



O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO BRASILEIRO DOS ANOS 1930 E A AFIRMAÇÃO DA OBRA DE CANDIDO PORTINARI

THE BRAZILIAN SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE 1930S AND THE AFFIRMATION OF CANDIDO PORTINARI'S

Ana Carolina Machado Arêdes¹

RESUMO

Este trabalho pretende entender a atuação do pintor Candido Portinari no cenário nacional do início da década de 1930, momento de afirmação do movimento modernista brasileiro e da efervescência de ideias sociais e de políticas públicas que buscavam definir uma identidade para a nação. Existia, portanto, uma confluência de ideias entre o grupo modernista e o Estado, o que levou à participação de inúmeros artistas e intelectuais na burocracia. A pintura de Portinari, de forte teor social, que expressava a valorização do elemento nacional, com especial enfoque para o trabalhador negro e mulato, alcançou enorme visibilidade neste contexto. Portinari aparecia para muitos como o artista ideal àquele momento. A brasilidade em suas obras o levou a se tornar um grande expoente do modernismo brasileiro e a ser convidado para atuar em empreitadas estatais.

PALAVRAS-CHAVE

Portinari; Arte; Modernismo; Estado.

ABSTRACT

This work aims to understand the acting of the painter Candido Portinari in the national scene of the early 1930's, moment of affirmation of the brazilian modernist movement and the effervescence of social ideas and public policies that sought to define an identity for the nation. So, there was, a confluence of ideas between the modernist group and the State, which led to the participation of many artists and intellectuals in the bureaucracy. The Portinari's painting, with a strong social content, that expressed the appreciation of the national element, with a special focus on the black and mulatto worker, achieved a huge visibility in this context. Portinari appeared to many people as the ideal artist for that moment. The brazilianity in his works led him to become a great exponent of brazilian modernism and to be invited to work in state enterprises.

KEYWORDS

Portinari; Art; Modernism; State.

¹ Ana Carolina Machado Arêdes é doutoranda em História na área de concentração História Social das Relações Políticas, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES. Mestra em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, na área de concentração "Estado, Sociedade e Região". Pós-graduada em "História do Brasil, Estado e Sociedade" pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa. Contato: anacarolaredes@yahoo.com.br.



Candido Portinari ingressou na tradicional Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Nascido em Brodósqui, no interior de São Paulo, filho de um casal de imigrantes italianos, Portinari foi para o Rio de Janeiro decidido a se tornar um pintor. Enquanto estava matriculado na ENBA², aconteceu em São Paulo a Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha o objetivo de atualizar o código estético nacional e afirmar o pioneirismo e a ousadia de ideias dos artistas e intelectuais paulistas nesse contexto.

Portinari parecia não estar alheio às transformações que agitavam o cenário artístico e cultural paulista, tanto que, entre 1923 e 1924 pintou a tela *Baile na Roça* (Figura 1), obra que tentou expor nos concorridos salões da Escola Nacional de Belas Artes, mas não conseguiu. A pintura representa um baile de camponeses, no que parece ser a cidadezinha natal do pintor. Uma temática que fugia dos padrões impostos e defendidos pela ENBA, que priorizava as pinturas de retratos e paisagens. Além disso, a obra apresenta um relaxamento da técnica, deixando à mostra a pincelada do artista, característica que se assemelha às pinturas de viés impressionista.



Figura 1 - Candido Portinari, *Baile na Roça*, 1924. Óleo sobre tela. 97 x 134 cm.

Fonte: Projeto Portinari. Coleção Particular.

Após ter essa obra recusada pelo Salão de 1924, Portinari foi se moldando ao gosto da instituição até que, em 1928, alcançou o maior prêmio oferecido pela Escola Nacional de

² Escola Nacional de Belas Artes.



Belas Artes, o de viagem de estudos à Europa, com o retrato do poeta Olegário Mariano (Figura 2). De acordo com Sergio Miceli, Portinari foi aperfeiçoando sua técnica e buscando qual a figura institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio nos salões. O retrato de Olegário Mariano prestava-se bem à função de ligar dois polos do oficialismo cultural do Rio de Janeiro na época, que eram a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes. Isto porque, o poeta era membro da Academia de Letras e irmão de José Mariano Filho, que havia sido nomeado diretor da ENBA em 1926³.



