

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CENTRO DE LETRAS E ARTES

CINTIA ORLANDO GAMEIRO

PORTINARI ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: consagrações e
contradições em busca de uma pintura social.

Rio de Janeiro
2023

CINTIA ORLANDO GAMEIRO

PORTINARI ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: consagrações e
contradições em busca de uma pintura social.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

G192p Gameiro, Cintia Orlando
 Portinari entre a tradição e a modernidade:
 consagrações e contradições em busca de uma pintura
 social / Cintia Orlando Gameiro. -- Rio de Janeiro,
 2023.
 175 f.

 Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
 Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2023.

 1. Candido Portinari. 2. modernismo brasileiro.
 3. arte social. I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares,
 orient. II. Título.

CINTIA ORLANDO GAMEIRO

PORTINARI ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: consagrações e
contradições em busca de uma pintura social.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Rio de Janeiro, 27 de março de 2023

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti
ENBA - UFRJ

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim
ENBA - UFRJ

Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro
ENBA – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Sonia Gomes Pereira
ENBA – UFRJ (Suplente)

Dedico este trabalho aos meus queridos pais Sandra e Nino por sempre colocar a minha educação em primeiro lugar.

Aos meus padrinhos Silvia e Marciel pelo incentivo e segurança em cada passo da minha vereda.

Aos meus avós Marta Regina Machado Orlando *in memorian*, Eurico Luís de Hollanda *in memorian*, Maria Madalena Fernandes Honorato *in memorian*, Gessi da Rocha Santos *in memorian* e Erostatto Cassiano dos Santos *in memorian* por toda garra, trabalho, dor e dedicação para criar meus pais.

Ao meu grande amigo, motivador e mestre Milton Ferreira *in memorian*.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho de conclusão de curso não poderia ser realizado sem consideráveis e incomensuráveis contribuições dos mais diversos tipos. Por isso, mesmo, citá-las em sua totalidade seria insustentável. Entretanto, não posso deixar de citar a atuação expressiva de alguns personagens notáveis e admiráveis, para estes vão meu profundo agradecimento:

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti, por ter aceitado meu pedido de orientação, por acreditar no meu projeto de pesquisa, pelo empenho nas orientações, pela paciência com que tratou minhas dificuldades e ansiedades, pelo compartilhamento de conhecimentos, pela dedicação e incentivo durante todo o período de orientação. Também sou muito grata pela oportunidade e confiança durante minha experiência como monitora voluntária na disciplina História das Artes Visuais V. Deixo registrada a grande admiração que tenho pelo seu profissionalismo, sensibilidade pessoal e artística e pela importante representatividade no ambiente acadêmico e, essencialmente, para a Arte Brasileira “entresséculos”.

Aos membros da Banca examinadora, por terem aceitado participar desta importante etapa de minha vida acadêmica.

À Prof.^a Dr.^a Rosana Pereira de Freitas por me proporcionar a experiência da pesquisa em fontes primárias manuscritas e confiar a mim um projeto de iniciação científica.

Ao GEAA (Grupo de Estudos em Arte Asiática), promovido pela professora supracitada, seus integrantes e amigos.

Aos professores que trocaram saberes, bagagens e domínios e amenizaram minhas dificuldades e inseguranças corriqueiras de uma caipira no Rio com compreensão e ternura: Prof. Dr. Ivair Júnior Reinaldim, Prof.^a Dr.^a Patrícia Leal Azevedo Corrêa, Prof.^a Dr.^a Rogéria Moreira de Ipanema, Prof.^a Dr.^a Carla da Costa

Dias, Prof. Dr. Marcus Vinicius de Paula, Prof.^a Dr.^a Helenise Monteiro Guimarães, Prof. Alberto Martin Chillon, Prof.^a Dr.^a Aline Couri Fabião e ao Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro.

Às famílias: Machado, Orlando/de Hollanda, Fernandes Honorato, Navarro de Andrade, Sampaio, Rocha dos Santos, Gameiro, Queiroz, Matos/Alders e KandrataVICIUS.

Às grandes figuras de ensinamento, estímulo e referência de minha vida: Maria Cristina Francisco Alves, Paula Meinberg Mauad, Silvia Bortolo, Maria Augusta Moreira Bampa, Patrícia Rodrigues, Elaine dos Santos, Marisa Morais, Ana Buarque de Hollanda, Ercília Perches, Dr. Fernando Mauad e Dr. Gustavo Sasdelli.

Às minhas queridas Beatriz, Sophia, Alice, Eduarda, Viviane, Flávia, Débora, Francine, Linck, Luana, Ísis, Thayná, Mylena, Clarice, Dorothy, Liza, Nina e Minerva.

Ao Projeto Portinari, especialmente, ao querido amigo e Prof. Dr. João Candido Portinari e sua Maria.

Por fim, a todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para a realização deste estudo.

"Penso que a pintura que se desliga do povo não é Arte - mas sim passatempo, um jogo de cores cuja mensagem vai de epiderme a epiderme - é de pequeno percurso. Mesmo feita com inteligência e bom gosto, ela nada dirá ao nosso coração. Uma pintura que não fala ao coração não é arte, porque só ele a entende. Só o coração nos poderá tornar melhores e é essa a grande função da arte. Não conheço nenhuma grande arte que não seja intimamente ligada ao povo. As coisas comoventes ferem de morte o artista cuja única salvação é retransmitir a mensagem que recebe". (Candido Portinari)

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a apresentar um estudo sobre a figura ambígua de Candido Portinari, sua contribuição para a arte social nacional bem como sua importância na formação da *visualidade moderna brasileira*. Sabe-se que defender uma arte figurativa ou abstrata era defender discursos diferentes sobre formas de pensar e de estar no mundo. Portinari, nesse contexto, defende uma arte social com viés figurativo, “legível” ao povo, sem deixar em segundo plano sua preocupação plástica. Dentro desse contexto, é de interesse desta pesquisa investigar a dimensão e a proporção da participação da obra social portinariana nos modernismos brasileiros. Para tanto, definiram-se os seguintes objetivos específicos: conceituar "modernidade", "moderno" e "modernismo", bem como "tradição" e "identidade cultural nacional"; analisar a formação e os discursos dos modernismos brasileiros; investigar a dimensão e a proporção da atuação de Candido Portinari na formação da *visualidade moderna brasileira* e a peculiaridade estética aplicada em suas obras, bem como sua contribuição na construção de uma identidade nacional através de sua pintura social. Para o efetivo desenvolvimento dos objetivos específicos em um corpo consistente de análise e argumentação, este estudo tem como base uma pesquisa descritiva e adota-se como metodologia uma abordagem qualitativa, com base em um estudo comparativo de dados primários e secundários, em uma revisão bibliográfica e documental que permita um maior aprofundamento sobre o tema da pesquisa. Assim, foi possível concluir que o artista, por meio de suas produções artísticas de engajamento social, desempenhou um importante papel na construção e irradiação de sua arte social voltada para a realidade nacional. Portinari conseguiu unir os ideais modernistas aos seus anseios pessoais e criou uma sensibilidade artística e coletiva, permitindo a construção de uma história não oficial e não panfletária dos temas nacionais.

Palavras-chave: Candido Portinari; modernismo brasileiro; arte social.

ABSTRACT

This paper aims at presenting a study on the ambiguous figure of Candido Portinari, his contribution to national social art as well as his importance on the formation of the *brazilian modern visuality*. It is known that defending a figurative or abstract art was seen as defending different speeches about ways of thinking and being in the world. In this context, Portinari defends social art with a figurative bias, "readable" to the people, without putting behind his concern with the plastic aspect. Within this context, it is in the interest of this research to investigate the dimension and proportion of the Portinarian social work's participation within Brazilian modernism. To this end, the following specific objectives were defined: to conceptualize "modernity", "modern" and "modernism", as well as "tradition" and "national cultural identity"; analyze the formation and discourses of Brazilian modernisms; investigate the dimension and proportion of Candido Portinari's performance in the formation of the *brazilian modern visuality* and the aesthetic peculiarity applied in his works, as well as his contribution to the construction of a national identity through his social painting. For the effective development of specific objectives in a consistent body of analysis and argumentation, this study is based on descriptive research and adopts a qualitative approach as methodology, based on a comparative study of primary and secondary data, in a bibliographic and documental review which allows a deeper understanding of the research topic. Thereby, it was possible to conclude that the artist, through his artistic productions of social engagement, played an important role in the construction and propagation of his social art, focused on the national reality. Portinari managed to unite modernist ideals with his personal yearnings and created an artistic and collective sensibility, allowing the construction of an unofficial, non-pamphleteer history of national issues.

Keywords: Candido Portinari; Brazilian modernism; social art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista (1941).....	53
Figura 2 — Retrato de Carlos Gomes	55
Figura 3 — Banda de música	57
Figura 4 — Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli	61
Figura 5 — Baile na Roça	63
Figura 6 — Retrato de Manoel Santiago	65
Figura 7 — Retrato de Edith Aguiar	66
Figura 8 — Retrato de Olegário Mariano	71
Figura 9 — Retrato de Paulo Osir	77
Figura 10 — Palaninho.....	80
Figura 11 — Retrato de Manuel Bandeira	85
Figura 12 — O violinista	87
Figura 13 — Preto da Enxada	90
Figura 14 — Mestiço	92
Figura 15 — Os Despejados	94
Figura 16 — Lavrador de Café	106
Figura 17 — Café	110
Figura 18 — Café (MES).....	126
Figura 19 — Fumo (MES)	129
Figura 20 — Gado (MES).....	130
Figura 21 — Algodão (MES)	131
Figura 22 — Cacau (MES)	132
Figura 23 — Colona	134
Figura 24 — Carregando Café	135
Figura 25 — Menina	136
Figura 26 — Homem sentado	137
Figura 27 — Mulher sentada	138

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
EBA	Escola de Belas Artes
IA	Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UDF	Universidade do Distrito Federal
CR	Catalogue Raisonné
MES	Ministério da Educação e Saúde
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESP	Universidade Estadual Paulista

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	MODERNISMOS À BRASILEIRA	20
2.1	CONTEXTO DE UM BRASIL “REDESCOBERTO” ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX	22
2.1.1	“Tudo que é sólido se desmancha no ar”: os conceitos de moderno, modernidade e modernismo.	24
2.1.2	A construção de identidade e arte nacionais.....	28
2.2	MODERNOS ANTES DO MODERNISMO? ACADÊMICOS VERSUS MODERNOS? ARTE QUE NÃO EXISTE?.....	34
2.2.1	Os "ismos" que vieram na bagagem	38
2.3	A SEMANA DE 22.....	40
2.3.1	O Grupo dos Cinco.....	44
2.4	DEPOIS DA SEMANA.....	45
3	PORTINARI ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE	51
3.1	O MENINO CANDINHO: DE BRODOWSKI À CAPITAL.....	52
3.2	A FORMAÇÃO DO ARTISTA.....	59
3.2.1	A ENBA e o Prêmio de Viagem ao Exterior.....	60
3.3	PORTINARI RETRATISTA.....	74
3.4	A VIAGEM A PARIS E A VOLTA DE UM NOVO PORTINARI	78
4	CANDIDO PORTINARI E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE	96
4.1	CANDIDO PORTINARI EM BUSCA DE UMA PINTURA SOCIAL	99
4.2	O PROFESSOR PORTINARI.....	110
4.3	A PINTURA MURAL PORTINARIANA.....	116
4.3.1	Painéis no Ministério da Educação e Saúde (MES).....	121
4.4	"PORTINARISMO X ANTI-PORTINARISMO" OU O “PROBLEMA PORTINARI”.....	140
5	CONCLUSÃO	158
	REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

[...] um artista, mais do que a forma de expressão de que se vale – pintura, escultura, literatura etc. –, é o universo que carrega, exprime e retrata[...]. **Portinari é um homem de seu tempo, mas que não se encerra nele. Ao contrário. Transcende-o**¹. (FERRO [et al] 2018, p. 187, grifo nosso).

O período entre 1930 e 1945, na literatura e nas artes brasileiras, caracteriza-se pela tendência do posicionamento ideológico, político e social dos intelectuais brasileiros. A preocupação com a forma da denominada primeira fase do movimento modernista nacional e o idealismo de um "Brasil inventado" modernista cederam lugar a uma arte socialmente comprometida de um "Brasil real" (GULLAR, 2014).

Segundo a filósofa brasileira Marilena Chaui, “as artes pretendem exprimir por meios artísticos a própria realidade. Exprimir significa interpretar, ou seja, encontrar ou revelar os sentidos das coisas e do mundo” (CHAUI, 2003, p. 277). Assim, Candido Portinari (1903-1962), junto a outros artistas do período, ajudou a construir um retrato moderno do país, através de uma arte de uma identidade social, levando em consideração as particularidades de um povo no contexto de uma arte engajada e socialmente comprometida.

O interesse pela temática social de Candido Portinari se dá por suas abordagens, de certa forma, estarem relacionadas com as questões sociais, políticas e culturais que instigaram as minhas próprias inquietações. Esse artista revela a complexidade, riqueza e dureza da vida na vastidão desta terra chamada Brasil, mas marcando e reafirmando massivamente sua terra, quem conhecia e quem passava por ela. Essa temática representa um pouco da minha origem interiorana, numa "terra rossa" (terra vermelha), propícia para o cultivo de café. Seu “povoado”, Brodowski era um "lugar arenoso no meio da terra roxa cafeeira. Imenso céu azul circula o areal. Milhares de brancas nuvens viajam” (PORTINARI, 2018, p. 17). A obra social portinariana que escolhi para este trabalho, está trilhada na grande ligação do “homem” e a “terra” e suas intempéries, presente em sua linguagem, em sua memória

¹FERRO, Leticia; PORTO, Patricia; AVELLAR, Suely. Nota das organizadoras. In: PORTINARI, Candido. **Poemas de Portinari**. Organização de Leticia Ferro, Patricia Porto e Suely Avellar. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 187-189.

individual e na memória coletiva da *Terra Brasilis*. Essas obras me afetam profundamente, principalmente por ter em meu passado, pessoas com uma profunda ligação com a terra – que começara com meu avô materno que se deslocou com seus pais em um “pau-de-arara” de Pernambuco para Barretos com a finalidade e a ingenuidade de uma vida menos sofrida, entretanto sua única alegria era o forró e minha avó materna Marta que em sua juventude era colhedora de algodão. No outro extremo, meu avô paterno Erostatto era administrador de uma fazenda, cujo ajudante era meu pai Francisco ainda menino. Para confirmar meus caminhos até chegar no presente tema, fiz as seguintes pesquisas relacionada com o ser humano que trabalha no ambiente rural ou no sertão: *Jíbaros e Guajiros: o “homem da terra” em Porto Rico e Cuba* para o Trabalho Final da disciplina “Arte na América Latina” ministrada pela Prof.^a Dr.^a Patricia Leal Azevedo Corrêa; *Portinari – retalhos de uma bibliografia* para o Trabalho Final da disciplina: “Historiografia da arte no Brasil” ministrada pelo Prof. Dr. Ivair Reinaldim e *“Na planta dos pés uma terra”*: *O trabalhador rural em Portinari e Salgado* para o trabalho final da disciplina “História da Arte no Brasil IV” ministrada, igualmente, pelo Prof. Dr. Ivair Reinaldim.

A descontextualização, o reducionismo e a construção de narrativas oficialistas – até mesmo no ambiente acadêmico - ou outros julgamentos não fundamentados, mas transmitidos e repetidos sem a devida revisão crítica, documental, historiográfica e cultural sobre Portinari é ainda, infelizmente, um dado comum. Por isso, é preciso um olhar consciente e profundo sobre o contexto em que sua obra foi produzida, sobre a história do artista e quais as reais conjunturas e debates específicos do período. Portanto, necessita a contextualização e a devida revisão crítica, política, econômica, social e artística.

Devido as expostas inquietações e, por conseguinte, motivações, o presente trabalho tem como objetivo geral apresentar um estudo sobre a figura ambígua de Candido Portinari, sua plástica entre a tradição e a modernidade e sua contribuição para a pintura social nacional bem como sua importância na formação da *visualidade moderna brasileira*.

A escolha do tema justifica-se pela sua pertinência na revisão da historiografia dos modernismos brasileiros, especialmente, a expressão moderna de Candido Portinari. Assim, para ampliar e disseminar a pesquisa e reflexão em torno das consagrações e contestações sofridas por Portinari em busca de uma *arte nacional* e social - se faz necessária uma revisão não só do artista, mas também do movimento modernista brasileiro para além das narrativas hegemônicas da historiografia da arte. Segundo Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, estudar a obra social do artista é “uma fonte de singularidade e de potência no processo de formação da visualidade moderna brasileira”. Pois, sua obra “se apropria de diversas fontes canônicas do modernismo norte-hemisférico para canibalizá-las e reontencializá-las, assumindo feições mais urgentes, genuínas, vividas e, portanto, deslocadas da leitura formalista convencional” (PEDROSA; MOURA, 2016, p. 30).

A arte social, principalmente a mural, retoma ou questiona seus territórios sociais. Desta forma, a arte mural existe para representar os estilos de vida, as críticas sociais, os comportamentos e atitudes ideológicas de um grupo ou nação. Assim, o público a ser alcançado poderá ser identificado através dessa arte. A arte mural também é mediação, atraindo a atenção da população para contextos e histórias diferentes. Por fim, como o espaço público, a arte e o artista são entidades políticas, essa produção deve ser baseada em necessidades concretas, refletindo uma produção cultural e social que possa ser identificada e adotada por uma comunidade. Considera-se, então, que a arte mural é uma linguagem fundamental para se conectar e interagir com o povo. Isso faz com que essa produção adquira importância não somente para o contexto da “geração de 30”, mas também para os estudos históricos e sociais para além da história da arte.

Sabe-se que defender uma arte figurativa ou abstrata era defender discursos diferentes sobre formas de pensar e de estar no mundo. Portinari, nesse contexto, defende uma arte social com viés figurativo, “legível” ao povo, sem deixar em segundo plano sua preocupação plástica.

Nas obras do pintor de Brodowski “o conhecimento plástico deve atender diretamente ao desejo do artista de transmitir suas inquietações políticas, em torno

das injustiças sociais do processo de formação nacional”. Portinari, assim, se distingue por sua “assiduidade nos temas, narrativas e personagens populares. A maneira que elege para representá-los [...] não se subordina aos preceitos ortodoxos formalistas do modernismo europeu” (PEDROSA; MOURA, 2016, p. 36).

Portanto, contrariando a percepção da obra de arte como um objeto sem função, além da formal, as obras de Portinari, apresentam distanciamento da historiografia da arte formalista, sendo importantes instrumentos de engajamento social e político, mesmo quando se trata das obras do mecenato estatal.

Dentro desse contexto, é de interesse desta pesquisa investigar qual a real dimensão e contribuição de Portinari e sua obra social nos modernismos brasileiros? Para tanto, definiram-se os seguintes objetivos específicos: conceituar “modernidade”, “moderno” e “modernismo”, bem como “tradição” e “identidade cultural nacional”; analisar a formação e os discursos dos modernismos brasileiros; investigar a dimensão e a proporção da atuação de Candido Portinari na formação da *visualidade moderna brasileira*, a peculiaridade estética aplicada em suas obras e sua contribuição na construção de uma identidade nacional através de sua arte social.

Para o efetivo desenvolvimento dos objetivos específicos em um corpo consistente de análise e argumentação, este estudo tem como base uma pesquisa descritiva e adota-se como metodologia uma abordagem qualitativa, com base em um estudo comparativo composto de documentos primários e secundários - tanto escritos quanto visuais - em uma revisão bibliográfica e documental que permita um maior aprofundamento sobre as especificidades da pesquisa, buscando conhecer diferentes aspectos relacionados à obra de Candido Portinari, aos modernismos brasileiros e a apreensão do referencial teórico e metodológico. Foi necessário a busca e o uso de materiais do acervo do Arquivo do Projeto Portinari, constituído de livros, artigos, periódicos, cartas, catálogos e depoimentos de contemporâneos do artista, consultando a base de dados disponibilizada no endereço eletrônico do Projeto, assim como na Biblioteca do Museu Casa de Portinari em Brodowski e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, para melhores informações acerca de como a obra foi recebida na época e sua repercussão.

A pesquisa de dados secundários para o desenvolvimento do presente trabalho é realizada a partir de publicações relacionadas aos conceitos chave de análise, a saber, “modernidade”, “moderno”, “modernismo brasileiro”, “arte nacional”, “tradição”, “Candido Portinari”, “portinarismo”, “antiportinarismo” e “arte social”. Assim, tomam-se como principais autores: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Annateresa Fabris, Sérgio Miceli, Mário de Andrade e Paulo Mendes de Almeida, cujos respectivos conceitos são de: *modernismo* como “campo de disputas”, “pintor social”, “imagens negociadas”, “artista e artesão” e “portinarismo x antiportinarismo” constituíram elementos centrais deste trabalho. Outros autores serão utilizados, na tentativa de promover uma maior compreensão dos conceitos e análises em questão, por exemplo: LE GOFF (1990), BERMAN (1986), HODGE (2019), GIDDENS (1994). SIMIONI (2013), FABRIS (1994) e ADES (1997) para as discussões entre os conceitos de “moderno”, “modernidade”, “modernismo” e “modernismo brasileiro”; CHAUÍ (2007), HALL (2006), PESAVENTO (2004) e LE GOFF (1990) para as contendas sobre “identidade” e “tradição”. Vale ressaltar aqui a revisão crítica de historiadoras e historiadores da arte que explanam e colocam em debate as origens do projeto de uma “arte nacional” e uma “identidade cultural brasileira” e as *modernidades almejadas* mesmo por membros da academia, são esses autores que fazem ver todos os conceitos acima com outros olhos, sem, contudo, esgotar o assunto: CHIARELLI (1996), GALVÃO (1959), SQUEFF (2004), VELOSO (2003), PEREIRA (2008), CAVALCANTI (2005; 2006; 2007) e MIGLIACCIO (2015).

A abordagem qualitativa foi escolhida porque busca percepções e entendimento sobre o assunto em questão, e está focada em levantar dados para compreensão e análise, levantando material para a interpretação, sem a preocupação em apresentar resultados numéricos. Portanto, a escolha se deu pelo fato de os conhecimentos aqui apresentados serem de imersão profunda em vários pontos de vista e não legitimados por processo quantificáveis, leis ou explicações gerais para produzir generalizações. Já que a história da arte é viva, assim como a história. Portanto, mesmo a pesquisa sendo ligada a fontes diversas, é preciso analisá-las de forma crítica e não tomá-las como verdade. As fontes como todo discurso são uma

interpretação sobre o que um grupo, povo, escritor, pintor entendiam acerca do contexto em que vivia (GIL, 2002).

Levando em consideração as avaliações e comparações feitas a partir do estudo da bibliografia, documentação e análise das obras, esta pesquisa encontra-se sistematizada em cinco capítulos, sendo este o primeiro.

No **Capítulo 2 - Modernismos à brasileira**, abordam-se os conceitos de “moderno”, “modernidade” e “modernismo”, assim como de “tradição” e “identidade nacional” para fim de contextualizar as bases historiográficas dos modernismos no Brasil. Este capítulo enfoca as manifestações artísticas e o projeto de uma “arte nacional” da segunda metade do século XIX até a denominada “geração de 20”. A proposta vai além da contextualização histórica e sociocultural com a qual o pintor Candido Portinari se depara no ambiente artístico e ideológico carioca e europeu, trata-se de conceitos primordiais, exclusões e julgamentos propostos para a construção de uma “imagística” e uma “arte nacionais”.

No **Capítulo 3 - Portinari entre a tradição e a modernidade**, utiliza-se a seleção de fontes primárias publicadas entre 1923 – ano em que Portinari é citado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em decorrência da XXX Exposição Geral de Belas Artes –, e 1934 – quando produz sua primeira pintura de temática social. A pesquisa se deu a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, do Arquivo do Projeto Portinari e da *Cronobiografia de Candido Portinari* do mesmo Projeto. Foram também indispensáveis os livros *Portinari, o menino de Brodóski: retalhos de minha vida de infância* (2001 [1979]) e *Poemas de Portinari* (2018 [1964]). As fontes secundárias principais usadas aqui para melhor compreensão biográfica e historiográfica são os livros *Retrato de Portinari* (2003 [1956]) de Antonio Callado; *Portinari* (2003 [1981]), de Antonio Bento, *Portinari, pintor social* (1990) e *Candido Portinari* (1996), ambos de Annateresa Fabris; o catálogo *No ateliê de Portinari: 1920-45* (2011), da mesma autora; e por fim as transcrições das entrevistas realizadas pelo Projeto Portinari com amigos e críticos que conheceram o artista e que hoje estão disponíveis online no Arquivo Portinari.

No **Capítulo 4 - Candido Portinari e a função social da arte**, se apresenta uma introdução contextualizada do produto que era base da economia brasileira –o café - e sua crise de exportação; a fase madura do artista, que já tem uma plástica definida - apesar das constantes experimentações para finalidades técnicas; a importância de sua cidade natal e dos trabalhadores rurais para sua consagração; as pinturas nos muros e suas aulas; a questão de uma arte social portinariana e os debates entre "artista oficial" do regime de Getúlio Vargas e "artista social". Para alcançar esses objetivos foi necessária a busca de fontes primárias da crítica "portinarista" e "antiportinarista" sobre as obras aqui apresentadas e sobre o debate entre "artista oficial" versus "artista social". Também foram de extrema importância o catálogo e os livros já citados de Annateresa Fabris (FABRIS, 1990; FABRIS, 1996; FABRIS, 2011); o livro *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira* de Carlos Zilio (1997) e os catálogos *Portinari: Coleção Museu Nacional de Belas Artes* (2014) e *Portinari Popular* (2016).

Por fim, o **Capítulo 5** apresenta as considerações finais do presente trabalho de conclusão de curso.

2 MODERNISMOS À BRASILEIRA

Para situar Candido Portinari (1903-1962) no contexto do movimento modernista brasileiro é necessário especular também sobre o ambiente no qual ele esteve imerso, e sobre o meio artístico de seu convívio. Conforme apresenta Susie Hodge, os “movimentos artísticos são estilos ou abordagens criados em certas épocas por artistas que compartilham certos ideais” (HODGE, 2019, p. 6).

É preciso também compreender e conceituar os termos “moderno”, “modernidade” e “modernismo”. Se faz necessário, igualmente, compreender noções de “identidade nacional” e “tradição”. Cabe aqui também investigar e indagar sobre as fronteiras, seja social ou geográfica dos nossos modernismos.

Para tanto, vale ressaltar que a tentativa de síntese do presente capítulo, infelizmente, causa exclusões de regiões fora do eixo das metrópoles Rio - São Paulo, assim como as artes ditas populares que influenciaram profundamente na prosa, poesia, música, dança e artes plásticas do projeto modernista brasileiro. Para muitos autores, o *modernismo* é paulista, já outros, defendem a tese de que a *modernidade* já estava presente em terras cariocas desde o fim do século XIX, e, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX. Assim, se faz um “campo de disputas²” que cada um quer pegar para si, almejando o reconhecimento de ser o embrião do movimento.

O modernismo no Brasil constitui um cânone pela historiografia da arte e literatura brasileiras, devido à grande abrangência da divulgação pelos próprios agentes intelectuais envolvidos no projeto modernista, como por instituições de valor qualitativo como a Universidade de São Paulo (SIMIONI, 2013). Essas disputas, discussões e rivalidades são representadas, quando a autora Ana Paula Cavalcanti Simioni, com seu olhar de cunho sociológico, explana:

As origens do modernismo no Brasil estão permanentemente em discussão. Tais contendas revelam não apenas dicotomias entre modalidades de interpretação e de definição do que se entende por modernismo, mas também clivagens regionais que envolvem grupos de intelectuais, universidades com

²SIMIONI (2013; 2015)

prestígios hierarquicamente distintos, museus, galerias e colecionadores (SIMIONI, 2013, p. 2).

Como reitera a autora, os principais expoentes da literatura estão "presentes na quase totalidade dos compêndios dedicados à prosa e a poesia brasileira do século XX", assim como, seus artistas plásticos "encontram-se representados nas coleções dos principais museus de arte do país", além de ter maior aceitação de público e mercados (SIMIONI, 2015, p. 233). Devido a esse lugar de destaque e consagração das artes, música e literatura modernistas, há "estudos sistemáticos da crítica de arte especializada" (SIMIONI, 2015, p. 233).

A análise de um movimento com permanência extensa, além de tão complexo e abrangente geograficamente e ideologicamente, demanda um estudo laborioso em sua completude³. Categoricamente, os historiadores subdividem o movimento modernista brasileiro em três gerações ou momentos, a saber, "geração de 20", "geração de 30" e "geração de 45", para fins didáticos e melhor compreensão. Entretanto, essas categorias não são fixas, pois, muitas vezes entrelaçam concepções semelhantes ou aparentemente semelhantes e substancialmente distantes. E alguns artistas passam por todas as gerações supracitadas. Este capítulo enfoca as manifestações artísticas da segunda metade do século XIX e a considerada "geração de 20". A proposta vai além da contextualização histórica e sociocultural com a qual o pintor Candido Portinari se depara, trata-se de conceitos primordiais, exclusões e julgamentos propostos para a construção de uma *imagística e arte nacionais*.

2.1 CONTEXTO DE UM BRASIL "REDESCOBERTO" ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

No final do século XIX e início do século XX, enquanto se via a urbanização de algumas cidades e a conseqüente industrialização, contingentes de brasileiros e escravizados eram "alvejados" e marginalizados, enquanto multidões de estrangeiros

³Também como aponta SIMIONI (2015).

viam a “Terra Brasilis”⁴ como “El Dourado”, como se propagava com o slogan “Braços para a Lavoura”⁵.

Diferentemente do que vinha acontecendo no passado, os conceitos de “tempo” e de “desenvolvimento no tempo”, que antes pareciam longos, lineares, contínuos foram reduzidos, na passagem do século XIX para o século XX, para ímpetos e fragmentos curtos, fugazes, múltiplos e simultâneos.

Assim, a sociedade brasileira, no início do século XX, enfrentava grandes transformações, seja pelo processo de urbanização, seja pela chegada de imigrantes europeus, principalmente no Centro-Sul do país, especialmente no interior de São Paulo. Entretanto, ao mesmo tempo em que principiou o processo de industrialização brasileira nos grandes centros, a mão-de-obra dos ex-escravizados foi marginalizada, e os mesmos foram deslocados para a periferia. A cultura canavieira também entrou em declínio, pois não poderia competir com o apoio dado pelo governo ao café e à política do café-com-leite⁶.

Desde o final do século XIX, surgia um quadro caótico no Brasil repleto de conflitos aparentemente localizados como a Guerra de Canudos (1896-1897), mas que revelavam a realidade de um país que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios⁷. Uma série de revoltas eclodiu em todo o país. Situações diferentes por motivos diversos levaram a vários movimentos e reivindicações já no século XX. São exemplos do contexto do período: os movimentos operários em São Paulo, a criação do Partido Comunista e o tenentismo.

⁴ A “Terra Brasilis”, nomeada no mapa de 1519 conhecido como “Atlas Midler”, é de autoria do cartógrafo Lopo Homem com seus auxiliares Pedro Reinel e Jorge Reinel (SOUSA, 2002). Nesse contexto, “Terra Brasilis” era “Terra Incognitae”, assim, dava espaço para os cartógrafos preencherem o interior do mapa com sua imaginação exótica, até mesmo com um dragão, em contraste com o oceano dominado por naus e caravelas dos exploradores. Portanto, o “El Dourado” e muitos outros mitos e lendas ocupavam o interior do continente nos mapas no período de invasão e ocupação em nossa terra e de nossos vizinhos (SAFIER, 2009).

⁵Ver FAUSTO, Bóris. A formação da classe operária: determinações estruturais. In: FAUSTO, Bóris. **Trabalho urbano e conflito social: 1890 - 1920**. 2ª- ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2016. Ver também: PRADO JÚNIOR (1977); CANO (1983); VAINER (1986) e AZEVEDO (1985) .

⁶Ver BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997. / BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1966.

⁷Ver FAORO (2000) e QUEIRÓZ (1986).

Enquanto isso, a Europa, no começo do século XX, foi protagonista de uma complexa conturbação política. A disputa das nações desenvolvidas por mercados e por fontes de matéria-prima acabaria por conduzir à Primeira Guerra Mundial, em 1914. Tais acontecimentos levaram a uma ebulição artística provocada pelos movimentos vanguardistas europeus (HODGE, 2019).

Esses acontecimentos, as influências internacionais e as próprias transformações sociais, naturais ou advindas deles - e experienciadas pela sociedade brasileira -, impregnaram as artes e literatura, principalmente graças à proposta de construção de uma “arte nacional”, com uma “identidade nacional” transcorrida desde a última metade do século XIX e que os modernistas brasileiros da “geração de 20” apropriaram com nova roupagem.

2.1.1 **“Tudo que é sólido se desmancha no ar”**: os conceitos de moderno, modernidade e modernismo.

O historiador Jacques Le Goff (1990), em seu livro “História e Memória”, discute as origens do termo “moderno”, significando o novo em oposição ao antigo, o presente contraposto ao passado. Ainda reitera que essa oposição entre antigo e moderno sempre esteve presente na história ocidental. O conceito “moderno” foi usado desde a renascença carolíngia, na Idade Média, apontando a consciência da ruptura com o passado - a Antiguidade clássica - e o surgimento de uma nova visão de mundo. Porém, o termo “moderno” tomou conotações diferentes ao longo da história ocidental. Na historiografia do século XVI, por exemplo, quando a história é dividida em Antiga, Medieval e Moderna, o moderno se opõe ao medieval. A partir do Iluminismo e da Revolução Industrial, no XVIII, o termo volta a estar relacionado à noção do “novo” e do “progresso”. (LE GOFF, 1990).

Marshall Berman afirmaria que ser moderno é “experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: é ser parte de um universo em que **tudo o que é sólido desmancha no ar**” (BERMAN, 1986, p. 328, grifo nosso). Portanto, de acordo com a historiadora da arte Susie

Hodge, "**toda arte já foi moderna** – e boa parte causou escândalo ao ser novidade. Com o passar do tempo, porém, o que era moderno se torna antigo e familiar, e somente a arte nova passa a ser considerada moderna" (HODGE, 2019, p. 6, grifo nosso). Assim, a partir do conceito de moderno, se encadeiam outros conceitos como o "modernismo" e a "modernidade", que estão atrelados etimologicamente.

Já o conceito de "modernidade" se origina no século XIX do pensamento estético do poeta Charles Baudelaire (1821–1867), quando este se refere à beleza eterna que acompanha a transitoriedade da vida moderna, relacionando-a com o momento, o efêmero e a moda. Em *O pintor da vida moderna*, o autor elabora pela primeira vez o termo "*modernité*" nessa conotação, comentando desenhos do pintor Constantin Guys. O termo é utilizado para designar a íntima ligação com a vivência frenética na vida urbana. Baudelaire frisa, ainda, que o sujeito da modernidade é o verdadeiro herói que, como um *flâneur*, experimenta a vida que se desenrola nas ruas das cidades e a *modernidade* é a experiência estética que pulsa nas grandes metrópoles (KOTHE, 1985). Luciano Gatti explana essa experiência estética evocando o próprio Baudelaire ao descrever a experiência de Guys:

Charles Baudelaire elabora uma noção de beleza vinculada à realidade histórica do artista, nomeada por ele de modernidade. A busca pelo belo abandona os modelos antigos e se volta para a atualidade que se apresenta ao artista capaz de apreendê-lo na fugacidade do momento presente. "Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de modernidade" (GATTI, 2009, p. 160).

O desenvolvimento urbano em constante aceleração, a imprensa e o cinema trouxeram novos padrões sociais. A pluralização das visões de mundo, derivada da evolução das novas classes e meios de comunicação, provocou uma sismologia cultural. O refinamento estético envolveu uma desumanização da arte, a progressiva eliminação dos elementos humanos, predominantes na produção romântica e naturalista (Ortega y Gasset, 1956). A busca de novas formas de expressão tornou-se uma constante no universo das artes e literatura. A tecnologia, então, impôs um novo tempo. Como afirma Habermas:

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da

produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e, à secularização de valores e normas (HABERMAS, 1990, p. 5).

Em meio a esse acelerado processo de industrialização e urbanização, surgiam nas grandes cidades edifícios, letreiros luminosos, viadutos, máquinas e fábricas. Sabe-se que, até o final do século XIX, havia certa unidade no desenvolvimento da arte e, a partir do advento da arte moderna houve uma ruptura desta unidade, como apontou Ortega y Gasset (1956). A complexidade de estilos modernos, não é maior que a própria complexidade do mundo moderno, no que diz respeito aos sistemas morais, sociais e culturais (READ, 1991 p.37).

A modernidade ganhou dimensão mais ampla a partir da segunda metade do século XX, quando emergiu do pensamento de vários estudiosos, entre eles Henri Lefebvre, significando a reflexão crítica sobre o "moderno" e o próprio "modernismo". (LEFEBVRE, 1969). Conforme Giddens:

O mundo moderno é um 'mundo desenfreado': não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido do que em qualquer outro sistema anterior, como também o é o seu âmbito ou a profundidade com que afeta as práticas sociais e os modos de comportamento pré-existentes (GIDDENS, 1994, p. 14).

A modernidade e o modernismo podem ter o mesmo referente - o termo moderno -, mas não são conceitos sinônimos, como pode-se observar no conceito de modernismo presente no "Dicionário de Termos Artísticos" (1998). Luiz Fernando Marcondes, autor do verbete, afirma que o modernismo seria uma "designação genérica que abrange os movimentos de vanguarda do século XX" (MARCONDES, 1998, p. 192). Sendo assim, um termo infrutífero, reducionista e incapaz de abarcar todas as vanguardas em suas diferentes ideologias, complexidades, plásticas e geografias. Assim como reitera Simioni (2013), invocando Pierre Bourdieu:

Pierre Bourdieu, que caracteriza a arte moderna justamente como uma luta permanente entre os membros do campo artístico pelo direito de impor sua própria definição do que é arte e de quem é artista (BOURDIEU, [1992] 1996, p. 255-281). **O conceito de modernismo não implica assim um estilo único, facilmente identificável por meio de características formais ou históricas precisas, com origens e mestres inquestionáveis.** Antes, trata-se de um termo em disputa cujos sentidos específicos são reivindicados por cada um dos grupos, artistas, críticos e historiadores inseridos nesse universo concorrencial – todos eles investidos de confiança em suas próprias crenças,

de paixão pelo que fazem e de incertezas quanto às vitórias futuras (SIMIONI, 2013, p. 13, grifo nosso).

Analisar a definição de modernismo, portanto, é tão complexo quanto o próprio movimento modernista no Brasil e em diversos países latino-americanos. Pois, na historiografia da arte modernista, ainda prevalece a concepção formalista de Clement Greenberg (1909 - 1994), como analisam Annateresa Fabris (FABRIS, 1994) e (SIMIONI, 2013; 2015).

A formulação das análises de obras pelo ponto de vista de Greenberg, é substancialmente formada pela autorreferencialidade. Desta maneira, para o teórico “a arte moderna distancia-se de todas as tradições anteriores, por entender que a maior tarefa da pintura não é representar o mundo, mas sim promover uma pesquisa formal constante sobre o próprio processo artístico” (SIMIONI, 2015, p. 235). Sendo assim, por essa perspectiva, a arte produzida pelo movimento modernista brasileiro, praticamente em sua totalidade, não se enquadra no “rótulo” de arte moderna, segundo a autora.

Entretanto, Simioni afirma que “Annateresa Fabris analisa o Modernismo Brasileiro como uma experiência historicamente concreta e que, por isso mesmo apresenta distâncias em relação às definições gerais” (SIMIONI, 2015, p. 234). Em vista disso, Annateresa Fabris, em “Modernidade, Vanguarda e Caso brasileiro⁸”, desconstrói as teorias aceitas pela historiografia, reiterando que a particularidade histórica e sociocultural europeia e estadunidense das artes analisadas distancia-se fartamente da peculiaridade da arte brasileira modernista.

A historiadora da arte Dawn Ades corrobora com o pensamento de Simioni e Fabris ao afirmar a importância particular do papel das artes visuais na construção da história da América Latina, tratando principalmente dos conflitos e tensões inerentes à busca de uma identidade cultural (ADES, 1997, p. 1). Segundo a autora, o modernismo na América Latina é marcado pela busca de raízes culturais latino-americanas. A autora esclarece que, apesar de as transformações artísticas ocorridas

⁸In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

na Europa representarem “uma vigorosa corrente de renovação”, ao penetrarem na América Latina nos anos 1920, estas não chegam como estilos já prontos, mas são, em geral, adaptadas segundo as idiossincrasias, o espírito renovador e o jeito de cada artista (ADES, 1997, p. 126). Interessante observar que:

[...] a noção de mestiçagem tornou-se um ponto central da resistência artística ao colonialismo. Não existe uma estética particular ligada a ela, pois não se trata de uma noção prescrita, mas de uma estética que se abre às novas linguagens capazes de funcionar no contexto da América Latina (ADES, 1997 p. 299).

Conforme expõe Ades (1997), o modernismo na América Latina caracteriza-se por lançar um outro olhar para a tradição de ruptura das vanguardas europeias. Esse “olhar sobre o passado” teve direções diferentes quando comparado o contexto europeu com o latino-americano, pois ao invés de esquivar-se do passado, o olhar foi de resgate do colonial, do “folclore” e da arte dos povos originários, assim como da arte popular. A *avant-garde* europeia tende a rejeitar, demolir, em questões artísticas e literárias, todo o passado e a tradição. Enquanto, na América Latina, frequentemente, essa ruptura era com o século XIX e a academia, sendo o passado e a tradição muitas vezes reavaliadas em busca de uma arte moderna nacional (ADES, 1997, p. 12). Portanto, para Ades, o olhar do artista latino-americano modernista em relação ao seu passado a fim de buscar uma identidade cultural regional é uma especificidade do movimento latino-americano.

