesses dos Estados Unidos no Continente.

Governo e capitalistas norte-americanos, como Nelson Rockefeller, estavam preocupados não só com a influência e a espionagem alemã na América Latina, mas também com as agitações trabalhistas crescentes. Se o nacionalismo, o comunismo ou o fascismo progredissem no Continente e fossem aliados do descontentamento das populações empobrecidas e excluídas, aumentariam os riscos de sobrevivência para as empresas norte-americanas. O antiamericanismo encontraria condições propícias para crescer. Foi por causa disso que a administração de Roosevelt começou a articular uma nova política internacional e resolveu investir em programas sociais e acordos econômicos para minorar os problemas da América Latina. (Colby & Dennett, 1998, p. 123).

O Departamento de Estado do governo Roosevelt, a Pan American Union e o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), chefiado por Nelson Rockefeller, acertaram uma política mais ou menos coesa de intervenção na América Latina. As atividades culturais eram eficazes para a persuasão e para a construção de uma imagem positiva dos Estados Unidos e de sua política tanto no Brasil como nos demais países americanos.

Por diversos meios, a Política da Boa Vizinhança se efetivava: a publicação de artigos e de reportagens completas em jornais e revistas norte-americanos sobre o Brasil e várias de suas personalidades; a difusão de programas da NBS, da CBS e de outras companhias radiofônicas, falados em português e voltados para o público brasileiro; a organização de expedições culturais de escritores, cineastas e artistas norte-americanos para conhecer o Brasil e sua cultura; a concessão de verbas para a ida dos artistas brasileiros consagrados para os Estados Unidos. A instituição que teve mais influência na execução dessas tarefas foi, sem dúvida, a



Diego Rivera

O homem na encruzilhada, 1934

Afresco. 4,44 x 11,45 m.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Diego_rivera_Comnies.jpg

OCIAA. Essa agência foi criada com o intuito de aproximar os Estados Unidos e os demais países americanos.

O governo de Roosevelt apostou no Realismo Democrático como símbolo da política cultural para o continente americano. Simultaneamente aos esforços do governo em promover o ingresso dos Estados Unidos no rol dos centros difusores de cultura para a América Latina, que culminaram com a Feira Mundial de Nova York (1939), ocorria a adesão de grande parte da intelectualidade e da comunidade de artistas norte-americanos à política oficial da administração Roosevelt. O sucesso inicial da empresa governamental no âmbito das trocas culturais com os demais países das Américas se deu no momento em que Paris foi invadida pelas tropas alemãs no dia 14 de junho de 1940. Se os Estados Unidos estavam preocupados em exercer influência duradoura no continente americano só poderiam conquistá-la através da criação de bases culturais sólidas, que tornassem o *american way of life* atrativo e suscetível de ser seguido pela maioria dos países latino-americanos.

O grande evento que marcou o início da aproximação cultural entre o Brasil e os Estados Unidos foi a Feira Mundial de Nova York em 30 de abril de 1939. Nela, o governo brasileiro montou um pavilhão com tudo o que caracterizava o país naquele momento e lá foram expostos desde produtos de interesse para venda até símbolos de modernidade e obras da cultura brasileira. Antonio Pedro Tota diz:

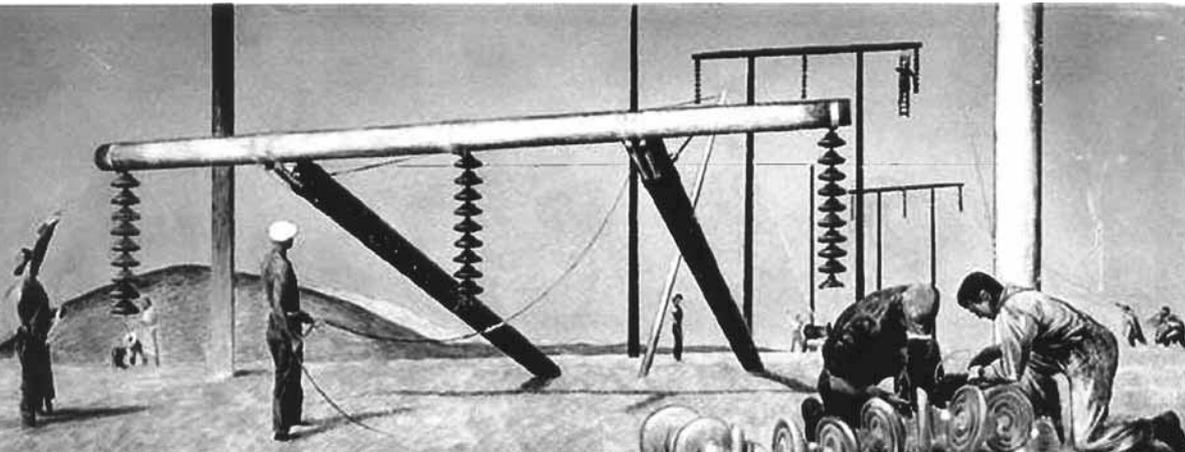
A New York World's Fair abriu suas portas (...). Uma imensa vitrine de sofisticadas bugigangas foi apresentada para visitantes do mundo todo. Os brasileiros que (...) visitaram a Feira, ou que consultaram jornais e revistas, mal puderam conter a admiração. Ficaram atônitos diante de aparelhos de barbear, máquinas de lavar roupas, primitivos aparelhos de televisão e robôs. (...) O Brasil, assim como vários outros países, participou da (...) (Feira). O pavilhão brasileiro foi projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. E, no lançamento da pedra fundamental do edifício, ouviu-se o discurso do ministro da Indústria, Comércio e Trabalho, dr. Waldemar Falcão, transmitido em ondas curtas do Brasil para os Estados Unidos. (...) Uma banda tocou o Hino Nacional. Logo a seguir, o discurso do ministro brasileiro enaltecia a Política da Boa Vizinhaça, "[...] tão preconizada pelos presidentes Roosevelt e Getúlio Vargas [...]" (Tota, 2000, p. 94-96).

Nas artes plásticas, Cândido Portinari foi escolhido para representar o Brasil nos Estados Unidos e preparou três obras para a Feira: *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Festa de São João*. Embora o Pintor tivesse recebido apoio entusiástico de intelectuais ligados ao Ministério da Educação, tais como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, o círculo mais próximo do ministro Gustavo Capanema e também grande parte do meio artístico brasileiro manifestaram-se contra a escolha dele como expoente da arte brasileira. A acusação de que

Portinari era favorecido pelo Ministério da Educação era tema de polêmicas desde pelo menos 1935 e causou muito desconforto para o Ministro Capanema, que tentou até mesmo vetar, sem sucesso, a indicação do Pintor para a missão cultural nos Estados Unidos.²

Além disso, era boato corrente no círculo Capanema que as figuras deformadas, as mãos e os pés dos brasileiros pintados por Portinari, difundiriam uma imagem ruim do País. O impasse, a bem dizer, foi resolvido fora do País, pois Portinari era conhecido nos Estados Unidos e seu nome fora aprovado por Robert C. Smith, Alfred Barr Jr. e Florence Horn. Todos eles viam muita proximidade entre o realismo social norte-americano e a pintura de Portinari – o que caracterizava a tendência artística realista do Continente Americano em oposição à arte de vanguarda européia – com a diferença de que as obras de Portinari tratavam de mostrar a realidade brasileira, a nação ainda pouco desenvolvida e as camadas populares, o camponês e o trabalhador.

Sem ter a intenção de fazer propaganda para o Estado Novo e sem conter uma mensagem política direta e revolucionária como os Muralistas Mexicanos, Portinari se adequava muito bem ao gosto do governo norte-americano. Ele tinha muita semelhança estética com as obras dos artistas da FAP, que em geral, promoviam o lema – o “trabalho reconstrói a nação” – e os feitos do governo Roosevelt. Uma das consequências da fama obtida por Portinari foi a série de exposições itinerantes de suas obras que percorreram várias localidades dos Estados Unidos. Uma das grandes homenagens prestadas a Portinari, ocorrida no mesmo período em que se selou definitivamente a aproximação política entre Brasil e Estados Unidos, foi o convite feito por Archibald MacLeish para que o pintor brasileiro executasse murais na Biblioteca de Washington.