Figura 2 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928. Óleo sobre tela. 198 x 65,3 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Museu Nacional de Belas Artes.

Portinari escolheu a França como destino, mas também visitou a Espanha, a Itália e a Inglaterra. Naquele continente, mostrou-se entusiasmado pela possibilidade de visitar os museus e poder ver de perto a arte dos antigos. Mostrou-se igualmente privilegiado em poder ter contato com o que se estava produzindo de novo em matéria de arte, sendo especialmente influenciado pelos artistas da Escola de Paris, principalmente por Picasso. A Europa vivenciava o último sopro dos movimentos de vanguarda e a efervescência dos debates em torno do retorno à ordem.

³ MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp.30-31.



De acordo com Tadeu Chiarelli, o “retorno à ordem” foi um clima restaurador que permeou aquele continente no início do século XX e que buscou romper com o caráter puramente experimental, universalista e anárquico das vanguardas do século XIX, ao propor a recuperação de um estado de ordem e disciplina, que pudesse reorganizar a estética e a arte. O retorno à ordem promoveu em diversos países a revalorização das culturas visuais locais tradicionais⁴.

Mário de Andrade, expoente do movimento modernista brasileiro também atuou como um influente crítico de arte na década de 1930, mostrando-se um grande defensor do retorno à ordem. Andrade acreditava que o radicalismo de algumas vanguardas, que caminhavam para a abstração, não poderia contribuir no Brasil para a construção de uma arte tipicamente nacional. Era necessário, portanto, que se reestabelecesse a conexão com a pintura figurativa, de viés realista, mas que não desprezasse as inúmeras transformações estéticas propostas pelos ismos europeus. Desse modo, o modernismo brasileiro estava aliado a uma tendência mundial que buscava uma “atualização conservadora” do código artístico⁵.

Na Europa, Portinari passou por uma substancial transformação em sua maneira de encarar e fazer arte, mostrando-se desejoso de se desprender da pintura acadêmica aprendida na Escola Nacional de Belas Artes e iniciar uma produção mais voltada para o nacional, mais livre, que priorizasse seu desejo e ímpeto estético e não o gosto da Escola. Em 1930, escreveu uma emblemática carta, na qual falou desta sua intenção:

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodósqui 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 e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos. Eu nunca tinha vontade de trabalhar e toda gente me chamava preguiçoso. Eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro de uma sala cheia de tapetes, com gente vestida à última moda... [...] Uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde⁶.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007, p.31.

⁵ *Idem*, *Loc. Cit.*

⁶ Carta de Candido Portinari a Rosalita Mendes de Almeida, de 12 de julho de 1930.



Portinari demonstrou, portanto, seu anseio de pintar a temática nacional eo desconforto que sentia na ENBA. O Palaninho era um típico personagem de Brodósqui, que representava os hábitos da gente simples do interior do Brasil. O pintor retornou da Europa em 1931, com pouquíssimas obras, mas com a vontade e a inspiração necessária para transformar a sua pintura.

Em 1930, aconteceu no Brasil uma revolução política que trouxe Getúlio Vargas de forma indireta ao poder. O governo Vargas trazia a promessa de um “novo” tempo e tal como os intelectuais e artistas do grupo modernista, o “novo” Estado tinha o anseio de construir, ou reconstruir uma identidade nacional capaz de centralizar e fortalecer o país, contribuindo para o seu progresso. Dessa forma, o discurso do grupo modernista e do governo, que enfatizava a questão do “novo” e da ruptura com o passado de desvalorização do nacional, e, a conseqüente necessidade de buscar as raízes, permeou o ambiente cultural e político daquele momento, o que levou à participação de diversos artistas e intelectuais na burocracia.