2.1.2 A construção de identidade e arte nacionais

Numa época de intensas indagações e descobertas, os artistas e intelectuais buscaram um novo jeito de expressar o país por meio da literatura, das artes plásticas, da música, da dança e da pintura. Eles queriam atualizar a nossa cultura. Mas, para isso, era preciso “redescobri-la” e depois “abrasileirar” o Brasil. Como Lima Barreto (1881-1922) chamou atenção “não nos lembramos que **nós não nos conhecemos uns aos outros, dentro do nosso próprio país**, e tudo aquilo que fica pouco adiante dos subúrbios das nossas cidades, na vaga denominação Brasil”⁹. Mas será mesmo

⁹Lima Barreto em carta enviada para Assis Viana, em 1904. In: BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva (Tomo I)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. (grifo nosso).

que essa ideia de construção de uma identidade cultural brasileira e uma “arte nacional” era original?

A nação, a nacionalidade e a identidade nacional são construções sócio-históricas, assim como os conceitos vistos anteriormente de *moderno* e *modernidade*, portanto são resultados da ação de vários agentes sociais. O intelectual é um dos agentes sociais envolvidos na construção das ideias de nação, de nacionalidade e de identidade nacional, assim como o artista. A identidade e a diferença se traduzem em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Assim, como demonstra o professor Tomaz Tadeu da Silva (2007):

Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa **fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora**. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder (SILVA, 2007, p. 82, grifo nosso).

Portanto, a identidade é uma construção simbólica de sentido que trabalha com a concepção de pertencimento. Segundo Sandra Pesavento, a identidade tem a ver com coesão social e permite identificação da parte com o todo¹⁰. Ela ressalta: “o que é importante considerar não é a constatação da diferença” (PESAVENTO, 2004, p. 90). As identidades são múltiplas e “são ficções criativas que situam o indivíduo no espaço, no tempo, no social, mesmo no mundo” (PESAVENTO, 2004, p. 91).

Nesse sentido, conforme declara Marilena Chauí, a identidade brasileira foi construída, entre 1830 e 1970, sob uma perspectiva do “atraso”, ou seja, levando-se em consideração aquilo que lhe faltava se fez um projeto identitário “pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido” (CHAUI, 2007, p. 28). Ainda, a autora menciona que a composição da identidade nacional

¹⁰François Hartog citado por Pesavento (2004), afirma que este outro e esta alteridade, em cada tempo histórico, são construídos por suas comparações e diferenças. Então: “O que importa acentuar é que essa diferença, além de ser produzida historicamente no plano das condições sociais de existência, é também construída, forjada na percepção de quem vê e enuncia o outro, descrito e avaliado pelo discurso, figurado e representado por imagens. Há uma produção imaginária deste outro que afirma a alteridade e a diferença, no tempo e no espaço” (PESAVENTO, 2004, p. 60).

brasileira está ligada à ideia da consciência em três níveis: do indivíduo, do social e do nacional.

[...] a “identidade nacional” precisa ser concebida como harmonia e/ou tensão entre o plano individual e o social e também como harmonia e/ou tensão no interior do próprio social. Para fazê-lo, os ideólogos da “identidade nacional” invocam as ideias de “consciência individual”, “consciência social” e “consciência nacional” (CHAUÍ, 2007, p. 26).

Ilustrando a análise de Chauí, em questão de datas, podemos observar tanto na historiografia da arte brasileira, quanto na história, que desde a proclamação da Independência já ganhava corpo nos grupos intelectuais ligados ao poder, a necessidade de se construir um passado para o Brasil que de alguma maneira desvinculasse sua história e seu imaginário dos de Portugal. Por exemplo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, teria como uma de suas funções construir uma história ideal do Brasil – a semelhança com o “Brasil inventado” da década de 1920 que discorre Ferreira Gullar não parece ser um “acaso” -, uma memória nacional que valorizasse questões autóctones. Esse intenso interesse pela busca de uma identidade nacional e valores típicos brasileiros logo envolveu a produção literária, poética, teatral e artística. O primeiro a envolver a produção visual nesses debates, segundo Tadeu Chiarelli (1996), foi Manuel de Araújo Porto-Alegre¹¹ (1806- 1879).

Porto-Alegre, no período de sua direção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, formulou uma manifestação e questionamento sobre o ensino da pintura de paisagem nacional no âmbito da academia. Nesse texto, considerado precursor para a história da crítica de arte brasileira, Porto-Alegre realiza um acurado estudo sobre a pintura de paisagem nacional. Revela-se um olhar crítico em relação à plástica dos artistas que haviam elaborado obras desse gênero de pintura ao longo do século XIX¹² (GALVÃO, 1959).

¹¹ De acordo com a professora e pesquisadora Ana Cavalcanti, “o primeiro artista brasileiro a estudar em Paris, segundo os conhecimentos atuais, foi o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)”. Porto-Alegre, segundo a mesma autora, também foi “o primeiro dos alunos da Academia a aperfeiçoar-se na Europa, para onde fora acompanhando seu mestre Jean Baptiste Debret e onde permaneceu de 1831 a 1837” (CAVALCANTI, 2001/2002).

¹² Porto-Alegre menciona os artistas Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste (também conhecido como Conde de Clarac), Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Félix-Émile Taunay (GALVÃO, 1959).

O autor em sua pesquisa vê inconsistências em relação à representação das espécies florais e à composição de conjuntos de variadas espécies oriundas de diferentes ambientes reunidas numa mesma paisagem. Entretanto, a ideia principal de seu detalhado exame é a de que os pintores não souberam apreender o caráter singular da paisagem nacional, com exceção de Félix-Émile Taunay, a quem faltou um certo “talento manual de paisagista” (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p. 52). Porto-Alegre conclui com uma invocação aos artistas: “Os nossos paisagistas devem ser americanos porque **da natureza** da América e particularmente **do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão**” (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p. 52, grifo nosso). Portanto, Porto-Alegre já conclama os estudantes à “consciência de que uma ‘pintura nacional’ floresceria mediante a observação sistemática da natureza brasileira. [...], a substituição de modelos europeus pela contemplação da natureza viva seriam formas de fomentar a “arte nacional¹³” (apud GALVÃO, 1959, p. 52).

Porto-Alegre propôs colocar a “arte nacional” no centro das discussões da Academia, ou seja, formar uma escola artística “brasileira”. Para ele, as artes plásticas, preferencialmente a pintura histórica e de paisagem, manifestavam o nacional em suas extensões, a nação e o estado, que desponta e fortalece uma identidade e unidade nacional, assim como incita valores éticos, morais e civilizatórios. Criticava o hábito de fazer o aluno copiar as estampas europeias utilizando da técnica a óleo, para Porto-Alegre, era preciso ensinar a técnica da aquarela para maior destreza do paisagista. Além disso, defendia o contato direto com a natureza tropical para desenvolver nos alunos um “olhar brasileiro”. Como elemento que marca a peculiaridade nacional, a natureza devia ser tema preferencial da arte produzida na Academia (SQUEFF, 2004, p. 274).

Segundo Leticia Squeff, o então diretor propôs um desafio para os artistas: conciliar o Império brasileiro com as modernas nações europeias. Nesse sentido,

¹³As novas diretrizes apontadas pela gestão de Porto-Alegre na AIBA, entre 1854 e 1857, desagradaram profundamente alguns professores da instituição, que consideraram uma intromissão ou afronta à sua autonomia docente as sugestões como a de introduzir a técnica de aquarela na aula de Pintura de Paisagens, Flores e Animais (CHIARELLI, 1996, p. 275).

Porto-Alegre teria dedicado diversos artigos à paisagem urbana do Rio de Janeiro. Como apresentado pela autora, Porto-Alegre ansiava por uma "síntese entre natureza e civilização, originalidade nacional e universalidade" (SQUEFF, 2004, p. 278).

Contudo, conforme aborda Stuart Hall, as identidades não são características com as quais nós nascemos, elas são, portanto, "formadas e transformadas no interior das suas representações" (HALL, 2006, p. 48). Portanto, de acordo com o raciocínio do autor, só se sabe o que é "ser brasileiro", devido ao modo como a brasilidade veio a ser representada em um conjunto de símbolos e sentidos inseridos culturalmente.

A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos(ãs) legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 2006, p. 48-49).

Stuart Hall alude Benedict Anderson para reiterar sua visão da construção da nação e sua identidade cultural:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma comunidade imaginada (HALL, 2006, p. 50).

Portanto, Stuart Hall aborda que uma identidade brasileira única é uma visão utópica diante do diverso aparato de complexidades e contradições presentes no indivíduo e sua esfera geográfica (HALL, 2006, p. 12). Depreende-se nesse mesmo excerto que a identidade cultural de um povo é relacionada com "símbolos e representações", "memórias que conectam seu presente com seu passado". Deste modo, ela se estabelece com base na tradição, cuja definição é dada por:

[...] elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herança do passado. Em sua definição mais simples, tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. Esse conceito tem profundas ligações com outros como cultura e folclore (SILVA; SILVA, 2009, p. 405).

A ordem social consolidada na tradição valoriza os mesmos elementos aludidos por Stuart Hall da identidade cultural, como a memória, a cultura oral, o passado e os símbolos enquanto fatores que perpetuam a experiência das gerações. Por outro lado, a tradição também se vincula ao nosso presente - a modernidade - e ao futuro, que é concebido como uma espécie de linha contínua que envolve o passado e o presente. A tradição persiste, resiste, transfigura e é reelaborada ou redescoberta. Entre continuidades e rupturas não se tem absoluta fratura. Assim sendo, a tradição é um elemento incessante e ativo e um elo que faz parte do passado, presente e futuro. Em vista disso, pode-se dizer que a tradição é inerente da construção identitária de um grupo ou nação.

Diante disso, tradição e modernidade não se separam, pois, mesmo em casos de ruptura com a tradição, o moderno tem como base a tradição, até para negá-la. Assim sendo, Anthony Giddens anuncia:

A tradição, digamos assim, é a cola que une as ordens sociais pré-modernas [...]. Em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente (GIDDENS, 1997, p. 80).

O escritor malinês Amadou Hampaté Ba (1901-1991) declara que "A tradição não se opõe ao progresso; procura-o, pede-o, pede-o a Deus e até ao próprio Diabo" (HAMPATÉ BA apud LE GOFF, 1990, p. 188).

Quem diz "tradição" diz herança acumulada durante milhares de anos por um povo e quem diz "modernismo" diz gosto ou até mania do que é atual. Não penso que tudo o que é moderno seja sempre um progresso absoluto em relação aos costumes transmitidos de geração para geração, até hoje. O modernismo pode ser um progresso ou uma regressão sob esse mesmo aspecto (HAMPATÉ BA apud LE GOFF, 1990, p. 188).

A citação de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) no "Manifesto do Partido comunista", de 1848, em decorrência do "revolucionamento constante da produção, a perturbação ininterrupta de todas as condições sociais, a incerteza e agitação contínuas" acentuam o arrefecimento no processo de mudança na construção das identidades na modernidade.

Todas as relações fixadas e enferrujadas, com sua série de antigos e veneráveis preconceitos e opiniões, são varridas, e todas as novas formações se tornam antiquadas antes que possam se solidificar. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**, tudo o que é sagrado é profanado e o homem é obrigado por fim a encarar com serenidade suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes (MARX e ENGELS, 2017, p. 19, grifo nosso).

Conclui-se assim que o ideário de *modernidade e identidade* não é fixo, está em movimento constante, tanto nas artes e arquitetura, quanto na linguagem, geografia e constituição sociocultural de um vilarejo, de uma cidade, de uma metrópole, de uma megalópole, de um estado ou de uma nação, porém esses ideários coabitam com a *tradição*. Para o século XIX, devido à *modernidade almejada*, há um processo de “filtragem” da cultura europeia. Assim sendo a identidade nacional não seria descontinuar por completo seu elo com a Europa, mas procurar um lugar onde uma cultura tão diferente como a brasileira, mesmo com muitas brechas, pudesse se alinhar, sem perder sua especificidade. Portanto, as ideias de identidade nacional de Porto-Alegre revelam todo o novo anseio dos países do Novo Mundo: a tentativa de inclusão de uma tradição europeia, a vontade de identificar a especificidade cultural nacional e a utopia de elevar a *Nação* à altura dos países hegemônicos.

2.2 MODERNOS ANTES DO MODERNISMO? ACADÊMICOS VERSUS MODERNOS? ARTE QUE NÃO EXISTE?

"A arte brasileira, ontem como hoje, reflete em si as ambiguidades de um país que se quer moderno e que faz da arte um atalho para imaginar seu próprio futuro, ocultando as contradições que esconde em seu seio." (MIGLIACCIO, 2015, p. 231)

Em seu discurso “A emoção estética da arte” do dia 13 de fevereiro de 1922, o então membro da ABL, o acadêmico Graça Aranha, proferiu que os modernistas de 1922 não pretendiam “a renascença de uma **arte que não existe**. É o próprio comovente **nascimento da arte no Brasil** [...]”¹⁴. Apesar da óbvia resposta encontrada na história da arte brasileira, o discurso modernista formalista contaminou e irradiou muito.

¹⁴Graça Aranha. A emoção estética na arte moderna: *A Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 18 maio 1952. caderno/coluna: Letras e Artes. p. 6-7. (grifo nosso)

O modernismo brasileiro, como movimento consolidado, pode ser considerado uma corrente cultural que se deu no início do século XX. Ele ressoou intensamente sobre a cena artística, intelectual e em toda a sociedade brasileira. Porém, o espírito de renovação e modernidade já estava enraizado desde meados da segunda metade do século XIX. Conforme identifica Velloso (2003), o modernismo, erroneamente, é corriqueiramente associado à Semana de arte moderna de 1922 e ao movimento paulista, - através de um discurso construído pelos próprios autores -, mas é, na verdade, oriundo de um processo predecessor de reflexões sobre a modernização técnica, artística, cultural e política do Brasil que vimos no item anterior. Assim, o modernismo paulista da década de 1920 teria importantes conexões com as reflexões da geração de 1870, e com outros modernismos que ocorriam paralelamente no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil.

Sonia Gomes Pereira, já avisava, sobre a concepção das visões simplistas da arte do século XIX diante da “qualidade e a diversidade” desse período. Ainda, alertava a respeito de uma “sociedade que ansiava pela modernidade, mas estava presa a modelos sociais tradicionais, por isso da complexidade no “embate no campo da arte”. Em virtude desse “alerta”, salienta que “os conflitos artísticos não podem ser reduzidos a uma visão reducionista, que separa rigidamente acadêmicos de um lado e modernos do outro” (PEREIRA, 2008, p. 103).

A assertiva de Sonia Gomes Pereira traduz-se bem quando a pesquisadora Ana Cavalcanti disserta sobre o motim almejando uma reforma na AIBA, que agregou estudantes, artistas, críticos de arte e professores insatisfeitos com a academia no ano de 1890. Tal episódio que resultou publicações em jornais da época, é relatado por Cavalcanti (2007)¹⁵, que o grupo denominado “os novos” se subdividia em dois: “o dos “Positivistas” e o dos estudantes que apoiaram os professores Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Bernardelli” (CAVALCANTI, 2007, p. 3). Conforme Cavalcanti, “três projetos de reforma e um projeto de extinção da Academia foram elaborados e

¹⁵CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 -antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II,n. 2, abr. 2007.

discutidos” (CAVALCANTI, 2005, p. 9). Sabe-se também que o grupo dos "positivistas" queria a eliminação da AIBA. Nessa situação:

[...] os estudantes tomaram a iniciativa de uma ação prática. Decidiram abandonar a Academia, indo trabalhar numa construção provisória, o barracão mencionado por Frederico Barata, situado no centro da cidade do Rio (CAVALCANTI, 2007, p. 4).

Cavalcanti, também destaca a palavra “modernidade” nos discursos dos estudantes:

O que nos interessa sublinhar, no entanto, é que **encontramos o vocábulo modernidade entre as palavras de ordem dos estudantes e de alguns professores revoltados de 1890**. Habitados à interpretação modernista sobre a história da arte do século XIX, é no mínimo curioso, para nós, encontrar essa palavra associada a artistas ditos acadêmicos (CAVALCANTI, 2005, p. 9, grifo nosso).

Ana Cavalcanti, ao analisar a publicação jornalística do resumo da primeira reunião do grupo, constata que “a insatisfação era grande”, depois de apontar que até “o resumo da primeira reunião foi publicado na coluna ‘Artes e artistas’ do jornal *O Paiz* em 17 de junho de 1890”. Continua:

Percebe-se também que o principal motivo de desagrado era a interrupção dos Prêmios de Viagem à Europa, considerados indispensáveis à formação artística. Nesta ocasião, a própria existência da Academia foi questionada. (CAVALCANTI, 2007, p. 5)

Já na segunda reunião do grupo a pauta principal era a necessidade de uma reforma eminentemente na AIBA, não mais sua extinção e a figura de Décio Villares comprova a junção entre diferentes para a mudança de pauta comum, como aponta Ana Cavalcanti:

Além disso, a presença de Décio Villares ao lado de Rodolpho Amoêdo e Bernardelli mostra que havia conciliação entre o primeiro, que inicialmente defendera a eliminação da Academia, e os dois últimos que reivindicavam a reforma da instituição (CAVALCANTI, 2007, p. 6).

Sob tanta pressão, o governo, em 1890, apoia a “reforma” da AIBA, que passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Ana Cavalcanti analisa a reação do crítico de arte Gonzaga Duque sobre a “reforma”: autor de *Mocidade Morta* “afirma

que se tratou apenas de mudança de nome” uma mera “questão de rótulo” (CAVALCANTI, 2007, p. 11). Ainda analisa sobre a crítica de Gonzaga Duque:

Segundo o crítico, o verdadeiro problema da antiga Academia, seu caráter oficial e centralizador, não havia sido resolvido com a reforma. Para ele, as mudanças consistiram apenas numa troca de nomes e de pessoas. Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo assumiram a direção e a vice-direção da Escola, mas a estrutura da instituição permaneceu inabalável (CAVALCANTI, 2007, p. 11).

Considerando os resultados práticos que alcançou a instituição, Cavalcanti relata que estes foram “a renovação do corpo docente, a retomada da frequência anual das Exposições Gerais e o restabelecimento dos Prêmios de Viagem. Além disso, um novo prêmio de viagem foi instituído para o melhor participante da Exposição Geral” (CAVALCANTI, 2007, p. 11). Então, Ana Cavalcanti, com sua reflexão astuta, produz uma conclusão amplamente significativa, expondo dois lados antagônicos para ponderação de um mesmo fato histórico:

Por um lado, poderíamos pensar que tudo o que ocorreu em torno da Academia em 1890 foi apenas resultado de brigas internas e ambições pessoais. Por outro lado, a mobilização dos estudantes, a participação dos jornalistas e o envolvimento dos críticos revelam um forte anseio por renovação, mesmo que este desejo fosse ainda difuso e seus objetivos incertos (CAVALCANTI, 2007, p. 11).

Eliseu Visconti, um dos “rebeldes” na Reforma de 1890, buscava sempre atualizar-se ou modernizar-se. Entre pinturas, projetos e “protótipos para a indústria artística”, as suas cerâmicas com “decorações inspiradas na vegetação brasileira” foram alvo de destaque da modernidade da época (MIGLIACCIO, 2015, p. 228). Tanto é que suas escolhas estavam em harmonia com os ideais estéticos modernos do crítico de arte Gonzaga Duque Estrada:

O escritor e o artista buscavam ambos uma arte adequada às exigências da sociedade moderna, distantes das amarras impostas pelas instituições oficiais, uma arte que estabelecesse uma ligação estreita com um possível projeto industrial, com as necessidades habitacionais contemporâneas e com a paisagem da metrópole dos trópicos, que rumava no sentido de tornar-se um novo exemplo de capital (MIGLIACCIO, 2015, p. 228).

Portanto, Gonzaga Duque Estrada identificou em Visconti "o pintor que poderia introduzir uma nova e mais moderna concepção de arte¹⁶" (MIGLIACCIO, 2015, p. 228). Entretanto, na historiografia da arte brasileira oficial, as primeiras manifestações consideradas modernistas foram as exposições: do pintor Lasar Segall, nascido em Vilna, capital da Lituânia, que aconteceu em São Paulo e Campinas, em 1913, durante uma breve visita que o pintor realizou ao país; e, em 1917, a exposição individual de Anita Malfatti em São Paulo. Sendo que ambas, ainda que pioneiras, não despertaram especial atenção do público, nem da imprensa da época como reveladoras de um novo estilo ou movimento, porém a última causou uma série de reações após a polêmica crítica de Monteiro Lobato abordada no item a seguir.

2.2.1 Os "ismos" que vieram na bagagem

Anita Malfatti, influenciada pelo Expressionismo e pelo Cubismo, realizou uma mostra de suas obras ao retornar de seus estudos na Europa chamada "Exposição de Pintura Moderna/Anita Malfatti". As 53 telas da artista – entre elas: *O Homem Amarelo*, *O Japonês*, *Uma Estudante* e *A boba*, – são vistas sem alarde pelo público, até a crítica do escritor Monteiro Lobato "A Propósito da Exposição Malfatti" ser publicada em 20 de dezembro de 1917, atribuindo um pesado julgamento às obras da artista e à arte moderna, como nos aponta Fonseca:

O artigo irado, que ficara conhecido por uma indagação de percurso, Paranóia ou mistificação? Abala em primeiro lugar amigos e familiares de Anita Malfatti. Em meio ao mal-estar causado pela truculência das palavras de Lobato, sai no Jornal do Comércio de janeiro de 1918 um pequeno artigo em defesa da artista. Aproveitando o ensejo do encerramento da exposição, o articulista elogia a coragem da pintora de apresentar seus trabalhos em um ambiente tão impermeável a experiências inovadoras. E consagra Anita Malfatti como artista (FONSECA, 2007, p. 114).

As obras expostas de caráter expressionista de Malfatti, incitaram o então crítico de arte Monteiro Lobato a forjar uma crítica feroz sobre a influência das vanguardas europeias nas obras de Anita que, para o crítico, "são frutos de fim de estação" e "furúnculos da cultura excessiva" ao abrigo de uma "sugestão estrábica de

¹⁶O texto referido por MIGLIACCIO (2015) é DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. "Elyseo Visconti (1901)", p. 19-26. In: Contemporâneos - Pintores e escultores. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p.154.

escolas rebeldes”. A arte de vanguarda de Malfatti era comparada a desenhos de “paredes internas dos manicômios”.

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Lobato ainda acrescenta:

Embora eles se dêem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. De há muitos já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios [...]. Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia (LOBATO, 1917).

Ao citar diretamente Malfatti, o crítico conservador, retrógrado e limitado, conclui que a artista embora detentora de um talento intenso e “fora do comum”, com criatividade e originalidade foi “seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna”, priva-se de suas qualidades “a serviço duma nova espécie de caricatura”.

O crítico Paulo Herkenhoff, já neste século, ao analisar a pintura da artista, destaca que a artista era uma "expressionista ocasional" comparando-a negativamente com os expressionistas alemães e analisa a falta de subjetividade em suas obras e seus personagens, a considera, diferente de Lobato, uma seguidora de regras obtidas na Academia de Berlim (HERKENHOFF, 2002, p. 28):

A pintura de Malfatti não tem o ethos social, o pathos melancólico, a livre circulação de desejo dos édens eróticos do Expressionismo alemão. Fez os desenhos de nu de observação, mandatários da Academia em Berlim. Faltou a Malfatti a densidade de sujeito expressionista. Teve uma ansiedade do novo, mas nenhuma *Angst*. Por isso também seus modelos serem tão desprovidos de subjetividade (HERKENHOFF, 2002, p. 28).

Oswald de Andrade, de família abastada da oligarquia agrária paulista, em sua viagem para a Europa, entra em contato com o movimento futurista e as demais vanguardas europeias e traz em sua bagagem investigações sobre o futurismo. Este movimento artístico italiano liderado pelo poeta Marinetti proporciona para o escritor um roteiro para combater e “atualizar” a literatura e as artes então praticadas no Brasil.

O futurismo paulista, no entanto, não se revelava com os princípios fundamentais do movimento italiano. Ele principia o início de um novo sentimento estético (AMARAL, 1998). O próprio Oswald reconheceria: "Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender" (ANDRADE apud AMARAL, 1998, p. 142). Para Oswald de Andrade:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas – povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias? (ANDRADE apud BRITO, 1997, p. 245).

2.3 A SEMANA DE 22

[...] os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922” (HARDMAN, 1992, p. 290).

Para a elite paulistana, formada por artistas, intelectuais e amigos de Anita, a crítica de Lobato subestimava as qualidades artísticas e intelectuais da artista, assim. Entre os defensores de Anita estavam Oswald de Andrade e Mário de Andrade, nos quais os trabalhos da artista tinham provocado interesse. Apesar da defesa pública de Oswald, o prestígio de Lobato abala Anita. Alguns quadros são devolvidos. A partir desse episódio, alguns intelectuais geram um círculo em torno da artista, formados principalmente por Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, além dos próprios Oswald e Mário de Andrade.

O estopim ou marco simbólico do movimento modernista no Brasil de acordo com a historiografia da literatura e das artes oficiais deu-se com a Semana de Arte Moderna em 1922, ocorrida em São Paulo. A Semana de arte moderna de 1922 foi apresentada pela imprensa da época como “Semana Futurista”. Mas o que ela menos teve foram obras pertencentes a esta poética. A maioria dos trabalhos apresentados não pode sequer ser considerada modernista pela maioria dos historiadores e críticos de arte com ideologias puramente formalistas (SIMIONI, 2013; 2015); (FABRIS, 1994). O evento, idealizado pelo pintor Di Cavalcanti e incentivado por Paulo Prado, mecenas de tradicional aristocracia cafeeira paulistana -e que conseguira patrocínio do então presidente do Brasil, Washington Luís Pereira de Sousa-, consistia em três noites de conferências, leitura de poemas e audições musicais, dança, além da exposição com cerca de 100 obras aberta ao público de segunda a sábado no saguão do Teatro Municipal de São Paulo.

Este movimento é uma reação ao que denominavam genericamente sob o termo “academicismo”: que constituía uma diversidade de plásticas e estilos, a saber, parnasianismo, romantismo, realismo, naturalismo, simbolismo e ecletismo, que aconteciam entre o final do século XIX e início do século XX (PEREIRA, 2008). Assim, teve como intuito o rompimento com o que eles denominavam “academicismo” ou “passadismo” – como denomina a historiadora da arte Aracy Amaral de forma pejorativa em citação posterior -, que eram estes diversos e abrangentes estilos considerados pelo grupo de meras importações. Porém esse rompimento era mais uma fábula, pois as próprias ideias importadas para o movimento modernista vinham das vanguardas europeias. Pois,

[...] as três décadas iniciais do modernismo brasileiro - apesar do discurso inflamado e do comportamento militante - continuarão fiéis a figuração, garantindo, em grande parte, a continuidade da tradição narrativa, que desde o Renascimento, era considerada o objetivo maior das artes plásticas e, em especial, da pintura. Portanto, entre a arte dos séculos XIX e XX não há uma ruptura radical: existem traços em comum ao lado das diferenças (PEREIRA, 2008, p. 104).

Graça Aranha fez a abertura da Semana com a conferência "A emoção estética na arte moderna". O conferencista começou elogiando os jovens e ousados artistas modernos:

A remodelação estética no Brasil, iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será **a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincianismo** (ARANHA, 1952 [1922], grifo nosso).

No entanto, logo se percebeu que o assunto principal de seu discurso era o ataque veemente e controverso à arte acadêmica, suas regras e moldes, pois ele mesmo era acadêmico:

Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado. Também o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura. Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita **o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento** que deixa de ser **independente para se vaziar no molde da Academia**. É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua, esse espírito acadêmico, que mata, ao nascer, a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases e ideias. Ah! se os nossos escritores não pensassem na Academia, se eles por sua vez a matassem em suas almas, que descortino imenso para o magnífico surto do gênio, enfim liberto de mais esse terror (ARANHA, 1952 [1922], grifo nosso).

A respeito desse discurso, Ana Cavalcanti (2006) propõe uma indagação bastante pertinente quanto a arte e ao patrimônio histórico nacional, além de manifestar sua consequência:

Se a arte produzida no Brasil, antes do modernismo de 22, foi considerada inexistente, por que preservar sua memória? Assim, os prédios que ladeavam a Avenida Central (hoje Av. Rio Branco) foram quase totalmente substituídos por ultra modernas torres de vidro (CAVALCANTI, 2006, p. 6).

Segundo a perspectiva alienada formalista, pouco ou nada havia de “moderno” na Semana, com exceção das obras de Villa-Lobos e de Malfatti:

Porém mesmo que não fosse vanguarda, aquilo que foi apresentado, chocou. **O grupo que rejeitava o passadismo era vitorioso na intenção demolidora**. Inexistente a qualidade, a segurança de linguagem, a audácia maior, estavam presentes, contudo, a inquietação, em sintonia com o País, e a percepção da necessidade de mudança (AMARAL, 1998, p. 16, grifo nosso).

As artes, literatura e música modernas brasileira buscaram uma identidade própria, esse “estado de espírito nacional” no evento¹⁷. Mesmo alicerçada na produção cultural da arte moderna europeia, procurou investigar o terreno da cultura popular e colonial, o que levou a sociedade a questionar valores simbólicos do nacionalismo. Contudo, como apresentou o próprio Mário de Andrade foi apenas um “prenunciador” de “um estado de espírito nacional”:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional¹⁸.

A investigação sobre o Brasil de Mário e de Oswald em sua totalidade era atrelada à renovação estética cosmopolita. O “desrecale localista” junto à “assimilação da vanguarda europeia” (CANDIDO, 2000, p. 121). Mário de Andrade, em Carta de 10 de dezembro de 1924, para Sérgio Milliet, assinala sua preocupação em “ser nacional”.

Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abrazeirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem, porque hoje só valem artes nacionais. O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é por isso que têm uma função no universo, e interessam, humanamente falando. Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal (ANDRADE, 1924 apud DUARTE, 1977, p. 301).

Porém, houve exclusões explícitas, principalmente, no que tange outros círculos de artistas e intelectuais de outras regiões. Para explicitar uma dessas reduções, segundo o escritor Jacob Klintowitz, em relato ao *Jornal da Tarde*, de 2 de dezembro de 1982, falando sobre a exclusão do nome do renomado artista plástico Eliseu Visconti da semana de arte moderna, pronunciou sua indignação:

¹⁷ O sucesso do evento deveu-se muito mais à forma com que foi promovido, pela elite cafeeira, que também queria estar a par das novidades parisienses, como pela historiografia posterior e pelos próprios membros da Semana. Participaram da Semana de Arte Moderna: Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Guiomar Novaes, Yvonne Daumerie (única representante das artes do movimento – a dança- pois, apesar de estar em um teatro, não houve apresentação de artes cênicas em nenhum dia), Hildegardo Leão Veloso, Guilherme de Almeida, Henri Mugnier, Zina Aita, Ferrignac, Ernani Braga, Wilhelm Haarberg, Tácito de Almeida, Candido Motta Filho e Georg Przyrembel (SEVCENKO, 1992, p. 274). Segundo o mesmo historiador Nicolau Sevcenko, “Os anúncios mesmo da Semana de Arte Moderna na imprensa destacavam sempre, em primeiro lugar e associados, o nome dele (Villa-Lobos) e o de Guiomar Novaes” (SEVCENKO, 1992, p. 273).

¹⁸ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

[...] os principais artistas modernos não foram convidados a participar. Naquela época, como agora, sobravam as questões pessoais, o desconhecimento e a disputa de poder e projeção, o que serve para explicar a ausência, ao menos como homenagem, do grande pintor Eliseu Visconti, a quem devemos, em boa parte, a modernidade de nossa pintura. (KLINTOWITZ, 1982)

O artista Willys de Castro (1926-1988), do mesmo jeito que Klintowitz, reparou um recalçamento, dos diversos feitos pelos membros da Semana e inclui uma tela de Eliseu Visconti no Cartaz Comemorativo do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna.

2.3.1 O Grupo dos Cinco

O papel dos jovens envolvidos na Semana de 1922 foi decisivo na busca e “invenção” de uma identidade estética nacional, reconhecendo sua essência e pluralidade cultural. Ambigualmente, contra a importação plástica-ideológica, porém, em sua maioria, com um certo exotismo a favor dos gostos estrangeiros. Dessa estreita relação de ideologias de um modernismo em gestação, formou-se a união do chamado Grupo dos Cinco¹⁹, composto de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e pela recém-chegada da Europa, Tarsila do Amaral (BATISTA, 2012, p. 137).

Frequentemente o foco desses artistas era denunciar, através da arte, as diferenças sociais, caracterizadas pelos grupos de imigrantes proletários e pelas

¹⁹A nomeação de "Grupo dos Cinco" provavelmente vem da história da música internacional, uma hipótese seria da música nacionalista russa, que celebrava uma nova identidade e nacionalismo russo. Inspirada pela arquitetura e artes plásticas de Victor Hartmann, o Grupo "Os Cinco" ou "Punhado Poderoso" era formado por Mússorgski (1839 - 1881), Mili Balákirev (1837 - 1910), Aleksandr Borodin (1833 - 1887), César Cui (1835 - 1918) e Nikolai Kímski-Kórsakov.

Outra teoria levantada por SIMIONI (2013) é que teria influência também em um coletivo de músicos, formados por Erik Satie (1866 - 1925) em 1917, nomeado "Les Nouveaux Jeunes" que se tornou "Les Six". A finalidade geral do grupo influenciado por Satie e Cocteau (1889 - 1963) e formado por Francis Poulenc (1899 - 1966), Georges Auric (1899 - 1983), Louis Durey (1888 - 1979), Arthur Honegger (1892 - 1955), Darius Milhaud (1892 - 1974) e Germaine Tailleferre (1892 - 1983), era a de oposição ao romantismo wagneriano e ao impressionismo de Debussy. (COLLISSON, 2019).

As reuniões do Grupo dos Cinco que eram no ateliê de Tarsila, na casa de Mário ou no apartamento de Oswald, foram proveitosas quanto à produção intelectual. Pois, tais reuniões apuraram e divulgaram as ideias que envolviam o momento de efervescência cultural e os rumos da arte no Brasil e na Europa, apesar de um período curto e de pouca produção.

oligarquias desenvolvidas nas zonas rurais contrariando a origem abastada²⁰ de seus integrantes. De acordo com Miceli:

Os integrantes da primeira geração modernista foram constituindo liames e vínculos de teor variado com atividades e iniciativas dessa pequena elite de colecionadores e amantes das artes. Frequentavam suas festas e recepções, assistiam às reuniões e conferências literárias promovidas em suas mansões, ofereciam-lhes graciosamente conselhos, opiniões e dicas para aquisição ou encomenda de obras, valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para obtenção de informações, pedidos, nomeações, ou, então, já num patamar um pouco mais institucionalizado de prestações e contraprestações de serviços artísticos especializados, dependeram de sua intercessão e apoio para o acesso ao auxílio pecuniário governamental, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras (MICELI, 2003, p. 25).

2.4 DEPOIS DA SEMANA

“Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição” (Mário de Andrade)

A propagação dos princípios estéticos e a difusão das propostas de renovação artísticas, que foram apresentados na Semana de Arte Moderna, serviram de alicerce consistente para a incorporação do modernismo no Brasil. Por meio de revistas e manifestos, grupos de diversos estados brasileiros aderiram às novas ideias do fazer artístico. Entretanto, no que concerne ao modernismo brasileiro, as indicações de rupturas e afinidades são dadas já nos primeiros anos do movimento, quando fica clara uma preocupação com a atualização estética centrada na questão da *brasilidade*. “O modernismo é uma outra referência na busca de identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro no século XX” (SILVA, 1997, p. 37).

Com análoga opinião a SILVA (1997), Sérgio Buarque de Holanda em seu artigo *Depois da “Semana”*, reitera o atributo sustentado pela pluralidade multifacetada dissimulada por uma perspicaz unidade a Semana de 22:

Nos seus caminhos e descaminhos, os modernistas procuraram, bem ou mal, e cada um a seu modo, terrenos mais largos, onde seu esforço se revelou afinal atuante nos mais variados setores da vida brasileira. E é essa

²⁰A exceção dessa origem abastada dos integrantes é Mário de Andrade, que, por curiosidade, nunca saiu do Brasil.

uma circunstância que hoje se inscreve claramente no seu ativo (HOLANDA, 1979, p. 279).

Entre os manifestos²¹ e revistas consequentes da agitação da semana e de todas as vigentes ideias que circulavam na época, destacam-se a publicação da Revista *Klaxon*²², lançada para dar continuidade ao processo de divulgação das ideias modernistas, a *Revista Belo Horizonte*²³, a *Revista Festa*²⁴, e o lançamento de quatro movimentos culturais: o Pau-Brasil²⁵, o Verde-Amarelismo²⁶, o Regionalista²⁷, a Antropofagia e a Anta. Esses movimentos representavam duas tendências ideológicas distintas e formas diferentes de expressarem o nacionalismo.

²¹ O Modernismo é o primeiro movimento artístico brasileiro que vem acompanhado de manifestos escritos, seguindo os moldes dos estilos europeus.

²² A Revista *Klaxon* (1922) foi uma publicação do grupo paulista da Semana de Arte Moderna, contou com nove edições contendo artigos críticos, anúncios, gravuras, crônicas etc. *Klaxon* é uma palavra de origem francesa e significa buzina. Sérgio Buarque e Mário de Andrade se conheceram em 1921 e, desde então, mantiveram uma relação muito próxima, tanto em nível intelectual, quanto em nível pessoal. Sobre a importância de Sérgio Buarque para a revista *Klaxon* e a propagação do que seria o ideal modernista. Nas palavras de Mário de Andrade: Sérgio Buarque deveria trabalhar “pela nossa ideia, que é uma causa universal e bela, muito alta” (Carta enviada em 8 de maio de 1922, de Mário de Andrade para Sérgio Buarque de Holanda In: GOMES, 2005, p.14).

²³ A *Revista Belo Horizonte* (1925), teve apenas três publicações (de julho de 1925 a janeiro de 1926). Seu objetivo era deixar os mineiros atualizados acerca das novas tendências.

²⁴ A *Revista Festa* (1927), foi publicada no Rio de Janeiro e organizada por Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Gilka Machado, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Com publicações em prosa e verso, rompeu com o radicalismo precursor do Modernismo e apresentava pensamentos católicos, adaptados às temáticas modernas mais moderadas e com forte carga espiritualista.

²⁵ Manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), organizada pelo grupo Pau-Brasil, no mesmo ano do Manifesto Surrealista, defendeu o apego ao que era simples, ao primitivismo e a crítica ao nacionalismo ufanista. Assim, no tocante da literatura, idealizava a criação de uma poesia primitivista, construída com base na revisão crítica de nosso passado histórico e cultural e na aceitação e valorização das riquezas e contrastes da realidade e da cultura brasileira. Tarsila pintou uma série de obras que posteriormente seriam chamadas de Pau-Brasil. A intenção do manifesto foi apresentar as novas bases estéticas que regiam os modernistas. Oswald fala da necessidade de uma poesia “ágil e cândida”, ainda não contaminada pela erudição e pelos padrões estéticos estabelecidos anteriormente, principalmente pelos parnasianos. Condena a cópia e imitação na arte a favor de uma perspectiva “sentimental, intelectual, irônica e ingênua” “A obra mais famosa dessa corrente foi o livro Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Em seu primeiro Manifesto, Oswald fala da “selva” e da “escola”, abordando o Brasil de uma maneira inteiramente nova, com sua cultura mulata e atmosfera tropical, contrastando com a indústria moderna. Oswald esbravejou contra o naturalismo, a cópia, a morbidez romântica e gritou a favor da volta ao sentido puro, à necessidade de “ver com olhos livres”. Disse não à erudição e sim ao popular (ADES, 1997, p. 133).

²⁶ O Grupo Verde-Amarelo (1925) - composto por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, e Cassiano Ricardo. Fazia oposição ao grupo Pau-Brasil. Acreditavam num nacionalismo primitivo de tendência ufanista. Em 1929, transformou-se em grupo Anta a obra mais representativa dessa corrente é *Martim Cererê*, livro de Cassiano Ricardo. Tanto o verde-amarelismo, quanto o Grupo Anta, defendiam um nacionalismo ufanista, com evidente inclinação para o nazifascismo.

²⁷ O Manifesto Regionalista (1926) foi organizado pelo grupo de Recife sob a liderança de Gilberto Freire. Foi apresentado no primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife.

O Manifesto Antropofágico (1928) foi a proposta mais radical, que propunha devorar culturalmente, as ideias e técnicas importadas e reinventá-las com autonomia a fim de que se pensasse em uma arte tipicamente brasileira: transformar o importado em exportável. Foi lançado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bloop. O autor de *Rei da Vela*, inspirado pelo quadro *Abapuru* (1928) de Tarsila, palavra de matriz indígena que significa o homem que come carne humana - o antropófago. O autor apropria-se do conceito de antropofagia praticado pelos índios em seus rituais de canibalismo para apossar-se da força e das qualidades admiradas e desejadas de guerreiros inimigos, poderosos ou perigosos - não “devoravam” os que não tem as qualidades almejadas. Dessa forma, o conceito metafórico de devorar uma atitude estético-cultural e assimilar os valores culturais estrangeiros era a proposta dessa corrente, valorizando ao mesmo tempo a cultura nacional reprimida pelo processo de colonização do Brasil (VELOSO; MADEIRA, 2000).

Sobre a particularidade e importância do movimento antropofágico, Veloso e Madeira (2000) declaram:

A operação antropofágica consistiu não só em devorar e deglutir os valores europeus e/ou metropolitanos, como também devolvê-los, de forma original, colocando, pela primeira vez, a nossa cultura em patamares mais igualitários em relação à cultura européia. Só a partir daí passa-se a considerar um privilégio possuir uma cultura híbrida, um repertório rico e variado de imagens e sugestões providas das tradições multiétnicas e multiculturais, que conformaram no Brasil uma civilização singular (VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 106).

Ainda por cima, afirmam:

Mais do que nunca, a metáfora antropofágica mantém sua pertinência, quando a categoria da "globalização" parece enquadrar os novos movimentos sociais e deslocamentos no campo da cultura. Na atualidade, quando ocorre uma inflação de mercadorias, signos e informações, a estratégia antropofágica ainda parece útil. Seletiva e ágil, a antropofagia abriu para a cultura brasileira a possibilidade permanente de deglutir e recriar repertórios locais e transnacionais. Tal estratégia pode ainda garantir a permanência da utopia de um acesso público generalizado ao acervo dos bens coletivos, pertencentes à sociedade brasileira (VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 109).

