

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ANA CAROLINA MACHADO ARÊDES**

**ARTE E POLÍTICA: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E A MILITÂNCIA  
COMUNISTA DO PINTOR CANDIDO PORTINARI (1920-1949)**

**VITÓRIA 2022**

ANA CAROLINA MACHADO ARÊDES

**ARTE E POLÍTICA: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E A MILITÂNCIA  
COMUNISTA DO PINTOR CANDIDO PORTINARI (1920-1949)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História, na área de concentração de História Social das Relações Políticas. Orientadora: Dra. Almerinda da Silva Lopes.

**VITÓRIA 2022**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

A678a Arêdes, Ana Carolina Machado, 1986-  
Arte e Política : a trajetória artística e a militância comunista do  
pintor Candido Portinari (1920-1949) / Ana Carolina Machado  
Arêdes. - 2022.  
313 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.  
Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Arte e Estado. I. Lopes, Almerinda da Silva. II.  
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências  
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

---

ANA CAROLINA MACHADO ARÊDES

**ARTE E POLÍTICA: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E A MILITÂNCIA  
COMUNISTA DO PINTOR CANDIDO PORTINARI (1920-1949)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em História.

Aprovada em: 02/09/2022.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes**  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

**Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Membro Externo

---

**Prof. Dr. Maro Lara Martins**  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro Externo

---

**Profa. Dra. Livia de Azevedo Silveira Rangel**  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro Interno

---

**Prof. Dr. Pedro Ernesto Fagundes**  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro Interno

**Para minha doce e sábia Sophia,  
a minha fonte inesgotável de amor e inspiração.**

## AGRADECIMENTOS

Foram quase 5 anos desde que ingressei no Programa de Doutorado em História da Universidade Federal do Espírito Santo, no qual tive a felicidade de encontrar como orientadora a Professora Almerinda da Silva Lopes, que por sua vez, foi orientanda da Professora Annateresa Fabris, grande estudiosa do trabalho de Candido Portinari.

Almerinda colaborou imensamente para a produção deste trabalho, com suas leituras minuciosas, suas sugestões e com o seu profundo conhecimento sobre história da arte no Brasil. Demonstrou uma grande empatia e sempre esteve disposta a ajudar e a dividir o que sabe. Fica aqui o meu carinho e minha gratidão pelos ensinamentos.

Aos professores do PPGHIS, por todo o ensinamento e aos demais funcionários do Programa por toda a contribuição para o alcance de mais esta etapa na minha formação.

Ao Projeto Portinari, fundado em 1979 e comandado pelo único filho do pintor João Candido Portinari, fica o agradecimento pela disponibilização dos links para a pesquisa digitalizada e pelo suporte em todos os sentidos. Além disso, expresso aqui todo o meu reconhecimento pelo trabalho de catalogação empreendido ao longo dos anos e pelo zelo de um acervo documental que é de interesse aos pesquisadores de história do Brasil, história cultural, história da arte, história política, entre tantos outros. O livre acesso a estes documentos foi o que possibilitou a pesquisa que resultou nesta tese.

Nestes anos de doutoramento contei com o apoio irrestrito da minha família, especialmente do meu marido e companheiro de vida, Otávio e da minha filha Sophia, que por vezes entenderam que eu precisava estudar, ler, pesquisar, escrever. A eles todo meu amor e gratidão. Quando ingressei no programa, Sophia tinha três anos e hoje escrevo estas linhas com ela prestes a completar seus oito anos de vida, portanto, em uma boa parte da sua infância ela vivenciou comigo a construção deste trabalho.

Aos meus pais, Suely e Antônio, e ao meu irmão Matheus por todo apoio, principalmente à minha mãe que muitas vezes cuidou da minha filha para que eu pudesse estudar.

O mesmo agradecimento se estende à minha sogra, Márcia, que tantas vezes me ajudou também neste sentido. À toda família do Otávio, aliás, que também fez parte desta verdadeira rede de apoio.

Aos familiares e amigos que estiveram presentes na minha vida neste momento.

Por fim, agradeço a Deus por chegar até o final desta etapa.