A década de 1930 marcou no Brasil a institucionalização do movimento modernista. É nesse período que os modernistas conseguiram estabelecer e difundir suas ideias, encontrando no Estado o seu principal mecenas e promovedor. O governo Vargas tomou para si responsabilidades que antes não eram da esfera política, como o trabalho e a cultura. Para tanto, foram criados novos ministérios e antigas instituições foram remodeladas, tal como a Escola Nacional de Belas Artes. Os intelectuais e artistas, especialmente os do grupo modernista, apareciam como os mais indicados a preencher esses novos cargos públicos. O arquiteto modernista Lúcio Costa, por exemplo, foi nomeado como novo diretor da ENBA.

Em 1931, Costa organizou o XXXVIII Salão Nacional, que ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa e despertou a reação da ala conservadora da ENBA. Nesta edição, o salão não ofereceria prêmios e nem selecionaria trabalhos, todos poderiam expor. Segundo, Ângela Luz, esta atitude quebrava a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de premiações e medalhas. O Salão de 1931 rompia, desse modo, com as normas rígidas da arte brasileira, calcadas na tradição e no academicismo, em uma relação



direta com o que representou a Revolução de 1930, que abriu espaço às novas possibilidades⁷.

Muitos estudiosos consideram o Salão de 1931 como um evento tão ou mais importante que a Semana de 1922 em São Paulo. A Semana 1922 marcaria o início daquilo que o Salão de 1931 iria consolidar – a atualização do código estético e a institucionalização da arte moderna. Já de volta ao Brasil, Portinari participou do Salão de 1931 como expositor e como membro da comissão organizadora, também composta por Celso Antônio, Manuel Bandeira, Anita Malfatti e Lúcio Costa.

O Salão de 1931 representou também para Portinari a consolidação do seu nome como artista moderno no cenário nacional. Neste Salão, esteve presente Mário de Andrade que se encantou pelos trabalhos expostos pelo pintor, em especial pela tela *O Violinista*, um retrato do músico Oscar Borgerth. Mário pediu para ser apresentado a Portinari e então os dois iniciaram uma amizade que ficou marcada pela fidelidade e troca de ideias e favores de parte a parte.

Miceli sustenta que do relacionamento entre Mário de Andrade e Portinari, ambos extraíram benefícios e obrigações. As expectativas de Portinari em relação a Mário de Andrade se pautavam em torno da promoção pessoal e institucional no mercado intelectual e artístico da época, tendo o crítico desempenhado um papel importantíssimo no processo de legitimação e consagração do nome do artista, tanto no campo nacional quanto no internacional. Mário, por sua vez, como um colecionador de arte desprovido do capital necessário à sua consumação, contava com Portinari para abrir novas possibilidades de comércio⁸.

De acordo com Annateresa Fabris, Mário de Andrade sentia imenso orgulho por ter contribuído para impulsionar a carreira de Portinari. Andrade acreditava que Portinari era o artista ideal àquele momento do movimento modernista⁹. Com uma formação acadêmica e tradicional, mas produzindo obras ligadas à temática nacional, em cunho

⁷ LUZ, Ângela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. Salão de 31. Cadernos PROARQ 12. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2008, pp.15-16.

⁸ MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, pp.83-85.

⁹ FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) *Portinari, amigo mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos), pp.13-14.



realista/expressionista, em consonância com o espírito do retorno à ordem defendido por Mário de Andrade, Portinari neste período tornou-se o pintor mais prestigiado do país. Ele alcançou essa posição por ter sido, entre os demais, o artista que melhor captou em suas obras a atmosfera realista internacional¹⁰.

Para Tadeu Chiarelli, Mário de Andrade elegeu Portinari como o principal artista modernista justamente pela sua capacidade de realizar no campo artístico, aquilo que Mário realizava no campo literário – a atualização conservadora do código estético, pautada nos preceitos do retorno à ordem e que enfatizava a temática nacional¹¹. Portinari, com toda sua capacidade expressiva aparece nesse contexto como o artista capaz de impulsionar e contribuir para legitimar o movimento modernista brasileiro.

Para Annateresa Fabris, a participação do pintor no grupo modernista brasileiro foi um trunfo em virtude das duras críticas que a estética desse movimento sofria. É que os pintores acadêmicos acusavam os modernistas de empregar o traçado livre e as deformações no desenho para esconder a falta de domínio técnico. Todavia, Portinari era respeitado no meio artístico e possuía formação acadêmica. Dessa forma, não poderia ser acusado de falta de conhecimentos técnicos, mas sim, reconhecido por fazer escolhas estéticas diferentes¹².