Enquanto isso, o outro ideário da “redescoberta” do Brasil, Mário de Andrade, buscou desenvolver o que chamou de “nacionalismo consciente”, por meio do estudo

e divulgação do folclore brasileiro, da antropologia e das características próprias do brasileiro, que configuram, em conjunto, um retrato do Brasil. Como Moraes afirma:

O Modernismo, em sua fase nacionalista, elabora simultaneamente e comprometendo uma com a outra sua Ontologia e sua Teoria do Conhecimento da entidade nacional. O lugar atribuído ao ser nacional no quadro internacional e segundo regras que emanam do seu funcionamento global determinam a maneira como se constrói o retrato-do-Brasil seja do ponto de vista ontológico, seja do epistemológico. (MORAES, 1990, p. 71).

Com a finalidade de produzir esse “retrato do Brasil”, que Mário de Andrade empreendeu pesquisas etnográficas pelo Brasil, visitando o Norte e o Nordeste do país e o músico Heitor Villa-Lobos enriqueceu seu repertório ao entrar em contato com ritmos como a embolada, o coco, o lundu e o maracatu. A consolidação dessa brasilidade no ambiente cultural aconteceu, sobretudo, na música, com a consagração do Carnaval como a principal festa popular do país e com a chegada do rádio em 1922, inaugurando a era da comunicação de massa. Portanto, a investigação sobre o Brasil de Mário e Oswald em sua totalidade era atrelada à renovação estética cosmopolita.

Mário de Andrade que queria abraçar o Brasil, reconhece anos depois que “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa” (Andrade, 1942, p. 14). Nessa mesma ocasião, Mário de Andrade, ao abrir a conferência promovida pela Casa dos Estudantes do Brasil, realizada na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em comemoração ao aniversário de 20 anos da Semana de Arte Moderna de 22, Mário reexamina criticamente o modernismo brasileiro:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. (ANDRADE, 1974, p.231)

Roberto Pontual ressalta que a "estratégia regeneradora" de absorver as vanguardas exteriores, expressando a realidade interior, local é o ponto de amadurecimento do movimento modernista brasileiro proposto com o movimento antropofágico.

O modernismo de 1922 quisera-se atual (aberto ao mundo) e nacional (ficando no solo pátrio), porém, na prática, levou algum tempo até concretizar-se plenamente esse sonho bicéfalo. O fruto maduro da semente então plantada foi a Antropofagia oswaldiana, para a formulação da qual a pintura de Tarsila, sua companheira, contribui em primeiríssima linha, sobretudo a partir de 1924. Para Oswald, o Brasil, rico de sua própria seiva [...], necessitava assumir a urgência de uma estratégia regeneradora (PONTUAL, 1988, p. 26).

Na década de 1940, no seu aniversário de 20, a Semana de Arte Moderna não era mais uma unanimidade como responsável, prenunciadora e irradiadora do modernismo brasileiro. A Semana “parecia pronta para ser enterrada”, nas palavras de Francisco Alambert (ALAMBERT, 2012, p.112). Pois, chama atenção algumas críticas, como a de Ruben Navarra, em 1944, no *Diário de Notícias*:

A semana era uma formalidade historicamente dispensável. Pois o máximo que acrescentou à marcha dos fatos foi criar um ambiente de publicidade ruidosa e jovial em torno dos iconoclastas. Não foi essa famosa “Semana” o que determinou ou monopolizou a natural evolução antiacadêmica. Ela foi apenas uma celebração, uma festa e nada mais, como aliás está bem claro no recente depoimento de Mário de Andrade. **O movimento já estava em curso antes da semana, como vimos, e prosseguiria da mesma maneira, sem a “Semana”**. Esta fez apenas atribuir à cidade de São Paulo, por um direito formal, a honra de ter lançado o pregão do movimento (NAVARRA, 1944, p. 5, grifo nosso).

Outro depoimento que se destaca é o de Mário de Andrade. No dia 30 de abril de 1942, o escritor proferiu a conferência “O movimento modernista” na biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, onde sentenciou: “Eu creio que **os modernistas da Semana** de Arte Moderna **não devemos servir de exemplo a ninguém**. Mas podemos servir de lição” (Andrade, 1974, p. 255, grifo nosso).

Os questionamentos persistiram também na imprensa, se destacando a manchete em 1942 de *Dom Casmurro* denominada “O modernismo morreu?”, um verdadeiro dossiê com vinte intelectuais entrevistados, dos quais onze deles responderam positivamente (COELHO, 2012). Carlos Drummond de Andrade, com tom irônico, responde o impasse em pauta: “Alguns proprietários de empresas funerárias assim o afirmam, o “Modernismo” tem gozado de um privilégio estranho: morreu há muito tempo e continua vivo” (ANDRADE, 1942).

Diante de incertezas e apurações perante a própria arte brasileira, vale evocar ao que Marshall Berman aponta em relação a uma das características primordiais do “modernismo” que articula com a ideia, já proferida nesse Capítulo, de “campo de disputas” de Ana Paula Cavalcanti Simioni. Conforme Berman, “uma das virtudes específicas do modernismo é que ele deixa suas interrogações ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena” (BERMAN, 1986, p. 21).

Portanto, o movimento modernista que alçava romper laços com o século XIX e toda a influência do velho mundo, fabricava uma utopia disfarçada de aspiração, pois projetava uma outra utopia importada da Europa (ANDRADE, 1942, p. 235-236). A despeito disso, o “estado de espírito nacional” modernista era bem distante do antinacionalismo e antitradicionalismo e se embebia nos ideais de “arte nacional” e “identidade nacional” que já eram estudados desde o século anterior no ambiente das belas artes carioca. Embora representasse certa ruptura e “abandono de princípios e técnicas consequentes”, ao mesmo tempo, contraditoriamente aos seus ideais, curvava sobre “a arte tradicional brasileira” reafirmando “três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1942, p. 45). Mário de Andrade, ao fazer um balanço do movimento modernista brasileiro no período de 1922 a 1942, estabelece vínculos claros entre o referido movimento e a produção cultural e política que lhe sucede na geração posterior, tendo como representante o pintor Candido Portinari:

O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente “modernista”, não foi fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento. E se numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, se vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto este como 1930 eram ainda de destruição. O movimento social de destruição é que principiou com o P.D. e 1930. E, no entanto, é justo por esta data de 1930, que principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem. E foi a vez do salão de Tarsila se acabar. Mil novecentos e trinta...

Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: — Getúlio! Getúlio! ... Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. No norte, atingindo de salto as nuvens mais desesperadas, outro avião abria asas do terreno incerto da bagaceira. Outros abriam, mas eram as veias pra manchar de encarnado as suas quatro paredes de segredo. Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia (ANDRADE, 1942, p. 42-44).

3 PORTINARI ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

A metodologia empregada para esse capítulo foi a seleção de fontes primárias publicadas entre 1923 – ano em que Portinari é citado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em decorrência da XXX Exposição Geral de Belas Artes –, e 1934 – quando produz sua primeira pintura de temática social. A pesquisa se deu a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, do Arquivo do Projeto Portinari e da *Cronobiografia de Candido Portinari* do mesmo Projeto. Foram também indispensáveis as obras *Portinari, O menino de Brodósqui* (2001 [1979]) e *Poemas de Portinari* (2018 [1964]).

As fontes secundárias principais usadas aqui para melhor compreensão biográfica e historiográfica são os livros *Retrato de Portinari* (2003 [1956]) de Antonio Callado; *Portinari, pintor social* (1990) e *Candido Portinari* (1996), ambos de Annateresa Fabris; o catálogo *No ateliê de Portinari – 1920-45* (2011), da mesma autora; e por fim as transcrições das entrevistas realizadas pelo Projeto Portinari com amigos, contemporâneos e críticos que conheceram o artista e que hoje estão disponíveis online no Arquivo Portinari.

Annateresa Fabris²⁸ (2011) não nega que durante a formação do artista, os códigos acadêmicos dominavam inicialmente sua linguagem pictórica, porém aponta que entre essas obras havia aquelas nas quais o pintor ensaiava outras possibilidades expressivas “à procura da definição de uma linguagem própria”. Uma das obras que Fabris menciona, por exemplo, é “Baile na Roça” (1924) cujos traços soltos, cores e tema do cotidiano evocam o impressionismo. Esses traços também estariam presentes em paisagens posteriores como “Praia de Ipanema”, “Pedra da Gávea” e “Marinha” - todas de 1927 - que, segundo a mesma autora, possuem pinceladas mais “largas e incisivas” e estavam em concordância com alguns aspectos da pintura moderna. Fabris destaca que desde os seus primeiros anos, na década de 1920, ao pintar paisagens, Portinari “não responde apenas a um roteiro clássico de formação.

²⁸ Annateresa Fabris é professora titular de História da arte na Universidade de São Paulo (USP) e autora de “Portinari, pintor social” (1990), “Modernidade e Modernismo no Brasil” (1994), “Candido Portinari” (1996), o catálogo “No ateliê de Portinari: 1920-1945”, entre outros.

Ela [a paisagem] vem carregada de intencionalidade precisa, uma vez que o pintor estava interessado na definição de uma arte nacional" (FABRIS, 2011, p. 12).

3.1 O MENINO CANDINHO: DE BRODOWSKI À CAPITAL

[...]. Nasci no meio de fazendas de café. O campo foi a base plástica da minha inspiração. Se no início a Escola de Belas Artes e outros preconceitos me levaram aparentemente para caminhos diversos, o campo, o céu livre, a terra, as figuras do trabalho rural, voltaram sempre a se manifestar nas minhas preocupações criadoras ²⁹(PORTINARI, 1934).

Antes de passarmos ao estudo da formação artística, propriamente dita, de Portinari, vejamos alguns dados sobre sua infância. Filho de imigrantes italianos de origem humilde, Candido Portinari nasceu em 29³⁰ de dezembro de 1903 em uma fazenda de café, chamada Santa Rosa, em Brodowski³¹, interior de São Paulo. Seus pais, os camponeses Baptista Portinari, de Chiampo, e Dominga Torquato, de Bassano, “vieram crianças para a terra paulista a fim de plantar o café³² [...] e fazer germinar o menino Candinho” (CALLADO, 2003 [1956], p. 37). Cresceu em contato com o duro trabalho braçal nos cafezais de terra roxa. A pequena cidade na região da Alta Mogiana servia como parada de trem para o embarque de café e ponto de passagem para os trabalhadores em busca de emprego.

Cresceu entre trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais, e outros, como eles, radicados à terra. A fazenda e o povoado constituem verdadeiros quadros vivos do Brasil rural, ante os olhos penetrantes e ávidos do menino Candido³³. Certas cenas jamais se apagam da sua memória definindo para

²⁹ “Portinari, Paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos”. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1934 - Arquivo Portinari (PR-246).

³⁰ Nos registros o dia de nascimento de Candido Torquato Portinari está 30 de dezembro de 1903, pois seu pai se atrasou para registrar o filho e “para não pagar multa adiantou [sic] um dia” (CALLADO, 2003 [1956], p. 36)

³¹ Na época, Brodowski era um vilarejo com apenas 700 habitantes. A cidade de Brodowski desenvolveu-se ao redor da estação ferroviária inaugurada em 5 de setembro de 1894 na linha da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro. O nome homenageou o inspetor geral da ferrovia na época, o engenheiro polonês Aleksander Brodowski. Com novos loteamentos de áreas, o povoado, a cerca de 20 km de Ribeirão Preto, tornou-se município somente em 22 de agosto de 1913. A história da região, nordeste paulista, está ligada ao processo de expansão da Companhia Mogiana, no final do século XIX, para atender os produtores de café e o comércio entre São Paulo e Minas Gerais (Museu Casa de Portinari, 2018).

³² Conforme o filho do pintor e Prof. Dr. João Candido Portinari, "Utilizando o slogan 'Braços para a lavoura', o governo brasileiro, com destaque para a província de São Paulo, desenvolveu uma política imigratória que, só entre os anos 1875 e 1900, foi responsável pela entrada de um milhão de italianos no Brasil" (PORTINARI, 2014, p. 26).

³³ Relatos do próprio Portinari mostram como a infância em Brodowski foi bem pobre e de muito trabalho para a família Torquato Portinari. Lembra Portinari: "A casa que morávamos foi doada pelos trabalhadores a meu pai" (PORTINARI, 2001, p. 60). Também descreve como era suas brincadeiras

sempre seu mundo e seus temas: terras roxas e vermelhas, campos de futebol, missas, casamentos e enterros na rede, festas caipiras, jogos infantis, da cabra-cega, pula-carniça, os meninos da gangorra, as bandas de música, os retirantes. Crianças abandonadas, mulheres brutalizadas pela produção, homens fortes de pés e mãos disformes, seres raquíticos e subnutridos, inocência e ingenuidade, fome e sofrimento, trabalho e deformação. Uma advertência ficaria desde então e assim despertados, seus olhos que tantas regiões da terra viriam a conhecer, estavam bem mais abertos para o drama do que para os enganos venturosos da existência³⁴ (CAMARGO, 1977, p. 153).

Figura 1 — Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista (1941)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista**. Brodowski, SP, Brasil, 1941. Pintura aquarela sobre cartão, 22 x 23 cm. Coleção Particular. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/7/detalhes> (CR: 1361)

sem dinheiro em forma de poema: "Não tínhamos nenhum brinquedo/Comprado. Fabricamos/Nossos papagaios, piões, /Diabolô./A noite de mãos livres e/pés ligeiros era: pique, barra-/manteiga, cruzado..." (PORTINARI, 2018, p. 82).

³⁴ CAMARGO, Ralph (Org.). **Portinari-Desenhista**. São Paulo, Práxis Artes Gráficas Ltda e Fitolito Ltda. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) e Museu de Arte de São Paulo, 1977.

Sua aptidão para o desenho, revelou-se ainda na escola primária³⁵ como observara o próprio artista: "... desenhei um leão e o desenho foi comentado pelos professores e pelos alunos. Não me deixaram mais em paz, tive que desenhar as capas das provas a serem expostas no fim do ano" (PORTINARI, 2001, p. 58). Ainda sobre o Grupo Escolar, Portinari observa:

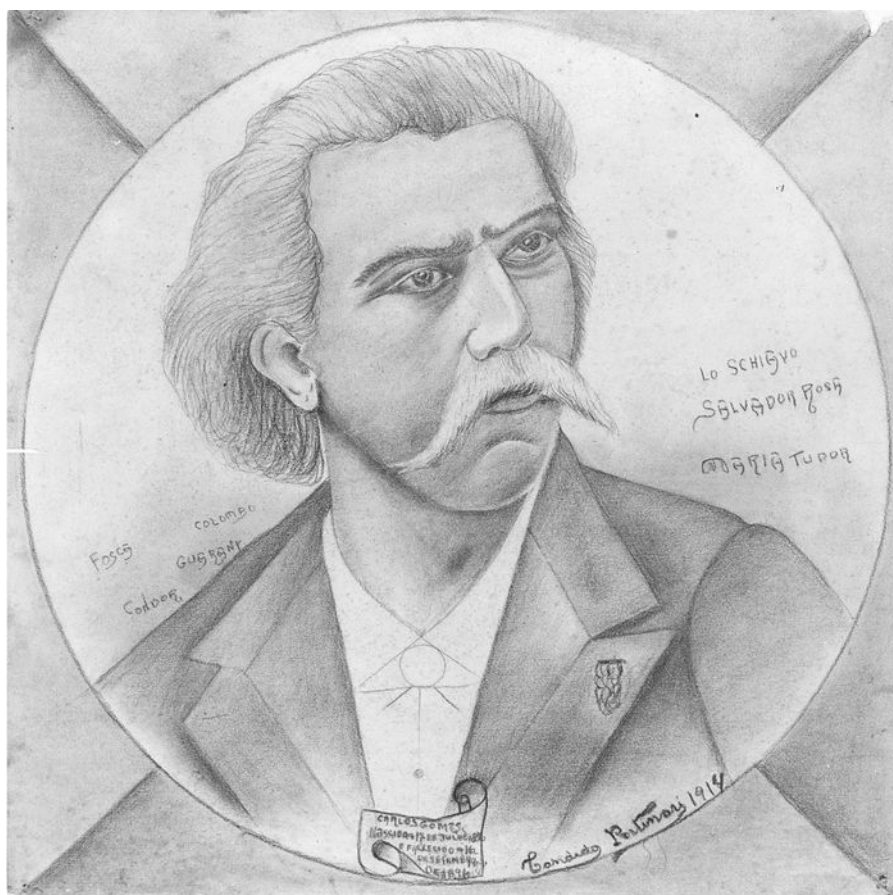
Recordo-me que nas datas históricas [...] lá apareciam os maiores do lugar fardados de guardas nacionais - havia um coronel, dois capitães e um tenente, este ia fardado e de chinelos.

Depois fiquei à espera de que aparecesse um príncipe que me levasse onde seria pintor... Fiz alguns retratos a crayon, tirados de pequenas fotos (PORTINARI, 2001, p. 58).

Além do desenho comentado por Portinari que causou comoção e incentivo entre professores e colegas de escola, realiza aos 10 anos um retrato de Carlos Gomes (Figura 2). Provavelmente o retrato do autor de *O Guarani*, foi em homenagem a seu pai, que era músico e responsável pela banda da cidade onde tocava bombardino - a Banda Carlos Gomes. A obra "Banda de Música", de 1956, (Figura 3) mostra Seu Baptista ao centro, em primeiro plano, tocando bombardino. Interessante que o menino Candinho se inspira em uma lata de cigarros com o nome do compositor e uma fotografia para a criação do desenho a carvão.

³⁵Candido Portinari só cursou até o 3º ano primário (PORTINARI, 2014; CALLADO, 2003).

Figura 2 — Retrato de Carlos Gomes (1914)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Carlos Gomes**. Brodowski, SP, Brasil, 1914. Desenho a carvão e grafite sobre papel, 43 x 42 cm. Coleção particular. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/474> (CR: 1)

Em 1918, um grupo itinerante de pintores e escultores italianos que decoravam igrejas de pequenas cidades foram encarregados de decorar a Igreja Matriz de Brodowski. Assim, Portinari, acompanhado do amigo Modesto Giordano, teve seu primeiro contato com a pintura. A técnica utilizada pelos pintores era o *spolvero*³⁶. Sobre esse fato Portinari lembra:

³⁶ O *spolvero* é uma das técnicas mais elementares da pintura, que consiste em criar um modelo da figura a ser pintada e executá-la fazendo-se furos em uma folha de papel; coloca-se a folha na parede e espalha-se sobre ela tinta em pó. Essa técnica era frequentemente utilizada pelos italianos em seus afrescos, vemos a seguir a explicação pelo artista Jean Dytar da referida técnica, também utilizada no retábulo de Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo: “O desenho da composição aparece aí em pontilhado, porque foi feito primeiramente em um cartão preparatório, que em seguida foi perfurado com pequenos orifícios. Vemos os alunos de Bellini transferindo o desenho para o painel de madeira batendo com um saco cheio de pó preto sobre o cartão, o que permite ao pó passar através dos orifícios e se fixar no painel, fazendo surgir o desenho” (DYTAR, 2016, tradução livre). Antonio Callado sintetiza a técnica “O *spolvero* é uma das formas mais humildes da pintura. A figura a pintar está feita em furos numa folha de papel. Sobre esta bate-se com uma boneca de tinta em pó. O pó filtrado deixa na parede a imagem configurada. Aí é só pintar” (CALLADO, 2003, p. 43).

[...] vieram uns pintores de Ribeirão Preto: Vitório Gregolini e um seu cunhado. Também um mais idoso com o apelido de Barbeta [...] Eles já traziam o desenho, ajudei-os, enchi um fundo com estrelas. Mas o trabalho que mais os interessava era o seguinte: chegava às seis da manhã, abria a porta da igreja, retirava uma vasilha mais ou menos de 20 litros, despejava 5 litros d'água e ajuntava um tanto de cola; catava uns gravetos e com quatro tijolos fazia um fogão onde derretia a cola. Depois havia uma prancheta de mais ou menos 100 x 70, misturava as tintas em pó com água e colocava-as em pasta e sobre cada cor um pano bem úmido. Os andaimes de pau roliço eram muito frágeis, ficava do solo ou piso do andaime uns 8 ou 10 metros... escapei de cair muitas vezes... (PORTINARI, 2001, p. 58-60).

O menino Candido participava ativamente das atividades com maior entusiasmo, pois já sabia que queria ser pintor. Modesto Giordano afirma esse ímpeto do menino Candinho para aprender com os pintores frentistas³⁷ quando relata em entrevista que Portinari: "ficava lá trabalhando. Cedo, era o primeiro que chegava lá [...] quase nem ia comer em casa [...]. [Era] doente para aprender a arte de pintor"³⁸ (COUTINHO, 1980).

³⁷ "Frentista" era um termo usado na época para designar pintores, escultores e decoradores da fachada da igreja em oposição aos que trabalhavam no interior da igreja. No depoimento dado a CALLADO (2003 [1956]), Portinari diz "Eu ajudei os pintores, [...] e ficou combinado que quando tivessem mais trabalho me chamariam. Mas fiquei rondando a igreja e logo que apareceu um escultor frentista comecei a ajudá-lo" Interrogou Callado sobre o termo "frentista" e Portinari respondeu "Desses que fazem anjos, ornatos, etc. em frente da igreja" (CALLADO, 2003, p. 44).

³⁸ COUTINHO, Eduardo. O menino de Brodósqi (1980), especial para o Globo Repórter.

Figura 3 — Banda de música (1956)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Banda de música**. Brodowski, SP, Brasil, 1956. Desenho a grafite sobre papel, 36 x 32,5 cm. Coleção Museu Casa de Portinari. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2764/detalhes> (CR: 3819)

O menino Candinho também ajudou seu pai, Seu Baptista, a empalhar cadeiras artesanalmente, ele relata:

Com meu pai e alguns "camaradas" fomos à mata cortar madeira. Dava-me aflição assistir às derrubadas: barulhentas e assustadoras. Um pau poderia

matar alguém. Com meu irmão e outros garotos, íamos ao brejo cortar tábua que servia para empalhar cadeiras [...] (PORTINARI, 2001, p.72).

No ano de 1919, com apenas 15 anos de idade, com a finalidade de realizar seu sonho de "ser pintor", muda-se de Brodowski para o Rio de Janeiro, onde realiza matrícula como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e no Liceu de Artes e Ofícios.

Quando se apresentou a ocasião de ir para o Rio, passei noites em vigília, lutando com a indecisão para deixar meus pais e meus irmãos. Quanto mais próxima a partida mais aflito ficava olhava o chão, as plantas, os animais, as aves e aquela luz...Parecia que nunca mais iria ver tudo aquilo que era parte de mim mesmo. Quantas lágrimas derramei às escondidas. Vi e revi mil vezes todos os encantos. Saudade incontida que ficava. Até os forasteiros que passavam, eu os sentia como irmãos. [...] Não poderia despedir-me. Preferia não ir, mas necessitava ir, estava na idade. O sol, a lua, as estrelas, as águas do rio, o vento, tudo isto ficaria lá e eu entraria no escuro. [...] A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai: levantara-se para se despedir, ainda posso vê-lo: de capote escuro, atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada... (PORTINARI, 2001, p. 80).

3.2 A FORMAÇÃO DO ARTISTA

"O essencial é conhecer a técnica íntima de sua arte para, com esses elementos, encontrar a sua feição original. O mais é recusar, de olhos fechados, o que se desconhece, mas se ataca violentamente pelo prazer de combater os moinhos... Rodin, criador do impressionismo na escultura, frequentou, por muito tempo, a academia³⁹" (PORTINARI, 1926).

No Rio de Janeiro, antes de ingressar na ENBA, Portinari estudou no Liceu de Artes e Ofícios. O Liceu de Artes e Ofícios iniciou suas atividades em 09 de janeiro de 1858 com a missão de "propagar e desenvolver, pelas classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes, ofícios e indústrias, o que buscava através do ensino gratuito de artes e ciências em aulas noturnas" (CARDOSO, 2008, p. 190). Os liceus de artes e ofícios eram destinados à educação voltada à necessidade de técnicas e mão de obra especializada para atender à demanda da expansão da indústria nacional, como se pode ver na descrição de Rafael Cardoso.

³⁹ A versatilidade de preferências no momento artístico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1926 (Arquivo Projeto Portinari PR - 28)

No Brasil como na Europa, o desenho era considerado a base de todas as artes, tornando-se matéria obrigatória nos anos iniciais de estudo da Academia Imperial. No ensino primário e secundário, o desenho também tinha por objetivo ser útil a desenvolver habilidades gráficas, técnicas e domínio da racionalidade. Com isso, os professores preparavam os alunos para serem, no futuro, bons profissionais e com formação regida por regras fundamentais no pensamento dominante, como a estética da “beleza e do bom gosto” (FERRAZ; FUZARI, 2009, p. 44).

Seu período de estudos no Liceu foi breve. No ano seguinte, já estava na ENBA.

3.2.1 A ENBA e o Prêmio de Viagem ao Exterior

"Não procuro seguir escola nenhuma... Chegamos à compreensão de que o fenômeno artístico é individual; não se apresenta para esses ou aqueles agrupamentos sem distinção com a mesma intensidade e desenvolvimento. Pinto, para satisfazer-me com a sinceridade e prazer íntimo dos 'footballers' ou dançarinos quando se entregam a esses desportos... [...]
O intuito que me anima é empregar todas as forças, para a grande tarefa, que pesa sobre a minha geração, de criar a legítima arte brasileira, sem o convencionalismo de modelos importados.⁴⁰" (PORTINARI, 1926)

Na ENBA, o pintor do interior paulista conta com as aulas de Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Batista da Costa (1865-1926) e outros pintores de renome. Nesta época, os dois artistas que mais o impressionavam eram o pintor espanhol Ignacio Zuloaga (1870-1945) e o sueco Anders Zorn (1860-1920). Entretanto, anos mais tarde, já na década de 1950, confessa para Antonio Callado: “quando vi Zuloaga finalmente no original tive uma grande decepção” (CALLADO, 2003, p. 57).

Segundo Annateresa Fabris (2011) em um primeiro momento, o retrato era destaque na produção do artista, de orientação eclética que dialogava tanto com exemplos clássicos quanto experiências mais modernas. Entretanto, apesar de dominante, o retrato não foi o único gênero ao qual o pintor se dedica nessa fase de formação na ENBA, por exemplo, tinha em seu repertório cenas mitológicas, lembranças de infância, paisagens e alguns nus⁴¹.

⁴⁰ A versatilidade de preferências no momento artístico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1926 (Arquivo Projeto Portinari PR - 28)

⁴¹ Somente nas aulas de desenho que o artista fazia nus, depois de sua formação “Portinari nunca pintou um nu em sua vida” como o pintor confessa a Antonio Callado “Só pintei nus em aula de desenho.

O Prêmio de Viagem ao exterior era a principal forma de consagração e meio de aperfeiçoamento, amadurecimento e de liberdade de expressão artística. Para concorrer a este prêmio, os artistas deviam participar da Exposição Geral de Belas Artes da ENBA. Candido Portinari, que desejava ganhar essa premiação⁴², teve obras aceitas na Exposição Geral desde 1923 até 1928, ano em que finalmente alcançou o prêmio tão desejado. A obra com a qual concorreu foi o *Retrato de Olegário Mariano* (1928).

Em 1922, Portinari concorre com um quadro ao Salão da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) que foi rejeitado. Em 1923, na XXX Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes, com o "Retrato de Paulo Mazzucchelli" (Figura 4), Portinari ganha seus primeiros prêmios: a medalha de bronze, o Prêmio de Animação da Galeria Jorge e quinhentos mil réis. A partir desse ano, o nome de Portinari aparece com frequência na imprensa, com destaque nos jornais cariocas. É o exemplo da crítica de Ercole Cremona (pseudônimo de Adalberto Mattos) na *Ilustração Brasileira* que salienta o talento dos jovens artistas, destaca que o "Retrato de Paulo Mazzucchelli" não é livre de erros, mas estima a "independência" e o "individualismo" do artista:

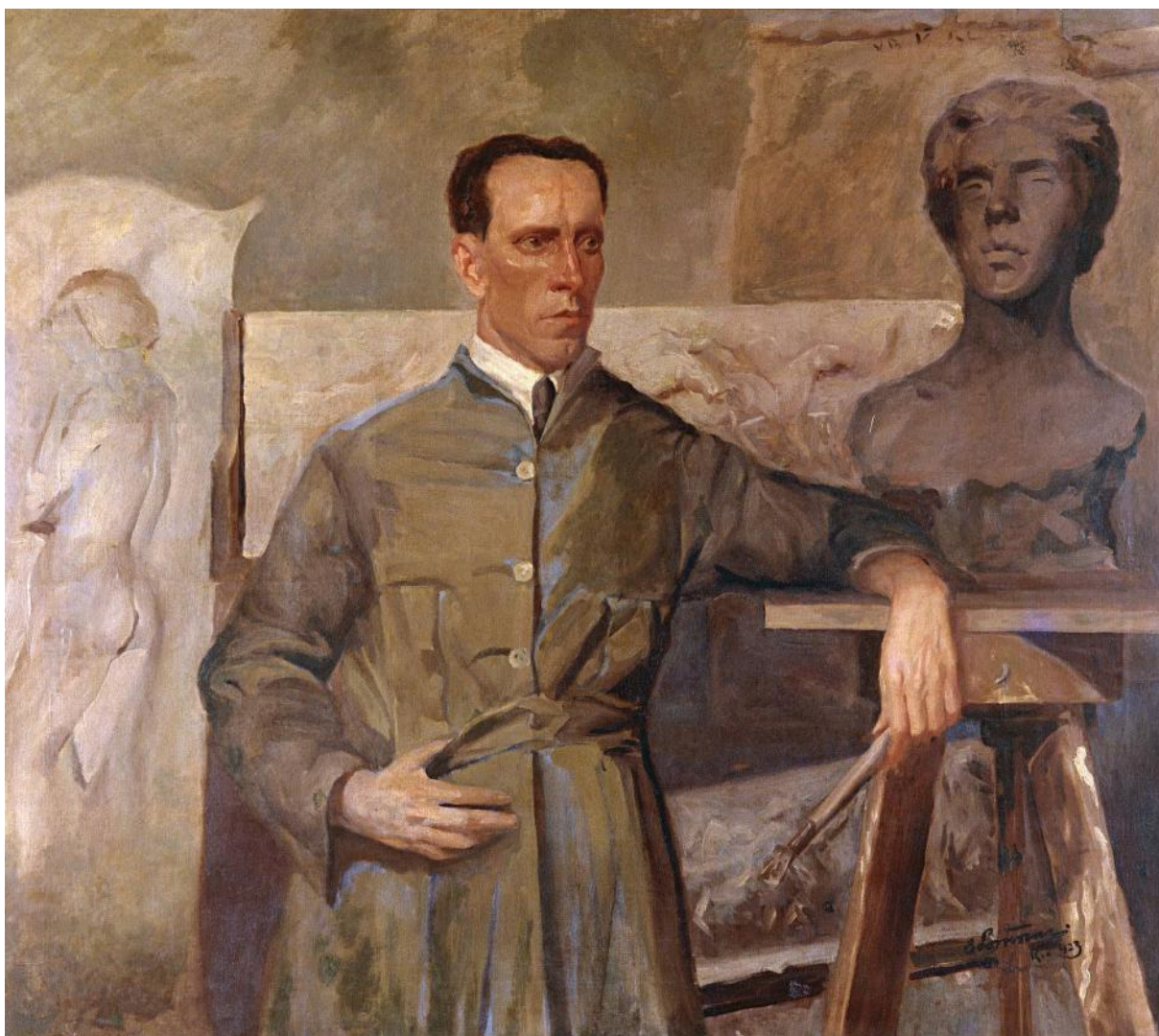
Os artistas moços primam pelo trabalho esforçado e pela exibição de talento. Sejamos, pois, indulgentes e otimistas para com os fracos, desejosos de acertar na espinhosa estrada da Arte. Iniciaremos os nossos comentários pelos moços. Em todo o turbilhão de cores há uma tela que prende a atenção dos olhos experimentados. É uma cena de atelier, modesto. Uma figura jovem, muito clara, com tons limpos, predomina no quadro; à esquerda, sobre um cavalete, está um busto de mulher ainda em terra e ao fundo baixos-relevos perdidos em planos mais afastados. É o retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, pintado pelo jovem artista Candido Portinari, uma verdadeira promessa de pintor. A tela é possuidora de qualidades verdadeiramente notáveis para a idade do seu autor, o desenho é bom, revelando um grande desembaraço; a pincelada é franca e o ambiente justo. O quadro não é uma obra isenta de erros, porém, é já um documento valioso, uma nota onde se

Que é que minha avó ia dizer se eu aparecesse em casa com um quadro de mulher nua?" (CALLADO, 2003 [1956], p. 30)

⁴² Pode-se conjecturar de sua condição precária, morando em um banheiro de pensão e só podendo comer uma refeição por dia (CALLADO, 2003), que o jovem pintor desejava tanto esse prêmio para viver somente da pintura. Em depoimento para Callado informa: "Morei[...] num banheiro da rua Marquesa dos Santos nº 23. Era uma pensão e o meio mais barato que eu encontrei de morar lá foi dormir no banheiro da casa. A coisa tinha seus inconvenientes. Eu precisava me levantar antes dos hóspedes. Um belo dia a caixa d'água arrebentou e eu acordei debaixo da tormenta. A dona da pensão resolveu então me dar um quarto de verdade. Isolou um pedaço do corredor ao pé da janela, e ali colocou uma cama para mim. Só larguei essa cama em 1928, para ir para Paris como prêmio de viagem[...]" (CALLADO, 2003, p. 55).

percebem uma certa independência e vontade de individualismo (CREMONA, 1923, p. 11-16).

Figura 4 — Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli (1923)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1923. Pintura, óleo sobre tela, 111 x 120 cm. Coleção Sociedade Brasileira de Belas Artes. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/1196/detalhes> (CR: 23)

Em 1924, submete ao júri do Salão, sete retratos e uma cena de festa popular no meio rural - *Baile na Roça* (Figura 5) -, com o anseio de levar o prestigiado prêmio de viagem. Os retratos são aceitos, no entanto a obra “Baile na Roça” é recusada pelo júri. A pintura rejeitada apresentava alguns personagens de sua cidade natal, como o sanfoneiro da cidade, o Sr. Marchesan, o João Negrinho, que é o homem de chapéu atrás do sanfoneiro, o seu pai Baptista, que é o homem com cachimbo e a sua irmã Maria Portinari Carvalho, que teria sido modelo para os demais personagens, tanto os

femininos quanto os masculinos⁴³. Fabris acredita que a obra fora recusada por seu "anticonvencionalismo" ainda "não revelado pelos retratos", mas presente em sua primeira obra com a temática brasileira:

A lembrança de Brodóski – quase um flagrante fotográfico pela distribuição não simétrica das figuras e pelo aspecto casual da cena, cromaticamente próxima do impressionismo – deve ter desagradado ao júri do salão, por conter germes de um anticonvencionalismo não revelado pelos retratos, nos quais o pintor se mostra mais submisso às regras da composição (FABRIS, 1996, p. 16).

Figura 5 — Baile na Roça (1924)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Baile na Roça**. Brodowski, SP, Brasil, 1924. Pintura, óleo sobre tela, 97 x 134 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2305/detalhes> (CR: 31)

Tendo sido esta obra recusada, Portinari participou da XXXI Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, apenas com pinturas de retratos. Sobre estes quadros expostos em 1924, o crítico Gelabert Simas, declarou:

⁴³ Projeto Portinari. Acervo: Baile na Roça. Portal Projeto Portinari. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2305/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

Equilíbrio, clareza, intuição e elegância são os melhores elementos com que Portinari já se faz admirar na originalidade dos seus trabalhos. Na medida e no senso dos seus processos corre uma centelha de talento que lhe marca um lugar próprio entre as maiores esperanças da moderna pintura brasileira⁴⁴ (SIMAS, 1924).

Eugênio Latour, por sua vez, criticou os retratos e considerou um "defeito" na obra do artista a ausência de personalidade do retratado:

Sua tendência toda parece ser para o retrato, único gênero, aliás, que expôs este ano. Forte, com um colorido limpo e vibrante, há um defeito, entretanto, que Portinari precisa corrigir, por ser imprescindível ao retratista: o pouco caráter que imprime aos seus modelos⁴⁵ (LATOURE, 1924).

Ainda em 1924, diferente das matérias anteriores em que o jovem artista é destacado com outros colegas de profissão, o jornal *F. & N* publica, com o título "Um retratista moderno", o primeiro artigo com o protagonismo voltado ao pintor. Em contraste com a crítica de Latour, a coluna declarava que o "estigma individual" procurado pelo "mundo artístico" para a pintura moderna era a "personalidade" vista mesmo nos primeiros retratos do aluno da ENBA. E prosseguia dizendo que algo de

[...] estranhamente sedutor desprende-se de seus quadros. [...] A pintura de Portinari é cheia de calor, cheia de entusiasmo, cheia de ânsias, de mocidade, de vida! Isso se justifica: soubemos que Portinari é um menino, talvez dezoito anos⁴⁶. não tenha ainda, mas é um menino talentoso. Portinari procura já, incessantemente e com toda a robustez de sua alma juvenil de seu temperamento ardente aquilo que se chama individualidade. E vai em bom caminho [...]. Em qualquer exposição, seus quadros são Portinari⁴⁷.

Na comentada XXXI Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, Portinari ganha a Pequena Medalha de Prata, conferida ao conjunto das obras expostas, com destaque para "Retrato de Manoel Santiago" de 1923 (Figura 6) e "Retrato de Edith de Aguiar" de 1924 (Figura 7).

⁴⁴ SIMAS, Gelabert de. O "Salão" de 1924: os pintores e as suas telas.[s.n.], Rio de Janeiro, RJ, ago. 1924.

⁴⁵ LATOUR, Eugênio. "A pintura no 'Salon'". *Rio-Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 14 ago. 1924.

⁴⁶ O pintor tinha na época da matéria 21 anos.

⁴⁷ "Um retratista moderno: Candido Portinari". *F.&N*, Rio de Janeiro, RJ, ago. 1924.

Figura 6 — Retrato de Manoel Santiago (1923)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Manoel Santiago**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1923. Pintura, óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção desconhecida. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2828/detalhes> (CR: 24)

Figura 7 — Retrato de Edith Aguiar (1924)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Edith Aguiar**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1924. Desenho, carvão sobre papel cinza, 44,5 x 37,5 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/5266/detalhes> (CR: 43)

Em maio de 1925, o “jovem retratista” participa com dois retratos do III Salão de Primavera. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* sob o título “Palavras de um jovem retratista patricio”, Portinari defende a relevância da liberdade expressiva desse

Salão, que não exigia a submissão de obras por parte dos artistas ao júri, dizendo que “o Salão da Primavera é uma necessidade. [...] proporciona ampla liberdade de ação aos expositores. Todas as tendências podem se manifestar livremente⁴⁸”.

Já no ano seguinte, participa do Salão com dois retratos para concorrer novamente ao almejado Prêmio de Viagem. Nessa ocasião, o professor de história da arte da ENBA Carlos Flexa Ribeiro publica um artigo em *O Paiz*, no qual aponta Portinari como um dos candidatos mais fortes ao Prêmio de Viagem no ano de 1926. Entretanto, apesar de tecer elogios e destacar a “elegância do desenho” do pintor mesclado com o “romantismo de outras eras”, o crítico o considera “um tradicionalista” que não acompanha a “evolução” da pintura:

É um jovem que ficou à margem da evolução pictural. Dir-se-ia um tradicionalista: mas sua fatura recebeu o influxo de certas modalidades da pintura moderna, onde também aquele sentimento predomina. E não é outra a razão que o levou a filiar-se a Zuloaga, mestre que sempre se conservou estranho às correntes que revolucionam a arte desde o Impressionismo [...] alguma coisa da alma florentina tenta renascer nesse adolescente, que é, desde já, um espiritualista⁴⁹ (RIBEIRO, 1926).

Vale ressaltar que os olhares mais atentos dos críticos já notavam uma característica tanto do artista quanto da sua obra: o caráter que pode parecer ambíguo ao olhar ingênuo, mas aproximava-se da nova fase das vanguardas - a tradição e a modernidade em uníssono - espertamente desenvolvido na crítica do professor Flexa Ribeiro de 1926. Mesmo assim, infelizmente, Portinari, não atinge o tão desejado Prêmio de Viagem deste ano, contudo ganha o Prêmio de Animação da Galeria Jorge, um prêmio em dinheiro e destaque nas críticas dos jornais como “um artista brasileiro de talento⁵⁰” que já demonstrava ser. Como delibera Danton Jobim no *Correio da Manhã*:

Tudo está a assegurar, finalmente, a promissora afirmação de um artista moderno, colorista de fina têmpera, jogando com tonalidades discretas e harmoniosas e constituindo, portanto, no Brasil, um estímulo e um consolo para todos nós que levantamos os olhos de quando em quando, visionários utópicos e incorrigíveis, para uma possível independência artística e literária. Mas para isso é necessário, antes de tudo, que demos livre curso à personalidade, libertando-a do cárcere estreito das escolas europeias (JOBIM, 1926).

⁴⁸ “No Salão da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 6 maio 1925.

⁴⁹ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 ago 1926.

⁵⁰ RODRIGUES, Néilson. “Um pouco de arte...”. *Alma Infantil*, Rio de Janeiro, RJ, 19 jun. 1926.

Jobim, após afirmar que o jovem artista era “moderno” e destacar sua técnica que serviria de “estímulo” e “consolo” para os “visionários utópicos e incorrigíveis”, prossegue:

[...] Candido Portinari consegue impor-se a sua geração como um espírito fino e equilibrado, afirmando-se desde já um artista de recursos apreciáveis e um talento promissivo, fecundo e criador.