David Stone Martin
Eletrificação, 1940,
têmpera sobre papelão.
11,7 x 17,8 cm.
<http://imagespublicdomain.files.wordpress.com/2009/09/electrification.jpg>

Como *Librarian* da Biblioteca do Congresso, nomeado por Roosevelt, e em consonância com a Política da Boa Vizinhança, MacLeish convidou Cândido Portinari para pintar os murais da Fundação Hispânica. Embora tivesse se interessado pela arte de vanguarda européia, sua posição em 1940 seguiu mais de perto a de Hoger Cahill: MacLeish defendia o Realismo Democrático, e por semelhança Portinari, como expressão inovadora e legítima da arte nas Américas.

Na política, MacLeish propunha que se formasse uma nova “frente popular” nos Estados Unidos, sem conotação política, para apoiar a entrada da nação norte-americana na guerra e para integrar os esforços de guerra contra o nazismo. Um vale-tudo em nome tanto da salvação da cultura contra a barbárie como do apoio à política internacionalista norte-americana. Segundo Guilbaut, Dwight Macdonald compreendeu muito bem o que a proposta de MacLeish encobria, isto é: a defesa de uma arte nacional norte-americana:

Por baixo da bandeira da defesa nacional, estas teses (a de MacLeish e a de Brooks) atacavam o modernismo internacional e defendiam uma arte nacionalista agressiva. (MacLeish e Brooks) atacavam o nacionalismo nazista em nome do nacionalismo americano. De acordo com Macdonald e os remanescentes leais da esquerda independente tais como Farrell, a solução proposta era tão perigosa quanto o que ela atacava. Ambas as versões de nacionalismo apelavam ao artista para que desistisse inteiramente de seu papel crítico e se tornasse uma peça na maquinaria da política. (MacDonald, 1957, p. 213).

Ao se lembrar das palavras de MacLeish, logo depois da inauguração dos murais de Washington em 12 de janeiro de 1942, Robert C. Smith comentaria o significado daquela obra de Portinari, enfatizando a propensão do realismo e o caráter peculiar da pintura como expressão cultural unificadora do Continente Americano:

MacLeish declarou em uma carta para sua Excelência, o presidente Getúlio Vargas do Brasil, cujo interesse pessoal foi largamente responsável por tornar possível a viagem de Portinari a Washington, que a Biblioteca “possuía não apenas pinturas bonitas que ilustravam o campo de interesses da Fundação Hispânica, mas também uma altamente original e importante contribuição para a Arte Americana” (Smith, 1943, p.09).

De modo geral, os escritos de Smith, de MacLeish e de Rockwell Kent enfatizaram o ideal das Américas unidas em torno de ideais de democracia e de respeito mútuo entre os países. Foi nesse mesmo sentido que se afirmou muitas vezes que Portinari pintava as raças colonizadoras do continente (o negro, o índio, o branco) como forma de evidenciar o fato estratégico de que, na América, elas viviam em harmonia e construíam uma nova civilização. No plano cultural, político e social, a Fortaleza Americana era construída para defesa dos interesses norte-americanos no

continente, e os discursos sobre a democracia norte-americana e seu esforço em estabelecer laços mais duradouros com os demais países americanos encobriam os interesses estratégicos e a atuação política e econômica dos Estados Unidos no continente.

No ensaio *Portinari - de Brodóski aos murais de Washington* de 1942, Mário Pedrosa apresentou uma alternativa possível para a continuidade e o desdobramento do trabalho plástico de Portinari. Um desdobramento inscrito na variedade de pesquisas plásticas realizadas pelo próprio artista. Tratava-se de apontar uma alternativa para o processo recente de instrumentalização das artes, evidenciado no realismo socialista, na arte dos nazistas e no realismo democrático dos Estados Unidos. Pedrosa estava ciente das circunstâncias que levaram o pintor brasileiro a ser celebrado como representante da "arte americana". Ainda que houvesse no continente americano uma tendência predominante do realismo, essa se tornava cada vez mais uma imposição para a construção necessária da identidade entre os Estados Unidos e os demais países do continente. Para os intelectuais norte-americanos que mantinham relações estreitas com o governo Roosevelt, as diversas exposições e as pinturas murais de Portinari na Fundação Hispânica funcionavam não só como estreitamento dos laços dos Estados Unidos com o Brasil, mas também como forma de reafirmação e independência dos valores americanos frente à cultura européia.