*“Vim da terra vermelha e do cafezal.  
As almas penadas, os brejos e as matas virgens  
acompanham-me como o espantalho,  
que é meu autorretrato.  
Todas as coisas frágeis e pobres se parecem comigo.”*

*Candido Portinari*

## RESUMO

Esta tese objetiva compreender a trajetória artística e o engajamento político e social do pintor Candido Portinari entre os anos 1920 e 1949. Como fontes documentais foram utilizados artigos, periódicos e fotografias da época, mas principalmente as correspondências trocadas entre Portinari e seu influente círculo de amizades epistolares, composto por importantes nomes da arte, intelectualidade e política daquele período. Além disso, algumas obras do pintor foram analisadas artística e historicamente através da compreensão do contexto em que foram produzidas. O recorte temporal estabelecido partiu da década de 1920 pois foi neste momento que Portinari iniciou sua educação formal em artes plásticas na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Matriculado nesta instituição o pintor conquistou uma bolsa de estudos à Europa, viagem para a qual partiu em 1928. Naquele continente passou por uma transformação não somente na sua maneira de interpretar a pintura, mas também em relação à importância do papel social do artista. Decidido a representar a brasilidade em suas composições, retornou ao Brasil em 1931, quando Getúlio Vargas já havia ascendido à presidência da República. Neste mesmo ano conheceu Mário de Andrade, com o qual estabeleceu um significativo vínculo de amizade. Logo, tornou-se um dos expoentes do Movimento Modernista Brasileiro colocando-se em uma posição de destaque que o levou a ser convidado pelo governo Vargasista a confeccionar inúmeras encomendas sob o mecenato estatal. Em 1945, com o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, o Partido Comunista que ganhava muitos adeptos mundo afora, no Brasil passou a arregimentar muitos artistas e intelectuais para os seus quadros. Portinari não somente ingressou no PC brasileiro, como disputou dois pleitos por esta legenda – o primeiro em 1945, como candidato a deputado federal por São Paulo; o segundo em 1947, concorrendo a uma vaga para o senado pelo mesmo estado. O pintor não conseguiu se eleger em nenhuma das ocasiões. Com a intensificação da perseguição ao PC e aos seus membros empreendida pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, Portinari, sentindo-se ameaçado, chegou a se exilar no Uruguai por quase um ano. A preocupação social que norteava seu trabalho como artista o teria levado a se aproximar das pautas políticas defendidas pelo comunismo, esta mesma questão o manteve fiel à arte de cunho figurativo, o que lhe rendeu inúmeras críticas a partir da segunda metade da década de 1940, com a chegada da estética abstrata no Brasil.

**Palavras-Chave:** Portinari, Arte Social, Estado, Política, Comunismo.

## RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo comprender la trayectoria artística y el compromiso político y social del pintor Candido Portinari entre los años 1920 y 1949. Como fuentes documentales se utilizaron artículos, periódicos y fotografías de la época, pero principalmente la correspondencia intercambiada entre Portinari y su influyente círculo de amistades epistolares, integrado por importantes nombres del arte, de la intelectualidad y de la política de ese periodo. Además, se analizaron artística e históricamente algunas de las obras del pintor a través de la comprensión del contexto en el que fueron producidas. El marco de tiempo establecido comenzó en la década de 1920 porque fue en ese momento que Portinari empezó su educación formal en bellas artes en la tradicional Escola Nacional de Belas Artes, en Río de Janeiro. Inscrito en esta institución el pintor ganó una beca para Europa, viajé al que partió en 1928. En ese continente sufrió una transformación no sólo en su forma de interpretar la pintura, sino también en relación a la importancia del rol social del artista. Decidido a representar la brasilidad en sus composiciones, regresó a Brasil en 1931, cuando Getúlio Vargas ya había ascendido a la presidencia de la República. Ese mismo año conoció a Mário de Andrade, con quien entabló un importante vínculo de amistad. Pronto, se convirtió en uno de los exponentes del Movimiento Modernista Brasileño, ubicándose en una posición destacada que lo llevó a ser invitado por el gobierno Varguista para realizar numerosos pedidos bajo patrocinio estatal. En 1945, con el fin del Estado Novo y la Segunda Guerra Mundial, el Partido Comunista que ganó muchos seguidores en todo el mundo, en Brasil comenzó a reclutar muchos artistas e intelectuales para su plantilla. Portinari no solo se unió al PC brasileño, sino que también participó en dos elecciones por este partido: la primera en 1945, como candidato a diputado federal por São Paulo; el segundo en 1947, compitiendo por un escaño en el Senado del mismo estado. El pintor no logró ser elegido en ninguna de las dos ocasiones. Con el recrudecimiento de la persecución al PC y sus miembros emprendida por el gobierno de Eurico Gaspar Dutra, Portinari, sintiéndose amenazado, se exilió en Uruguay durante casi un año. La inquietud social que guió su obra como artista lo habría llevado a acercarse a las pautas políticas defendidas por el comunismo, esta misma cuestión lo mantuvo fiel al arte figurativo, lo que le valió numerosas críticas a partir de la segunda mitad de la década de 1940, con la llegada de la estética abstracta en Brasil.