O que merece, entretanto, os nossos melhores aplausos é a técnica simples e despreziosa do novo pintor brasileiro, que despreza por completo os empastamentos difíceis, às vezes de mínimos efeitos, bem como as linhas longas e torturadas que se notam nos nossos jovens pintores de preocupação classicista. Porque, afinal de contas, o que tem inutilizado as nossas modernas gerações artísticas é o lastimável extremismo em que se colocam os espíritos mais promissores, ora aferrados a esta ou aquela escola, que é quase sempre uma questão de técnica; ora desprezando as leis úteis e imutáveis da arte (que existem, como na natureza) e apegando-se a formas absurdas e extravagantes com a constante preocupação de salientar a personalidade, o que equivale, portanto, a substituir um preconceito por outro preconceito⁵¹ (JOBIM, 1926).

Portinari, em entrevista, discursa pela primeira vez sobre a necessidade de "criar" uma arte brasileira não descartando as influências europeias, contudo, sem se ater a um único estilo ou escola. Com o título “A versatilidade de preferências, no momento artístico”, de 1926, o pintor argumenta:

Estamos em pleno período de formação. Se os centros de antiga e sólida cultura servem atualmente de campo fácil a todas experiências, ainda as mais opostas, que se não dirá de um país novo, desconhecedor das suas verdadeiras diretrizes? [...] inspiradas no meio natural e procurando harmonizar a este último as regras e processos que agitam o cenário artístico no Velho Mundo, levarão, com certeza, a uma escola de cores clara, vigorosa, vibrante, luminosa, como estão a exigir as paisagens tropicais⁵² (PORTINARI, 1926).

O artista retoma o tema da "arte nacional" em entrevista publicada no jornal *A Manhã* e desenvolve sua reflexão acerca do assunto com o exemplo do pintor espanhol Ignacio Zuloaga (1870 - 1945). O jovem estudante da ENBA considera que a "arte brasileira" existirá somente quando os pintores se preocuparem menos com regras e tradições e mais em olhar e interpretar o entorno de forma sincera:

Tem a paisagem íntima relação com o retrato, de que é elemento essencial. Zuloaga, o grande pintor espanhol, o maior pincel do mundo, reproduz continuamente, em suas telas de figura, trechos regionais, onde faz viver a

⁵¹ JOBIM, Danton. “Os apóstolos da beleza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 20 set. 1926.

⁵² “A versatilidade de preferências, no momento artístico”. *O Jornal*, 1926. (Arquivo Projeto Portinari PR - 28)

alma da Espanha. [...] A arte de um país não se impõe com prédicas e leis: nasce instintivamente e forma-se com o tempo. [...] Assim, arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem, com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio⁵³.

Ainda no mesmo ano de 1926, tratando da temática nacional, em artigo publicado na revista *Ilustração Brasileira*, o crítico Adalberto Pinto de Mattos expõe opinião similar à de Portinari, julgando não haver ainda uma “temática genuinamente brasileira” e prossegue:

Fácil é calcular como os nossos artistas seriam interessantes se quisessem tomar para padrão as coisas brasileiras, o sertão, o céu, as águas e os verdes tão cheios de encantos, prenes de cambiantes embriagadoras! Por que havemos de imitar, quando possuímos tantas belezas a realizar? Por que abandonarmos um caminho que, a nosso ver, é o único capaz de individualizar a arte brasileira? Quisessem os nossos artistas empregar a habilidade com que interpretam as tendências alheias e impessoais no nosso meio, tendências já exploradas e interpretadas por uma legião de indivíduos mais ou menos cabotinos, em representar os motivos genuinamente nossos, estamos certos, fariam verdadeiros primores, criações capazes de empolgar o mundo inteiro e de definir a situação francamente dúbia que vamos atravessando. Os nossos artistas devem ser brasileiros, talento não lhes falta⁵⁴! (MATTOS, 1926)

Em agosto de 1927, Portinari apresenta três retratos ao Salão da ENBA, concorrendo ao Prêmio de Viagem, contudo, recebe apenas a Grande Medalha de Prata nessa exposição. Somente em 1928, com o "Retrato de Olegário Mariano" (Figura 8) atinge o tão esperado Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, concedido pelo Conselho Superior de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes. Muitas críticas foram proferidas pela imprensa, principalmente, as que sugeriam que o prêmio obtido por Portinari se deveu à influência e prestígio do poeta Olegário Mariano. Portinari, realmente, frequentava a residência do poeta e mantinha uma relação de amizade que resultou em trocas de correspondências durante a estada do pintor na Europa. Ao falar dessa relação Miceli afirma:

A sutilíssima gama de relações de amizade envolvendo artistas e escritores da geração modernista sinalizam não apenas um intercâmbio de ideias, de sonhos e projetos, e de tudo o mais que conta na vida, mas refletem por outro lado um confronto apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros (MICELI, 1996, p. 96).

⁵³ “O momento na pintura”. *A manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926.

⁵⁴ MATTOS, Adalberto P. “O Salão de 1926”. *Ilustração Brasileira*, ano VII, n. 73, set. 1926.

No modernismo brasileiro, a relação de amizade entre artistas e intelectuais era comum tanto para a ajuda material do artista quanto para sua promoção:

[...] devendo-se sem dúvida considerá-lo como o esteio decisivo para o impulso e a orientação de sua carreira artística na década de 20, seja mediante ajuda material e afetiva, seja mediante, a promoção de seu trabalho junto aos júris do salão, seja mediante matérias e referências elogiosas plantadas na imprensa, seja enfim mediante a encomenda de retratos e ilustrações em jornais e revistas (MICELI, 1996, p.31-32).

Miceli considera ainda que, provavelmente, no "caso Portinari", pode-se atribuir essa relação de amizade pela aguda percepção que o pintor tinha da concorrência acadêmica, o que o teria levado a lidar com esse desafio retratando "a figura social e institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio apropriado numa tal competição" (MICELI, 1996, p. 41).

O professor de história da arte na ENBA Flexa Ribeiro faz crítica às obras do pintor desse mesmo ano e considera que o corpo dos retratados aparenta que "não circula sangue" e configura-se sem "ossos, nem carne":

O sr. Portinari fica à superfície da coloridade; dentro daqueles invólucros não há nem ossos, nem carne; não circula sangue. [...] Falo com esta clareza, uma vez que estimo o artista e desejo vê-lo liberto deste maneirismo postigo em que se embrenhou⁵⁵ (RIBEIRO apud MAURÍCIO, 1929).

Sergio Miceli, em "Imagens Negociadas", menciona que grande parte da produção artística de Portinari até esse momento consistia em retratos de pessoas ligadas à elite, e estava condicionada ao "confinamento social aos espaços da prática profissional e as probabilidades restritas de sua afirmação artística [...] junto à clientela abastada de outros retratistas". Miceli sugere que o pintor, para comprovar suas habilidades de retratista, teria dado tratamento refinado e cuidadoso aos rostos, em oposição ao fundo. Essa propensão é observada no premiado "Retrato de Olegário Mariano" (MICELI, 1996, p.39).

Apesar dos elogios quanto seus "excelentes dons de retratista" e sua pincelada "larga" e "incisiva" que "apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos", Manuel Bandeira (1928) também critica o acanhamento de Portinari em sua técnica para

⁵⁵ MAURÍCIO, Virgílio. Candido Portinari. *Il Piccolo*, maio de 1929. (Arquivo Portinari PR- 92)

agradar ao júri e, por fim, capturar o requerido prêmio, porém, diferentemente de Miceli, não entra no jogo de relações entre o artista e o poeta.

Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio (BANDEIRA, 1928 apud BANDEIRA, 1966, p. 45)

Ao ser perguntado sobre o prêmio ao “Retrato de Olegário Mariano”, declarou Portinari:

[...] eu sempre me dediquei à representação na tela de expressões humanas. Encontro nesta feição da arte pictórica um grande exercício de psicologia. E a prova do que afirmo está na coleção de quadros que, até hoje, tenho executado na tela [...]. Acho, entretanto, que a causa predominante para que o retrato de Olegário Mariano fosse premiado foi a expressão psicológica de sua fisionomia, que dizem ser perfeita, devido toda a atração fisionômica do retratado, e à grande intimidade que mantenho com o poeta das “Cigarras”, o que me facilitou o trabalho⁵⁶.

Contudo, Fabris não discorda do “burburinho” causado pelo retrato premiado, ressaltando também seu acometimento “bem menos inventivo que “Baile na Roça” e às outras obras destinadas ao mesmo modelo, principalmente o desenho de 1926. A especialista Annateresa Fabris julga que:

[...] não falta uma interpretação idealizada, e a caracterização do fardão acadêmico bastante sumária e chapada, em consonância com a pincelada rarefeita do fundo, dominado por tons amarelos e dourados. Portinari não se esquece de caracterizar socialmente o retratado, colocando no canto superior direito o brasão da família Carneiro da Cunha (FABRIS, 1996, p. 16).

⁵⁶ No Salão de Bellas Artes... *A Esquerda*, Rio de Janeiro, RJ, set. 1928.

Figura 8 — Retrato de Olegário Mariano (1928)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Olegário Mariano**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1928. Pintura, óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1192/detalhes> (CR: 115)

Em janeiro de 1929, Portinari viaja para sua cidade natal para se despedir de sua família, e em maio faz sua primeira exposição individual. A exposição conta com 25 retratos, no Salão Nobre do Palace Hotel do Rio de Janeiro, foi realizada por iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros, dirigida por Celso Kelly e com catálogo apresentado pelo poeta modernista Ronald de Carvalho. A imprensa destaca sua mostra, que recebe, contudo, algumas críticas, como

Sua pintura pastosa, de colorido falso, onde os azuis e os roxos são jogados com indecisão na pesquisa de tonalidades erradas que transformam muitos de seus quadros em cenografia humana⁵⁷.

Ao mesmo tempo, o crítico Virgílio Maurício aponta:

Os vinte e cinco retratos expostos não definem uma personalidade: parecem tentativas e se mostram envelhecidos. Não é a pintura que se reclama para um jovem, jovem das possibilidades de Candido Portinari! Sua paleta surge sombria [...] o desenho parece duro e as figuras não aparentam vida interior [...] tudo é convencional, até a pose dos modelos. Não existe ar, nem naturalidade. Falece a originalidade para triunfar a “maneira”⁵⁸.

Antes de partir, Portinari declara em entrevista como era, a seu ver, a forma de melhor usufruir o Prêmio de Viagem. O pintor de Brodowski ao declarar que considerava "um prêmio de observação", deixa evidente seu objetivo no Velho Mundo:

Entendo que a estadia na Europa não deve ser aproveitada pelo pintor para uma produção intensa e quase nada meditada. Considero-o um prêmio de observação. O que vou fazer é observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestam à afirmação de uma personalidade. [...] Prefiro regressar da Europa sem nenhuma bagagem volumosa, aparentando ao julgamento alheio nada ter feito, mas com cabedal profundo de observações e pesquisas. Uma tela só, cem vezes raspada e cem vezes pintada só para o artista, em uma procura incessante de perfeição [...] vale mais, sem dúvida [...] do que uma centena de telas acabadas, feitas sobre fórmulas alheias, quase mecânicas, que o artista traga da Europa, como documentação de uma inútil operosidade⁵⁹.

Nota-se que Portinari recebeu tanto elogios quanto críticas, neste momento de conquista do Prêmio de Viagem. Veremos adiante, de forma aprofundada, sua produção de pintura de retratos.

⁵⁷ As notas de arte na semana: Um “premio de viagem” que desanima os seus admiradores e a afirmação vigorosa de um artista. *Da vida carioca*. Rio de Janeiro, 23 de maio de 1929. (Arquivo Projeto Portinari PR - 111)

⁵⁸ MAURÍCIO, Virgílio. Candido Portinari. *Il Piccolo*, maio de 1929. (Arquivo Projeto Portinari PR- 92)

⁵⁹ PORTINARI, Candido. *In*: “Para o Velho Mundo em busca da perfeição”. [s.n.]. Rio de Janeiro, RJ, 28 de maio 1929. (Arquivo Portinari PR - 118)

3.3 PORTINARI RETRATISTA

“O retrato representa todas as dificuldades da técnica. Não são somente de ordem pictórica as dificuldades que ele encerra. São também de natureza psicológica e estética. De natureza psicológica, porque o essencial a um retrato é a expressão individual do retratado, que não se encontra simplesmente na exata reprodução do físico, mas na revelação do caráter do modelo. De natureza estética, porque a composição no retrato quer maneira: o bom gosto lhe impõe posições especiais⁶⁰” (PORTINARI, 1926).

O retrato foi símbolo de distinção e status requeridos pela elite econômica, social, política e intelectual brasileira como visto em *Arte, privilégio e distinção* (2009). Nesta obra, o sociólogo José Carlos Durand mostra a importância que o gênero ocupava no sustento e estabilidade financeira dos artistas, dando exemplo de que Manuel de Araújo Porto-Alegre “reconhecia já em 1856 a importância do retratismo como meio de subsistência a pintores”, tendo aconselhado Vítor Meireles⁶¹:

Como homem prático e, como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios (PORTO-ALEGRE apud DURAND, 2009, p. 37).

Ferreira Gullar, em 1977, ao dar um panorama sobre o artista na revista *Veja*, garante que “O retrato foi uma forma que [Portinari] encontrou para sobreviver, assim como outros pintores de origem social semelhante à sua⁶²”.

Candido Portinari era filho e neto de imigrantes italianos, lavradores que se estabeleceram na cidade de Brodósqui, no interior de São Paulo. Para conseguir projeção no Rio de Janeiro, que era a capital federal, o melhor caminho para o pintor foi o do retrato. Com ele, conseguia dinheiro e fazia girar uma moeda paralela, que é a da troca de favorecimentos (GULLAR, 1977, p, 188).

Assim, pode averiguar a tese de que a produção de retratos era uma espécie de sustentáculo financeiro dos pintores nacionais desde o século XIX. Esse pressuposto e as relações entre arte e sociedade brasileiras estão presentes também em MICELI (1996).

⁶⁰ PORTINARI, Candido. In: “O momento na pintura”. *A manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926.

⁶¹ Vítor Meireles parece ter seguido seu conselho, pois pintou cerca de 83 retratos (DURAND, 2009, p. 38).

⁶² GULLAR, Ferreira. ARTE/ Por Ferreira Gullar. *Veja*, 21 de dezembro de 1977 – Edição 485 – p. 108.

Segundo o sociólogo Sérgio Miceli, os retratos são documentações essenciais da necessidade das classes dominantes de cada período em investir em representações artísticas, com o intuito de construir uma determinada figura social. O artista, com isso, fazia o que o autor denomina como “imagens negociadas”, com objetivo tanto econômico quanto social. Pois, o círculo social dessa elite sempre esteve ligado a outros personagens de uma mesma classe que também se interessavam em estabelecer certa imagem através das artes. O autor argumenta que devido a essa imagem ambicionada pelas elites econômicas, culturais e governamentais, Portinari, cada vez mais, estreitava os laços com essa elite que contribuiu para o seu reconhecimento no cenário artístico nacional (MICELI, 1996). No entanto, incorre, de acordo com Fabris, um “problema” ideológico a ser refletido, ao considerar a retratística de Portinari unicamente como “imagens negociadas” de forma reducionista: “de que forma o artista conciliava suas convicções sociais com a destinação particular [...] do ‘gênero retrato’?” (FABRIS, 1990, p. 67)

É claro que o problema não é constituído pela retratística “afetuosa” (através da qual, o artista “fixava” a fisionomia de familiares e amigos), e sim por aqueles retratos que poderíamos definir “mundanos”, destinados a uma burguesia em busca de espelhos autocomplacentes [...] Ter pintado retratos para essa burguesia constituiria um compromisso de Portinari com o poder? (FABRIS, 1990, p. 68).

Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura em “Portinari Popular” defendem que com exceção de retratos com carga afetiva, os retratos de elite e do povo são refletidos pela historiografia contraditoriamente a posição da época. Pois, estes mesmos retratos, além de terem distâncias estéticas, mostram, para os autores, um largo contraste, a excessiva desigualdade de classes e as distâncias de cunho geográfico, econômico, cultural, social do povo em relação à elite.

A própria historiografia e a crítica hoje parecem conferir aos retratos da elite o local inverso da posição que os retratados gozavam à época - uma certa marginalidade. Uma outra questão ainda mais radical diz respeito à própria relevância estética de um conjunto confrontado a outro. Conquanto mais numerosos, os retratos burgueses carecem da contundência estética dos retratos anônimos. É a própria escolha dos assuntos - e também a maneira de representá-los - que confere a importância dessas obras (PEDROSA; MOURA, 2016, p. 35).

É patente que foi com os retratos, desde seus primeiros anos, que Candido Portinari teve o alicerce de sua formação e sua fama. Sua obra é grandiosa tanto pela

qualidade, quanto pela quantidade - cerca de 680 retratos em sua totalidade. Conforme destaca o crítico Ferreira Gullar é nesse “gênero em que sua arte se distingue pela execução e a originalidade” (GULLAR, 2014, p. 47).

Do mesmo modo, é válido ressaltar que nesse gênero presente desde o “Retrato de Carlos Gomes”, aperfeiçoado com as aulas na ENBA que ganha maturidade a partir de 1931, o pintor de Brodowski é mais tradicional e menos inovador. Entretanto, o tratamento formal e expressivo dado em seus retratos está diretamente relacionado com "sua relação com o(s) retratado(s)" que é "ora afetuosa" e "ora irônica", porém, com olhar sempre afiado para capturar não somente os aspectos físicos, mas também a dimensão psicológica do retratado (FABRIS, 1990, p. 66).

Sobre a importância da “natureza psicológica” neste gênero, o pintor declarava, ainda em seus primeiros anos, ao jornal *A Manhã*:

O retrato representa todas as dificuldades da técnica. Não são somente de ordem pictórica as dificuldades que ele encerra. São também de natureza psicológica e estética. De natureza psicológica, porque o essencial a um retrato é a expressão individual do retratado, que não se encontra simplesmente na exata reprodução do físico, mas na revelação do caráter do modelo. De natureza estética, porque a composição no retrato quer maneira: o bom gosto lhe impõe posições especiais. Nesse ramo da pintura, por vezes, a composição se apresenta de maneira muito mais difícil de resolver-se, do que num quadro de gênero. A simplicidade de um retrato, com única figura, dificulta, sobremaneira, a composição porque, sendo poucos os elementos, a sua distribuição deve ser cuidada. Para o retrato, a liberdade de técnica é relativa. Nem sempre, as felizes pinceladas de um retratista podem permanecer, embora sejam de primorosa arte. Num quadro qualquer, elas seriam aproveitadas, com sucesso. Num retrato, são obrigatoriamente substituídas pela necessidade que tem o artista de encontrar a verdadeira expressão⁶³ (PORTINARI, 1926).

Essa característica é primordial para que a retratística portinariana, mesmo com suas “várias dimensões estilísticas”, “caracteriza-se, de fato, pela sobriedade, pela concisão expressiva, pelo traço incisivo que, com poucas pinceladas, lhe permitem apanhar a fisionomia do modelo” (FABRIS, 1990, p. 67).

⁶³ PORTINARI, Candido. In: “O momento na pintura”. *A manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926.

Entre 1936 e 1944, com a execução dos murais sobre os ciclos econômicos para o Ministério da Educação, o pintor realiza, além de retratos da elite cultural e políticos que ocupavam posições-chave no governo, "alguns retratos de seus auxiliares mais próximos, seja daqueles envolvidos na execução propriamente dita dos painéis, seja daqueles seus parceiros no cumprimento de outros trabalhos decorativos para o novo prédio" (MICELI, 1996, p. 107). Este é o caso de Paulo Rossi Osir, que é convidado por Portinari a realizar a decoração da parte externa do prédio com painéis de azulejo (MICELI, 1996, p. 107). O "Retrato de Paulo Rossi Osir", de 1935, aproxima-se do último grupo classificado por Fabris, o de "notação impressionista", por "captar o instante psicológico do retratado distante de uma interpretação realista ou mesmo da deformação expressiva" e também pela fluidez da execução que o aproxima mais de um esboço do que de uma obra acabada (FABRIS, 1990, p. 67).

Figura 9 — Retrato de Paulo Osir (1935)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Paulo Osir**. São Paulo, SP, Brasil, 1935. Pintura, óleo sobre tela, 54 x 46 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2596/detalhes> (CR: 517)

3.4 A VIAGEM A PARIS E A VOLTA DE UM NOVO PORTINARI

“De tal forma ele funde a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna, que de Candido Portinari se poderá dizer que é o mais moderno dos antigos” (Mário de Andrade)

Portinari embarcou rumo à Europa em junho de 1929, no navio brasileiro Bagé. Instalou-se primeiramente em Paris, em Montparnasse, em um quarto de hotel arranjado pelo seu amigo Alfredo Galvão. Foi sua experiência em Paris, e o contato com Inglaterra, Itália e Espanha, que possibilitaram descobertas fundamentais para sua transformação artística. Devemos destacar o contato com a arte dos pintores renascentistas italianos - Giotto, Piero della Francesca, Fra Angélico -, e dos artistas da Escola de Paris - Matisse, Modigliani e Picasso - que auxilia o amadurecimento de sua arte (FABRIS, 1990, p. 6 e 66).

Fabris aponta que o artista experimentaria um “choque”, pois “se no Brasil aprendera uma técnica, é na Europa que Portinari descobrirá a expressão: a visão que o artista tem do próprio tempo (e também da própria gente) e que transmite através de suas telas”. A inquietação provocada por esse “choque”, desperta em Portinari uma incursão no “saber ver” a obra com uma “maneira pessoal de encarar a arte como descoberta incessante” (FABRIS, 1990, p. 43).

Assim, através do “choque” e do questionamento sobre o ensino recebido no Rio de Janeiro o pintor “descobre” o Brasil:

[...] eu me sinto um caipira.

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar, senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “Baile na Roça”. Depois desviaram-me e comecei a tatear tudo *de cor* [...] A paisagem onde a gente brincou pela primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra [...] Tenho saudades de Brodowski- pequenininha, 200 casas brancas de um andar, no alto de um morro espiando para todos os lugares... com a igreja sem estilo com uma torre no centro e duas pequenas dos lados ... com o altar que eu fiz ... e Santa Cecília [...] ⁶⁴.

⁶⁴Carta de Candido Portinari a Rosalita Candido Mendes. Paris, 12 jul. 1930.

Figura 10 — Palaninho (1930)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Palaninho**. Paris, França, 1930. Desenho, grafite sobre papel, 19,5 x 13 cm. Coleção Particular. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3673/detalhes> (CR: 171)

Essa descoberta da terra pela distância é compartilhada por outros artistas como Tarsila do Amaral e Cícero Dias. Impulsionado pela busca de representar o seu povo, Portinari formula o seu "programa de ação". Este se constituía de uma "concepção de arte como agente de transformação social e de criação de uma consciência nacional"; "tomada de posição contra a arte estrangeira e o espírito excessivamente crítico da nova geração de artistas e intelectuais brasileiros; defesa do tema e repúdio da 'pintura ignorante', preocupada tão somente com qualidades estritamente plásticas" (FABRIS, 2011, p. 14). Portinari, então, elege como intérpretes da "alma brasileira", a "representação dos tipos regionais" (FABRIS, 2011, p. 15).

O crítico de arte Antonio Bento declarou em seu livro "Portinari":

[...] tendo como temas as cenas de Brodósqui, com sua gente humilde e sofrida, apresentar um Brasil ainda não revelado e que permanecia virgem em seu espírito, tornou-se o alto propósito que motivou Portinari, como resultado dos estudos e reflexões no exterior. Fazer principalmente uma gente viva, de temática ligada a nossa gente, deixando de parte, tanto quanto possível, as obras de caráter internacional vistas na Europa, foi a decisão fecunda que o artista havia tomado antes de voltar ao Rio (BENTO, 2003, p. 60).

Retorna ao Rio de Janeiro em 5 de janeiro de 1931, com a companhia de Maria Victoria Martinelli⁶⁵. Portinari traz em sua bagagem pouquíssimas obras: três naturezas-mortas, dois nus, um autorretrato, um pequeno retrato de Maria e três desenhos. Nessas obras, há "uma série de elementos modernos, sobretudo uma espacialidade que poderia ser chamada de cézanniana" (FABRIS, 1990, p. 44).

De início enfrentou dificuldades financeiras, morou em pensões até alugar um apartamento na Lapa junto com o poeta Dante Milano e sua mulher Alice. Desse modo, "recomeça a pintar intensamente. É obrigado – para sobreviverem – a fazer, sobretudo, retratos. Graças à ajuda dos amigos, obtém sempre encomendas" (PORTINARI, 2014, p. 41). Em entrevista para o *Mundo Ilustrado*, já percebe-se uma atitude de "recomeço" em sua linguagem em uníssono ao trabalho incessante das encomendas:

Ao chegar da Europa, tive um enorme trabalho: desaprender, para recomeçar. Estou recomeçando. Os meus recentes trabalhos estão apagando o Portinari antigo. Van Dongen, a quem mostrei algumas cabeças

⁶⁵ Uruguaia que conhecera em Paris com quem se casou, era chamada de "Chico" por Portinari.

que fariam sucesso no Brasil, me dizia: “Como consegue o senhor fazer coisas tão difíceis? A pintura é tão fácil...” A viagem à Europa para um moço que observa é útil. Temos tempo de recuar. Temos coragem de voltar ao ponto de partida. Eu sou moço⁶⁶.

Apesar das dificuldades econômicas, o novo Portinari encontra a arte moderna incorporada à vida artística brasileira, instituições ocupadas pelos modernistas e um pequeno, mas crescente público. A esse respeito, Carlos Zilio assinala:

É este o ambiente cultural que será vivenciado por Portinari, que, saído do ensino acadêmico, e tendo ganho o prêmio de viagem, retorna ao Brasil influenciado pelo contato com a arte moderna francesa. Torna-se difícil precisar esse processo de transformação pelo qual ele passou, visto que o mesmo se deu mais ao nível da subjetividade que da produção. Nos dois anos que permanece em Paris, Portinari fará apenas três naturezas-mortas, que embora representem uma considerável mudança em relação aos padrões da Escola de Belas Artes, situam-se basicamente próximos da pintura pré-impressionista. Suas primeiras telas no Brasil mostrarão uma simplificação na forma e na cor, mas permanecerão ainda presas às regras convencionais (ZILIO, 1997, p. 90).

O Rio de Janeiro, da década de 1930, acaba tornando-se, definitivamente, a *cidade irradiante* detectada pelo historiador Nicolau Sevchenko, sendo:

[...] sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima (SEVCENKO, 2001, p. 522).

Assim sendo, o pintor encontrou um ambiente artístico renovado, com o jovem arquiteto Lúcio Costa na direção da Escola Nacional de Belas Artes e o poeta Manuel Bandeira como diretor do Salão Nacional. Portinari, apresentando 17 obras, é convidado a integrar a Comissão Organizadora do Salão, que também é composta por Anita Malfatti e Celso Antônio. Pela primeira vez, não há júri de seleção, nem há prêmios e todos os trabalhos, das mais diversas tendências estilísticas, são aceitos, com o número máximo de obras por artista. Por essa iniciativa o Salão da XXXVIII

⁶⁶ In: AGA. Portinari voltou da Europa. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 1931. (Arquivo Portinari PR - 126)

Exposição Geral de Belas Artes, inaugurado em 1º de setembro de 1931, também é chamado de Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa.

Portinari, por sua vez, se pronuncia sobre o evento considerado transgressor:

Com a revolução que botou Lúcio Costa na Escola de Belas Artes, o Salão 31 avançou cinquenta anos em artes plásticas. Foi um salão de verdade — o único realizado no Brasil sem protecionismo. Todo mundo expôs. Compareceram todas as escolas, desde as mais enferrujadas até as mais novas. Veio gente de todos os estados. O estrangeiro que desejasse se informar das artes plásticas do Brasil podia fazê-lo pelo Salão, ou melhor, pelo Salão Lúcio Costa⁶⁷ (PORTINARI, 1931).

Mário de Andrade, ao comparar dois retratos de Manuel Bandeira - do pintor alemão radicado no Brasil Frederico Maron e a obra de Portinari - presentes no Salão de 1931, pronunciou:

Numa das salas menores havia outro retrato de Manuel Bandeira, sem grande parença talvez e nenhum brilho; todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Folhee o catálogo. Era um tal de Candido Portinari, artista de que nunca tinha ouvido falar, naturalmente um “novo”. Ao lado havia um outro retrato, Violinista, do mesmo autor; era já uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e me deixei arrastar pelo entusiasmo⁶⁸.

Sobre o mesmo retrato de Manuel Bandeira, escreve Miceli:

Confrontando-se o retrato de Portinari com a imagem estereotipada de Bandeira tal como se pode depreendê-la de fotos, desenhos e caricaturas, o de Portinari revela um cuidado deliberado em retocar os traços menos favoráveis do rosto do poeta. Assim, ele cancela praticamente as feições mais salientes de que Maron tira proveito plástico, fazendo desaparecer os óculos, o vinco fundo entre as sobrancelhas, e sobretudo a boca dentuça, elemento central na armação de quaisquer caricaturas do poeta. O semblante do poeta, como que tomado por uma aura de placidez, parece se ordenar em torno de olhos compreensivos e de uma boca de desenho suave. Portinari reteve apenas as olheiras profundas como o único traço “realista”, embora reajustadas ao sentido buscado de embelezamento e retoque dos traços fisionômicos do poeta (MICELI, 1996, p. 63).

O poeta retratado por dois artistas em um mesmo Salão, mostra as diferenças do pintor de Brodowski com o pintor alemão tanto na concepção das obras quanto em seus resultados:

⁶⁷ PORTINARI, Candido. In: “Salão Lucio Costa”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, RJ, nov. 1931.

⁶⁸ ANDRADE, Mário de. O Pintor Portinari. In: Portinari. [Catálogo], Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, n.p.

[...] Recordo as manhãs tão agradáveis em que posei para ele [Portinari] na salinha magra da rua do Catete. Pequeno [...], louro, de olhos azuis, [...], Portinari é um pintor repousante que não cansa nunca o seu modelo. Deixa mexer, conversa. Quase imóvel e ligeiramente apoiado sobre a direita, vai tirando da “paleta de Velásquez” as tintas com preliminarmente “dá matéria” à carnadura: os olhos ficam para depois e nem sempre os faz. Vi com satisfação que me concedeu os meus.

Com a mesma cara que Deus me deu, a mesma gravata que Dodô me deu, posei para Frederico Maron. Muitas vezes posei de tarde para Maron depois de ter posado pela manhã para Portinari. No mesmo estado de espírito. Mas com o alemão o *tête-à-tête* assumia não raro o caráter de luta. Os esforços do pintor, que é nervosíssimo, aumentavam a meu contragosto essa força de inércia peculiar a todos os modelos. Maron avançava e recuava, observava longamente, e quando ia tocar a tela eis que se detinha sobressaltado (BANDEIRA, 2009, p. 30).

Figura 11 — Retrato de Manuel Bandeira (1931)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Retrato de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1931. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/1669/detalhes> (CR: 188)

Nessa ocasião, ao visitar a exposição, o escritor Mário de Andrade “descobre”, o ainda desconhecido para ele, Candido Portinari e relata:

De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari, que fez aquele admirável *O Violinista*. Quem é? Vi então avançar para mim um rapaz baixo, claro, com olhos pequeninos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança. Era Candido Portinari e desde então ficamos amigos⁶⁹ (ANDRADE, 1943).

Mário de Andrade qualifica o retrato de Oscar Borguerth - *O Violinista* (Figura 12) - como “a melhor obra do Salão⁷⁰”. Em relato onze anos depois, Mário de Andrade relembra das suas memórias e impressões ao visitar ao “Salão de 31” e de “descobrir” com “vaidade” o pintor e amigo Portinari:

Minha vaidade é a de ter sido dos primeiros a descobrir o valor deste grande artista. Sua obra, ainda que muito cuidada, procurada na técnica e muito afirmativa, obtinha então um respeito passivo e silencioso, mais que uma verdadeira admiração. Por certo não passou por minha imaginação todo o variado e extraordinário caminho que Portinari iria percorrer em seguida, porém o *Violinista* já era uma obra por si mesma excepcional em nosso meio. Havia nela uma ‘necessidade’ interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depusitei no pintor uma confiança sem reservas⁷¹.

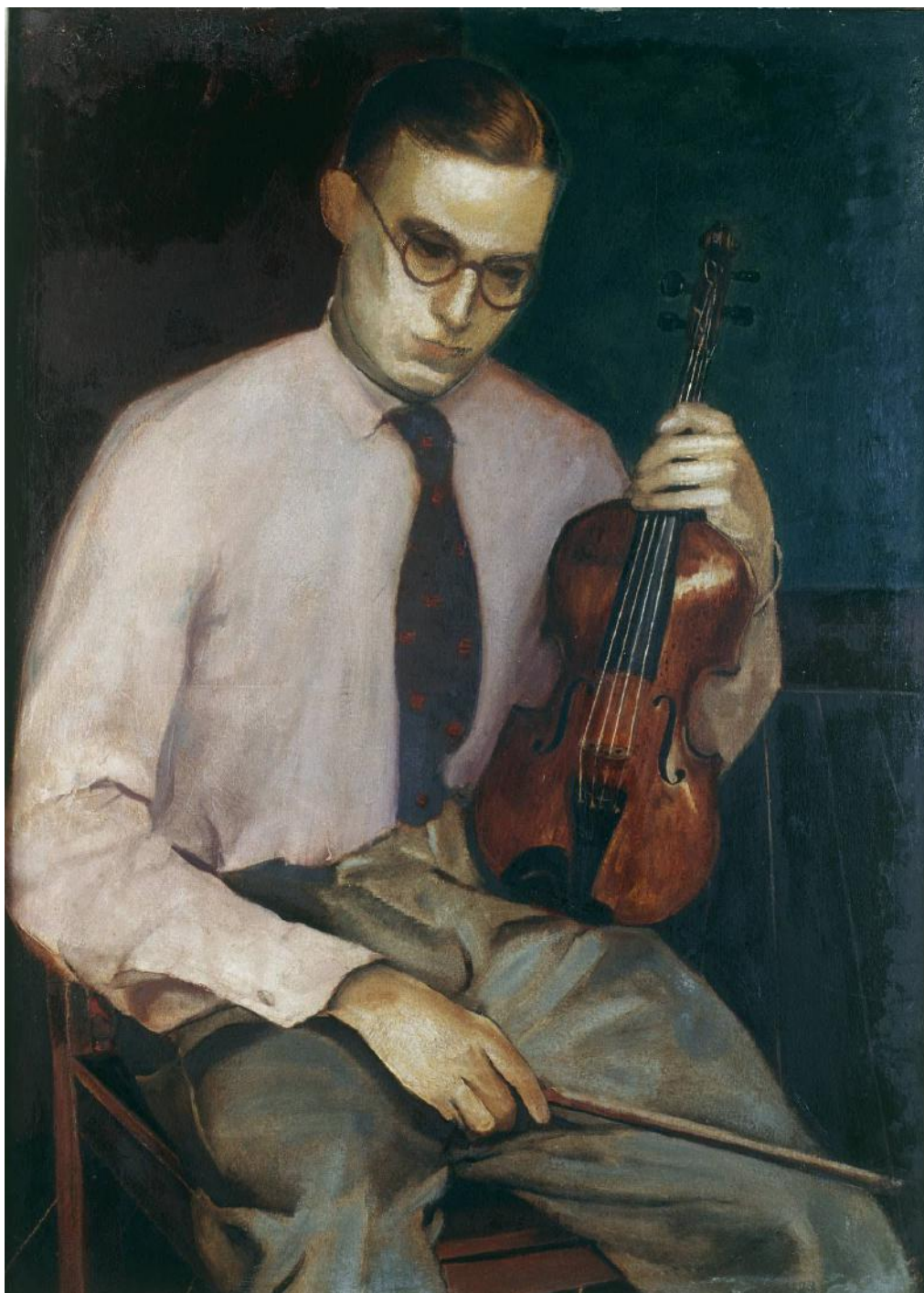
⁶⁹ ANDRADE, Mário de. O pintor Portinari. In: **Portinari**. [Catálogo] Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

O poeta publica primeiramente esse artigo (set. 1942), em espanhol, na revista argentina *Saber Vivir* com o título “El pintor Portinari”.

⁷⁰ ANDRADE, Mário de. “O Salão”. Rio de Janeiro: *Diário Nacional*, 9 set. 1931.

⁷¹ ANDRADE, Mário de. O pintor Portinari, *op. cit.*

Figura 12 — O violinista (1931)



Fonte: PORTINARI, Candido. **O violinista**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1931. Pintura, óleo sobre tela, 110 x 80 cm. Coleção Particular. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3561/detalhes> (CR: 179)

Somente a partir de 1932, ao expor no Palace Hotel no Rio de Janeiro, “o programa traçado em Paris começa a se concretizar”. Foi exposta “uma série de telas de temática brasileira, inspiradas em recordações da infância” (FABRIS, 1996, p. 33).

Essas pinturas de memória que Mário Pedrosa chama de “primitivismo sentimental” é a ponte para desenvolver a sua pintura social, pois Brodowski não é rememorada apenas geograficamente através da terra vermelha ou liricamente com brincadeiras infantis, mas também é lembrada por sua gente, ou seja, os tipos sociais da terrinha. Manuel Bandeira, desse modo, escreve:

E o homem de Brodóski não se esqueceu de Brodóski. Há nesta galeria admirável do Palace Hotel um grande quadro a óleo e várias aquarelas inspiradas em aspectos e cenas da pequena cidade paulista. São das melhores coisas que já compôs Portinari e dir-se-ia que o pintor esperava a maturação de todos os seus recursos para encetar a transposição plástica de suas reminiscências de infância (BANDEIRA, 1932).

Mário Pedrosa também analisa essas reminiscências das memórias de infância presente nas obras autodenominadas de “fase marrom” ou “brodosquiana” e ainda abre caminho para a nova “fase” portinariana:

Seus primeiros quadros tratam das crianças de seu tempo, que espalhou pela vastidão da terra nova. Os temas são ingênuos: crianças atrás do palhaço, circo de cavalinhos, cemitério pequenino no fundo, parecendo horta. Nesta vastidão marrom salpicada de claro-escuro e acidentadas de luz ninguém distingue ninguém. As reminiscências infantis satisfeitas, o artista emigrou para a cidade, onde começou a ver, com maior curiosidade, gente trepada pelos morros suburbanos.

Então, a gente já se individualiza mais, o sensualismo se intumesce. Acentua-se o realismo, e a plasticidade das formas começa a surgir. A vida é mais trepidante, mas a concepção geral do mundo ainda é quase a mesma: é idealista, é puramente visual. O mundo material, é verdade, alargou-se, mas aquela superfície escura dominante, a pastosidade satisfeita das tintas, o mesmo processo de claro-escuro, a transparência das cores ainda simboliza a mesma contemplatividade sentimental e apriorística da era brodosquiana. Os problemas em Portinari chegam a seu tempo, à medida que se amplia sua concepção total da vida e sua maestria técnica se apura. A intenção criadora aprofunda-se. A fase da análise tem início. Passa a lidar com as coisas e os homens separadamente. Precisa agora de espaço para o seu povo, precisa de organizar o seu mundo. Construir. O ciclo brodosquiano, a fase marrom pertence ao passado⁷² (PEDROSA, 1934).

Observa-se que em 1934 Mário Pedrosa considera encerrada a “fase brodowskiana”, porém essas recordações voltariam em diversos momentos com diferentes expressões pictóricas e até mesmo em seus escritos *Poemas de Portinari* (1964) e *Retalhos de minha vida de infância*⁷³ (1979).

⁷² PEDROSA, Mário. "Impressões de Portinari", *Diário da Noite*, São Paulo, 7 dez. 1934.

⁷³ Essa autobiografia - de suas memórias em Brodowski antes de seus estudos no Rio de Janeiro - foi publicada postumamente em "O Menino de Brodóski: retalhos de minha vida de infância". Apresentação de João Candido Portinari, Editora Livroart, Rio de Janeiro, 1979.

Na exposição do mesmo ano, o povoado de terra roxa esteve novamente presente, porém com roupagem diferenciada que dava indício de uma "pintura social". Essa diferença não passou despercebida por Oswald de Andrade:

[...] estamos longe dos problemas de Anita e Tarsila, a retificação da sensibilidade e o verniz duro na natureza tropical estilizada. **Começou em Portinari a superação do quadro de cavalete.** [...]

Os fortes detalhes de seu sonho plástico pulam nos músculos do Mestiço, nos dedos e nos lábios, quebram a moldura na posição hercúlea do Preto de enxada. Reclamam os muros [...] E ambos - trabalhadores e negros - querem sair da estreiteza educada do quadro para falar, expor enfim seu ensinamento mural, que todos vejam e sintam a exploração do homem pelo homem que, no fundo alinhou para outros cafezais de seu suor. **Portinari coloca-se visivelmente na linha dos artistas revolucionários de nossa época**⁷⁴ (ANDRADE, 1934, grifo nosso).

Para Oswald de Andrade, Portinari, a partir desse período, significava a grande revolução na arte brasileira por ter mostrado o acanhamento do quadro de cavalete, já apontando para uma futura pintura mural com “alta finalidade sociológica”, que seria mais adequada a todo artista que caminharia para o social e para a luta de classes:

Sendo assim, o Brasil tem em Candido Portinari o seu grande pintor. Mais do que a escola, que faça exemplo. Pintor iniciado na criação plástica e na honestidade do ofício, homem de seu tempo banhado das correntes ideológicas em furacão. Não admitindo a arte neutra, construindo na tela as primeiras figuras do futuro titânico - os sofrendores e os explorados do capital⁷⁵ (ANDRADE, 1934).

Contudo, o autor de *Os Condenados*, afirmando que “a luta de classes penetrou em Portinari”, questiona até onde vai essa revolução do “produto da terra roxa”:

[...] mas no campo, onde correu e armou arapucas a sua infância maravilhada, ainda não se fez sentimento. O trabalhador ainda olha bestificado para o latifúndio em arranjo ideal, longe da célula comunista que o espera e que já hoje o empolga⁷⁶ (ANDRADE, 1934).

Mário de Andrade, no mesmo jornal, já anunciava doze dias antes a “virtuosidade extraordinária” ou “implacável” do artista que ao mesmo tempo “não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções

⁷⁴ ANDRADE, Oswald. O pintor Portinari. *Diário de São Paulo*, 27 dez. 1934.