O ensaio de 1942, publicado no Boletim da União Pan-Americana, divide-se em três partes: a primeira trata dos problemas técnicos e estéticos que acompanharam Portinari em toda sua trajetória; a segunda evidencia o momento em que o pintor brasileiro se interessa pela matéria social e se encaminha para expressões plásticas mais coletivas; na última parte, Mário Pedrosa seleciona alguns exemplos e discute como Portinari conseguiu solucionar de forma mais completa a relação entre os problemas técnicos e estéticos em suas obras e alcançou uma expressão menos literária na descrição da realidade. Dessa forma, iniciava-se uma fase mais livre na criação, com um toque de influência das experiências surrealistas, em que predominava a cor azul.

Para Pedrosa, Portinari nos Estados Unidos:

fora de seu país, fora do ambiente natal familiar, sentiu-se menos enraizado, mais livre para entregar-se, sem nenhum empecilho, de nenhuma ordem, ao demônio de sua virtuosidade, de seus recônditos impulsos, de sua inspiração. Jamais, e isso se depreende logo à primeira vista, em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais

desimpedido, mais disposto a fazer as ginásticas técnicas mais perigosas e as deformações mais violentas. Estas foram composições executadas sob um profundo sentimento interior de liberdade (Pedrosa, 1981, p. 19).

Havia indícios nos murais de Washington de que Portinari trocava a importância e o interesse pelas 'contingências externas' por um chamamento à universalidade inscrita na forma. A esse respeito, Pedrosa diz: "ele tende ao que se poderia chamar de desmitologização de seus ícones, de suas imagens, de suas paisagens, numa fuga às contingências externas, de meio e de tempo, nacionais ou não" (Pedrosa, 1981, p. 19). Isso sinalizava, para o Crítico, a relevância da procura feita pelo Pintor de um novo tipo de harmonia para a composição, na qual se substituíam, com "uma sucessão de acordes dissonantes", o equilíbrio e a invariabilidade fácil na representação da realidade para "atingir uma harmonia mais transcendente e silenciosa" (Pedrosa, 1981, p. 20).

A tentativa de conciliar o tema com a laboração do valor das cores e da inter-relação estabelecida entre elas revelava aquele problema intrínseco de adequação na obra de Portinari, o que poderia indicar o início de um processo possível de superação do figurativo em prol do abstrato. Contudo, o problema central da adequação entre o drama vivido e o plástico solucionava-se de modo fundamental, também na pintura mural do Pintor, dentro dos limites da criatividade artística ou do domínio exclusivo da plástica. Isso tornava válida a maturidade de expressão conquistada por Portinari em *Garimpo* e mostrava que não havia apoio indispensável em facilidades ou clichês para a elaboração final da obra. Assim, "a finalidade afinal externa (...) é restaurada sem que ao mesmo tempo o artista caia na banalidade das descrições convencionais, mantendo-se no domínio da pura criação" (Pedrosa, 1981, p. 25).

Pedrosa discorria sobre sua impressão de que Portinari parecia seguir uma via mais livre e afastada dos excessos da literalidade na pintura. Os últimos trabalhos apresentados pelo pintor brasileiro em sua curta trajetória nos Estados Unidos, de Nova York a Washington, tinham qualidades intrínsecas capazes de reativar as qualidades plásticas da pintura em direção francamente oposta à ênfase temática. Contudo, o tempo não veio comprovar essa tendência. Por certo, Portinari interessava-se por retratar em suas obras pessoas simples, temas ligados ao trabalho e à exploração de camponeses e trabalhadores. Entretanto suas obras não tinham um tom político explícito, como se pode ver em alguns murais mexicanos.