**Palabras-clave:** Portinari, Arte Social, Estado, Política, Comunismo.

## ABSTRACT

This thesis aims to understand the artistic trajectory and the political and social engagement of the painter Candido Portinari between the years 1920 and 1949. As documentary sources, articles, periodicals and photographs of the time were used, but mainly the correspondence exchanged between Portinari and his influential circle of epistolary friendships, composed of important names in the art, intellectuals and politics of that period. In addition, some of the painter's works were analysed artistically and historically through the understanding of the context in which they were produced. The time frame established started in the 1920s because it was at this time that Portinari began his formal education in fine arts at the traditional Escola Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro. Enrolled in this institution, the painter won a scholarship to Europe, a trip for which he left in 1928. In that continent he underwent a transformation not only in his way of interpreting painting, but also in relation to the importance of the artist's social role. Determined to represent Brazilian's in his compositions, he returned to Brazil in 1931, when Getúlio Vargas had already ascended to the presidency of the Republic. That same year he met Mário de Andrade, with whom he established a significant bond of friendship. Soon, he became one of the exponents of the Brazilian Modernist Movement, putting himself in a prominent position that led him to be invited by the Varguista government to make numerous orders under state patronage. In 1945, with the end of the Estado Novo and the Second World War, the Communist Party that gained many followers around the world, in Brazil began to recruit many artists and intellectuals to its staff. Portinari not only joined the Brazilian Communist Party, but also contested two elections for this party – the first in 1945, as a candidate for federal deputy for São Paulo; the second in 1947, running for a Senate seat in the same state. With the intensification of the persecution of the PC and its members undertaken by the government of Eurico Gaspar Dutra, Portinari, feeling threatened, went into exile in Uruguay for almost a year. The social concern that guided his work as an artist would have led him to approach the political guidelines defended by communism, this same question kept him faithful to figurative art, which earned him numerous criticisms from the second half of the 1940s onwards, with the arrival of abstract aesthetics in Brazil.

**Key-words:** Portinari, Social, State, Policy, Communism.

## **LISTA DE ABREVIATURAS:**

ABI – Associação Brasileira de Imprensa  
ABDE – Associação Brasileira de Escritores  
ABL – Academia Brasileira de Letras  
AICA – Associação Internacional dos Críticos de Arte  
ANL – Aliança Nacional Libertadora  
ARG – Argentina  
BRA - Brasil  
CEAA – Campanha Nacional de Adolescentes e Adultos  
CIA – Central Intelligence Agency  
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil  
DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social  
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda  
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social  
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes  
EUA – Estados Unidos da América  
FAP – Família Artística Paulista  
FGV – Fundação Getúlio Vargas  
FRA - França  
IC – Internacional Comunista  
IEB/USP – Instituto de Estudos Brasileiros / Universidade de São Paulo  
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
MAM – Museu de Arte Moderna  
MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
MES – Ministério da Educação e Saúde Pública  
MnBA – Museu Nacional de Belas Artes  
MoMA – Museum of Modern Art  
MUT – Movimento Unificador dos Trabalhadores  
ONU – Organização das Nações Unidas  
PAN – Partido Agrário Nacional  
PCB – Partido Comunista do Brasil  
PCF – Partido Comunista Francês  
PCI – Partido Comunista Italiano