⁷⁵ *Idem Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem.*

interessadas do homem social”. Dessa dicotomia e heterogeneidade já apresentada na produção do jovem artista, que Mário ainda discorre:

[...] A heterogeneidade dele não é um defeito, e jamais seria um diletantismo, é um drama intenso. É principalmente o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem e que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social. É o drama ainda do estudioso duma curiosidade insaciável, que de tanto estudar, virou virtuose. Porque Portinari, além do mais, é um virtuose. Duma virtuosidade extraordinária, que eu direi mesmo implacável. Essa virtuosidade do artista não entra em luta propriamente com as intenções do homem expressivo, porque Portinari é dum equilíbrio psicológico magnífico e domina a tela com maestria. [...]

[...] De fato, contemplando por exemplo obras diferentíssimas como técnica e idealidade conceitual, e todas igualmente ótimas, [...], se tem a impressão excelente de obras completas, cujos problemas estão resolvidos em si mesmos, completamente. Pra tal quadro tal técnica era imprescindível⁷⁷.

Em sua extensa crítica repleta de elogios, o autor de *Amar verbo intransitivo*, eleva também as obras *Preto da Enxada* (Figura 13) e *Mestiço* (Figura 14) como um convite de Portinari ao público. Nessas obras,

[...] o artista aplica uma técnica de pinceladas quase esculturais, que dão uma sensação de afresco. Portinari caminha para o “afresco”. [...] Nas obras de Portinari reina o silêncio, reina sobretudo uma calma essencialmente plástica, de primeira grandeza. E por isso talvez é que ele tende para a monumentalidade escultórica. [...] E isso culmina nessa monumental figura do Mestiço, obra-prima, que atende na sua maravilhosa força expressiva, doloroso nos estigmas de bondade, de paciência [...] sofrido nessas mãos de trabalho em que a “neue Sachlichkeit” não esqueceu de enegrecer as unhas, mas ao mesmo tempo obra de arte esplêndida em que o óleo, sem desmentir a sua natureza, consegue, no entanto, um peso e uma eternidade de bronze. E o Preto de enxada não lhe fica quase nada atrás⁷⁸ (ANDRADE, 1934).

⁷⁷ ANDRADE, Mário. Portinari. *Diário de São Paulo*, 15 dez. 1934.

⁷⁸ *Ibidem*

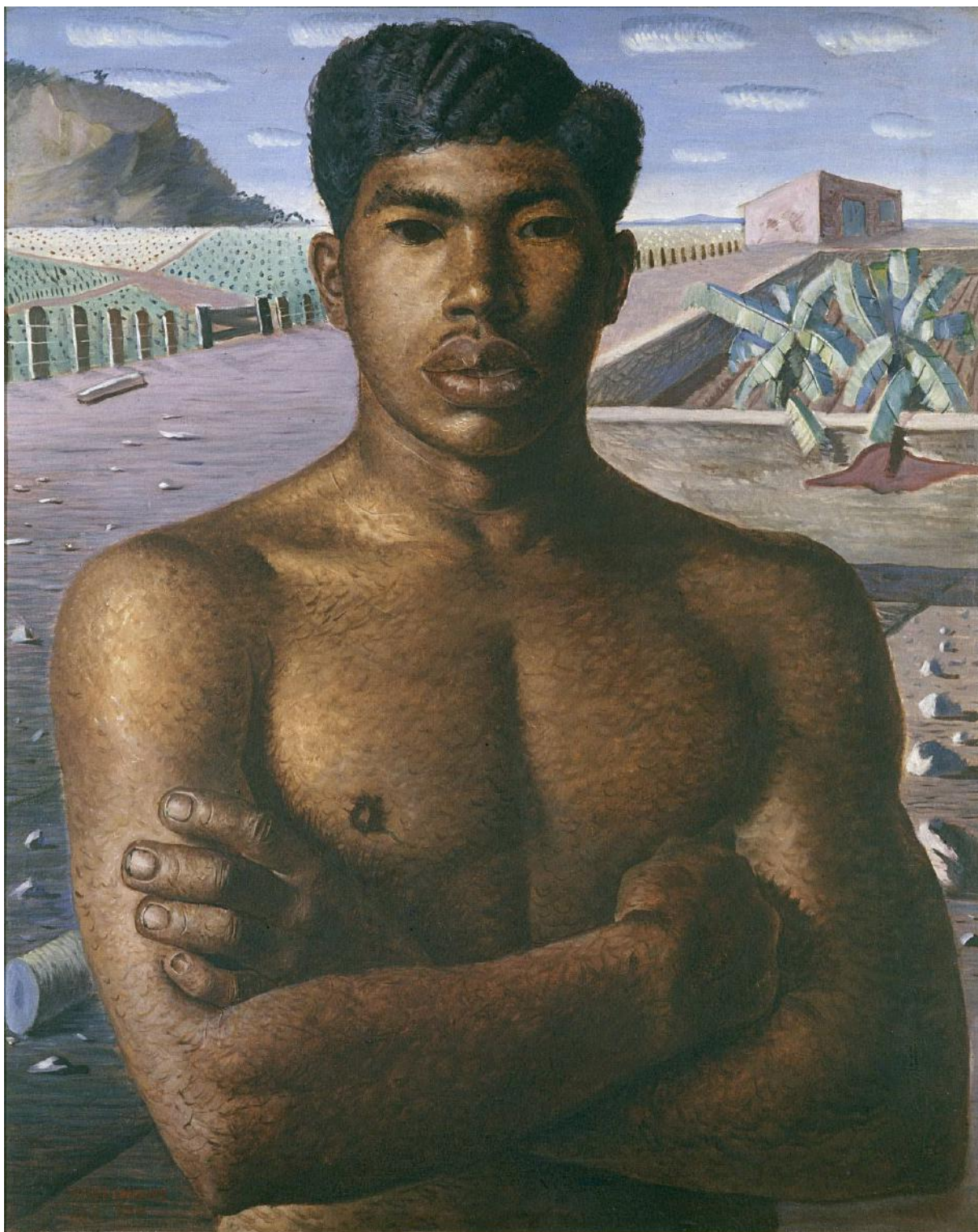
Figura 13 — Preto da Enxada (1934)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Preto da Enxada**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934. Desenho sobre papel, nanquim pincel e nanquim bico de pena, 40,3 x 26 cm. Coleção Particular. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/1555/detalhes> (CR:448)

Figura 14 — Mestiço (1934)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Mestiço**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934. Pintura, óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2581/detalhes> (CR: 453)

Percebe-se, então, que o pintor logo foi acolhido pela crítica moderna, sobretudo por Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Devido à deformação configurada em seu expressionismo, que é associada a um conhecimento do desenho afinado com as normas acadêmicas, é definido como um artista ao mesmo tempo clássico e moderno. Isso faz com que seja considerado o pintor "porta-estandarte do ideário modernista". De acordo com Ernst Fischer, "o artista continua sendo o porta voz da sociedade" (FISCHER, 1987, p. 51).

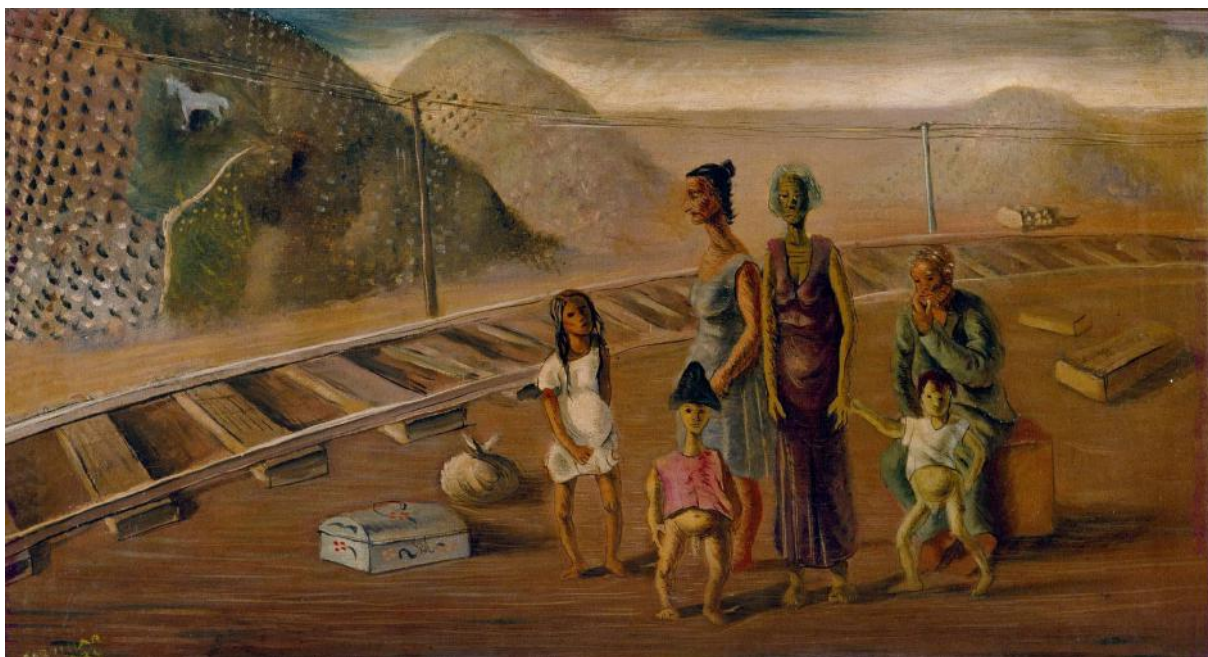
Os artistas e intelectuais sentiam a ausência de uma arte que abordasse a realidade social da época ao mesmo tempo que esperavam essa temática em suas críticas ao pintor. A partir dessas inquietações tanto no campo plástico quanto nas letras, Candido Portinari começou a produzir suas obras com crítica social começando pelo ano de 1934.

Assim, neste ano, Candido Portinari, pintou "Os Despejados" (Figura 15), considerada sua primeira obra de temática claramente social. Na tela, uma família se posta com todos os poucos pertences à beira da linha do trem, cercada por uma paisagem desoladora. "Os *Despejados* [...] é o primeiro grupo de retirantes na obra de Portinari" (MICELI, 2016, p. 112). Esses personagens tristes e "desterrados" em sua própria terra⁷⁹ se contrapõem aos seus personagens infantis. Está presente nessa tela o baú de folha de flandres que se tornará presente nas obras do artista como "memória dos mais humildes"⁸⁰. Doravante, Candido Portinari começa a mostrar o seu comprometimento com a causa social em obras cuja temática era o trabalho rural, o cotidiano das favelas cariocas, a infância e o retirante nordestino (FABRIS, 2005).

⁷⁹ Paráfrase da conhecida frase "somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra" do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda. ver em: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.31.

⁸⁰ João Candido Portinari, filho do pintor, em entrevista disse: "Eu vi esse bauzinho na casa dos meus avós. Todas as famílias pobres tinham um baú como esse, feito de folha de flandres, decorado externamente com flores. Servia para a memória da família, o cacho de cabelo da menina, os óculos do avô, o cachimbo do tio. Era uma espécie de tesouro. E isso representava, para meu pai, a memória dos mais humildes" (PORTINARI, 2020).

Figura 15 — Os Despejados (1934)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Os Despejados**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934. Pintura, óleo sobre tela, 37 x 65 cm. Coleção Particular. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3677/detalhes> (CR: 443)

Foi visto que Portinari, em processo de construção de sua identidade como artista, no período anterior à sua consagração nacional e internacional, já despertava o interesse da imprensa, professores e críticos pela “interpretação sincera” do Brasil em seus quadros, na busca por criar a “legítima arte brasileira, sem o convencionalismo de modelos importados” (FABRIS, 1996, p.15). O artista moderno que se dizia “tradicionalista” quando se tratava de retratos e audacioso quando fazia suas composições nunca atentou nem pertenceu a correntes artísticas, como dizia a Roselita Mendes: “nunca pertenci a nenhuma corrente, nunca fui acadêmico, não fui moderno, não fui impressionista e não fui eu mesmo⁸¹”. Embora questionasse a “arte nacional” e a pintura “de cor”, como diz em carta para Rosalita Mendes. O jovem Candido Portinari, buscava, contudo, no classicismo, o fundamento para a sua arte moderna. Como disse para *A Manhã*:

O classicismo é uma feição da arte perfeitamente eterna. Afigura-se-me como uma gramática, para os que querem bem escrever. É preciso conhecê-lo e praticá-lo, para se poder pensar em obras renovadoras. De modo que

⁸¹Carta de Portinari a Rosalita Candido Mendes, Paris, 6 set. 1930.

constitui o elemento de ordem, a norma constante para as revoluções estéticas⁸².

⁸² O momento na pintura. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926.

4 CANDIDO PORTINARI E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE

"O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim a técnica é meramente um meio. Porém um meio indispensável. A missão do artista é exprimir os sentimentos que existem latentes na alma de todo ser humano. Não basta sentir para ser artista. É necessário criar, sem se afastar jamais da verdade. E isso só se consegue com a técnica. Hoje já se começa a ter uma concepção mais nobre do ideal artístico. Decaem os preconceitos asfixiantes. O conceito acanhado, que só admitia como beleza as linhas puras, cede lugar a uma visão mais larga e humanitária⁸³" (PORTINARI, 1925).

Esse capítulo, configura-se em uma introdução contextualizada do produto que era base da economia brasileira e sua crise de exportação, ou seja, o café; a fase madura do artista, que já tem uma plástica definida - apesar das constantes experimentações para finalidades técnicas; a importância de sua cidade natal e dos trabalhadores rurais para sua consagração; as pinturas nos muros e suas aulas; a questão de uma arte social portinariana e os debates entre "artista oficial" do regime de Getúlio Vargas e "artista social".

Para alcançar esses objetivos foi necessária a busca de fontes primárias da crítica "portinarista" e "antiportinarista" sobre as obras aqui apresentadas e também sobre o debate entre "artista oficial" versus "artista social". Também foi de extrema importância o catálogo e os livros já citados de Annateresa Fabris (FABRIS, 1990; FABRIS, 1996; FABRIS, 2011); o livro *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira* de Carlos Zilio (1997 [1982]) e os catálogos *Portinari: Coleção Museu Nacional de Belas* (2014) e *Portinari Popular* (2016).

Findada a escravidão no Brasil e proclamada a república, criou-se uma rede de sentidos excludente na qual, mais uma vez, o negro é colocado em condição periférica, como visto no Capítulo 1 em "Contexto de um Brasil "redescoberto" entre os séculos XIX e XX. Nesta conjuntura, o Brasil foi construído nas costas dos negros, escravizados e, quando libertos, relegados a uma classe socioeconômica mais baixa, sem acesso às oportunidades necessárias para serem integralizados no cotidiano da sociedade.

⁸³ PORTINARI, Candido. *In*: No Salão da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1925.

O café já foi o principal produto da economia brasileira, propiciou o desenvolvimento de regiões e grandes fortunas, mas também favoreceu a desigualdade social. Proporcionou o enriquecimento exagerado de poucos em detrimento do empobrecimento extremo de muitos, devido ao excesso de produção e geadas que chegaram, enfraquecendo ainda mais a classe trabalhadora. Enquanto muitos carregavam pesados fardos de grãos de café e outros peneiravam o produto sob um sol forte, os donos da terra acumulavam riquezas com a exportação do chamado “ouro verde”⁸⁴. Percebe-se nas obras com essa temática, portanto, a preocupação do artista pela *imagem social*, mostrando o contraste existente entre a vida rude e calejada, sem muita perspectiva de mudança, e a natureza árida que maltrata, mas mesmo assim fornece o sustento do trabalhador. Os elementos de força do trabalhador como de tração física, demonstra sua aproximação com o Expressionismo, por suas deformações expressivas que vinham do desejo de denúncia da própria história nacional. Essa deformação das figuras era traço marcante do pintor, representava a sua necessidade de valorizar o trabalhador brasileiro e, ao mesmo tempo, demonstrar a sua figura dramática e comovente, marcada pelo sofrimento do expediente duro nas fazendas. Assim como, os detalhes dos pés e das mãos dos trabalhadores, na obra de Portinari, merece destaque mostrando uma tendência do artista de considerar as mãos e os pés do trabalhador como suporte da sociedade.

A crise de 1929 interrompeu a onda liberal que primava pela descentralização e livre regulamentação do Estado e dos mercados. O Brasil, que era uma economia basicamente monoexportadora, altamente dependente de sua produção cafeeira, sofreu com as consequências da crise. Por conseguinte, o crack da Bolsa de Nova York (1929) forçou a queda brusca no preço internacional do café, no caso brasileiro, só em 1947 recupera os preços ao nível de 1928⁸⁵ (FURTADO, 2000).

⁸⁴ Ver em: FAUSTO, Boris (2000; 2007) e FURTADO, Celso (2000).

⁸⁵ Essa situação agravou a crise de superprodução do café, cujos primeiros sinais apareceram no início do séc. XX. Entretanto, segundo Furtado, a oligarquia paulista tinha seus meios compensatórios: “A economia havia desenvolvido uma série de mecanismos pelos quais a classe dirigente cafeeira lograra transferir para o conjunto da coletividade o peso da carga das quedas cíclicas do valor do café” (FURTADO, 2000, p. 200).

Após o país passar pela revolução de 1930, que tem causas em questões políticas nacionais e internacionais como o crack da bolsa, o país sofrerá uma abrupta modernização, mas também termina o "Ciclo do Café⁸⁶". Então, inicia-se uma nova era em que as questões sociais ganham uma maior magnitude. Nas manifestações artísticas, Ferreira Gullar (2014) demarca essa nova etapa do Modernismo brasileiro na década de 1930, pois temas da "geração de 20" como o "Brasil primitivo, com suas lendas e seu folclore" são substituídos pelo "Brasil real com seus graves problemas sociais". Daí a importância da pintura de Portinari que se torna "um veículo desse novo Brasil problemático e desigual" (GULLAR, 2014, p. 48). Doravante,

[...] as questões políticas e sociais tornaram-se o material principal da literatura e das artes, de maneira geral. Pois bem, Portinari talvez seja o pintor brasileiro que mais reflete essa mudança, sobretudo nos anos 1940, quando se torna membro do Partido Comunista (GULLAR, 2014, p. 52).

A arte, assim como toda produção humana, tem uma finalidade de crítica social e política, devendo estar comprometida e engajada, servindo de instrumento de comunicação entre seres humanos. A arte como instrumento de comunicação foi mais intensa nesse período do chamado "Brasil real" pelo crítico Ferreira Gullar (2014). Chauí confirma essa ideia ao declarar que "o artista é um ser social que busca exprimir seu modo de estar no mundo na companhia dos outros seres humanos, reflete sobre a sociedade, volta-se para ela, seja para criticá-la, seja para afirmá-la, seja para superá-la" (CHAUI, 2002, p. 150). O artista, então, pode denunciar, isto é, expressar seus ideais através de sua arte, dando sua contribuição para a sociedade seja em sua geração, seja em gerações futuras. Conforme esclarece a Professora de Filosofia Marilena Chauí:

As artes deixaram de ser pensadas exclusivamente do ponto de vista da produção da beleza para serem vistas sob outras perspectivas, tais como expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade social, atividade criadora de procedimentos inéditos para a invenção de objetos artísticos, etc. Essa mudança fez com que a ideia de gosto e de beleza perdesse o privilégio estético e de poética, a arte como trabalho e não como contemplação e sensibilidade, fantasia e ilusão (CHAUI, 2002, p. 149).

Portanto, cabe a afirmação de Sérgio Miceli sobre o modernismo:

⁸⁶ Ao final do século XIX, o café representava 65% do índice total das exportações brasileiras que alcançaram a cifra de 70% na década de 1920 e depois da Crise de 1929 demorou mais de 15 anos para alcançar seus números (FURTADO, 2000)

O movimento modernista é fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização. No plano interno, o auge daquela etapa de acumulação propiciada pela cafeicultura impulsionou investimentos na atividade industrial, nos melhoramentos e edificações urbanas, na viabilização de uma política consistente de imigração, reunindo condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia "nacional" (MICELI, 2003, p. 19).

A crítica de arte Ana Maria de Moraes Belluzzo, em seu livro "Modernidade e Vanguardas Artísticas" (1943), reforça a ideia de GULLAR (2014), ao afirmar que o movimento modernista da década de 1930, ou na "geração de 1930", não estava mais direcionado para problemática estética da década anterior, mas sim almejava definir o caráter social de uma arte moderna no Brasil. Sobretudo em busca de respostas a uma série de indagações colocadas pelo contexto político e social do momento. A identidade social, era fator de maior relevância neste momento. Carlos Zilio, corrobora com essa concepção ao reiterar que "a primeira fase do modernismo pode ser resumida pela orientação no sentido da atualização e do nacionalismo" e a segunda fase, já nos anos 30, "a da conscientização, buscando ser uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais" (ZILIO, 1994, p. 111).

De fato, "a preocupação política crescente no ambiente cultural, acompanhando a evolução dos acontecimentos do país, tornou-se um dado fundamental" (ZILIO, 1997, p. 55) para que o modernismo depois dos anos 30 passasse a privilegiar a temática social. Valorizava-se o trabalhador e se destacava a miséria, dores e labuta do ser humano. O artista, então, volta-se para os problemas sócio-políticos e a função de sua arte no organismo social. Dessa maneira, sua arte estaria à serviço de uma figuração que "revelaria" o país.

4.1 CANDIDO PORTINARI EM BUSCA DE UMA PINTURA SOCIAL

"Penso que a pintura que se desvincula do povo não é Arte – mas sim passatempo, um jogo de cores cuja mensagem vai de epiderme a epiderme – é de pequeno percurso. Mesmo feita com inteligência e bom gosto, ela nada dirá ao nosso coração. Uma pintura que não fala ao coração não é arte, porque só ele a entende. Só o coração nos poderá tornar melhores e é essa a grande função da arte. **Não conheço nenhuma grande arte que não seja intimamente ligada ao povo.** As coisas comoventes ferem de morte o artista

cuja única salvação é retransmitir a mensagem que recebe. Eu pergunto quais as coisas mais comoventes neste mundo de hoje. Não são por acaso as guerras, as tragédias provocadas pelas injustiças, pela desigualdade [e] pela fome⁸⁷ ” (PORTINARI, 1946, grifo nosso).

No retorno ao figurativismo, em voga na arte europeia desde o fim da Primeira Guerra Mundial, valendo-nos a colocação de Belting (2006) de que:

[...] a imagem do homem, por motivos óbvios, tornou-se o grande tema do pós-guerra. A barbárie da guerra e do delírio racial deixara atrás de si um profundo trauma e despertara a necessidade urgente de reconquistar [...] a imagem perdida do homem numa grande confissão” (BELTING, 2006, p. 41-50).

De acordo com Couto, Candido Portinari estaria “preocupado em valorizar a função educativa da arte e desejoso de estabelecer um contato imediato com o público, Portinari entendia que apenas a pintura figurativa poderia desempenhar uma função social efetiva [...]” (COUTO, 2008, p. 165). Sendo o pintor do povo, ele tinha interesse como artista social de apresentar o que o historiador francês Roger Chartier denomina como “discurso”:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Sendo assim, o artista revelou através de uma tendência estilística expressionista e figurativa uma visão pessoal sobre os temas sociais. Preocupado com essas questões e com as desigualdades pelas quais o povo estava imerso, denunciava a miséria através de sua arte, como protesto às injustiças e aos menos favorecidos. Portanto, almejava através de sua arte a reflexão e a instrução sobre um “Brasil real” como diria Gullar (2014), sobre as desigualdades sociais, econômicas e culturais e sobre a política brasileira, enfatizando continuamente o ser humano e o trabalho, principalmente no meio rural, evidenciando também as desigualdades sócio-geográficas. Pode-se enquadrar Candido Portinari como um dos principais agentes de produção artística e engajada socialmente no Brasil. Conforme expressa Adolfo Sánchez Vázquez (1978), “segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a

⁸⁷ PORTINARI, Candido. “Pintura que se desliga do povo não é arte” (1946). In: FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2011.

realidade a fim de expressar sua visão do mundo, e com ela sua época e sua classe" (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 32).

De acordo com Ledur, "O autor da obra é portador da visão artística e do ato criador e ocupa uma posição significativa e responsável" (LEDUR, 2005, p. 75). Essa posição de Ledur demonstra o compromisso que o artista possui com o seu povo, um compromisso de expressar angústias do "universal humano que surge *no e pelo* particular" (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 27-28, grifos do autor).

Por sua origem de classe, por seu caráter ideológico, a arte é a expressão do dilaceramento ou divisão social da humanidade; mas, por sua capacidade de estender uma ponte entre os homens através da época e das sociedades de classe, a arte revela uma vocação de universalidade, e prefigura, de certo modo, o destino universal humano que só chegará a realizar-se efetivamente numa nova sociedade, mediante a abolição dos particularismos – materiais e ideológicos – de classe (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 27).

A pintura e a arte social, portanto, se transformam em objetos de ação educativa do povo, conforme a proposição de Jean Lurçat à favor da arte figurativa, como analisa Fabris:

Lurçat propõe uma concepção de arte como ação, atribuindo ao pintor realista a tarefa de "carregar sua obra com todo o arsenal dos sentimentos, das necessidades, das exigências do próprio tempo". Só assim deixaria de ser "um especialista orgulhoso dos próprios tiques" para converter-se num "criador ativo", num "colaborador no conjunto das funções sociais" (LURÇAT apud FABRIS, 2006. p. 83).

Sánchez Vázquez também salienta a função educativa da arte por seu aspecto comunicativo. Afirmando que a arte que dialoga com o público nunca se esgota. Para isso as possibilidades de criação, leitura, apreciação e interpretação terão que ser abertas para esse mesmo público.

Se a arte é, por essência, diálogo, comunicação, mar aberto no tempo e no espaço, o consumo ou gozo adequado a esta produção que, por sua própria natureza, reclama o derrubamento de todas as muralhas que querem limitar sua capacidade de comunicação, é um consumo aberto, social; um consumo que, longe de esgotar uma obra de arte, converte-a em fonte constante de contemplação, de crítica, entendimento ou valorização; um consumo que mantenha aberto o diálogo, depois de cada comunicação individual com a obra, que torne possível que cada indivíduo faça sua, humanamente sua, uma obra de arte, mas de tal modo que sua apropriação individual deixe lugar a outras apropriações e, deste modo, integrando-se umas nas outras através do tempo, revelem – graças a esta múltipla e rica apropriação da obra – toda a riqueza humana objetivada nela (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 264-265).

Esse ponto de vista se comunica com a de Candido Portinari realça que é partidário dessa concepção quando afirma que:

Não existe nenhuma grande obra de arte que não tenha ligação com o povo. Arte é comunicação. Naturalmente que houve épocas e lugares em que a arte apenas servia este ou aquele grupo. Mas sempre teve, a que vingou, ligação direta ou indireta com o povo (PORTINARI apud DIONÍSIO, 1946).

Essa perspectiva também se apresenta na visão de Ernst Fischer, pois, para ele "A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo" (FISCHER, 1987, p. 20). Assim, a arte por meio de suas representações procura compreender as características próprias de um momento da sociedade e é uma forma de manifestação social.

Annateresa Fabris chama à atenção para a mesma postura nas obras de Portinari:

Postulando a supremacia do código figurativo em relação ao registro abstrato para dar vida a uma visão social, Portinari não faz, porém, do primeiro um sinônimo de volta ao passado, e sim terreno de reflexão e de superação das experiências anteriores. A escolha do figurativo repousa não apenas numa concepção estética determinada, mas inclusive numa razão pedagógica, que estrutura uma estratégia de conquista do público: se esta busca na obra elementos extra-artísticos, a partir deles será possível levá-lo ao território propriamente plástico (FABRIS, 1996, p. 117-118).

Pode-se observar, segundo Fabris, o aspecto social na arte portinariana. Sobre o aspecto social, a historiadora da arte Elza Ajzenberg argumenta que "Uma reflexão artística de aspecto social significa tornar presentes os problemas brasileiros relacionados com a experiência capitalista e suas contradições" (AJZENBERG, 2012, p.106).

Candido Portinari, discute sobre o aspecto figurativo em sua obra e ressalta que "há muita confusão quando se trata do figurativo, pois há muitos que levam o figurativo a um campo de imitação, acreditando no retorno ao acadêmico" (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 64).

Na realidade, os figurativos não defendem uma volta ao passado, pois se assim o fizessem, não seriam revolucionários. O que desejam é superar o que já foi feito, incorporando todas as conquistas, e prosseguir. Em todo caso, o debate continua firme e cada grupo defende ferozmente seu ponto de vista.

Essa luta sempre existiu, mas na realidade o que dá fim a esses debates são as mudanças de regime, ou melhor, estes são os que mudam real e concretamente. Mas, por outro lado, essas mudanças só ocorrem com a luta e há muitas formas de combate (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 64).

A partir desse momento, não somente na obra portinariana que a crítica social e a função educativa da arte começavam a aparecer. Muitos artistas utilizam, assim, a plástica figurativa expressionista como linguagem de denúncia social. Assim, esses artistas renunciam ao purismo formal em prol da figuração com deformações conscientes a fim de enfatizar a temática social. Dessa maneira, buscam um posicionamento frente às injustiças e contradições sociais. Conforme afirma Lourenço:

É evidente que num país repleto de contrastes sociais, o expressionismo torna-se uma solução visual plenamente satisfatória para esposar e denunciar os conflitos flagrantes, assim resgatando certo lugar do artista e balizando-o para a sociedade (LOURENÇO, 1995, p. 39-40).

Através do expressionismo portinariano, o artista configurou uma visão peculiar do homem e da terra como o volume dos corpos com o agigantamento de pés e mãos. Assim, as gigantescas figuras deformadas com pés e mãos grandes, em uma composição geométrica, equilibrada, busca uma relação com a paisagem e retrata a atividade social do homem que cerca a paisagem. Nas obras de Portinari, a paisagem está sempre em diálogo com um objeto central, a saber, o ser humano. Esta paisagem traz consigo a identidade dos sujeitos, que ocupam aquele local, ou seja, dos corpos que nela habitam e sua construção identitária sociocultural⁸⁸, porém ela contextualiza, sem sobrepor ao ser humano. Para a geógrafa e professora Salete Kozel “Cada paisagem é produto e produtora de cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira, ou abstraído por aquele que lê pelos relatos e/ou imagens” (KOZEL, 2012, p. 69).

Através do Expressionismo, Portinari configura uma visão peculiar do homem e da terra brasileiros. Num primeiro momento, afirma o vigor do trabalhador. Mais tarde, proclama sua fé no homem, na dignidade da pessoa, forte mesmo diante da desventura. Denúncia ideológica, sua expressão é, ao mesmo tempo, uma afirmação das potencialidades do homem. Por isso, o Cristo-homem de Pampulha é mais convincente que o Cristo contido, geométrico de Batatais. Invertendo a postura do teatro de Strindberg, que concebe a ação dramática como um Calvário, Portinari faz de Cristo um homem, um irmão

⁸⁸ Questão da identidade já foi expressa no *Capítulo 2 - Modernismos à brasileira*.

dos retirantes, dos trabalhadores. O Expressionismo é para Portinari um modo de falar do Homem, e é na arte que fala do homem que o pintor encontra sua expressão mais viva, mais vital, mais verdadeira (FABRIS, 1990, p. 71).

Os pés grandes dos trabalhadores fincados na terra, demonstrava figura poderosa, sendo estes pés o símbolo de ligação entre o homem e o solo, estes detalhes foram marcantes nas suas recordações de infância. De modo semelhante, a mão surge como um elemento autônomo, mantendo a visibilidade da força do trabalho braçal, instrumento que esses trabalhadores utilizam diariamente para estabelecer seu sustento. Os pés, as mãos e os corpos são transformados conforme as exigências de um trabalhador rural, que caminha descalço por muitos quilômetros sob as intempéries.

Suas mãos grandes e calejadas, pela rigidez do cabo da enxada, foram não só retratadas pelo artista em suas artes plásticas, mas também escritas em suas recordações de quando era criança que veio a chamar *Retalhos de minha vida de infância* (1979) e, posteriormente, *Portinari, o menino de Brodósqui* (2001). Com relação aos pés dos trabalhadores nos cafezais, Portinari relata:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (PORTINARI, 2001, p. 66).

A deformação expressiva foi a linguagem que o artista utilizou para valorizar o trabalhador rural, que é visível na obra “Lavrador de Café”, de 1934 (Figura 16), cuja figura humana foi apresentada com vigor escultórico e realçada pela deformação expressiva de mãos e pés. Portinari reitera a questão da relação homem e trabalho, ressalta a figura do lavrador e seu instrumento de trabalho, a enxada, tendo como fundo a plantação de café trabalhada em infinitos cafezais. O corpo do lavrador parece

estático sob um chão marrom avermelhado. O artista pintou o trabalhador como se ele estivesse unido à terra vermelha com cores da tela muito vivas. Ao lado do lavrador, no quadro, temos uma árvore decepada, símbolo do desmatamento, que mostra a atenção do pintor à extinção da fauna e flora brasileiras locais para a plantação de monoculturas. Ao fundo temos os pés de café, e os grãos que já estão indo em direção ao local de escoamento, o que denota a superprodução da época. O lavrador não encara, desvia o olhar, diferentemente do *Mestiço* (1934). O detalhe do trem que separa a terra plantada da não plantada, a modernidade e o trabalho braçal. Sabe-se que, na época, o trem era o meio de transporte utilizado para transporte do café e também símbolo de modernização. Ademais, a figura reforça a valorização do trabalhador rural, sustentáculo do país no contexto.

Nessa obra vê-se que a técnica da perspectiva foi empregada, propositalmente, para distorcer as proporções reais da imagem de forma que o trem, símbolo do progresso e da modernização capitalista, fique pequeno em relação ao trabalhador que segura a enxada - símbolo de um modo de produção antigo. A oposição trem versus trabalhador com enxada é mais que um indício ingênuo da contradição máquina/homem ou novo/ obsoleto dividindo o mesmo espaço. Trata-se, antes de tudo, do distanciamento geográfico e cultural - centro × periferia; cidade × sertão; metrópole × interior - e socioeconômico - donos dos meios de produção × mão de obra. Portanto, a modernização e modernidade está presente, mas não para as lavouras, cuja principal força de trabalho é o braço do lavrador. Segundo o professor da UNESP Percival Tirapeli "O trabalho era duro. As famílias eram responsáveis pelas glebas dos cafezais que exigiam além das colheitas, cinco ou seis limpezas anuais. Além da responsabilidade, tinham que se ater à limpeza do cafezal" (TIRAPELI, 2007, p. 260).

Figura 16 — Lavrador de Café (1934)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Lavrador de Café**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934. Pintura, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2744/detalhes> (CR: 450)

Em 1935, partindo das mesmas concepções artísticas e sociais, evidenciando o ser rural e seu trabalho, através de sua obra *Café* (Figura 17), de 1935, o artista, novamente, consegue documento visual da realidade naquele contexto. Pierre Francastel destaca a importância da arte como documento visual que contribui e interage com a história sociocultural e outras áreas do conhecimento⁸⁹.

O documento artístico é ao mesmo tempo revelador de saberes técnicos e de esquemas de pensamento. Ele é tão seguro quanto o documento escrito. Aliás, o documento escrito é também ele um suporte da Arte [...]. Ela pretende apenas fazer reconhecer que é igualmente impossível ignorá-la. Ela permite atingir certezas em domínios que, de outra forma, permanecem ocultos para nós. O caráter intuitivo da comunicação nos choca mais em matéria de arte porque esse tipo de atividade constitui até hoje o objetivo de menos reflexão e elucidação que outros. Ela é um instrumento não suficiente, mas necessário e objetivo da história das civilizações (FRANCASTEL, 1973, p. 81-82).

Fabris, faz uma análise detalhada de *Café*, que embora tenha a mesma temática dos quadros referidos anteriormente, não se concentra em uma única figura, há nesse quadro diversos trabalhadores da lavoura, incluindo um capataz que é o único com sapatos - mostra a antítese do trabalhador que se liga a terra - e com gesto de ordem apontando o dedo:

[...] o pintor cria uma cena complexa e articulada em sua plenitude, na qual são representados os vários momentos da colheita do café num clima de operosidade coletiva. O caráter coral da composição é realçado pelo uso de uma diagonal ascendente, que traduz não apenas o dinamismo dos trabalhadores, mas que funciona também como elemento de ligação entre vários planos em que se estrutura o espaço. A completude da cena é dada pelo contraste que Portinari estabelece entre as escultóricas figuras do primeiro plano, dotadas de uma densidade volumétrica de derivação renascentista, e aquelas do segundo, igualmente vigorosas, mas miniaturizadas para manter a coerência da representação em perspectiva (FABRIS, 1996, p. 69).

Segundo Fabris (1977):

A partir de *Café*, o humano, compreendido em termos sociais e históricos, torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade, ora serena e grave, ora desesperada e excessiva. A nova problemática encaminha-o, a exemplo dos mexicanos, para o muralismo, em que procura magnificar sua busca duma imagística nacional, alicerçada no trabalho e em suas raízes rurais. (FABRIS, 1977, p.78)

⁸⁹ Ver mais em: FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa: Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.

Os trabalhadores rurais apresentados na obra com deformações expressivas, transmite "uma sensação de desgaste físico" decorrente da árdua labuta, em contraste com a "imponência e monumentalidade" (PROJETO PORTINARI, 2004). Mesmo em seus desenhos essa temática é evidente, como comentou Ralph Camargo:

Retratando os pés e as mãos da realidade árida, registra vidas, desespiritualizadas, pela luta da vida, pela dura hora de suas destinações. Porém, sua fé na alma do homem prevaleceu, em realidade, como seu axioma primeiro. O homem foi desde sempre a questão fundamental de Portinari. A preocupação mais nítida de seu expressionismo manifestou-se o tempo todo dentro de seu veemente protesto social humanista (CAMARGO, 1977, p. 13).

Entretanto, o destaque de um artigo em *A Nação*, não recai sobre a temática, mas sim sobre sua técnica:

Aqueles homens sólidos, grossos, maciços, pesados são valores plásticos admiráveis, O conjunto harmonioso e equilibrado, o quadro comove inicialmente porque é magistralmente executado, proporcionando uma emoção de ordem puramente estética. Só depois de repousada da primeira impressão, a gente repara pouco a pouco que aquilo quer dizer alguma coisa, tem uma legenda e um sentido dramático. O espectador colabora, então, com a sua parcela de sensibilidade, na história daqueles homens esculturais que lavram a terra sem fim...⁹⁰

A partir dos desenhos de *Café*, Aquino chama atenção para as personagens monumentais e destaca a "vocação muralista" do pintor:

A capacidade de realizar o desenho monumental lhe permitiu seguir sua inata vocação de muralista. Essa vocação já se evidencia no *Café* (1935), obra de cavalete, mas com propósitos de equilibrar grandes massas, despojar as figuras dos detalhes e ligar toda a composição a um grande ritmo em diagonal. Portinari desenhou incessantemente, principalmente para os painéis que fez. Cada figura dessas obras era previamente estudada em seus detalhes. Depois ele partia para o desenho da composição das massas e seu equilíbrio interno, a seguir, através do grafismo abstrato invisível, mas suporte da obra acabada, traçava as linhas finais da composição em formas geométricas (AQUINO apud Camargo, 1977, p. 110).

Não foi sem mérito que o pintor brasileiro recebe menção honrosa na Exposição Internacional do Instituto Carnegie, em Pittsburg.

O Serviço de Cooperação Intelectual desta Secretaria de Estado havendo tido notícia do belo triunfo artístico que Vossa Senhoria acaba de obter na Exposição Internacional do Instituto Carnegie, em Pittsburg, na Pensilvânia, com a sua tela "Café", apressa-se em felicitá-lo na certeza de que, do nosso

⁹⁰ "Pintura Moderna no Brasil", *A Nação*, Rio de Janeiro, 28 jun, 1936.

modo, o faz à nova geração de pintores brasileiros, naturalmente orgulhosos por esse acontecimento incomum. O seu nome já vitorioso no Brasil pelo arrojo de suas criações pictóricas em que tipos e aspectos de nossa terra espontam com um relevo singular, foi, pelo seu merecido êxito, abrir caminho para outros artistas brasileiros do nosso vigor. Assim, parece-me de maior significação o benefício que, pelo seu talento, proporcionou ao nosso ambiente de arte, por isso que ele aproveitará aos que tiverem mérito para secundá-lo, valendo ainda pelo melhor estímulo aos demais artistas patrícios⁹¹.

Como visto na correspondência acima, a obra *Café* recebe menção honrosa em 1935. Com essa premiação, Portinari não só passa a ter notoriedade internacional como também reafirma o seu futuro como pintor muralista, qualidade esta anteriormente anunciada na figura monumental do *Mestiço*, de 1934. Antonio Bento refere-se a esse momento e comenta que “Por iniciativa do Ministro Gustavo Capanema, *Café* seria adquirido e incorporado ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A partir daí a cotação artística de Portinari logo aumentou no Brasil” (BENTO, 2003, p. 74). Segundo o autor, o artista e suas obras tiveram uma relevância nacional, passou a viver com menos dificuldades e, em termos de tônica, suas pinturas passaram a ter a temática brasileira.

O jornal *Pittsburgh Sun Telegraph* noticiou: “Seu quadro premiado *Café* é excelentemente desenhado [...] os trabalhadores da colheita de café apresentam deformações propositadas, mas o efeito aumenta a força e revigora a pintura” (apud BALBI, 2003, p. 37). Destarte, Mário Pedrosa o intitulou um “porta-bandeira” do movimento modernista brasileiro.

Candido Portinari foi o primeiro artista moderno do Brasil a conseguir uma menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre vimos nele um porta-bandeira (PEDROSA, 1981, p. 13).

⁹¹ Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores; Falcão, Ildelfonso. [Carta] 1935 nov. 13, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 f. pp. 1-2. Acervo Digital do Projeto Portinari.

Figura 17 — Café (1935)

Fonte: PORTINARI, Candido. **Café**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1935. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1191/detalhes> (CR: 542)

Como demonstra no excerto de Pedrosa, a pintura portinariana e o artista foram, sem dúvida, importantes para situar o modernismo brasileiro nacional e internacionalmente. No mesmo ano da menção honrosa de Portinari aconteceram dois eventos importantes para o engajamento de uma arte social, a saber, a Primeira Exposição de Arte Social no Brasil e o convite para Portinari ocupar a cadeira de pintura de cavalete e de pintura mural na Universidade do Distrito Federal. E no ano seguinte, o convite para trabalhar no que seria um marco na arquitetura brasileira: o prédio do Ministério da Educação e Saúde, apontado acima por Antonio Bento (2003). Como se vê a seguir.