Para o crítico Mário Pedrosa, Portinari descobriu efetivamente o modernismo quando retornou da Europa, tornando-se um artista propriamente dito. Contudo, a adesão do pintor à pintura moderna foi lenta e gradual, realizada de uma forma segura em um progressivo afastamento do academicismo¹³.

Entre 1933 e 1934, Candido Portinari produziu uma série de telas Pedrosa definiu como pertencentes à fase marrom ou brodósqiana. Essas pinturas caracterizam-se por forte apelo sentimental, já que nelas o pintor recordou os tempos em que viveu no interior de São Paulo. As telas distinguem-se pela superfície marrom dominante, que simboliza a terra roxa de Brodowski. Na pintura, os céus das paisagens são turvos e o artista abusou de efeitos de

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. Arte no Brasil – Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Alameda, 2012, p.235.

¹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Op. Cit., p.145.

¹² FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1990, p.7.

¹³ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. In: AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.9.



luz trabalhando os contrastes entre claro e escuro. A pastosidade das tintas também é um componente marcante dessa fase, cujos exemplares mais representativos são *Circo* (Figura 3), *Futebol e Morro*¹⁴.



Figura 3 - Candido Portinari, *Circo*, 1933. Óleo sobre tela. 60 x 73 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Coleção Particular.

Passada a “fase marrom”, Portinari se entregou a uma exaustiva pesquisa de técnicas e materiais. Os problemas de espaço e perspectiva o atormentaram nesse momento. Abandonou a pastosidade satisfeita das tintas da fase anterior e se entregou a uma enorme tensão analítica, buscando traduzir a realidade plástica por meio de abstrações geométricas de planos e dimensões. Essa fase permeia os anos de 1934 a 1935, nela se enquadram obras como o *Estivador* e o *Sorveteiro*¹⁵.

Ainda nesse período, que perpassa os anos de 1934 e 1935, Portinari deu início a uma nova fase na sua pintura. O artista buscou enfatizar a densidade dos corpos e dos objetos. O modelado tomou uma forma bruta, fazendo com que as figuras ganhassem força monumental e estatuária. Para Pedrosa, o objetivo do pintor era integrar a composição e a massa, coisa que ainda não havia conseguido em sua “evolução antiacadêmica”. São dessa fase o *Preto da Enxada*, o *Mestiço* (Figura 4) e *Índia e Mulata*¹⁶.

¹⁴ *Idem*, p.10.

¹⁵ *Idem*, pp.10-11.

¹⁶ *Idem*, p.11.

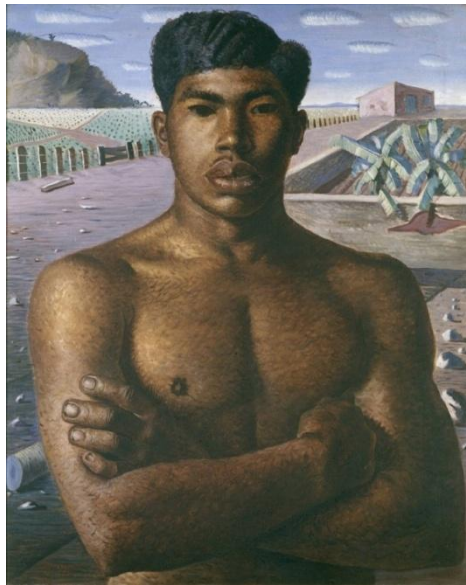


Figura 4 - Candido Portinari, *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela. 81 x 65,5 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De acordo com Mário Pedrosa, nesta fase, Portinari introduziu um elemento novo em suas composições – a sensualidade. As figuras representadas ocupam quase todo o primeiro plano da tela, fazendo estalar os limites do quadro a óleo – enquanto a figura central parece ser projetada para fora da tela, o plano de fundo ganha imensidão¹⁷.