PSD – Partido Social Democrático

PSP – Partido Social Progressista

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

RTC – República Tcheca

SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UAP – Union des Arts Platiques

UDF – Universidade do Distrito Federal

UDN – União Democrática Nacional

UP – Universidade do Povo

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

URU – Uruguai

## LISTA DE IMAGENS

### Obras de Arte:

Figura 1: Candido Portinari, *Retrato de Paulo Mazzucchelli*, 1923. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 111 X 120 cm. Coleção: Sociedade Brasileira de Belas Artes. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 2: Candido Portinari, *Baile na Roça*, 1923. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 97 X 134 cm. Coleção Particular. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 3: Candido Portinari, *Retrato de Paulo Gagarin*, 1924. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 110 X 80.5 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 4: Candido Portinari, *Retrato do Dr. Antônio Ferreira dos Santos*, 1927. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 101 X 73 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 5: Candido Portinari, *Retrato do poeta Olegário Mariano*, 1926. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 130 X 70 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 6: Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 198 x 65.3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, MnBA. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 7: Candido Portinari, *Palaninho*, 1930. Desenho a grafite sobre papel. Dimensões: 19,5 x 13 cm. Coleção Particular. Paris, França. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 8: Candido Portinari, *Retrato de Manuel Bandeira*, 1931. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 73 X 60 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 9: Friedrich Maron, *Retrato de Manuel Bandeira*. Data, local e dimensões desconhecidas. Imagem reproduzida da internet, na página *O Salão de 31*, via <<https://www.salao31.com/friedrich-maron>>.

Figura 10: Candido Portinari, *O Violinista ou Retrato de Oscar Borgerth*, 1931. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 110 x 80 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 11: Candido Portinari, *Retrato de Maria*, 1932. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 101 x 82 cm. Coleção: Museu Nacional de Belas Artes, MnBA. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedido pelo Projeto Portinari.

Figura 12: Candido Portinari, *Retrato de Sofia Cantalupo*, 1934. Dimensões: 45.5 x 37.5 cm. Pintura a óleo sobre tela. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 13: Candido Portinari, *Sorveteiro*, 1934. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 44 x 59 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 14: Candido Portinari, *Jogo de Futebol em Brodósqui*, 1933. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 49.5 x 124 cm. Coleção: Banco Bradesco. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 15: Candido Portinari, *Morro*, 1933. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 114 x 146 cm. Coleção: Museum of Modern Art, MoMA. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 16: Candido Portinari, *Mestiço*, 1934. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 81 x 65.5 cm. Coleção: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 17: Candido Portinari, *Lavrador de Café*, 1934. Pintura a óleo sobre tela. Dimensões: 100 x 81 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 18: Candido Portinari, *Colona Sentada*, 1935. Pintura a têmpera sobre tela. Dimensões: 97 x 130 cm. Coleção Mário de Andrade IEB/USP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 19: Candido Portinari, *Retrato de Mário de Andrade*, 1935. Óleo sobre tela. Dimensões: 73,5 x 60 cm. Coleção Mário de Andrade – IEB/USP. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 20: Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927. Óleo sobre tela. Dimensões: 72 x 60 cm. Coleção Mário de Andrade – IEB/USP. Imagem da Enciclopédia Itaú Cultural, reproduzida da Internet, via: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1489/retrato-de-mario-de-andrade>>.