4.2 O PROFESSOR PORTINARI

No mesmo ano da menção honrosa de Portinari, Tomás Santa Rosa (1909-1956), Aníbal Machado (1894-1964) e Álvaro Moreira (1888-1964) organizaram a

primeira Exposição de Arte Social em solo brasileiro. Entre os participantes, destacavam-se: Portinari, Lasar Segall (1891-1957), Tomás Santa Rosa, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto Guignard (1896-1962), Cícero Dias (1907-2003), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Paulo Werneck (1907-1987), Carlos Leão (1906-1983). Nessa ocasião, a revista *Movimento* (1935) salienta um trecho proferido por Aníbal Machado declarando que a pintura:

[...] se enquadra dialeticamente na época, formando ao lado das forças que ajudam a transformação universal. Nesse sentido, a última posição do grande pintor Portinari revelou pelos temas e pela técnica uma inclinação real para essa vertente. Portinari já está a caminho da pintura mural, e para esse caminho estamos certos que arrastará os seus discípulos⁹² (MACHADO, 1935).

O mesmo autor é citado por Fabris, pois já defendia a arte com engajamento social e instrução ao povo:

[...] Acreditando que os artistas teriam um papel a desempenhar “na vontade de libertação política e cultural do nosso povo”, o escritor mineiro traça um vivo contraponto entre a mostra de arte social e as exposições convencionais. Se o público demonstrara interesse pela iniciativa do Clube de Cultura Moderna, fora porque se confrontara com “uma arte objetiva, realista, popular”, capaz de retratar “a vida cotidiana do homem no seu meio e no seu tempo”, bem distante daquelas “telas de um colorido luminoso [...], mas vazias de conteúdo humano”, a exibirem “um bem-estar que é falso, [...] uma felicidade que é o privilégio triste de uma parcela mínima da sociedade [...]” (FABRIS, 2006. p. 85).

Como visto no item anterior, a notícia do prêmio Carnegie motivou a contratação de Portinari para ocupar a cadeira de pintura de cavalete e de pintura mural no Instituto de Artes (IA) da Universidade do Distrito Federal (UDF), organizada por Anísio Teixeira. Em 1935, passou a ocupar o posto de professor dessas duas disciplinas, posição que manteve até o fechamento da universidade pelo governo, em janeiro de 1939. Celso Kelly, diretor do IA /UDF, e responsável pelo convite feito a Portinari, relata:

Sua aula lembrava os grandes ateliês europeus. Em torno dele, os alunos se dispunham como se fossem uma família. Havia liberdade e respeito. Havia, sobretudo, admiração. Aquela figura moça, pequena, quase imberbe, simples e modesta, possuía a envergadura de um grande artista. Portinari vivia para seu ateliê... Os motivos ‘feitos’, ‘bonitos’, foram banidos. Era preciso fazer com que a beleza resultasse da técnica e não do assunto. Pretos, homens

⁹² MACHADO, Aníbal. *Movimento*, *Revista do Clube de Cultura Moderna*, vol.1, n.4, Rio de Janeiro, outubro de 1935.

fortes, trabalhadores, mulatos, brancos, toda sorte de exemplares humanos, em atitudes de movimento (não em cadeiras de museu), eram os temas habituais (KELLY apud BENTO, 2003, p. 203).

A UDF, fundada em 1935 por Anísio Teixeira, tinha como finalidade constituir-se como uma instituição que seria diferente do padrão de formação universitária elitista do atual governo. O fundador almejava que a UDF -sob o signo da “cultura e liberdade” - seria formadora de uma ciência e uma cultura genuinamente brasileiras, prestigiando as expressões culturais típicas do nosso povo (MENDONÇA, 2002). A UDF era formada pelos seguintes segmentos: Instituto de Educação, Escola de Ciências, Escola de Economia e Direito, Escola de Filosofia e Letras, Instituto de Artes e as instituições complementares para experimentação pedagógica, prática de ensino, pesquisa e difusão cultural⁹³. O objetivo do projeto era a integração artística, histórica e sociocultural que pretendia uma inclusão de todos, sendo assim:

O alvo das ações desenvolvidas pelo Departamento de Cultura foi sem sombra de dúvida o público leigo que não tinha acesso às manifestações artísticas promovidas pela burguesia. Os Parques Infantis para as crianças filhas de operários; bibliotecas populares; cinema educativo; concertos públicos; curso de divulgação cultural e pesquisa de caráter social junto os imigrantes e à população mais pobre da cidade. Foram sem dúvidas ações de caráter pedagógico, pois houve sempre uma clara intenção de ampliação da formação cultural dos cidadãos (COUTINHO, 2002, p. 28).

No jornal *Gazeta de Notícias*, do dia 1º de agosto de 1935, é divulgada a inauguração da UDF, a qual dá destaque para um excerto do discurso de Anísio Teixeira: “dedicada a cultura e a liberdade a [...] Universidade do Distrito Federal nasceu sob um signo sagrado que fará trabalhar e lutar por um Brasil de amanhã, fiel às grandes tradições liberais e humanas do Brasil de ontem⁹⁴”.

No mesmo artigo da *Gazeta de Notícias*, fica elucidado o propósito do Instituto de Artes quanto a pesquisa, formação e projeção de uma arte genuinamente brasileira, ao qual, corresponde ao artigo 7º das Instruções de número 1.

O Instituto de Artes, como centro de documentação, pesquisa e irradiação das tendências de expressão artística da vida brasileira tem, por fim, contribuir para o desenvolvimento das artes, e sua crescente aplicação às

⁹³ Decreto n. 5.513, de 4 de abril de 1935. Institui na Cidade do Rio de Janeiro a Universidade do Distrito Federal e dá outras providências. Prefeitura do Distrito Federal. Universidade do Distrito Federal. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, 1935, p. 3-12. Acervo do PROEDES-UFRJ.

⁹⁴ Fragmento do discurso de inauguração da UDF publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, de 1º ago. 1935, p. 4.

atividades econômicas, concorrendo para a formação de professores de artes, instrutores técnicos e artísticos em geral (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1935, p. 14).

Os indicativos de uma proposta diferente quanto a cultura, letras e artes, aproximaram alguns artistas e intelectuais da corrente modernista, como o já citado Candido Portinari, também despertaram interesse de Mário de Andrade, Alberto da Veiga Guignard e Georgina de Albuquerque - todos tornados professores do Instituto de Artes da UDF (PERES, 2020).

Na aula inicial dos cursos de Filosofia e História da Arte, com o discurso intitulado “O Artista e o Artesão”, de Mário de Andrade, foi possível observar que as ideias sobre o processo de formação do artista, bem como as diferenças entre artista e artesão, estavam de acordo com os objetivos de formação da UDF. Conforme Mário de Andrade disserta, o artista deve unir seus conhecimentos profundos sobre seu ofício e técnica com uma sensibilidade estética formada pelos conhecimentos da história da arte. Sendo assim, “o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro”, ou seja, o artista deve dominar a técnica e seu material para efetivamente alcançar uma bela obra. De acordo com o poeta:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artesão que não seja bom artista, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (ANDRADE, 1938, p. 2).

Embora, perceba a defesa de um artista experimentador que domine diferentes materiais e técnicas, para o então professor, um artista não se limitava a ser artesão. Precisaria, assim, de uma outra qualidade a “verdade interior do artista” com “ser social”.

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social (ANDRADE, 1938, p. 2).

Mário de Andrade em seu discurso desenvolve a sua própria teoria para se ser um "bom artista". O artista, para o estudioso, deveria possuir três qualidades indispensáveis, a saber, o que ele denominou de "artesanato", a "virtuosidade" e "solução pessoal do artista". A primeira seria o aprendizado mais prático, o conhecimento e domínio de materiais que, para o intelectual era "a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte" (ANDRADE, 1938, p. 3).

A segunda seria a "virtuosidade técnica", ou seja, o domínio de qualidades técnicas para os diversos materiais plásticos já dominados na primeira qualidade do artista. Assim, para ele, a "virtuosidade do artista criador" está diretamente ligada ao "conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte" (ANDRADE, 1938, p. 3). Por fim, a terceira qualidade "é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do 'talento' de cada um, embora não seja todo ele" (ANDRADE, 1938, p. 3-4).

Com esses dizeres, aparenta que seu discurso de inauguração da aula é uma síntese "aos diversos diálogos travados pelo artista [Portinari], reconduzindo-os a uma matriz própria", observados em críticas não somente de Mário de Andrade, mas também de Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, como aponta Fabris (FABRIS, 2011, p. 34).

Mário analisa:

Pra ele não tem o menor interesse a originalidade só pelo gosto de ser original. Antes, o inquieta sempre qualquer lição alheia, porque pode sempre haver nela uma partícula que seja, da verdade. E então Candido Portinari refaz a experiência pressentida, conformando-a aos elementos e caracteres que lhe são pessoais, à essencialidade plástica, ao tradicionalismo, ao lirismo, ao nacionalismo tão fortes da sua personalidade (ANDRADE, 1963, p. 123-125).

Sobre as aulas de Mário de Andrade os depoimentos de seus alunos apresentam a figura intelectual aguçada, mas seu lado pedagógico, observador e poético, em fazê-los "olhar" o objeto, mentalizar as possibilidades de composição antes de fazer qualquer trabalho artístico. Como vemos no depoimento de Rosalina Leão (1984):

Mário foi fabuloso, o carinho que ele tinha. Uma vez, nós íamos ter uma prova; Portinari teve que viajar e pediu ao Mário para tomar conta da aula. Roberto tinha ficado de levar umas flores e não chegava, todo mundo estava histérico. Afinal chega Roberto todo afobado, ainda faltava a arrumação e tudo. Depois o Mário fez uma observação: 'Bem, o que eu vi, o que eu acho muito ruim, é que vocês não olharam para o modelo'. A gente começou a trabalhar imediatamente. Sim, mas estava tudo atrasadíssimo, entende? Porém o Mário não aceitou: 'O pintor tem que olhar muito bem, enquadrar, ver como é que fica e tudo isso, depois que pinta'.

Vemos como Mário de Andrade era conhecedor profundo das artes, literatura e cultura, quando Enrique Bianco aponta que "As aulas do Mário eram aulas que ele dava a um jardim de infância. Era uma covardia o Mário de Andrade dar aulas, não é? Sempre achei uma covardia. Era um homem inteligente demais para poder ensinar alguma coisa (BIANCO, 1982).

Por ser grande estudioso do estilo portinariano, Mário de Andrade vê as qualidades listadas por ele em seu próprio amigo e pintor, pois, envolvido de grande técnica, experimentalismo expressivos e individualidade artística, "percebe em sua obra 'uma íntima profunda unidade' resumida na palavra "plástica" (FABRIS, 2011, p. 34)

"Experimentador infatigável", Portinari distingue-se por uma "enorme riqueza técnica" e pela "variedade expressional". "Artista somado a artesão", conhece todos os segredos do ofício, debruça-se sobre as soluções encontradas por outros pintores, sem que isso signifique perder-se "no estéril de qualquer virtuosismo gratuito ou diletante" (FABRIS, 2011, p. 34).

Em vista disso, o estilo de Portinari, é sintetizado pelo mesmo autor, de maneira que remete ao entendimento do título do Capítulo 2, pois tanto em sua "plástica" como em seu "ser social", Portinari sempre esteve entre a tradição e a modernidade. Pois,

[...] este artista reúne ao realismo mais respeitoso da figura, ao desenho mais sensivelmente descritivo, uma tão forte técnica renascentista, é o mesmo que irá experimentar as diversas soluções do Cubismo e seus derivados, irá auxiliar-se, na composição de muitos quadros, dos processos super realistas de invenção, e tentará reunir à sua "diferença" as diferenças de um Picasso, de um Braque, de um Rivera. De tal forma ele funde a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna, que de **Candido Portinari** se poderá dizer que **é o mais moderno dos antigos** (ANDRADE, 1963, p. 128-129, grifo nosso).

Conclui-se, conforme apresenta Fabris, que a obra do pintor paulista:

[...] embora à procura de raízes nacionais, representa aquela síntese de estético e social que Mário de Andrade chama de plástica. Se os mexicanos tendem para uma arte épica, trágica, Portinari exprime-se numa linguagem serena e lírica, equilibrada por um sentimento plástico que foge da ilustração para concentrar-se na procura de efeitos pictóricos, que em nada diminuem o aspecto humano buscado pelo artista (FABRIS, 1990, p. 50).

4.3 A PINTURA MURAL PORTINARIANA

"A pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social"⁹⁵ (PORTINARI, 1934).

Candido Portinari, visando uma arte mais democrática, almeja a ideia de fazer murais. Se considerarmos a expressão artística de Portinari, as contradições da sociedade se tornam bastante evidentes e o debate sobre a condição do homem, como ser social, inevitável. Conforme aponta Annateresa Fabris, "Portinari detecta na pintura mural o melhor instrumento da arte social, uma vez que o muro pertence, via de regra, à comunidade e conta uma história, interessando um grande número de pessoas" (FABRIS, 1996, p. 117). Ferreira Gullar indica também que o muralismo terá grande influência na obra do pintor, "mas não por acaso, e sim porque esse tipo de arte estava latente em seu temperamento e em sua imaginação de pintor. E isso porque era um gênero pictórico que se identificava com sua própria história de vida". Pois, "a pintura mural é, por definição, o veículo de uma mensagem mais ampla, menos individualizada – o veículo próprio a um pintor que queria retratar e mudar o país em que nascera" (GULLAR, 2014, p. 52).

Em uma entrevista para o jornal *Diário de São Paulo* em 21 de Novembro de 1934, o pintor já declarava a pintura mural estar entre seus projetos:

Quanto à pintura moderna, tende ela francamente para a pintura mural. Com isso, bem entendido, não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa. Naturalmente, no Brasil, país em formação, o artista não tem possibilidades. Tudo aqui está por fazer, havendo apenas alguns casos excepcionais. E a causa disso tudo é ainda o governo, que se

⁹⁵ Portinari, Paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos. *Folha da Noite*, São Paulo, 20 nov. 1934.

obstina a não ter, como no México se observa, interesse direto pelas coisas da arte⁹⁶ (PORTINARI, 1934).

Mário Pedrosa, compartilha da assertiva de Ferreira Gullar, pois o crítico mostra que o pintor não chegou ao afresco por reproduzir os mexicanos, e ratifica:

Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a ideia ou à vontade de fazer pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo Café, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. A possante figura em têmpera – a Colona – feita em 1935 com o Café, de que é um detalhe, mostra que o que Portinari queria era o plástico monumental. Ainda então o artista não tinha um conhecimento maior, real, do que se havia feito ou se estava fazendo no México. Foi precisamente por essa época que ele procurou tomar conhecimento menos fortuito do que se havia feito naquele país (PEDROSA, 1981, p. 12).

Ainda acrescenta que as "intenções monumentais" de Portinari não poderiam ser desenvolvidas somente com a pintura de cavalete:

Ao artista brasileiro, este gênero se apresentou sobretudo como um meio de desenvolver em campo mais vasto as qualidades de estrutura e todas as possibilidades da plástica monumental a que havia chegado a sua pintura a óleo. Ele queria simplesmente, movido por intrínsecas intenções monumentais, poder entregar-se à vontade às experiências de deformação do plástico. E compreendeu que para isso precisava também, senão de um conjunto arquitetônico, ao menos de um muro, fora do qual não poderiam ser essas intenções expressas ou satisfatoriamente resolvidas (PEDROSA, 1981, p. 15).

Segundo Fabris, “a arte de Portinari tem sido frequentemente comparada às realizações do muralismo mexicano”. Entretanto, ela presume que "o que parece ter havido, em certos momentos, é muito mais uma semelhança de concepção, vinda de uma mesma ideologia política (que Portinari, entretanto, não experimenta de forma direta no seio de uma revolução)" (FABRIS, 1990, p. 79). Além do mais,

A arte de Portinari, à diferença daquela dos mexicanos, é social sem ser política e não atinge a dimensão panfletária nem mesmo nos momentos mais agudamente emocionais. Portinari conserva quase sempre um equilíbrio clássico, mesmo dando a suas figuras uma intensidade expressionista. Esse equilíbrio, frequentemente, faz falta aos murais mexicanos que, em seu afã de transmitir uma mensagem ao povo, se tornam muitas vezes

⁹⁶Exposição de pintura Candido Portinari. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1934.

gesticulatórios, teatrais, dificultando a compreensão que desejavam facilitar (FABRIS, 1990, p. 81).

Mário de Andrade, do mesmo modo, também analisa a diferença entre a pintura mural portinariana e a pintura mural mexicana:

Seu realismo, se é otimista, não é sonharento. É um realismo apenas sadio e dinâmico. Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura, mas nobre, mão beijável. E esses cacaus, fumos e cafés produzindo é impossível não gostar. Não se trata de sonhar com o mundo todo comprando cafés, e açúcares, e libra caindo sobre nós feito maná de agora. O realismo de Portinari não é simbólico, impede sonhar em vão. Mas glorifica o trabalho, explica o trabalho, impõe as formas sãs dos homens - o que já não será pouco educativo para as cabeças dos que passam (ANDRADE, 1938).

E ainda conclui:

Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte sadio, de um otimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente da obra amarga e rancorosa de um Rivera. Rivera é um combatente Portinari é um missionário. Rivera é bem um expoente da turbulência política dos nossos dias. Portinari é um educador ⁹⁷(ANDRADE, 1938).

Portinari discorre sobre a pintura mural, pois não é somente por suas intenções monumentais meramente plásticas que ele chega a pintura mural. Para ele, "arte social" está intimamente ligada a "arte mural". Diante disso, afirma que:

A pintura mural é a mais adequada para a arte social, porque o muro geralmente pertence à coletividade e, ao mesmo tempo, conta uma história, interessando a um maior número de pessoas. Podem obter-se dois resultados por esse meio: a educação plástica e a educação coletiva (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 64).

Para fazer tal arte, precisaria o pintor de uma "sensibilidade coletiva" não só individual, como proferiu na palestra o *Sentido Social da Arte*⁹⁸. A respeito disso, Fabris afirma que:

Os ideais de uma arte coletiva, que sirva de instrumento de luta para o povo, norteiam também o Sindicato dos Pintores, Escultores e Gravadores Revolucionários do México, fundado em 1922 pelo grupo muralista. Rechaçando o "individualismo burguês", representado pela expressão

⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro: n. 35, maio 1938.

⁹⁸ PORTINARI, Candido. *Sentido Social da Arte* (1946). Trad. José Carlos Hernández Prieto. In: FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2011.

pessoal e pela pintura de cavalete, o Sindicato propõe-se a socializar a arte não apenas através da produção de obras monumentais, de domínio público. Repudiando toda diferenciação entre o artista e o trabalhador, os membros do Sindicato não só enfatizam a necessidade do conhecimento do ofício, mas equiparam o artista ao operário: o trabalho de ambos seria semelhante na construção do novo país, havendo para eles salários e horários idênticos (FABRIS, 1990, p. 83).

A respeito dessa "sensibilidade", Portinari classificou em sua palestra sob duas categorias, a saber, "sensibilidade artística" e "sensibilidade coletiva" (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 61). Sendo que tanto uma "sensibilidade" quanto outra deve ser educada, mas a coletiva só "poderá ser desenvolvida ao entrar em contato com as massas, auscultando seus desejos" (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 62). Pois,

Um pintor não é pintor social simplesmente porque tem vontade de sê-lo, e sim por razões de sensibilidade e educação (é um tanto irônico chamar de educação o viver e sofrer os desejos do povo, mas uso essa palavra para simplificar e para não me desviar do problema principal que estamos trabalhando) (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 61- 62).

Portinari acredita também que:

[...] um quadro deve possuir, acima de tudo, um valor intrínseco, isto é, um valor artístico. Muitos acharão absurdo pedir mais que isso a um quadro. Um artista debate-se por toda a sua vida com seus problemas artísticos e não é justo que se lhe peça mais, já que o tema só serve para desviá-lo do seu caminho. Bem sei que esse é o problema fundamental para um artista, mas quando se pinta, sempre se representa algo fora da questão plástica (PORTINARI apud FABRIS, 2011, p. 67).

Diante do exposto, "para o bem dos que lutam e sofrem na vida, em todos os seus matizes⁹⁹" a arte não deve ter somente a "sensibilidade individual" do artista¹⁰⁰, sendo imprescindível a "sensibilidade coletiva". Utilizando a "sensibilidade artista" e a "sensibilidade coletiva" em prol do povo, o artista não "cai no individualismo, o que significa sentir as coisas em relação a si mesmo de acordo com os pequenos problemas, o que leva à cegueira" (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 64). Assim sendo, "todo artista que meditar sobre os acontecimentos que perturbam o mundo chegará à conclusão de que fazendo seu quadro mais "legível", sua arte, em

⁹⁹PORTINARI apud FABRIS, 2011, p. 67.

¹⁰⁰ Sobre essa sensibilidade, Portinari observa que "O conteúdo espiritual de um quadro registra a potência de sensibilidade do artista. O lado técnico registra o conhecimento e o desenvolvimento da sensibilidade do artista. A técnica é o meio com o qual o artista transmite sua sensibilidade." (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 61).

vez de perder, ganhará. E ganhará muito, porque receberá o estímulo do povo" (PORTINARI apud FABRIS, 2011, p. 67).

Portanto, para Portinari, o artista tem uma função social inerente ao seu ser individual, isto é, ter uma "sensibilidade coletiva" e ser um representante do povo e denunciar a realidade pela qual seu povo passa. Fischer manifesta, que o artista deve engajar o seu público, como propõe Portinari em seus discursos que para uma arte ser social, ela deve ser entendida. Portanto,

Os pintores que desejam fazer arte social e amantes da beleza da pintura em si mesma são aqueles que não esquecem que estão neste mundo cheio de injustiças para formar filas ao lado do povo, auscultando os desejos em que este se debate. O pintor social acredita ser o intérprete do povo, o mensageiro dos seus sentimentos. É aquele que deseja a paz, a justiça e a liberdade. É aquele que acredita que os homens podem participar dos prazeres do universo. Ouvir o canto dos pássaros. Ver as águas dos rios que correm fecundando a terra. Ver o céu estrelado e respirar o ar das manhãs sem chuvas. Sem nenhum outro pensamento a não ser o de fraternidade e paz. Homens vivendo em um clima de justiça. Onde não haja crianças famintas. Onde não haja homens sem direito. Onde não haja mães chorando e velhos morrendo ao relento (PORTINARI, 1946 apud FABRIS, 2011, p. 68).

Fica nítido a intenção do artista social, como apresenta Fischer "a tarefa do artista é expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade" (FISHER, 1987, p. 51-52). Corrobora com o exposto, sobre a função educativa e social da arte, as palavras de Arnold Hauser:

O problema não consiste em confinar a arte ao horizonte atual das grandes massas, mas em ampliar o horizonte das massas tanto quanto possível. O caminho para uma apreciação autêntica da arte passa pela educação. Não a simplificação violenta da arte, mas o treinamento da capacidade de julgamento estético é o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria [...]

A arte genuína, progressiva, criativa só pode significar hoje em dia uma arte complexa. Nunca será possível que todas as pessoas derivem dela igual deleite e apreciação, mas a participação das massas nessas fruições pode ser ampliada e aprofundada. As condições prévias para o abrandamento do monopólio cultural são, sobretudo, econômicas e sociais. Não podemos fazer outra coisa senão lutar pela criação dessas pré-condições (HAUSER, 1998, p. 992).

No caso do artista, Fabris explica o porquê se ser usado o termo "social":

No caso de Portinari, utiliza-se a expressão “social”, querendo com isso designar uma arte que, mesmo partindo de uma realidade imediata, não a reflete nos termos de uma leitura ideológica tão absoluta e direta, não chegando a antepor o projeto político ao projeto plástico (FABRIS, 1990, p. 83).

4.3.1 Painéis no Ministério da Educação e Saúde (MES)

“Então tive de dizer: a minha pintura é pintura de camponês; se querem os meus camponeses, bem; se não, chamem outro pintor. Foi então que, embora numa ordem histórica, fiz a série do 'Ouro', 'Fumo', 'Gado' etc” (Candido Portinari)

O crítico de arte e biógrafo de Portinari Antonio Bento declarou no jornal *A Tarde*, do Rio de Janeiro, em 02 de abril de 1938:

Faltava ao Brasil uma pintura mural de caráter e de assunto nacionais, ligados aos temas históricos da nossa formação étnica ou da vida econômica e social do país. Essa obra está sendo atualmente realizada por Candido Portinari, para o novo edifício do Ministério da Educação¹⁰¹ (BENTO, 1938).

É importante notar antes de entrar propriamente nas obras do MES, o que diz Carlos Drummond de Andrade - o “poeta-funcionário” - sobre Getúlio Vargas e seu (des)interesse pela cultura e artes em entrevista¹⁰² realizada pelo Projeto Portinari:

Ele não ligava coisa nenhuma. Essa lenda de grande homem público, extraordinário, eu acho absolutamente falsa [...] Ele era, sim, um grande burocrata. E também político muito hábil, de grande esperteza, com a virtude de não guardar ódios. [...] No Brasil, devido ao espírito de bajulação, as obras aparecem mais como sendo obras do Presidente e não dos ministros. **Todas as obras do ministro Capanema**, que são hoje apontadas como sendo do Getúlio, **são obras que Getúlio tolerou.** Da mesma maneira que permitiu um prédio antiquado para o Ministério da Fazenda, autorizou um prédio moderníssimo para o Ministério da Educação. Sua preocupação era assinar o expediente e fazer política (ANDRADE, 1983, p. 25-26, grifo nosso).

Além do depoimento acima, na mesma entrevista expõe a importância do Ministro Gustavo Capanema naquele contexto:

Foi o ministro Capanema quem, pessoalmente, com o seu prestígio junto ao presidente Vargas, **fez esta revolução.** Ora, isto importava em encomendas, importava em fazer obras de grande relevo que ainda não se tinham feito no Brasil, como, por exemplo, o grande painel dos ciclos econômicos do Brasil, que ocupa um espaço enorme nas paredes; o grande painel dos brinquedos infantis, que também ocupa um grande espaço na sala

¹⁰¹ BENTO, Antonio. *A Tarde*. Rio de Janeiro, 02 abril 1938.

¹⁰² Entrevista de Carlos Drummond de Andrade para a série de depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1983. (Arquivo Portinari DE-43)

de espera do Ministro. **Eram coisas de uma dimensão tal, que podiam até assustar.** Isso causou um certo rebuliço. **Mas eu pergunto: qual era o pintor que no momento, naquela época, seria capaz de fazer aquilo?** Passe em revista os nomes e você não encontra ninguém. Então o que aconteceu foi o seguinte: da mesma maneira que Capanema escolheu Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e os arquitetos companheiros desses dois, escolheu um grande pintor. Era a fatalidade, era o que ele tinha à mão e Portinari era aquele que representava a melhor produção brasileira (ANDRADE, 1983, p. 7, grifo nosso).

Em princípio, o prédio do novo Ministério da Educação deveria ser construído nos moldes tradicionais propostos pelo vencedor do concurso, o arquiteto Arquimedes Memória. No entanto, com a interferência imediata de Gustavo Capanema, o edifício foi construído segundo um projeto considerado demasiado audacioso para a época. A hostilidade enfrentada no período foi lembrada por Capanema:

[...] Dei início às obras diante o espanto geral da cidade do Rio, que não compreendia aquela audácia. Por trás da opinião pública, estava a corrente da arquitetura velha muito numerosa e muito poderosa. Desde logo uma ideia ficou assentada no meu espírito: é que nós não íamos fazer simplesmente um edifício funcional, mas devíamos empreender a construção de uma grande obra de arte, o que queria dizer que devíamos convocar desde logo os nomes modernos, verdadeiramente de primeira grandeza, que se encarregassem das obras da pintura, arquitetura e jardinagem. O principal pintor que chamei foi Candido Portinari, então no princípio de sua carreira e muito combatido. Portinari executou todas as obras de pintura planejada, mas no fim ainda chamei Pancetti e Guignard, para concorrerem com algumas obras de sua autoria. Como naquela época o combate ao comunismo era acirrado e apaixonante, os inimigos da pintura e da escultura novas chamavam-nos de comunistas e chegaram a inventar que o edifício obedecera a forma de um martelo. Ridicularizavam-nos, chamando o prédio de Capanema Maru, ao se verificar que sua concepção lembrava um navio, a partir do emprego de pilotis, novidade introduzida por Le Corbusier¹⁰³ (CAPANEMA, 1976).

O depoimento acima nos demonstra que a escolha de Capanema por Portinari foi motivada sobretudo pelo desejo de renovação. Denota também a ausência da interferência de Getúlio no processo de construção do projeto do MES. "Nas singulares alianças do Estado Novo com arquitetos, poetas e pintores modernistas, parece-me que o maior oportunismo foi do governante, que em seu acerto de contas com a História [Capanema] conseguiu incluí-los em seu ativo" (ARAÚJO, 2016, p. 60). Esse é um dos fatores que questiona a existência de uma estética getulista nas artes plásticas e arquitetura.

¹⁰³ CAPANEMA, Gustavo. *In: Palácio da Cultura: 40 anos de arquitetura. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 maio, 1976.

A partir da obra *Café* (Figura 17), segundo Fabris, Portinari busca certamente uma *imagística nacional*, entretanto, ao contrário dos mexicanos, alicerçada em outros aspectos que seriam “no trabalho e em suas (próprias) raízes rurais” e acrescenta que:

[...] os afrescos do Ministério da Educação nada mais fazem que confirmar a concepção portinariana do *homem-trabalho*. Portinari transforma a ideia historicista do ministro Capanema, detectável pela escolha dos ciclos econômicos, numa visão crítica do trabalhador do Brasil presente (FABRIS, 1990, p.50, grifo da autora).

Os painéis do MES constituem doze afrescos em uma composição disposta lado a lado no no alto de três paredes. Os painéis executados para o Ministério da Educação foram: *Café, Borracha, Ferro, Fumo, Garimpo, Algodão, Pau-Brasil, Cacau, Gado e Cana-de-açúcar*¹⁰⁴. Para Lélia Coelho Frota, a partir desses afrescos que ganha força o projeto de arte social e mural elaborado pelo artista de Brodowski.

[...] sua vocação para o muralismo e a arte social ganhava corpo, ao mesmo tempo que efetuava um verdadeiro trabalho de integralização das artes: arquitetura, pintura e escultura combinadas em um monumento que viria a ser uma das principais fontes da modernidade no Brasil (FROTA, 2016, p. 101-102).

Segundo Fabris, para os murais do MES, Portinari deixou de lado a versão historicista em prol de sua visão de fazer “pintura de camponês”:

Portinari parece acatar as sugestões de Capanema, solicitando material bibliográfico para ir se “impregnando do assunto até transformá-lo em cores”, mas o que acaba prevalecendo é, não raro, sua visão pessoal, como pode ser percebido no caso do ciclo econômico. A ideia historicista do ministro, que faz com que o conjunto de afrescos seja realizado sob a supervisão de Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Mello Franco, é transformada por Portinari em parte integrante de sua “pintura de camponês, de acordo com suas concepções plásticas e sociais. (FABRIS, 1996, p. 66)

Candido Portinari lembra com Mário Dionísio dessa tentativa fracassada de acatar ordem de caráter populista/historicista:

Sou filho de camponês. Meus pais foram sempre camponeses pobres. [...] Assim, não posso esquecer-me deles. São o meu objetivo. Quando fiz os afrescos do Ministério da Educação, queria que eu fizesse a História do Brasil. Tentei. Mas foi impossível. Não saía nada. Depois de estudos e estudos, nada. Então tive de dizer: a minha pintura é pintura de camponês;

¹⁰⁴ PROJETO PORTINARI, 2004.

se querem os meus camponeses, bem; se não, chamem outro pintor. Foi então que, embora numa ordem histórica, fiz a série do 'Ouro', 'Fumo', 'Gado' etc. (PORTINARI apud DIONÍSIO, 1946).

Conforme salienta Fabris, "Sem deixar de levar em conta o tema, mas adequando-o a diretrizes próprias, Portinari realiza, entre 1936 e 1938, centenas de estudos em diferentes técnicas, [...] além de fazer experiências em escalas variadas [...]. Elabora também maquetes [...] (FABRIS, 2011, p. 24). Sendo "inegável que o resultado do conjunto do Ministério da Educação é fruto das concepções plásticas e sociais do artista" (FABRIS, 1990, p. 101).

[...] a recusa em realizar uma pintura histórica e a consequente atualização da concepção do trabalho assumem dimensões ideológicas na medida em que fazem dos afrescos do Ministério o fruto não de uma estética politicamente dirigida, mas de uma *visão pessoal* (FABRIS, 1990, p. 124, grifo da autora).

Desse modo, "Burlando a encomenda, o pintor consegue afirmar sua visão da realidade, não a visão laudatória que - se supõe - o encomendante desejaria. Espertamente, Portinari aproveita a oportunidade; espertamente Getúlio faz-se de bobo" (ARAÚJO, 2016, p. 60). Pois, para o curador, crítico de arte e cineasta Olívio Tavares de Araújo, "o principal objetivo de Portinari consistia em fazer-nos pensar e sentir, em sofrer solidariamente e querer melhorar o mundo, lutando pelo que é certo [...]" (ARAÚJO, 2016, p. 61). Portinari reconduz o histórico para uma concepção própria e camponesa "dando vida a uma ideia do trabalho que não comungava com o modelo oficialmente defendido pelo governo" (FABRIS, 1990, p. 125).

No conjunto dos ciclos econômicos, "a deformação é sabiamente controlada pelo rigor geométrico". Porém esse "rigor geométrico" derivado dos renascentistas italianos¹⁰⁵ é quebrado "pela disposição 'livre' de algumas figuras e pelo tratamento expressivo da musculatura e dos membros" do trabalhador que é "captado nos momentos expressivamente culminantes" em seu "gesto essencial", o "gesto que resume em si toda a ação" (FABRIS, 1990, p. 105).

¹⁰⁵ A antropóloga e crítica de arte Lélia Coelho Frota (1938-2010) também realça esse aspecto: "Portinari pinta o povo comum [...] utilizando sua própria linguagem [...] como um dom absoluto e exclusivo de seu artesanato, de sua técnica, de seu conhecimento do vocabulário das vanguardas e da pintura renascentista" (FROTA, 2016, p. 102).

Segundo Fabris, "A falta de detalhes desnecessários não é evidente apenas nas figuras, mas no próprio agenciamento espacial dos painéis" (FABRIS, 1990, p. 104). A paisagem nos afrescos do MES está reduzida "a alguns elementos referenciais", os ciclos são caracterizados "com rápidos acenos a seu teor específico" para dar maior visibilidade a figura humana (FABRIS, 1990, p. 102). Assim como observa Lélia Frota, "Fiel ao compromisso de uma maior comunicabilidade, ele tenta outorgar máxima visibilidade a seu sentimento comunitário" (FROTA, 2016, p. 102).

Portinari realiza uma obra sintética: são poucas as figuras que povoam os vários painéis, todas elas caracterizadas por uma vigorosa expressividade e por uma unidade cromática em que prevalecem os brancos, os azuis, os ocres em contraste com os tons amorenados das figuras (FABRIS, 1990, p. 102).

O pintor alcança essa síntese através da redução de uma composição carregada de elementos para uma composição sintética calcada em elementos essenciais. Por exemplo, ele reduz todos os elementos e os muitos personagens de *Café* de 1935 a "apenas seus elementos essenciais: a colona, o capataz, o carregador, três trabalhadores" (FABRIS, 1990, p. 102). A autora salienta que se Portinari tivesse utilizado mais figuras ou maior detalhamento nos painéis do MES, "não só teria quebrado a concentração, a essencialidade de cada tema buscadas pelo artista como teria prejudicado a unidade compositória e psicológica, necessária ao impacto visual do conjunto" (FABRIS, 1990, p. 104).

Segundo Fabris: "É evidente a cristalização de tipos, retirados de *Café* (de 1935) e que informarão toda a produção social do artista: Portinari fixa-se em torno de alguns tipos humanos básicos, não apenas temática, mas também formalmente" (FABRIS, 1990, p. 101). Fabris ainda relata que: "É inegável que *Café do Ministério da Educação e Saúde* (Figura 18), é herdeiro direto do *Café* [...]: não só as figuras como o sentido da composição são derivados deste" (FABRIS, 1990, p. 102).

[...] o pintor opera um recorte[...] concentrando-se apenas em alguns elementos e representando a paisagem mediante manchas cromáticas. Dela retém as figuras da colona sentada, do capataz, de um carregador e de três trabalhadores unidos entre si por uma série de linhas interseccionadas (FABRIS, 1996, p. 69).

Figura 18 — Café, 1938 (MES)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Café**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 x 297 cm. Palácio Gustavo Capanema. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1755/detalhes> (CR: 914)

Encontramos nos trabalhadores "os vários perfis desconcertados pela luta" nesses murais que, segundo Araújo, apresentam:

[...] trabalhadores em algum instante da labuta: carregando sacos de café, incisando seringueiras e defumando em rolos a borracha, mergulhados no rio garimpando com bateia, colhendo o fumo ou algodão, descascando o cacau, transportando lingotes de ferro etc.; [...] Como sempre agigantados, os músculos dos braços, os pés e as mãos falam de tensões, esforços, da ligação intensa do homem com a terra.

Aparecem mais negros, mulatos e cafuzos do que brancos - como era a realidade, entre as classes trabalhadoras mais humildes da época. [...] Os coloridos são baixos, predominando ocre e sépias. Trata-se de uma gente vergada, alquebrada, massacrada sob o peso da pobreza e do trabalho.

Depreende-se do todo uma sensação de grande dignidade. Porém, atenção: dignidade não tem nada de ufanismo. A dignidade dos personagens e da pintura resulta da solidariedade de quem sempre conheceu de perto a pobreza e o trabalho, não de qualquer viés triunfalista (ARAÚJO, 2016, p. 60).

Esses trabalhadores são "pintados com tons frios, muitos deles vestidos de branco, como era frequente no interior do Brasil durante a primeira metade do século 20, denotam solenidade e vigor" e "pela primeira vez o chão vermelho desapareceu para dar lugar a uma composição geométrica abstrata, destinada a destacar e agrupar as figuras humanas" (FROTA, 2016, p. 102).

À medida que Portinari repete a figura do trabalhador realizando a mesma tarefa, segundo Fabris, "o artista não opera com individualidades, mas com uma ideia/símbolo – o trabalhador coletivo". Isto pode ser visto, nas fisionomias anônimas de seus personagens e de como representa a alienação do gesto produtivo (FABRIS, 1990, p. 127).

[...] Ao conceder primazia à figura do negro nos afrescos do Ministério da Educação e Saúde Pública, Portinari apresenta uma leitura particular do passado, que não vê como um objeto histórico inerte, uma vez que nele está enraizada uma situação presente que constitui o fulcro de sua operação artística. O negro, nesse contexto, não é apenas um protagonista histórico da constituição da nação brasileira. É, antes de tudo, uma figura ideológica, por cujo intermédio Portinari questiona a política populista proposta pelo governo Vargas, alicerçada no pacto entre capital e trabalho [...]. (FABRIS, 2006. p. 97).

Essa "saga pictórica da história do país, agenciada por gente anônima do povo¹⁰⁶" dos ciclos econômicos, foi vista, erroneamente, com "triumfalismo" segundo Araújo. O autor acredita que há nessas obras uma "*projeção inconsciente de uma expectativa* [...]" resultante das circunstâncias, da encomenda como ponto de partida, do juízo que se cristalizou ao longo do tempo" (ARAÚJO, 2016, p. 60, grifos do autor).

Olívio Tavares de Araújo acrescenta que por meio da observação de certas figuras, como por exemplo se vê, por exemplo, a exaustão, o cansaço, "a resignação patética", "o alheamento", a infelicidade e o desânimo - por exemplo em "Carregando Café" (Figura 24), "Colona" (Figura 23), "Menina" (Figura 25), "Homem Sentado"

¹⁰⁶(MICELI, 2016, p. 116).

(Figura 26) e “Mulher Sentada” (Figura 27) – o contrário a qualquer pré-julgamento de “triumfalismo” ou “oficialismo”.

[...] as figuras femininas - que certamente não foram mostradas desse jeito por acaso. Observem a fadiga que se abate sobre a colona, em Café (Figura 18) [...]; observem, em Fumo (Figura 19) [...], a resignação patética da mulher assentada à esquerda; em Gado (Figura 20) [...], o alheamento, talvez indiferença da personagem ao centro; enfim, a tristeza - a inelutável tristeza - do olhar da menina de azul, em Algodão (Figura 21) [...] (ARAÚJO, 2016, p. 60).

Em vista disso, o autor dialoga com o leitor para a análise dessas posturas e semblantes que denunciam a condição desses trabalhadores rurais.

Diante dessas mulheres, **não há como não falar de pintura de denúncia.** E, alertados pela melancolia das personagens femininas, percebemos que começam a ficar tristonhas várias outras. A expressão do seringueiro que enrola a borracha; os corpos duramente curvados no ensacamento do algodão, nas bateias, no transporte de cana; o desânimo do homem que descansa, ao fundo de Cacau (Figura 22) [...]; os vários perfis desconcertados pela luta (ARAÚJO, 2016, p. 60, grifo nosso).

Figura 19 — Fumo, 1938 (MES)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Fumo**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 x 294 cm. Palácio Gustavo Capanema. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1752/detalhes> (CR: 911)

Figura 20 — Gado, 1938 (MES)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Gado**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 x 246 cm. Palácio Gustavo Capanema. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1750/detalhes> (CR: 909)

Figura 21 — Algodão, 1938 (MES)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Algodão**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 x 300 cm. Palácio Gustavo Capanema. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/1753/detalhes> (CR: 912)

Figura 22 — Cacau, 1938 (MES)



Fonte: PORTINARI, Candido. **Cacau**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 x 298 cm. Palácio Gustavo Capanema. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1756/detalhes> (CR: 915)

Pode-se perceber nessas obras, tanto nos estudos preparatórios quanto na execução propriamente dita, que "o foco comum são os trabalhos manuais de homens e mulheres do operariado e não à representação exótica do entorno ou alegoria da atividade" (MICELE, 2016, p. 116). Sobre os diversos estudos:

A maioria dos desenhos deixados por Portinari não foi feita pelo simples prazer do grafismo pelo grafismo, e sim como estudo dos murais. No entanto, é tal a sua força de desenhista (como o seu talento de colorista) que esses desenhos podem ser admirados autonomamente. Como parte essencial da arte do mestre (AQUINO apud CAMARGO, 1977, p.100).