Para Annateresa Fabris, as paisagens nesses quadros possuem função de moldura¹⁸. Os planos de fundo foram estrategicamente posicionados a fim de garantir destaque à figura que o pintor pretendia enfatizar. O que interessava ao pintor era destacar o homem e o trabalho. Segundo Mário Pedrosa, por meio das obras dessa fase, podemos perceber a evolução do ambiente social do homem – a terra que era primitiva e mergulhada em sombras, passou a ser cultivada e bem delimitada pelas linhas e perspectivas que a repartiam geometricamente pelas carreiras dos cafezais, em uma gradação progressiva de planos e cores na profundidade dos horizontes claros e iluminados¹⁹.

De acordo com Fabris, o engajamento social foi o que marcou as pinturas de Portinari. Suas obras poderiam ser resumidas em uma única preocupação: o homem²⁰. O homem em questão era aquele responsável pelo progresso do país, o trabalhador braçal, o negro e o

¹⁷ *Idem*, p.12.

¹⁸ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social. Op. Cit.*, p.111.

¹⁹ PEDROSA, Mário. *Op. Cit.*, pp.11-12.

²⁰ FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p.70.



mulato. Portinari enfatizou a força do trabalho do negro e do mestiço como uma forma de denúncia aos resquícios da escravidão que ainda existiam no Brasil. O trabalhador braçal era alheio aos meios de produção e aos frutos do seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência, muitas vezes não por escolha ou vontade²¹.

Os corpos dos trabalhadores de Portinari são escultóricos e suas mãos e pés são poderosos. A deformação das figuras representadas pode ser considerada, para Fabris, como o componente mais marcante das obras do pintor. Os pés grandiosos, fincados ao solo, o que transmite a sensação de que o homem se integra à natureza e parece brotar da terra. As mãos têm aparência grotesca e calejada e demonstram ter conseguido esse aspecto pelo trabalho árduo²².

Aperfeiçoando sua técnica e ajustando sua pincelada aos temas nacionais, Portinari rapidamente conquistou um notório espaço entre o seleto grupo de artistas da década de 1930. Em 1935, o artista expôs a tela *Café* (Figura 5) em uma exposição nos Estados Unidos, no Instituto Carnegie de Pittsburg, na Pensilvânia. Portinari foi premiado com essa tela e recebeu imenso destaque na imprensa nacional e internacional por este feito. O pintor foi o único artista premiado da América Latina.



Figura 5 - Candido Portinari, *Café*, 1935. Óleo sobre tela. 130 x 195 cm.

Fonte: Projeto Portinari. Museu Nacional de Belas Artes.

²¹ *Idem*, p.126.

²² *Idem*, pp.129-130.



Para Annateresa Fabris, na tela *Café* Portinari demonstrou claramente sua tendência ao muralismo. A monumentalidade dos corpos e as deformações dos pés e das mãos, assim como o trabalho em perspectiva que causa a sensação da cena saltar da tela, já davam sinais que a trajetória de Portinari seria rumo ao muralismo.

A tela *Café* fez com que Portinari fosse notado pela burocracia estatal, em especial pelo Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que fez questão de adquirir a obra para a coleção da Escola Nacional de Belas Artes. A partir de então, Portinari iniciou uma série de trabalhos e encomendas para a burocracia estatal, alcançando notoriedade com a confecção dos painéis dos ciclos econômicos para o edifício sede do Ministério de Capanema.

Este artigo, procurou mostrar que Portinari foi um artista que teve uma tradicional e rigorosa formação em pintura, mas que se despreendeu dos rigores acadêmicos, encontrando-se como artista e conseguindo expressar-se de uma maneira própria, que mesmo ligada à estética modernista, não se despreendeu totalmente dos padrões clássicos. A década de 1930, período de consolidação do movimento modernista brasileiro e da reviravolta política que traziam a promessa de renovação e de busca de uma identidade nacional, foi para Portinari o momento de afirmação como artista moderno no Brasil e no exterior.

Referências

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. **Um modernismo que veio depois**. Arte no Brasil – Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) **Portinari, amigo mio**. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos)

_____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1990.

LUZ, Ângela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. Salão de 31. **Cadernos PROARQ 12**. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2008.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. In: AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Correspondência e Imagens disponíveis na Internet via: <<http://www.portinari.org.br/>>.