Feitas algumas experiências por outras paragens dos efeitos técnicos que se revertiam em

pesquisas plásticas atualíssimas, a ênfase temática das pinturas de Portinari inseria-se na longa marcha dos Realismos no cenário mundial das artes. A via alternativa, indicada por Pedrosa, para a continuidade do trabalho de Portinari seguia os indícios de uma nova tendência da arte; uma tendência marcada pela independência crítica em relação às ideologias dominantes. Pedrosa promovia a via da arte independente propugnada pelo Manifesto de Trotski e Breton; a experiência plástica de Portinari aproximava-se de uma libertação das exigências temáticas. Portinari como representante da pintura brasileira poderia ser exemplo de nova tendência da arte, que se afastaria dos elementos nacionais em direção à expressão estética internacionalista, presente nas manifestações puras da arte.

Em depoimento do início da década de 1950, Pedrosa relembrava seu encontro com Portinari nos Estados Unidos no momento em que a disputa entre realistas e abstratos era superada pela predominância dos últimos em detrimento da perda de prestígio dos primeiros no cenário artístico brasileiro: “Comentava eu, entusiasticamente, a maneira atrevida com que o pintor reduzia os detalhes figurativos, pé, nariz, cabeça, camisa, peneira, batel, água, pedra, etc., a manchas coloridas, a signos, a formas geométricas como triângulos, por exemplo, para realçar a força plástica significativa do todo” (Pedrosa, 1986, p. 262). O fato é que, depois dos murais de Washington, Portinari voltou à baila com a importância temática em suas obras, com aquele excesso de importância atribuída ao assunto na pintura. Esse tipo de atitude é que tinha gerado seu vínculo com a política cultural promovida pelo Estado Novo e pelos Estados Unidos.

Com a abertura política em 1946, Portinari aproximou-se do recém-legalizado Partido Comunista do Brasil. Sem ser bem acolhido pela doutrina do PC para as artes, Portinari continua sua empreitada figurativa ao lado da política de Luiz Carlos Prestes. A obra *Tiradentes* de 1949 foi, para Portinari, uma homenagem a Prestes como o libertador nacional contra o imperialismo norte-americano. Pedrosa criticou veementemente a obra e apostou na arte de tendência construtiva, nascida nos primeiros anos da Revolução Russa de Trotski e de Lênin, para a crítica da doutrina do Realismo Socialista e para a consolidação da Modernidade no Brasil.

Notas

1 Para Wald, Trotski afirmava no Manifesto que, a arte se deixada livre, confluiria com os ideais político-revolucionários e, por conseguinte, colaboraria para a abertura de uma nova etapa na história da humanidade. Ao contrário de Guilbaut, Wald entendeu o surgimento do Manifesto como a efetivação de uma alternativa para a arte desde que se efetivasse a alternativa política revolucionária. Cf. (GUILBAUT, 1985, p. 26-29).

2 O escritor Luiz Martins foi um dos que questionou a proteção “oficial” do pintor Portinari e dos que reclamaram mais visibilidade para outros artistas plásticos brasileiros, tais como: Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho. Para um estudo mais apurado sobre o caráter “oficial” da pintura de Portinari ver: (FABRIS, 1990, p. 25-40 e 73-140).

Referências

BRETON, A. & TROTSKI, L. (1985). Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP.

COLBY, G. & DENNETT, C. (1998). Seja feita a vossa vontade: a conquista da Amazônia: Nelson Rockefeller e o evangelismo na idade do petróleo. Rio de Janeiro: Record.

FABRIS, A. T. (1990). Portinari: Pintor social. São Paulo: EDUSP & Perspectiva.

GREENBERG, C. (1996). Arte e cultura. São Paulo: Editora Ática.

GUILBAUT, S. (1985). How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press.

MACDONALD, D. (1957). The Memoirs of a Revolutionist Nova York: Farrar Straus Cudahy.

PEDROSA, M. (1981). Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. (org. Aracy A. Amaral). São Paulo: Perspectiva.

PEDROSA, M. (1986). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Editora Perspectiva.

SCHWARTZMAN, S. (1984). Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz & Terra; São Paulo: EDUSP

SMITH, R. C. (1943). Murals by Cândido Portinari. Washington: The Hispanic Foundation of the Library of Congress.

TOTA, A. P. (2000). O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras.

TROTSKI, L. “El arte revolucionario y la Cuarta Internacional” Disponível em: <<http://www.ceip.org.ar/escritos/libro5/html/T09V238.htm>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2002.

WALD, A. M. (1987). The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s. North Carolina: The University of North Carolina Press.