Enrique Bianco (1977) também comenta sobre o trabalho minucioso dos estudos de Candido Portinari antes de realizar a obra final.

O desenho de Portinari é especialmente impressionante. Foi vendo seus desenhos que vim a compreender uma coisa que dizia meu professor de desenho na Itália – um alemão – e que na época eu achava difícil de entender: “traço não existe, o que existe é uma forma que você arbitrariamente define como um traço. Assim, para saber onde colocar esse traço, você precisa conhecer profundamente a forma a ser definida”. Portinari fazia isso como ninguém. Seu grafismo não era intelectual ou mental, tinha um sentido profundamente sensual. O sentido estético era nele como se fosse uma necessidade vital de forma. Não era uma mera reprodução, ele dava peso aos objetos. Seu traço engrossava ou afinava de acordo com a ênfase desejada. O resultado era quase como uma terceira dimensão: seu desenho era tão palpável que era quase como se pudesse andar em volta (BIANCO apud BALBI, 2003, p. 156).

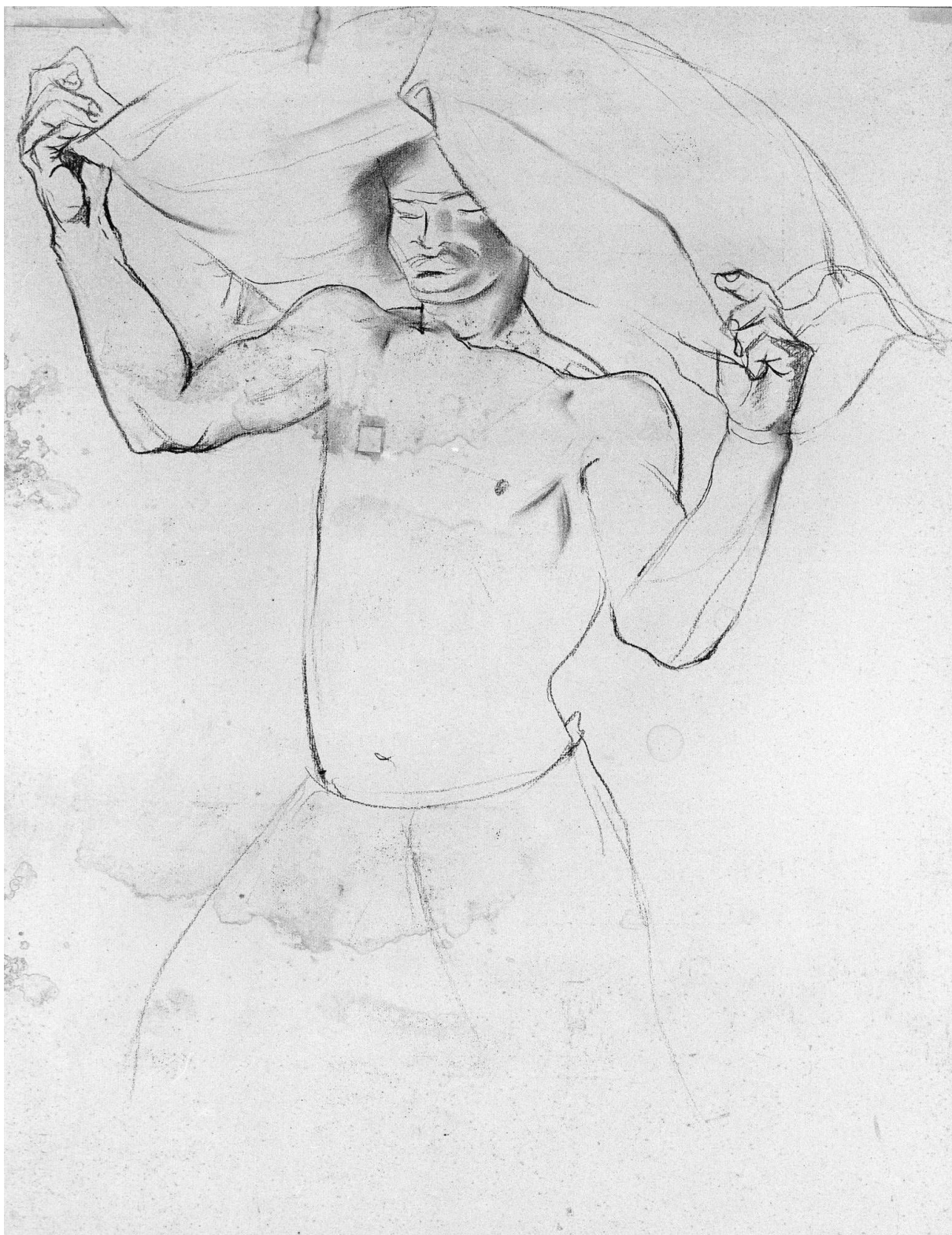
Mário de Andrade ressalta justamente os vários estudos documentais de caráter histórico para o MES que se transforma em plástica social com visão pessoal do artista no afresco final.

Na própria série dos grandes afrescos construídos para o novo Ministério da Educação, em que **o artista se propôs recensear as principais indústrias brasileiras**, se é sempre certo que para os estudos preliminares **o pintor se documentou com paciência perfeita** e uma minuciosidade robustamente naturalística nos desenhos, logo em seguida, completados os estudos, fixadas decisoramente as composições e **chegado instante de criar o afresco definitivo, toda essa riqueza documental foi abandonada**, partindo o artista exclusivamente em busca da sua realização pictórica (ANDRADE, 1963, p. 131, grifo nosso).

Figura 23 — Colona, 1938

Fonte: PORTINARI, Candido. **Colona**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Desenho, carvão sobre papel kraft, 135,5 x 178,5 cm (aprox.). Coleção Particular. (Fragmento do desenho para transporte mural “Café”). Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/960/detalhes> (CR: 843)

Figura 24 — Carregando Café, 1937



Fonte: PORTINARI, Candido. **Carregando Café**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1937. Desenho, carvão sobre papel, 60 x 45 cm. Coleção Particular. (Estudo para a pintura mural "Café"). Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/129/detalhes> (CR:727)

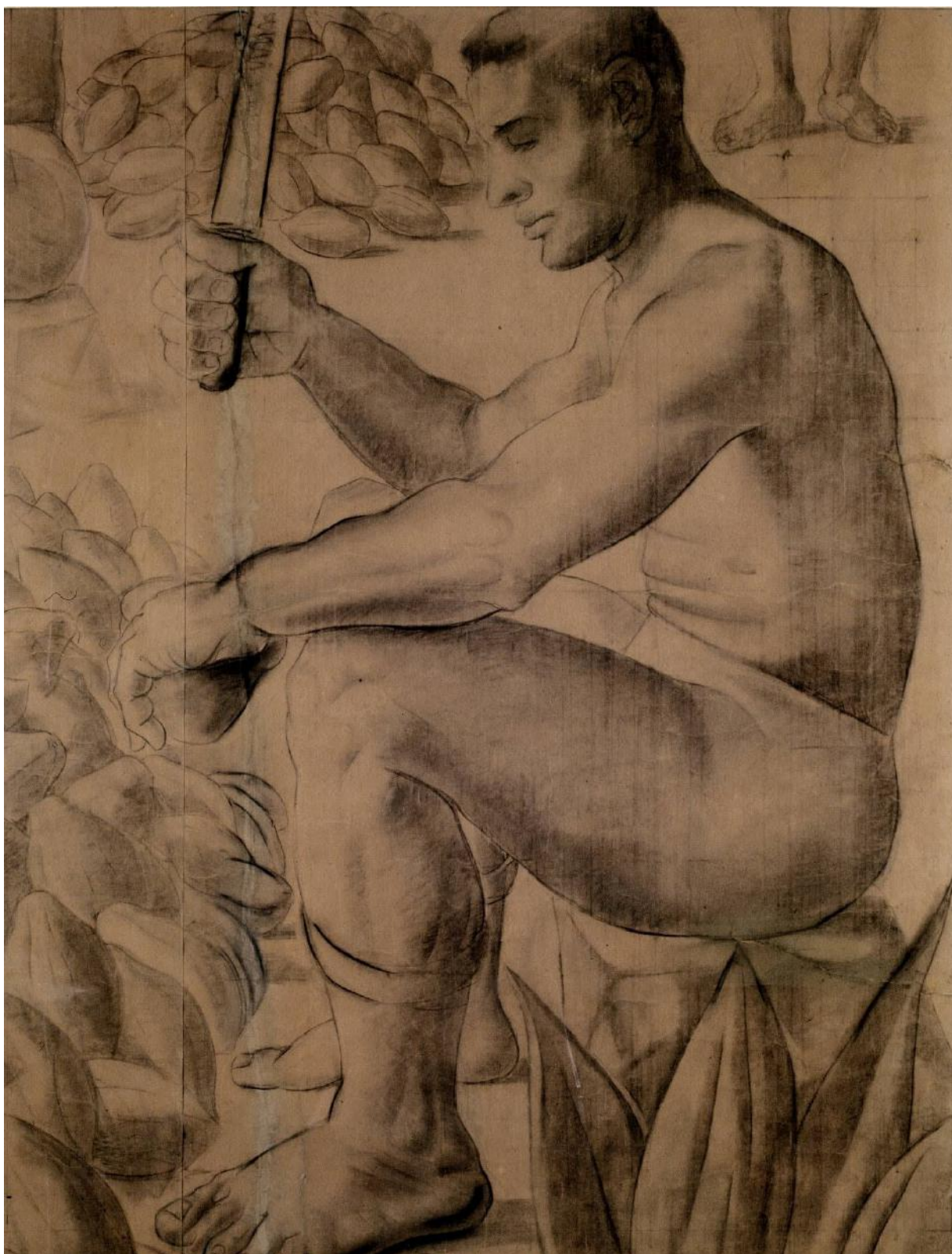
Figura 25 — Menina, 1938



Fonte: PORTINARI, Candido. **Menina**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Desenho, carvão sobre papel kraft, 178 x 102 cm. Coleção Particular. (Estudo para a pintura mural “Algodão”). Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1587/detalhes> (CR: 837)

Figura 26 — Homem sentado, 1938



Fonte: PORTINARI, Candido. **Homem Sentado**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1938. Desenho, carvão sobre papel kraft, 142 x 110 cm. Coleção Particular. (Fragmento do desenho para transporte mural "Cacau"). Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/970/detalhes> (CR: 846)

Figura 27 — Mulher sentada, 1937



Fonte: PORTINARI, Candido. **Mulher sentada**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1937. Desenho, crayon sobre papel, 50 x 65 cm (aprox.). Coleção Particular.(Estudo para a pintura mural "Gado"). Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3840/detalhes> (CR:710)

Como visto, "em seus murais não há o menor resquício de historicismo. Sua visão é atual, e não apenas em termos estilísticos: se o tema é o trabalho, através dele, Portinari fala sobretudo do trabalhador" (FABRIS, 1990, p. 102). Porém, Fabris levanta a questão do "historicismo" por ser um dos argumentos que levaram a crítica a intitular Portinari como "pintor oficial".

[...] um dos argumentos da crítica oficialista é justamente de caráter histórico - a predileção dos governos fortes pela celebração de um certo passado -, esse depoimento, somado à obra do Ministério da Educação, nos permitirá não só dissolver a equação pintor histórico = pintor oficial (também à luz das obras propriamente históricas), mas, através dela, contestar o "oficialismo" portinariano *tout court* (FABRIS, 1990, p. 125).

No que diz respeito ao tema do trabalho Annateresa Fabris declara que é nesse tema "que são encontrados os elementos para uma leitura ideológica da obra de Portinari, e não à luz do oficialismo (FABRIS, 1990, p. 118). Esta temática do trabalho

se apresenta no período de um governo populista, mas não podemos “reduzir” Portinari em um "pintor oficial" dada a complexidade da sua obra. Na visão oficial, este trabalho é exaltado como fonte de riqueza da nação, mas Portinari dirige a ele um olhar pessoal.

[...] o tema do trabalho – o denominador comum do populismo -, através dele, Portinari denuncia a falsa equidade do pacto populista. Nos discursos de Getúlio Vargas, todas as categorias sociais são consideradas igualmente trabalhadoras. Nos painéis de Portinari, aparece uma única categoria de trabalhadores: a massa marginal, o proletário. Rompe-se, portanto, o pacto capital/trabalho [...] (FABRIS, 1990, p. 125).

A figura do negro na produção artística de Portinari surge como um aspecto ideológico do trabalhador explorado, como o braço que impulsiona a economia brasileira “símbolo de um proletariado em oposição à ordem (branca) vigente” (FABRIS, 1990, p. 85).

A série dos ciclos econômicos não só não é obra do getulismo, quer ideológica, quer esteticamente, como evidência uma liberdade do artista com o próprio ministro Capanema, [...] que não consegue impor à Portinari a própria visão histórica da economia brasileira (FABRIS, 1990, p. 125).

Fabris nos diz que "para tachar Portinari de ‘pintor oficial’ não basta constatar que pintou o trabalho para um governo populista" (FABRIS, 1990, p. 118). Pelo contrário, segundo ela, "trabalhando para o governo, o artista desmascara os mitos do poder, integrando em sua expressão os marginalizados que, com a força de seu braço constituem o esteio do desenvolvimento" (FABRIS, 1990, p. 139). Além do fato que "a temática trabalho nada significa por si só, dissociada do modo pelo qual é tratada. E o tratamento que Portinari dá ao tema desmente a visão oficialista" (FABRIS, 1990, p. 124).

Os principais instrumentos do pacto populista são as reformas e o bem-estar social, a harmonia interclassista, o Povo, a Nação. Subjacente a tudo isso, a doutrina da paz social, que, na realidade, nada mais representa do que a ideia da harmonia entre o capital e o trabalho, indispensável ao desenvolvimento do modelo industrial. As contradições de classe são minimizadas (quando não praticamente negadas) em nome do nacionalismo, da industrialização [...]. Na dissolução dos limites de classe, os "inimigos" da burguesia industrial são transformados em inimigos do Povo e da Nação, desviando-se, desse modo, o proletariado da luta por seus reais interesses.

Na aliança entre capital e trabalho, dá-se a este último um papel de destaque, transformando-o no verdadeiro agente do processo de homogeneização social (FABRIS, 1990, p. 122)

Segundo a historiadora da arte, Annateresa Fabris (1990), Portinari através de seus painéis voltado à temática sobre o trabalho denuncia a imparcialidade existente no governo populista, pois todas as categorias sociais eram consideradas igualmente trabalhadoras. Assim o artista fazia questão das imagens de personagens negros em suas obras, contrapondo-se à política do governo Getúlio Vargas, portanto, não acreditando na ideologia étnica de exclusão velada que existia no período de vigência do Estado Novo. Segundo Antonio Callado:

Sua crítica era feita em termos de verdadeira pintura. Ele mostrou ao Brasil, em termos meramente de cor e de forma, o divórcio entre a terra brasileira e a civilização que fingimos ter. O homem brasileiro retratado por Portinari, o homem do povo, esse liga-se à terra de forma quase indivisível, liga-se por imensos pés de terra preta, de terra morena, de terra roxa, liga-se às árvores por braços simples às vezes e toscos como troncos (CALLADO, 2003, p. 105-106).

Portinari manteve a sua tendência social, isento das investidas que os governantes do período do Estado Novo fizeram no sentido de utilizar as suas obras como propaganda oficial, contudo, mesmo que ela tenha ocorrido, não houve a complacência do artista. Sua obra não mostra um mundo novo e idealizado onde não há discrepâncias sociais, culturais, econômicas e geográficas, mas a recriação intensificada e surpreendente do mundo que o artista conhecia bem, o de sua terra natal, sua temática e suas experiências da vida longe dos centros urbanos. Por isso, dizer que tenha havido uma estética oficial nas obras de Portinari, seria reducionismo, compreendendo por esta estética, como sendo um estilo adotado e determinado pelo governo de Getúlio Vargas. O crítico Olívio de Araújo conclui que:

Só a mais completa má vontade, um partido prévio cegamente tomado, e/ou a mais completa falta de atenção (quando não de sensibilidade) podem impedir que vejam esses painéis como o que realmente são: a refutação cabal de que a pintura de Portinari, até a destinada a espaços simbólicos da nação, tenha sido oficial. Quem o acusa de pintor do Estado Novo parece nunca ter olhado diretamente para eles (ARAÚJO, 2016, p. 59-60).

4.4 "PORTINARISMO X ANTIPORTINARISMO" OU O "PROBLEMA PORTINARI"

Enquanto na historiografia da arte sempre houve uma "crença" no passado da glorificação e honra, reconhecimento do mérito com "pompa e circunstância" do artista

no *post-mortem*, como reconhece Olívio Tavares de Araújo (2016), “a história da arte corrige os equívocos do passado e por fim confere aos artistas indevidamente maltratados em seu tempo o lugar que sempre mereceram”, no “caso Portinariano”, essa revisão foi negativa (ARAÚJO, 2016, p. 53). Sobre esse fato, Sergio Miceli (2016) em “Portinari contingente” afirma:

Em vez de situar Portinari em meio às condições de operação da cena artística naquela conjuntura histórica, os detratores preferem esconjurá-lo sem se dar conta de que as obras atendiam aos pleitos e aos ideais das sumidades modernistas, as quais louvaram em uníssono os méritos do pintor. Não ousam afrontar a legitimidade do modernismo literário, preferem fabular uma história da arte falseada (MICELI, 2016, p.105).

Miceli aponta uma possível hipótese para os “juízos impressionistas, anacrônicos” e “um tanto pretensiosos” e a “perda de lugar no quadro dos puristas”: “O fato de Portinari ter conservado cacoetes de aprendizagem acadêmica e de não abjurar o universo ‘caipira’ de onde provinha” (MICELI, 2016, p. 105). Além disso, de acordo com o mesmo autor, a obra portinariana:

[...] incomoda críticos e intérpretes convictos de que a arte constitui um domínio de exceção, o qual transcende as circunstâncias históricas de invenção, como repositório de valores eternos. Os que se arvoram em árbitros de qualidade, da forma, da beleza, costumam recusar a atividade artística como prática social e descartam do panteão de obras-primas os trabalhos que lhes parecem comprometidos com as injunções temporais e, pior, com as demandas de timbre político (MICELI, 2016, p. 105).

Paulo Mendes de Almeida, no primeiro¹⁰⁷ de 3 artigos¹⁰⁸ publicados entre novembro de 1962 e janeiro de 1963, e depois compilados em seu livro “De Anita ao Museu” (1976), considera que “nenhum artista do País terá sofrido, tanto quanto Candido Portinari, a inconstância, a flutuação das opiniões a respeito de sua obra”. Partindo do pressuposto de que coexistem dois partidos em relação ao artista, classificado por ele de “portinarismo” e “antiportinarismo”, o autor observa que por um momento, “fazer alguém a mínima restrição aos trabalhos do grande pintor, significava

¹⁰⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Portinarismo”. *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1962. Supl. Lit.

¹⁰⁸ Os três artigos publicados por Paulo Mendes de Almeida no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* foram reunidos pelo autor na edição do livro *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 141-160.

São eles: ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Portinarismo”. *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1962. Supl. Lit./ ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Antiportinarismo”, *O Estado de S. Paulo*, 5 jan. 1963. Supl. Lit./ ALMEIDA, Paulo Mendes de “O Choque”. *O Estado de S. Paulo*, 12 jan. 1963. Supl. Lit.

atrair sobre si os raios da ira de seus exaltados admiradores”, em um sentimento de imoderado deslumbre. Ao grupo que apresentava a obra de Portinari como “obra oficial”, Almeida chamou de “antiportinartistas” e ao grupo oposto que considerava “artista oficial” um reducionismo ultrajante, o autor designou a alcunha de “portinartistas” (ALMEIDA, 1962).

Os pressupostos argumentativos da crítica antagonista são, essencialmente, o suposto monopólio de encomendas em obras públicas e privadas e os temas históricos em suas obras. Isto posto, Portinari, mesmo sendo filiado à esquerda e depois ao Partido Comunista e filho de camponeses, foi estigmatizado como “pintor do regime” ou “pintor oficial”.

Carlos Zilio em “A Querela do Brasil” (1997 [1982]), parte do pressuposto que a obra o pintor estaria a serviço do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas (1882-1954), e assim adere ao pensamento dos “antiportinartistas”. Em resposta a essa análise de Zilio, Annateresa Fabris em seu “Portinari, pintor social” (1990 [1977]), argumenta, por exemplo sobre a estética populista de Getúlio que “em seus inúmeros discursos, o presidente não faz nunca menção às artes plásticas, enquanto enfatiza com insistência o papel a ser desempenhado pelo rádio e pelo cinema na consolidação da nacionalidade” (FABRIS, 1990, p. 32). Portanto, de acordo com a autora, a estética getulista associada ao pintor é facilmente contestada, quando se observa o desinteresse de Getúlio Vargas pelas artes plásticas. A autora também reitera que Portinari permanece com uma autonomia estético/ideológica, destacada em sua produção histórica não oficial. Para ela, o pintor:

[...] Coloca sempre em primeiro plano o homem do povo, o homem comum. Elementos que caracterizam a interpretação histórica de Portinari: dimensão humana e não épica dos acontecimentos; história feita pelo homem do povo (sentido coletivo) não pelo herói (glorificação individual); ênfase da participação do braço escravo na história americana; ausência de símbolos culturais ostensivos (Catequese, Primeira Missa); interesse pelo significado dos acontecimentos e não por sua descrição celebrativa (FABRIS, 1990, p. 34).

Em vista disso, pode-se analisar que as obras de Portinari não eram propagandas panfletárias de um governo ditatorial. O que concerne a sua obra é o

trabalhador brasileiro, o homem do povo - não em sua dimensão épica, histórica ou ufanista -, mas humana e social (FABRIS, 1990).

Antonio Bento (2003) objeta que há preocupação com os problemas sociais na obra do artista de Brodósqui, ou seja, a antítese do rótulo imposto pelos "antiportinaristas" de um "artista oficial", mesmo tendo encomendas a partir do mecenato governamental, principalmente através de Gustavo Capanema. Ademais, é constatado que desde seu primeiro trabalho para o mecenato estatal, Portinari manteve sua postura e liberdade plástica e política. Portanto os títulos "pintor oficial" ou "pintor do regime" são controversos e coloca em dúvida a honestidade de seus pertinazes ou casmurros divulgadores contemporâneos.

Uma outra origem do "antiportinarismo", seria o alegado "monopólio" do pintor sobre grande parte das encomendas, tanto públicas quanto privadas, especialmente retratos da elite. Entretanto, o pintor desde aluno do Liceu de Belas Artes, foi conhecido por pagar suas contas com encomendas de retratos e sempre foi considerado exímio retratista por colegas e críticos, mesmo assim há diferenças plásticas nesses retratos, e nem são eles suas "obras primas" mais famosas na retratística, como visto anteriormente no Capítulo 3.

De acordo com o autor Paulo Mendes de Almeida, um outro viés dos detratores é decorrente das críticas ao artista que, muitas vezes, estavam relacionadas mais à "atmosfera de admiração incondicional e exclusivista" ao artista que à sua obra (ALMEIDA, 1962). Ferreira Gullar, que primeiro foi um dos detratores, (GULLAR, 1958) em 1977, concordava com essa perspectiva apontada por Almeida, pois Portinari era uma espécie de adversário da arte não figurativa, dizendo que Portinari "se reduzira para alguns a uma espécie de equívoco da arte brasileira. Essa reação demolidora da crítica, se era uma contrapartida do "endeusamento" anterior, refletia, mais que isso, a necessidade dos **teóricos da arte não figurativa de afastar o principal obstáculo que se interpunha em seu caminho**¹⁰⁹" (GULLAR, 1977, p. 188, grifo nosso).

¹⁰⁹ GULLAR, Ferreira. ARTE/ Por Ferreira Gullar. Revista *Veja*, 21 de dez. de 1977. Edição 485, p. 108.

De fato, há uma predominância incomum de Portinari no que tange ao reconhecimento nacional e internacional o que levou ao que Luiz Martins chamou de “tabu” e que pode-se chamar de “mitificação” do artista, como ocorre de tempos em tempos na história da arte. Essa “mitificação”, “endeusamento”, “tabu” enraizado perante o artista, projetou em muitos grupos uma hostilidade e desconfiança à sua obra até hoje.

A excessiva exposição de Portinari e sua visibilidade nos anos subsequentes à Segunda Menção Honrosa¹¹⁰ que recebeu na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh em 1935, nos Estados Unidos, por sua tela *Café*, foi patente na mídia e na imprensa. Toda sua projeção e contestação exacerbou-se com a exposição *Portinari* no Museu Nacional de Belas Artes em outubro de 1939, ocasião em que recebeu visita do então presidente Getúlio Vargas. Na época, Portinari já havia recebido as encomendas aos murais para o Ministério da Educação por Gustavo Capanema que o contratou logo após a repercussão internacional da tela *Café*¹¹¹. A partir da execução dos painéis dos chamados "Ciclos Econômicos", Portinari estaria fadado a julgamentos ridicularizantes ou defesas não engajadas.

A *Revista Acadêmica*¹¹² de número 48¹¹³ em homenagem a Candido Portinari, de fevereiro de 1940, que foi distribuída ao público em abril do mesmo ano, foi o grande estopim que resultou com a resposta um tanto atravessada do semanário *Dom Casmurro*, da querela conhecida como "portinarismo" versus "antiportinarismo". A discórdia entre os artistas, intelectuais e escritores já assolava a imprensa desde o Salão de Maio, toda a questão sobre "arte oficial" e "governo e artista", que já vinha em pauta, voltava-se majoritariamente para Portinari.

¹¹⁰ Prêmio recebido um ano antes pelo artista surrealista Salvador Dalí (1904-1989).

¹¹¹ Segundo o historiador e crítico de arte Walter Zanini (1925 - 2013), “deve-se muito a ele [Portinari] o difícil alargamento do entendimento da arte moderna junto à opinião pública brasileira, menos incrédula depois de seu quadro *Café*” (ZANINI, 1991, p. 70).

¹¹² A *Revista Acadêmica*, foi um periódico artístico-literário, de 1933 a 1948, foi publicada sob a direção de Murilo Miranda, editada na cidade do Rio de Janeiro; sendo redator Moacyr Werneck de Castro e secretário Lúcio Rangel.

¹¹³ Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, nº 48; s.p., fev. 1940.

Devido ao sucesso da Exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes em outubro do ano anterior, a *Revista Acadêmica* decidiu publicar a edição de número 48 em reverência ao pintor. Com o título “Homenagem a Portinari” na capa, seu conteúdo era o seguinte: nota da biografia de Portinari por Manuel Bandeira; artigos “Candido Portinari” de Mário de Andrade; “Estive em casa de Candido” de Carlos Drummond de Andrade; “Em defesa da Pintura” de Santa Rosa e o “O exemplo de Portinari” de Aníbal Machado; além de poema de Vinicius de Moraes e notas de Carlos Cavalcanti, Antonio Bento, Sadi Garibaldi, R. Magalhães Jr., Lúcio Cardoso, Murilo Mendes, Dante Costa, Andrade Muricy, Pedro Dantas, Roberto Alvim Corrêa, Jorge de Lima, Carlos Lacerda, Clovis Ramallete, Álvaro Lins, Peregrino Júnior, José Jobim, Emil Farhat, Guilherme Figueiredo, Francisco Karam, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Astrogildo Pereira, Hermes Lima, Rodrigo M.F. de Andrade, Luís Jardim, Saul Borges Carneiro, Henrique Cavaleiro, Pedro Nava, Almir de Andrade, Haydée Nicolussi, Genolino Amado, Benjamim Soares Cabello, Silvio Peixoto, Guignard, Adalgisa Neri, Rachel de Queiroz, além de outros.

Na época, o Conselho diretor da *Revista Acadêmica* era composto por Álvaro Moreyra, Mário de Andrade, Aníbal Machado, Candido Portinari, Artur Ramos, José Lins do Rego, Tomás Santa Rosa, Rubem Braga, Sérgio Milliet, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, A. D. Tavares Bastos e Érico Veríssimo. Os redatores eram Murilo Miranda e Moacir Werneck de Castro.

Na edição de *Dom Casmurro*, de 6 de abril de 1940, a nota não assinada¹¹⁴, intitulada "Homenagem Municipal", havia insultos e ironias até nas entrelinhas. Dirige-se aos que homenagearam o artista como "gente muito misturada, metade da qual fracassada do ponto de vista da inteligência ou da cultura", a nota foi destacando alguns nomes importantes, como veremos a seguir:

É necessário observar que, ao tratar tão amplamente de Portinari, a *Revista Acadêmica* tenha desconhecido a existência, no país, de qualquer outro pintor. Um estrangeiro que lesse essa revista chegaria à conclusão de que nós só possuímos um pintor, o qual deve ser o maior do mundo, um dos maiores de todos os tempos etc., nada existindo, além dele, na pintura brasileira. Os autores dos artigos e notas não fazem a mais leve referência à pintura nacional antiga ou moderna. Antes de Portinari, nada. Com ele, nada.

¹¹⁴ O redator-chefe Jorge Amado responsabilizou-se pela nota posteriormente em *Diretrizes*.

Haverá alguma coisa depois? [...] Nem de passagem falam nas influências (algumas tão definitivas como a de Rivera, por exemplo) que pesam sobre Portinari. E, pior que tudo isso, calam a existência de qualquer outra coisa na pintura nacional, além de Portinari. Lasar Segall, tão importante sem dúvida, deixou de existir. E demais. Afinal de contas, para que Portinari exista como artista, não é necessário que todos os outros desapareçam¹¹⁵.

Fato estranho que aparece na crítica que rebate o exclusivismo, como é percebido por Paulo Mendes de Almeida, é a menção do nome somente de um único artista, ou seja, o exclusivo Lasar Segall. Paulo Mendes de Almeida¹¹⁶ (1963) comenta que nesse ato "deixava transparecer uma outra face da luta, não menos inglória, porém mais rancorosa e solerte, porque cevada na mesquinhez da rivalidade" (ALMEIDA, 1963).

Diante de diversas manifestações de "portinaristas" e "antiportinaristas" na imprensa, o "Suplemento Literário da Revista Diretrizes" publicou uma réplica. Para cada nota tinha uma resposta de Jorge Amado, que se responsabilizou pela "Homenagem Municipal" por ser redator-chefe, mesmo alegando não ser o autor da referida nota.

Mário de Andrade, foi um dos defensores da *Revista Acadêmica*, e escreve:

[...] considero das mais justas a homenagem prestada pela "Revista Acadêmica" ao pintor Candido Portinari. Quanto ao artiguete contrário a ela, considero-o inteiramente estranho ao terreno em que se devem mover as coisas da inteligência: incorreto como atitude, grosseiro como sensibilidade, primário em sua argumentação.

No que concerne a essa "querela", vimos que não se trata de fatos ou fatores isolados, porém um dos antecedentes, já mostrava cada qual com seu respectivo lado. Na ocasião da produção do "Handbook of Latin American Studies" da Universidade de Harvard, o Prof. Robert S. Smith Jr., do Departamento de Arte da Universidade de Illinois, solicita ao Ministério da Educação material iconográfico de apenas dois artistas brasileiros, a saber, Candido Portinari e Oswaldo Teixeira. Entretanto, ao acrescentar mais artistas à lista, Carlos Drummond de Andrade suprimiu artistas plásticos importantes como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Gomide, Carlos

¹¹⁵ "Homenagem Municipal", *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, (144): 5, 6abr. 1940.

¹¹⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de. "O Antiportinarismo", *O Estado de S. Paulo*, 5 jan. 1963. Supl. Lit.

Prado, Flávio de Carvalho, etc¹¹⁷. (ALMEIDA, 1962). Fato este que gerou incômodo e revolta principalmente do círculo de Tarsila¹¹⁸. Assim, o 3º Salão de Maio de 1939 na capital paulista rendeu muitos debates e burburinhos, sabe-se de alguns envolvidos: de um lado os escritores Oswald de Andrade e Luiz Martins, que era companheiro de Tarsila e do outro Paulo Rossi Osir.

Luiz Martins, em seguida, publica “Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando¹¹⁹” para o semanário *Dom Casmurro* no que seria a primeira denúncia na imprensa do “portinarismo” segundo Paulo Mendes de Almeida em “O Portinarismo”. Sobre o artigo, o autor comenta:

O principal assunto, nele desenvolvido, já era corrente em generalizados murmúrios, nas controvérsias de bar e em outras reuniões de artistas. Mas pela primeira vez, ao que pudemos averiguar, em artigo estampado na imprensa, punha-se o “dedo na ferida”, denunciando o “portinarismo” em seus aspectos menos edificantes (ALMEIDA, 1962).

No que diz respeito aos ataques sofridos por Portinari por seu suposto “oficialismo”, o poeta Carlos Drummond de Andrade que em 1939 era chefe de gabinete do Ministro da Educação coloca alguns nomes no jogo e declara:

O meio artístico e o meio literário brasileiros vivem ainda em condições de estrito municipalismo [...] temos uma política de arte, não temos uma arte. As discussões são apenas personalistas, não atingindo nunca os princípios teóricos, nem se aventurando ao exame das questões técnicas, que no mundo inteiro absorvem e apaixonam os estudiosos de cada ofício [...] Do tempo, recolhemos apenas a substância espessa e imediata, constituída pelos nossos afetos e antipatias individuais, pelos nossos interesses de grupo ou de mesa de café. Mas aquela parte do tempo, formada pelos eflúvios que sopram violentamente do mundo, trazendo ideais, motivos de criação e meditação, intimando-nos a refletir e interpretar a vida ou, artisticamente, nos suicidarmos, esta passa despercebida ao geral da nossa literatura e dos nossos artistas. [...] O governo tem procurado servir à arte e à inteligência no Brasil, interessando na feitura e na decoração de seus edifícios o maior número possível de bons artistas, como também chamando a colaborar na solução dos problemas culturais os escritores e cientistas mais eminentes da nossa terra. Não somente Portinari, mas também Lúcio Costa, Celso Antônio, Santa Rosa, Adriana Janacópolos, Brecheret, Luis Jardim, Carlos Leão, Paulo Rossi, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Antônio de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Anibal Machado, Graciliano Ramos, Augusto Meyer, Marques Rebelo, João Alphonsus, Sérgio e Aurélio Buarque de Holanda, Onestaldo de Pennafort,

¹¹⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Portinarismo”. *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1962. Supl. Lit.

¹¹⁸ Fato que se conjectura da leitura das diversas entrevistas de contemporâneos do grupo no Projeto Portinari, sendo tanto simpatizantes ou opositores do artista.

¹¹⁹ MARTINS, Luiz. “Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o touro Ferdinando”, *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro (115): 7-11, 26 ago. 1939. (Arquivo Portinari PR - 429)

Augusto Frederico Schmidt, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Américo Facó, Rodolfo Garcia, Afonso de Taunay, Souza da Silveira, Cláudio Brandão, Antenor Nascentes, Gilberto Freyre, Rui Coutinho, Heloisa Alberto Torres, Arthur Ramos, Josué de Castro, Evandro e Carlos Chagas Filho, Emanuel Dias, Miguel Osório de Almeida, e dezenas e dezenas de outros, no momento, realizam obras ou põem as suas aptidões, em caráter permanente, ou para tarefas episódicas, a serviço do Ministério onde trabalho e que por isto mais diretamente observo. Poder-se-á chamar a isto 'arte oficial', 'literatura oficial', 'ciência oficial?'¹²⁰.

Um dos mais obstinados críticos de Portinari foi Oswald de Andrade. Ambigualmente, Bento (2003) apresenta que, num primeiro momento, Oswald mostrou-se receptivo ao trabalho de Portinari ao visitar seu ateliê, encomendando algumas obras suas.

[...] logo que entrou no ateliê, o poeta de Pau-Brasil mostrou-se entusiasmado. Fez de cara elogios rasgados ao artista e à sua obra. Afirmou que não esperava encontrar aqui um pintor de sua categoria. Depois, Portinari me disse, satisfeito e contente: "parece que você exagerou a respeito de Oswald. Entre os intelectuais brasileiros, ele é um dos mais abertos à pintura moderna. E gostou mesmo dos meus quadros. Tenho certeza de que gostou, pela franqueza de suas palavras" (BENTO, 2003, p. 68).

Bento (2003), fazendo uma retrospectiva, prossegue comentando sobre o interesse de Oswald nas obras do pintor:

O fato é que Oswald de Andrade não se limitou apenas a admirar as composições de Portinari. Alguns de seus retratos despertam-lhe o mais vivo interesse. Sem dúvida, foi muito estimulante o apoio que o líder de vanguarda deu ao pintor. Ficou sinceramente encantado com *Futebol*, tela que reproduzia uma pelada de meninos na praça em frente ao cemitério de Brodóski (BENTO, 2003, p. 68).

Recapitulando suas críticas a respeito das qualidades do artista: em 1934, quando Portinari realiza sua primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Itá, entre os textos que circularam na imprensa, destaca-se o artigo "O pintor Portinari", no qual Oswald ressalta o aspecto social e revolucionário de sua pintura, a tendência para o muralismo, sua relação com os contemporâneos nacionais e estrangeiros, sem esquecer a terra natal, e o talento para o retrato. Aponta ainda o caráter escultural deste gênero na obra do artista de Brodóski, que pode-se constatar no retrato de

¹²⁰ "Conversa com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luís Martins-Portinari", *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n.116, p. 5, 2 set. 1939.

Pilar Ferrer, que ele destaca no artigo. Oswald, ainda conclui que a arte portinariana é engajada:

Sendo assim, o Brasil tem em Candido Portinari o seu grande pintor. Mais do que escola, que faça exemplo. Pintor iniciado na criação plástica e na honestidade do ofício, homem de seu tempo banhado das correntes ideológicas em furacão. Não admitindo a arte neutra, construindo na tela as primeiras figuras do futuro titânico – os sofreadores e os explorados do capital (ANDRADE, 1934).

Além disso, Oswald fez questão de seu filho ser aluno de Portinari. Mesmo assim, Oswald viria a fazer ataques violentos ao artista, provavelmente estendendo, a ele, suas divergências pessoais com Mário de Andrade. Juntamente com o artista, as críticas tangenciavam em Mário de Andrade, amigo e contemporâneo que foi acusado de não valorizar outros artistas. Contrariando sua posição diante dos atributos de Portinari de 1934, Oswald, no artigo “As pinturas do Coronel”, publicado em *Dom Casmurro* em 1939, promove o pintor a alcunha de “pintor oficial” e incontestável. A imagem do pintor ligada ao oficialismo, principalmente, a partir desses eventos se alastrou. O artista, então, era acusado de “pintor oficial” ou “pintor do regime” imputação que pode-se observar na afirmativa de Paulo Mendes de Almeida (ALMEIDA, 1962), quando diz que:

Muitos julgavam exagerada a solícitude com que o governo se empenhava na divulgação do nome e da obra de Portinari. Tal empresa, conceituavam-na como de verdadeira promoção, em grande estilo, nela vislumbrando a veleidade de se criar uma arte oficial [...] concebida ou involuntariamente Portinari se convertia no pintor oficial do país¹²¹ (ALMEIDA, 1962)

Essa questão não só obteve destaque nos periódicos, mas também repercutiu na literatura. No livro “O Trapicheiro” (1939), de Marques Rebelo¹²², Candido Portinari é retratado na personagem do pintor Nicolau, Santa Rosa na de Mário Mora e Lasar Segall na de Zagalo, como vemos a seguir:

11 de julho [1938]

Nicolau, pioneiro do afresco no Brasil, é o título do artigo, sincero, espontâneo e comedido, com que nos brinda Mário Mora, no Diário de Notícias, a propósito dos murais que o pintor está terminando nas paredes do salão de espera do gabinete do ministro da Educação, lamentando

¹²¹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Portinarianismo”. *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 1962. Supl. Lit.

¹²² Marques Rebelo era amigo e até frequentador da casa de Portinari, até que um desentendimento entre os dois, transformou-se em ataques em periódicos (e até em livro) por parte de Rebelo. Rebelo chegou a vender até seu retrato pintado por Portinari por preço insignificante para “cutucar” o pintor.

apenas que ficassem eles tão escondidos do público. Zagalo, que foi vê-los às escondidas, numa hora em que Nicolau não estava trabalhando com a sua equipe, achou-os desequilibrados, mal entonados, vulgares, “em resumem de-tes-tááááá-veis!” Saulo Pontes é mais generoso: Trata-se realmente de uma obra séria, a primeira coisa grande que se fez no gênero cá entre nós, sendo, portanto, perfeitamente desculpáveis as falhas inevitáveis a uma primeira experiência. Imagine-se que até de pedreiro o Nicolau teve de funcionar, pois os nossos operários não sabiam preparar uma massa a contento. Todavia não deixam de ser engraçados os motivos escolhidos: o café, a cana-de-açúcar, o mate, a carnaúba, o fumo, a pecuária, etc. Se couber a Nicolau pintar também as principais paredes do futuro Ministério da Agricultura, é provável que então teremos a gramática, a álgebra, a trigonometria, a zoologia, a química e a física.

A respeito da crítica da época e contida acima no livro de Rebelo sobre os Painéis no Ministério da Educação, principalmente ao tema "Ciclos econômicos", Quirino Campofiorito relata:

Há quem diga que os assuntos desenvolvidos por Portinari não são próprios para o Ministério da Educação e Saúde [...] Mas quem disse que os assuntos desenvolvidos por Portinari não são de efeitos profundamente cultural? Então quando vemos nossa atenção atraída para o homem que trabalha, para as fontes de riquezas do nosso país, então não sofremos um impulso educativo? Quando Portinari escraviza a nossa simpatia pelo homem que colhe a borracha e o algodão, que planta o café e o fumo, que esgota suas energias na cata do ouro ou no trabalho fatigante das grandes usinas, o que é isso senão educação necessária a nós das cidades que gozamos só os benefícios do progresso? Então, não é educar, dizer tão expressivamente nós da cidade que usamos luvas para que nossas mãos não gastem ao levar uma vaidosa bengala, que tudo nos é assim possível porque lá longe, quando as cidades se acabam e a natureza domina, há seres semelhantes a nós que trabalham de sol a sol e por isto seus pés são rudes, suas mãos pesadas e seus corpos tostados?¹²³

Os discursos pró e contra Portinari ficaram intensos com aliados e os opositores do artista e de seu prestígio mais tarde também no âmbito do concretismo e neoconcretismo. O movimento neoconcretista tem seu início em 1959 com a publicação do Manifesto Neoconcreto no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Ferreira Gullar, afirma que "Portinari, entre outros artistas, como Segall, Di Cavalcanti e Pancetti respondiam a necessidades ideológicas amplas e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação, e era justamente o tradicionalismo que o neoconcretismo buscava romper" (GULLAR apud BRITO, 1985, p. 14).

¹²³ CAMPOFIORITO, Quirino. "As decorações Moraes do Ministério da Educação e Saúde". (Arquivo Portinari PR- 402)

Ferreira Gullar, em 1958, discorrendo sobre o sucesso de Portinari em meio à sociedade como um todo confere "à pressa da nossa crítica inexperiente em descobrir no Brasil um mestre moderno, guindou-o à posição de Picasso brasileiro, o que por outro lado muito favoreceu a ditadura necessitada de mostrar como o Estado Novo renovava tudo" (GULLAR, 1958). Gullar afirmava que o pintor era "acadêmico disfarçado de moderno", mais tarde retratou:

Mas Portinari está longe de ser um artista acadêmico disfarçado de moderno. Pelo contrário, o peso dessa formação, a par das inegáveis qualidades de sua pintura, situam-no como um momento específico de nossa arte, e de grande significação: é ele quem trava, palmo a palmo, a batalha pela superação da linguagem acadêmica na busca de uma linguagem nova (GULLAR, 1977).

Frederico Moraes, batendo na tecla mais uma vez da deformação e vendando-se os olhos para a tragédia e o drama enfrentados pelos brasileiros "periféricos", defendia que "um dos alvos visados pela vanguarda (talvez até de forma inconsciente) era Portinari, em cuja obra, o aspecto literário ou mesmo sua formação acadêmica eram mascarados por um contraditório engajamento político." E ainda considerava que "o extraordinário prestígio e sucesso do artista na área oficial estavam retardando o desenvolvimento da arte brasileira", o mesmo autor explana ainda que a arte "influenciada pelo muralismo mexicano e pelo expressionismo internacional, impunham, via Portinari, **uma visão deformada de nossa realidade social**" (MORAIS, 1975, p. 81, grifo nosso)

No *Jornal do Comércio* de 16 de novembro de 1980, Walmyr Ayala publica o artigo "Deu a louca no júri". Ayala denuncia o júri do III Salão Nacional de Artes Plásticas, dizendo que "no relatório, ainda no catálogo, dos trabalhos de seleção e premiação, os responsáveis pela coordenação do Salão assinam um documento estatístico da ilegalidade do funcionamento do júri" por ausências de jurados. Porém, ao ler o catálogo é que Ayala ficara injuriado, pois 2 textos estavam ali, de "antiportinaristas" que depois de quase vinte anos de sua morte ainda atacavam o pintor.

Mas o cúmulo do absurdo, a maravilha da gafe de tal catálogo, está na homenagem prestada a Portinari, e na qual são registrados dois textos que espinafram com o artista. A cronologia é pífia, a apresentação elementar, as reproduções de péssimo nível gráfico e seletivo. E para completar a

incapacidade da coordenação dessa mostra, num elenco de textos selecionados há um de Frederico de Moraes que diz: "Portinari jamais foi um artista estrutural, em sua pintura os elementos não se relacionam coerentemente em uma estrutura, são lançada equivocadamente, na tela ou muro, daí que o resultado só pode ser estapafúrdido (AYALA, 1980)

Walmyr Ayala, descontente com o evento, acrescenta uma desaprovação da postura de uma das referências da crítica da arte moderna no Brasil:

Para completar há ainda umas palavras de Aracy Amaral, que diz lá pelas tantas: "Sua obra como expressão do Brasil contudo perde facilmente em confronto com a de uma Tarsila dos anos 20, um Di Cavalcanti dessa mesma década, ou a com de um Alfredo Volpi, este sempre em desenvolvimento até nossos dias".

Mas não para aí a nossa crítica, aliás aparentada com Tarsila (só assim poderia ser julgado Tarsila maior que Portinari, em qualquer década): "A pouca intensidade de um Portinari neste particular, mesmo quando sua obra é baseada numa tela como "Retirantes", se mantém apenas por seu virtuosismo. E esta característica pode ser facilmente comprovada através de retrospectiva exibida, em toda a sua fragilidade, no Museu de Arte de São Paulo em dezembro de 1970". A Funarte certamente está a dever uma explicação a todo o orbe cultural brasileiro, a respeito de tais impropriedades. Ou, pelo menos, empregar em sua assessoria pessoas mais atentas a tão lamentáveis desserviços (AYALA, 1980).

Motta (2007) declara seu parecer sobre os motivos de tantos "detratores" e observa que poderia não só recair no "pintor oficial", mas também por seu experimentalismo e influencias exteriores , principalmente picassianas:

As críticas a Portinari ocorreram por dois principais motivos: o primeiro, pelo fato de o pintor ter sofrido influência de artistas estrangeiros, principalmente de Picasso, e o outro fator, por ter sido rotulado por alguns críticos como um "pintor oficial" do regime de Getúlio Vargas. Mas, ao mesmo tempo que há aqueles que criticam e até mesmo marginalizam Portinari, há também os que o consideram um "pintor social" (MOTTA, 2007, p. 25).

Walter Zanini acrescenta que a obra de Portinari, responde ao contexto físico, social e cultural brasileiro e é, ao mesmo tempo, de uma indiscutível consciência universal, e que:

Se o empenho por uma arte socialmente engajada às vezes atraiu Di Cavalcanti, coube a Portinari - que preparou discípulos e influiu na geração ascendente a que pertença, do forma tanto específica como generalizada - elaborar todo um repertório estilístico de cenários, posturas e gestos proletários (ZANINI, 1991, p. 71).

Olívio de Araújo indaga a acusação do título de "artista oficial" imputado a Portinari com a questão: "em que consiste, realmente, ser artista oficial de um regime?". Analisando os regimes totalitários do contexto, o crítico chegou a conclusão de que:

É o artista que, em linguagem tradicional acessível, de fundamento acadêmico, com ênfase retórica e nenhum cuidado com a verdade, pinta uma nação idealizada, uma ordem social em funcionamento perfeito, cada indivíduo muito satisfeito realizado em sua classe (ARAÚJO, 2016, p. 54).

E acrescenta, que deve apresentar também:

Os sistemas de produção estão em franco progresso, a riqueza material cresce com rapidez, o povo vive unido, saudável e feliz [...] É ainda escultor que modela corpos belos como os de gregos clássicos- porém vestidos-, o poeta que escreve odes ao trator ou o compositor de sinfonias às fundições de ferro (ARAÚJO, 2016, p. 54).

Isto posto, Antonio Bento (2003) conclui que:

O regime do Estado Novo era de fato antidemocrático. Mas Portinari foi chamado a fazer aquelas decorações não em decorrência de suas posições políticas - ou de sua filiação ao regime então vigente -, mas em virtude de suas habilitações profissionais. Tornara-se na época o nosso único pintor moderno capaz de executar satisfatoriamente, em afrescos, as pinturas murais que lhes foram encomendadas (BENTO, 2003, p. 292).

Getúlio e seu Estado Novo foi um regime atípico e contraditório, "dividiu para reinar e admitiu progressistas e esquerdistas na produção e administração da cultura", por exemplo, com seu Chefe de Gabinete do Ministério da Educação sendo Carlos Drummond de Andrade. Como registra Araújo:

Na cultura, não foi dirigista nem sectário. Não queimou livros em praça pública, não fez exposições de arte degenerada, não impôs um programa artístico demagogicamente ufanista e esteticamente retrógrado, como os outros governos ditatoriais da mesma época. Endossou a estética vigente entre a intelectualidade, a modernista. [...] Num estado assim, será que artista oficial é o que aceita encomendas do governo - como indiscutivelmente ocorreu com Portinari? Bastará isso para defini-lo? Aceitá-las foi a prova de que ele se vendeu, como um reles traidor a serviço do inimigo? Oscar Niemeyer (1907-2012), não menos esquerdistas, que trabalhou para Getúlio no projeto do novo Ministério da Educação, também traiu seus ideais? Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que criou e comandava os gigantescos coros nas manifestações populares, foi compositor oficial? Escritas exatamente entre 1930 e 1945, suas *Bachianas brasileiras* são música getulista? Enfim: poderia jamais pairar sobre Drummond- nosso poeta maior, o engajado autor de *A rosa do povo*, de poemas como "Com o russo em Berlim", "Passagem da noite", "Carta a Stalingrado", "A flor e a náusea" e "Sentimento do mundo" - a

menor suspeita de oficialismo, oportunismo, adesivo? (ARAÚJO, 2016, p. 55-56).

Sendo assim, Annateresa Fabris, como defensora de Portinari ser um “pintor social”, conclui que há incompatibilidade e conflito de designar um “artista social” como um “artista oficial”, como atestam alguns críticos e artistas brasileiros, porque são conceitos incoerentes e destoantes. Segundo Fabris:

[...] Portinari dribla a postura oficial graças a um conjunto de recursos estilísticos que permitem, à distância, interpretar de maneira dialética sua relação com o poder [...] ao lançar mão de uma representação prototípica e anônima do trabalhador, Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas. Reforçando a opção iconográfica pelo negro, o pintor cria um conjunto sintético e coeso [...] o trabalhador é apresentado de maneira crítica, com gigantismo e vínculo direto com a terra (FABRIS, 1996, p.83).

Segundo Annateresa Fabris,

Portinari cumpre várias operações ao mesmo tempo. Ao lançar mão da figura do escravo, nega a ‘mística do trabalho’ do governo Vargas e a idéia interclassista a ela inerente. Ao forjar uma imagem heróica do negro, nega a teoria da inferioridade racial então divulgada pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia (FABRIS, 1996, p. 81).

Posto que, o artista "opta por figuras de negros, num momento em que a difusão das ideias eugenésicas dava um cunho científico ao racismo" (FABRIS, 2016, p. 77). A autora ainda diz que a opção por retratar negros trabalhadores como o sustentáculo do país "nem sempre teve boa acolhida na esfera oficial", pois "com a ideia da inferioridade do negro, a elite dirigente transformara em racial o que era social, o que era decorrência do sistema de produção adotado no país" (FABRIS, 1996, p. 81). Em vista disso, a obra *Café* foi impedida de participar da Exposição Internacional de Paris de 1939. Neste momento, escreve Tomás Santa Rosa que "o país não se reconhecia na 'representação de homens pretos e mulatos, na sua rude labuta, produzindo a riqueza nacional" (SANTA ROSA apud FABRIS, 2016, p. 77).

Aqui, volta-se para a entrevista de Carlos Drummond de Andrade mostrada no início deste Capítulo e para as assertivas sobre o governo complexo e contraditório do contexto e a deslocação para Capanema do “problema” artístico. Diante de tal fato, mesmo nesse regime populista, Candido Portinari teve liberdade de criar e expressar intrínseca a trabalhos anteriores e futuros, sem alienação e panfletagem getutista. O

pintor, que nunca esqueceu suas raízes, ficou abalado diante de tanto atrito e rebuliço diante de si próprio e sua obra e chegou a pensar em desistir - ainda que o desgosto fosse somente pelos críticos compatriotas e não abalasse sua fama, encomendas e críticas internacionais. A afirmativa do desgaste psicológico do baque sofrido é apresentada na Carta para Mário de Andrade.

Caro Mário

Ficamos tristes em saber que v. continua doente – fazemos votos que v. fique logo bom. Não se preocupe com o álbum de Buenos Aires – a saúde é o que mais nos interessa. De resto agora desejo ficar um pouco na sombra e trabalhar para mim – tanto que hoje mandei duas cartas uma ao nosso Capanema e outra ao Juscelino prefeito de Belo Horizonte desistindo dos murais – estou mandando cópia de ambas. Estou ansioso para acabar os trabalhos que faltam no Ministério – foi um trabalho que não me satisfiz em nenhum sentido. Mesmo que tivesse feito grátis mas realizado sem tanta intervenção teria valido a pena. Por outro lado, financeiramente não deu resultado – não que tivesse pago pouco, mas foi o tempo que levou – De um lado, eu com as experiências do outro, as mudanças e a quantidade de palpites e as esperas de paredes – enfim um trabalho que não tive sorte. Tenho feito uns quadrinhos pequenos que em breve mandarei fotografias – Talvez eu dê mais para quadros de cavalete onde posso fazer o que bem entender. Talvez os murais sejam para sujeitos mais fortes – gente que as opiniões dos outros em nada influem. Todos mandam muitas lembranças e votos para que você melhore logo.

Abraços do seu velho, Portinari.

Rio, 17-XII-943.

Apesar disso, continuou seu projeto que dedicara tanta pesquisa com seus alunos e seus colaboradores como Enrico Bianco e seu irmão, Roberto Burle Marx, Inês Correia da Costa, Diana Barbieri, entre outros. Portanto, Portinari preocupado em transmitir um “Brasil-Real” por meio de uma denúncia a realidade desigual, miserável e trágica do seu povo, foi rechaçado e desmotivado pelas opiniões alheias. Entretanto, o pintor de Brodowski não estava sozinho, ele assim como outros artistas não transgrediu suas mensagens, “[...] nunca deixaram de dizer o que tinham a dizer e nunca deixaram de ser escutados [...] sua ação foi e ainda é imensa” (FRANCASTEL, 1973, p. 5).

O pintor transforma o conceito historicista dado "numa visão do Brasil alicerçada na figura do trabalhador, próxima, portanto, de sua poética pessoal" (FABRIS, 2011, p. 24). Elza Ajzenberg compactua com a visão de Fabris, ao afirmar que Portinari:

[...] procura [...] expressar valores histórico-sociais. Nessa visão, Portinari toma consciência de uma arte que é testemunhal e histórica, à medida que se reconhece como protagonista de sua existência e, conseqüentemente, de seu tempo.

A contribuição de Portinari à expressão histórica pode unir-se à contribuição da outra dimensão da notícia encontrada na consciência humana, que é relatada pela arte, transmitindo outros vestígios dos fatos, não encontrados na narrativa histórica (AJZENBERG, 2012, p. 107).

Pode-se perceber o quanto a arte de Portinari estava então diretamente ligada à sua percepção do mundo e à sua trajetória pessoal. Isso fica claro ao observar, também as obras cujos temas vinculavam-se a cenas que faziam parte de sua memória em relação aos seus primeiros anos de vida e à sua terra natal – como as brincadeiras de criança, o circo, enterros na rede – memória esta que também é representada através de sua pintura sacra, temática escolhida pelo artista para figurar nas paredes da casa de sua família em Brodowski.

A opção de ser moderno e local ganha nele um tom diferente das experiências modernistas anteriores. Enquanto estas haviam buscado a configuração de uma brasilidade moderna, a de Portinari "parecia vir de dentro, da profundidade mesmo do seu ser". Bueno associa essa nova situação à condição social do artista [...] o que faz dele um representante do "povo", capaz de conquistar algo sempre almejado pelos modernistas: uma sólida reputação internacional. Por tais circunstâncias, Portinari torna-se o artista mais habilitado à consecução de um "estilo brasileiro", pois personifica uma coletividade (o povo), contribuindo com isso para a consolidação da arte moderna como experiência pública e coletiva (FABRIS, 2016, p. 75).

Com isso, para Elza Ajzenberg:

É possível verificar em Portinari a capacidade de ir além das aparências e do que é supérfluo. Sua atenção está voltada para o homem, não propriamente o homem entidade abstrata, mas um determinado: o homem brasileiro, com seus problemas, buscas e sonhos. Refletindo sobre aspectos tão importantes da realidade brasileira e, ao mesmo tempo, colocando seus sentimentos e sua "idéia pessoal", cria os seus espectros humanos, que nada mais são do que o homem dizimado pelo próprio contexto social (AJZENBERG, 2012, p. 106-107).

Entretanto, Sérgio Miceli conclui através dos fatos da crítica da arte portinariana ao passar do tempo que:

O caso Portinari constitui, em suma, um perrengue incontornável da crítica de arte brasileira. Não se trata de admitir ou de recusar critérios nacionalistas de apreciação da matéria artística, mas de atinar com as condições em que tal receituário foi formulado e de pronto convertido em pautas de arbitragem certo senso comum erudito compartilhado pelos artistas e pelos analistas. A menos que o esteta se julgue detentor de critérios universais de valor, as

obras de artistas, "maiores" ou "menores", não logram se desvencilhar de contingências históricas. Portanto, Portinari deverá persistir como objeto inteligível de fruição, apesar do espremeio dos adeptos da arte pela arte (MICELI, 2016, p. 106).

5 CONCLUSÃO

O presente TCC possibilitou um aprendizado muito significativo diante dos objetivos propostos, mas creio que nas próximas abordagens, a temática poderá ser melhor desenvolvida através do estudo mais profundo e sistemático das questões levantadas, principalmente, afinando ainda mais o problema de pesquisa ou fazendo uma análise comparativa com outros artistas. Espera-se que a pesquisa contribua de forma eficaz para futuros pesquisadores que trilhem pelos caminhos da arte social portinariana, abordando e revisando os discursos oficiais e hegemônicos da historiografia modernista brasileira, assim como a temática social existente na arte não somente, mas também do nosso pintor Candido Portinari.

Como exposto, percebe-se que as encomendas oficiais tiveram início em 1935, após a premiação da tela *Café* pelo Instituto Carnegie, nos Estados Unidos. Foi a partir de então que Portinari consagrou-se como pintor moderno no cenário nacional e internacional.

Enquanto o modernismo paulista se constitui com questionamentos de uma *arte nacional* em questões mais estéticas do que conteudísticas, o jovem pintor, já em suas primeiras entrevistas, refletia sobre o assunto aspirando a arte para brasileiros, não para estrangeiros e a importância da educação em artes visuais.

Em 1931, quando volta de seu prêmio de viagem, Portinari já apresentava convicções e um desejo de imprimir uma estética diferente em suas pinturas, que valorizasse a gente simples e trabalhadora, especialmente o povo dos cafezais de terra roxa de Brodowski. Portinari adotou a brasilidade como inspiração, o grande traço definidor do seu estilo tornou-se a deformação dos pés e das mãos das figuras representadas. Após experimentar muitas técnicas, passando pelo óleo e pela têmpera, o artista chegou à pintura em afresco, que o consagraria e o realizaria como pintor.

Sobre a plástica moderna em Portinari, Annateresa Fabris conclui que o pintor não era um "acadêmico que se travestia de moderno" como muitos diziam, pois "boa

parte da visualidade do modernismo brasileiro está sob o signo da volta à ordem" (FABRIS, 2011, p.36). Portinari se inscreve nessa poética de volta à ordem, que constituía uma nova visão de modernidade "guiada pela busca de um novo sentido humanista para a arte" (FABRIS, 2011, p.37).

Para Annateresa Fabris, uma das características de Portinari é a busca de uma "imagística nacional", na qual o temático e o formal se fundem para expressar uma realidade brasileira. O nacional não é visto por meio da visão ufanista e oficial das elites brasileiras daquele momento histórico, mas, é posto como uma visão crítica deste nacionalismo.

O discurso nacionalista e populista de Vargas é negador das diferenças internas presente na sociedade brasileira. Getúlio Vargas dava ênfase, por exemplo, em categorias generalizantes como família, pátria e nação visava, precisamente, a negar a existência das classes sociais, quiçá, suas desigualdades. Assim, como bem aponta Fabris,

[...] Portinari dribla a postura oficial graças a um conjunto de recursos estilísticos que permitem, à distância, interpretar de maneira dialética sua relação com o poder [...] ao lançar mão de uma representação prototípica e anônima do trabalhador, Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas. Reforçando a opção iconográfica pelo negro, o pintor cria um conjunto sintético e coeso [...] o trabalhador é apresentado de maneira crítica, com gigantismo e vínculo direto com a terra (FABRIS, 1996, pg.83).

No que diz respeito ao tema do trabalho Annateresa Fabris descreve quatro esquemas essenciais no trabalho de Portinari: "A escolha racial incide no negro; A tendência ao monumental; O agigantamento da mão, símbolo da força do trabalhador; A ligação do trabalhador com a terra, expressa pelo pé grande, solidamente plantado no solo. (FABRIS, 1990, p.108).

A temática do trabalho se apresenta no período de um governo populista, mas não podemos "reduzir" Portinari em um pintor oficial dada a complexidade de sua obra e das ligações entre artistas e intelectuais com o governo. Na visão oficial, este trabalho é exaltado como fonte de riqueza da nação, mas não se vê essa concepção na obra de Portinari.

[...] o tema do trabalho – o denominador comum do populismo -, através dele, Portinari denuncia a falsa equidade do pacto populista. Nos discursos de Getúlio Vargas, todas as categorias sociais são consideradas igualmente trabalhadoras. Nos painéis de Portinari, aparece uma única categoria de trabalhadores: a massa marginal, o proletário. Rompe-se, portanto, o pacto capital/trabalho, na medida em que o negro é alçado a símbolo do trabalhador braçal brasileiro. (FABRIS, 1990, p.125).

A figura do negro e do mestiço na produção artística de Portinari surge como um aspecto ideológico do trabalhador explorado, como o braço que impulsiona a economia brasileira “símbolo de um proletariado em oposição à ordem (branca) vigente” (FABRIS, 1990, p. 85).

Como se pode observar, pressupostos para afirmar o caráter social no trabalho de Portinari não faltam. Assim, foi possível concluir que o artista, por meio de suas produções artísticas de engajamento social, desempenhou um importante papel na construção e irradiação de sua arte social voltada para a realidade nacional. Portinari conseguiu unir os ideais modernistas aos seus anseios pessoais e criou uma sensibilidade artística e coletiva, permitindo a construção de uma história não oficial e não panfletária dos temas nacionais. Sua produção artística é arte interessada que questiona, denúncia e sensibiliza, mas é também arte que revela seus anseios e sua interpretação do mundo. Dada a subjetividade que essa produção se constrói, as influências de movimentos artísticos ou de seu posicionamento político.

Nestas considerações finais, sinto a infinidade de possibilidades e questionamentos entre Portinari e sua arte social, a historiografia hegemônica do modernismo desconsiderando as artes gráficas, aplicadas, música e dança fora "da torre de marfim". O conteúdo abordado ao longo do presente trabalho demonstra a importância do pintor Candido Portinari para a consagração do modernismo brasileiro, bem como sua contribuição direta para a ampliação de conhecimentos da função social da arte.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte Na America Latina**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1997. 365 p.
- AGA. Portinari voltou da Europa. **Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro, 1931. (Arquivo Portinari PR - 126).
- AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. *In*: SÃO PAULO. **90 Anos Depois - A Semana de Arte Moderna** (Catálogo da exposição): Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- AJZENBERG, Elza. **Portinari: três momentos**. São Paulo: Edusp, 2012.
- ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, p. 107 - 118, jun./jul./ago 2012. n. 94.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. O Antiportinarismo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano 1963, 5 jan. 1963. Supl. Lit.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. O Choque. **O Estado de S, Paulo**. São Paulo, ano 1963, 12 jan. 1963. Supl. Lit.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. O Portinarismo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano 1962, 10 nov. 1962. Supl. Lit.
- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1998. 348 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista realizada pelas pesquisadoras Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt em em 21 de novembro de 1983. **Programa de Depoimentos**, Projeto Portinari: Rio de Janeiro, RJ - PUC-Rio, 1983. (Arquivo Portinari DE - 43).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário**: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro : Bem-Te-Vi, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "O modernismo morreu?" **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, set. 1942.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário. Carta de Mário de Andrade a Sergio Milliet. 10 dez.1924. *In*: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

ANDRADE, Mário de. **O Artista e o Artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História das Artes da Universidade do Distrito Federal, 1938. 16 p. ([S.l.: s.n.]).

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil CEB; Departamento Cultural, 1942. 100 p.

ANDRADE, Mário de. O Salão. **O Diário de São Paulo**. São Paulo, 13 set. 1931.

ANDRADE, Mário de. O Pintor Portinari. *In*: **Portinari**. [catálogo]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. n.p

ANDRADE, Mário de. Portinari. **Diário de São Paulo**. São Paulo, ano 1934, 15 dez. 1934.

ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas no Diário nacional**. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. 603 p. (introdução e notas de Telê Ancona Lopez).

ANDRADE, Mário de. Portinari. **Revista Acadêmica**. Rio de Janeiro, RJ, n. 35, mai. 1938.

ANDRADE, Oswald de. As pinturas do Coronel. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, n. 127, 2 dez. 1939.

ANDRADE, Oswald de. O pintor Portinari. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 27 dez. 1934.

ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro, RJ, 18 mai. 1952. p. 6 -7. Suplemento Letras e Artes.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A dimensão épica. *In*: PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo, SP: MASP, 2016. 271 p, p. 52-79.

AS NOTAS de arte na semana: Um “premio de viagem” que desanima os seus admiradores e a afirmação vigorosa de um artista. **Da Vida Carioca**. Rio de Janeiro, 23 mai. 1929. (ARQUIVO Projeto Portinari: PR - 111).

A VERSATILIDADE de preferências, no momento artístico. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 1926. (ARQUIVO Projeto Portinari: PR - 28).

AYALA, Walmyr. Deu a louca no júri. **Jornal do Comércio**, 16 nov. de 1980.

AZEVEDO, Vânia Maria Ramos de. **Marcha para o Oeste: direito à propriedade e sujeição do trabalho**. Rio de Janeiro, 1985. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BALBI, Marília. **Portinari**: o pintor do Brasil. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2003.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira. Poesia Completa E Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, v. único, 2009.

BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva**. (Tomo I) São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. 270 p.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: Anos 1920**. São Paulo, SP: Editora 34, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

BELTING, Hans. Uma herança indesejada da modernidade: estilo e história. *In*: BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap. 4, p. 41-50.

BENTO, Antonio. [s.t]. **A tarde**. Rio de Janeiro, ano 1938, 2 abr. 1938.

BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia as letras, 1986.

BIANCO, Enrico. Entrevista realizada pelas pesquisadoras Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt nos dias 07 e 12 de dezembro de 1982. **Programa de Depoimentos**, Rio de Janeiro: Projeto Portinari – PUC-Rio, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CAMARGO, Ralph (Org.). **Portinari-Desenhista**. São Paulo: Práxis Artes Gráficas Ltda e Fotolito Ltda. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) e Museu de Arte de São Paulo, 1977.

CAMPOFIORITO, Quirino. As decorações Muraes do Ministério da Educação e Saúde. **Bellas Artes [sic]**. Rio de Janeiro, RJ, set.- out., 1938. (Arquivo Portinari PR- 402).

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CANO, Wilson. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros**: 1790-1930. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008. 222 p.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. *In*: CADERNOS de Pós-Graduação (IAR/UNICAMP). Campinas: Editora Unicamp, v. 8, n.1, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os embates no meio artístico carioca em 1890**: antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20. Rio de Janeiro, v. II, n. 2, 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm. Acesso em: 18 out. 2022.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. *In*: SONIA GOMES, Pereira (Org.). **185 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001 / 2002, p. 69-92.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHAUI, Marilena. **Introdução à história da filosofia - Vol. 1**: Dos pré-socráticos a Aristóteles. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2002.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **De Almeida Jr. a Almeida Jr.**: crítica de arte de Mário de Andrade. São Paulo, 1996. Tese (Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP) - Universidade de São Paulo.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução crítica. *In*: BUESCU, Helena (Org.); FERREIRA DUARTE, João (Org.); GUSMÃO, Manuel (Org.). **Floresta Encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-359.

COELHO, Frederico. **A semana sem fim**: celebrações e memória da semana de arte moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

COLLISSON, Steve. **O Livro da Música Clássica**. Tradução Maria da Anunciação Rodrigues. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 2019. Tradução de: The classical music book.

CONVERSA com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luís Martins-Portinari. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, RJ. 5 p, 02 set. 1939.

COUTINHO, Rejane G. **A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002. 144 p.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul./dez. 2008.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, p. 11-16, ano IV, set, 1923.

DIONÍSIO, Mário. **Portinari, Pintor de camponeses**. Coimbra: Vértice, v. II, 1946.

DIRETRIZES, Rio de Janeiro, RJ nº 6, mai. 1940. Suplemento Literário.

DISTRITO FEDERAL. Decreto Municipal n. 5.513, de 4 de abril de 1935. Institui na Cidade do Rio de Janeiro a Universidade do Distrito Federal e dá outras providências. **Prefeitura do Distrito Federal**, Universidade do Distrito Federal: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, p. 3-12, 1935.

DISTRITO FEDERAL. Instruções nº 1. **Prefeitura do Distrito Federal**, Universidade do Distrito Federal: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, p. 13-21, 1935.

DISTRITO FEDERAL. Instruções nº 2. **Prefeitura do Distrito Federal**, Universidade do Distrito Federal: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, p. 13-21, 1935.

DURAND, José Carlos Garcia. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DYTAR, Jean. **Extraits commentés**. Jean Dytar. 2016. Disponível em: <http://www.jeandytar.com/la-vision-de-bacchus/extraits-commentes/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

ESPÍRITO Moderno nas Artes. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 3 jul. 1935. p. 8.

EXPOSIÇÃO de pintura Candido Portinari. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, SP, 21 nov. 1934.

FABRIS, Annateresa. Um cronista do cotidiano. *In*: PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo, SP: MASP, 2016. 271 p, p. 70-85.

FABRIS, Annateresa. **Crítica e modernidade**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 224 p.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros).

FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FABRIS, Annateresa. Portinari e a Arte Social. **Estudos Ibero-Americanos**, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dez 2005.

FABRIS, Annateresa. **Portinari Pintor Social**. São Paulo, 1977. Dissertação - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa (Org.). **No ateliê de Portinari: 1920-45**. 1 ed. São Paulo: MAM-SP, 2011.

FALCÃO, ILDEFONSO. [Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores]. Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, RJ, 13 nov. 1935. [carta]. Arquivo Projeto Portinari CO - 1697. Acesso em: 22 fev. 2023.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: Formação do patronato político brasileiro**. 10 ed. São Paulo: Globo/Publifolha, 2000.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. EdUSP, 2000.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: Biografia**. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa: Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.

FROTA, Lélia Coelho. A questão do popular na obra de Candido Portinari. *In*: PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo: MASP, 2016. 271 p, p. 86-103.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2000.

FUSARI, Maria F. de Resende; FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Metodologia do Ensino da Arte: fundamentos e proposições**. São Paulo: Cortez, 2009.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, RJ, nº 144, p. 19-120, 1959.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Revista KRITERION**, nº 119, Belo Horizonte, MG, p. 159-178, jun 2009.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. São Paulo, SP: Ed. Unesp, 1994.

GIDDENS, Anthony. Risco, confiança e reflexividade. *In*: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização Reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: UNESP, 1997.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo, SP: Atlas, 2002.

GULLAR, Ferreira. O pintor desenha. **Veja**, São Paulo, 21 dez 1977.

GULLAR, Ferreira. Portinari no MAM do Rio: (artes plásticas). **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, ano 1958, 1 mai. 1958.

GULLAR, Ferreira. Portinari, pintor brasileiro. *In*: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - RJ. **Portinari: Coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014. 256 p, p. 46-91.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da Modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. *In*: NOVAES, Aduino (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HERKENHOFF, Paulo. **Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsoon Estúdio, 2002.

HODGE, Susie. **Breve história da arte moderna: um guia de bolso para os principais movimentos, obras, temas e técnicas**. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2019. Tradução de: *The Short Story of Art*.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Depois da "Semana". *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Tentativas de Mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 273-279.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOMENAGEM Municipal. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, n. 144, 06 abr 1940.

JOBIM, Danton. Os apóstolos da beleza. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1926, 20 set. 1926.

KLINTOWITZ, Jacob. [s.t]. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ano 1982, 2 dez. 1982.

KOTHE, Flávio (Org.). **Walter Benjamin**. São Paulo, SP: Ática, 1985.

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a natureza. **Caderno de Geografia**, v. 22, n. 37, p. 65-78, 2012.

LATOURE, Eugênio. A pintura no 'Salon'. **Rio-Jornal**. Rio de Janeiro, RJ, 14 ago. 1924.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 1990, p. 167-203.

LEDUR, Rejane Reckziegel. **Professores de Arte e Arte Contemporânea**: contextos de produção de sentido. Porto Alegre, 2005. 166 p. Dissertação (Mestrado em educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEÃO, Rosalina. Entrevista realizada pelas pesquisadoras Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt em 04 de setembro de 1984. **Programa de Depoimentos**, Rio de Janeiro: Projeto Portinari – PUC-Rio, 1984.

LOBATO, Monteiro. A Propósito da Exposição Malfatti. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, SP, ano 1917, 20 dez. 1917.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo, SP: Hucitec, 1995.

MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. **Movimento - Revista do Clube de Cultura Moderna**, Rio de Janeiro, ano I, nº 4, out 1935.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MARTINS, Luiz. Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o touro Ferdinando. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, RJ, p. 7-11, 26 ago 1939.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 3 ed. São Paulo: Sundermann, 2017. 70 p.

MATTOS, Adalberto P. O Salão de 1926. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, ano VII, n. 73, set, 1926.

MAURÍCIO, Virgílio. Candido Portinari. **II Piccolo**, mai. 1929. (Arquivo Projeto Portinari PR- 92).

MENDONÇA, Ana Waleska P. C. **Anísio Teixeira e a universidade de educação**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002. 185 p.

MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICELI, Sérgio. Portinari contingente. *In*: PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo, SP: MASP, 2016. 281 p, p. 104-121.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque. *In*: BARCINSK, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira**: da pré-história aos anos 1960. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015. 265 p, p. 174-231.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. *In*: BERRIEL, Carlos E. O. (Org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOTTA, Katya Maia. Devaneio x Realidade: uma leitura intersemiótica de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade sobre Dom Quixote de La Mancha. Dissertação (Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie), São Paulo, 2007.

MUSEU CASA DE PORTINARI. **Plano Museológico**. São Paulo: ACAM Portinari, 2018. (Elaboração: Fabbri, Angélica; Zolcsak, Elizabeth).

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Portinari: Coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Artepávilla, 2014.

NAVARRA, Ruben. A revolução plástica brasileira. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 1-5, ano 1944, 16 abr. 1944. 4ª seção.

NO SALÃO da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1925, 6 mai. 1925.

NO SALÃO de Bellas Artes.... **A Esquerda**. Rio de Janeiro, set, 1928.

NUNES, Osório. "O Modernismo morreu?" **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1942.

O MENINO de Brodósqui: especial para o Globo Repórter. Eduardo Coutinho. **Globo Repórter**: Rede Globo de Televisão, 1980. Reportagem documental (37min).

O MOMENTO na pintura. **A manhã**. Rio de Janeiro, ano 1926, 3 jul. 1926.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da Arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

PALÁCIO da Cultura: 40 anos de arquitetura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, ano 1976, 31 mai. 1976.

PARA o Velho Mundo em busca da perfeição. **Recorte jornal desconhecido**. Rio de Janeiro, ano 1929, 28 mai. 1929. (Arquivo Portinari PR - 118).

PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo. Portinari Popular. *In*: PEDROSA, Adriano [et al]. **Portinari Popular**. São Paulo, SP: MASP, 2016. 271 p, p. 28-51.

PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. **Diário da Noite**. São Paulo, ano 1934, 7 dez. 1934.

PEDROSA, Mário. Portinari – De Brodósqui aos murais de Washington. *In*: AMARAL, Aracy (Org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: C/Arte, 2008. 127 p.

PERES, José Roberto Pereira. **O Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (RJ)**: uma experiência modernista de formação de professores de Artes (Desenho e Pintura) para o Ensino Secundário (1935-1939). Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Educação) - Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.

PINTURA Moderna no Brasil. **A Nação**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1936, 28 jun. 1936.

PONTUAL, Roberto [et al]. *In*: [Catálogo] **MODERNIDADE**: arte brasileira do século XX. São Paulo: MEC/MAM, 1988.

PORTINARI, Candido. “Sentido Social da Arte” (1946). Trad. José Carlos Hernández Prieto. *In*: FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari**: 1920-45. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2011. p. 60 – 68.

PORTINARI, Candido. “Pintura que se desliga do povo não é arte” (1946). *In*: FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari**. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2011. p. 69 - 71.

PORTINARI, Candido. Poemas de Portinari. *In*: PORTO, Letícia (Org.); FERRO, Patrícia (Org.); AVELLAR, Suely (Org.). **Poemas de Portinari**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. 189 p.

PORTINARI, Candido. **Portinari, O menino de Brodóski**. 2 ed. São Paulo: Org. Consult. Téc. Projeto Portinari, 2001. 98 p. (Apres. João Candido Portinari).

PORTINARI, Candido. *In*: Salão Lucio Costa. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, RJ, nov. 1931.

PORTINARI, Candido. **[Carta de Candido Portinari a Rosalita Candido Mendes]**. Paris, 12 jul. 1930. ARQUIVO Projeto Portinari. Disponível em: Acesso em: 16 fev. 2023.

PORTINARI, Candido. **[Carta de Candido Portinari para Mário de Andrade]**. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, RJ, 17 dez. 1943. (Arquivo Projeto Portinari CO-5806).

PORTINARI, João Candido. A primeira casa de Portinari. *In*: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - RJ. **Portinari: Coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2014. 256 p, p. 24-45.

PORTINARI, João Candido. Portinari era o pintor da compaixão. *In*: PERES, Ana Cláudia. **“Portinari era o pintor da compaixão”**: João Candido Portinari, filho do artista, fala sobre a empatia aos excluídos na obra de seu pai. Rio de Janeiro: Radis, Fiocruz. 7 dez. 2020. Disponível em: <https://radis.ensp.fiocruz.br/index.php/home/entrevista/portinari-era-o-pintor-da-compaixao#:~:text=Dizia%20o%20seguinte%3A%20%E2%80%9CPortinari%20era,quem%20tem%20o%20cora%C3%A7%C3%A3o%20despeda%C3%A7ado%E2%80%9D>. Acesso em: 3 jan. 2023.

PORTINARI, Paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos. **Folha da Noite**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1934, 20 nov. 1934. (Arquivo Projeto Portinari PR-246).

PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

PROJETO PORTINARI (ORG). **Catálogo Raisonné: Candido Portinari**. V volume, 2004.

PROJETO PORTINARI. **Acervo**: Algodão (MES). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1753/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo**: Banda de música. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2764/detalhes> .Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Baile na Roça. Portal Portinari. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2305/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Cacau (MES). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1756/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Café. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1191/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Café (MES). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1755/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Carregando Café. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/129/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Colona. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/960/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Fumo (MES). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1752/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Gado (MES). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1750/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Homem sentado. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/970/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Lavrador de Café. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2744/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Menina. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1587/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Mestiço. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2581/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Mulher sentada. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3840/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Os Despejados. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3677/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** O violinista. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3561/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Palaninho. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3673/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Preto da Enxada. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1555/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Carlos Gomes. Portal Portinari. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/474>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista.. Portal Portinari. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/7/detalhes> Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Edith Aguiar. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/5266/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Manoel Santiago. Portal Portinari. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2828/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1669/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Olegário Mariano. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1192/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato de Paulo Osir. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2596/detalhes>. Acesso em: 6 jan. 2023.

PROJETO PORTINARI. **Acervo:** Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli. Portal Portinari. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1196/detalhes> . Acesso em: 6 jan. 2023.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. **Os radicais da república**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

READ, Herbert. **A arte de agora, agora**: uma introdução à teoria da pintura e da escultura modernas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REBELO, Marques. **O Trapicheiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REVISTA Acadêmica, Rio de Janeiro, RJ, nº 48, fev. 1940.

RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. **O Paiz**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1926, 14 ago. 1926.

RODRIGUES, Nelson. Um pouco de arte.... **Alma Infantil**. Rio de Janeiro, RJ, ano 1926, 19 jun. 1926.

SAFIER, Neil. The Confines of the Colony: Boundaries, Ethnographic Landscapes, and Imperial Cartography in Iberoamerica. *In*: AKERMAN, James R. **The Imperial Map. Cartography and the Mastery of Empire**. University of Chicago Press, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In*: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 2001, p. 513-620.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos Históricos**. 2ª reimpressão, 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. **A construção de Brasília**: modernidade e periferia. Goiânia: UFG, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SIMAS, Gelabert de. O "Salão" de 1924: os pintores e as suas telas. [s.n]. Rio de Janeiro, RJ, ago, 1924.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. *In*: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira**: da pré história aos anos 1960. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015. 365 p, p. 232-263.

SOUSA, Augusto O. Quirino de. **Navegações Portuguesas**: Família Homem, Reinel, Pedro e Jorge. Portugal: Instituto Camões, 2002. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaort/b07.html>. Acesso em: 3 nov. 2022.

SQUEFF, Letícia. Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre. **Paisagem e Arte**, São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, p. 273-279, 2000.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **As idéias estéticas de Marx**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TEIXEIRA, Anísio. A função das Universidades. Discurso pronunciado pelo Reitor interino da Universidade do Distrito Federal por ocasião da inauguração solene dos cursos, em 31 de julho de 1935.. **Boletim da Universidade do Distrito Federal**, Rio de Janeiro, Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, v. 1 e 2, n. ano 1, p. 11-24, jul./dez. 1935.

TIRAPELI, Percival. **São Paulo, artes e etnias**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

UM RETRATISTA moderno: Candido Portinari. **F&N**. Rio de Janeiro, RJ, ago, 1924.

VAINER, Carlos. Política migratória recente no Brasil. Notas para uma avaliação. **Cadernos PUR/UFRJ, ano I, n. 1**, Rio de Janeiro, 1986.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Edusp, 1991.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil - a Questão da Identidade da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. *In*: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994, p. 111-118.