Figura 21: Candido Portinari, *Café*, 1935. Pintura à óleo sobre tela. Dimensões: 130 x 195 cm. Coleção: Museu Nacional de Belas Artes, MnBA. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 22: Candido Portinari. Desenho a grafite e caneta tinteiro sobre papel, 1935. Dimensões: 40 x 58 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 23: Candido Portinari, *Pau-Brasil*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 250 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 24: Candido Portinari, *Cana*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 250 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 25: Candido Portinari, *Gado*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 246 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 26: Candido Portinari, *Garimpo*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 298 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 27: Candido Portinari, *Fumo*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 294 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 28: Candido Portinari, *Algodão*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 300 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 29: Candido Portinari, *Erva-Mate*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 297 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 30: Candido Portinari, *Café*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 297 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 31: Candido Portinari, *Cacau*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 298 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 32: Candido Portinari, *Ferro*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 248 cm. Coleção Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 33: Candido Portinari, *Borracha*, 1938. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 x 248 cm. Coleção Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 34: Candido Portinari, *Carnaúba*, 1944. Pintura mural a afresco. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 280 X 248 cm. Coleção: Palácio Capanema. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 35: Candido Portinari, *Descobrimento*, 1941. Pintura mural a têmpera. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 316 x 316 cm. Coleção: Library of Congress. Washington D. C., Estados Unidos. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 36: Candido Portinari, *Desbravamento da Mata*, 1941. Pintura mural a têmpera. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 316 x 431 cm. Cole o: Library of Congress. Washington D. C., Estados Unidos. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 37: Candido Portinari, *Catequese*, 1941. Pintura mural a têmpera. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 494 x 463 cm. Cole o: Library of Congress. Washington D. C., Estados Unidos. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 38: Candido Portinari, *Garimpo*, 1941. Pintura mural a têmpera. Técnica e suporte combinados. Dimensões: 494 x 463 cm. Cole o: Library of Congress. Washington D.C., Estados Unidos. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 39: Candido Portinari, *O  ltimo Baluarte*, 1942. Painel a têmpera/tela. Dimensões: 200 x 300 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 40: Candido Portinari, *Já*, 1943. Painel a óleo e a carvão/tela. Dimensões: 217 x 178 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 41: Candido Portinari, *As Trombetas de Jericó*, 1943. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 180 x 190 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 42: Candido Portinari, *Ressurrei o de Lázaro*, 1943. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 150 x 300 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 43: Candido Portinari, *O Sacr ficio de Abra o*, 1943. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 200 x 150 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 44: Candido Portinari, *Jeremias*, 1943. Painel a têmpera/tela. Dimensões: 191 x 179,5 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 45: Candido Portinari, *A Justiça de Salomão*, 1943. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 179 x 191 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 46: Candido Portinari, *O Massacre dos Inocentes*, 1943. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 150 x 150 cm. Cole o: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 47: Candido Portinari, *Retirantes*, 1944. Painel a óleo/ tela. Dimensões: 190 x 180 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 48: Candido Portinari, *Enterro na Rede*, 1944. Painel a óleo/ tela. Dimensões: 180 x 220 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 49: Candido Portinari, *Criança Morta*, 1944. Painel a óleo/ tela. Dimensões: 180 x 190 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 50: Candido Portinari, *Retrato de Jorge Amado*, 1934. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 46 x 38 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 51: Candido Portinari, *Retrato de Jorge Amado*, 1934. Desenho a grafite/ papel. Dimensões: 38 x 28 cm. Coleção: Dom Quixote Galeria de Arte, João Candido Portinari. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 52: Candido Portinari, *Retrato de Graciliano Ramos*, 1937. Desenho a carvão e a crayon/ papel. Dimensões: 32,5 x 27,5 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 53: Candido Portinari, *Roda*, 1945. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 60 x 73,5 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 54: Candido Portinari, *Retrato de Olga Benário Prestes*, 1945. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 73 x 60 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 55: Candido Portinari, *Mãe Preta*, 1939. Pintura a óleo com areia/ tela. Dimensões: 38 x 46 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 56: Candido Portinari, *Lavadeiras*, 1939. Pintura a óleo com areia/ tela. Dimensões: 38 x 46 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 57: Candido Portinari, *Lavadeiras*, 1944. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 170 x 200 cm. Coleção Particular. Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 58: Candido Portinari, *Futebol*, 1940. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 130 x 160 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 59: Candido Portinari, *Tintureiro*, 1941. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 81.5 x 100 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 60: Candido Portinari, *Chorinho*, 1942. Pintura a têmpera/ tela. Dimensões: 225 x 300 cm. Coleção: Museu Nacional de Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 61: Candido Portinari, *Mulher Chorando*, 1945. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 46 x 38 cm. Coleção: Museu Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 62: Candido Portinari, *Mulher do Pilão*, 1945. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 100 x 81 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 63: Candido Portinari, *Menino de Brodósqui*, 1946. Desenho a óleo/ papel. Dimensões: 100 x 72 cm. Coleção Particular. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 64: Candido Portinari, *Menino de Brodósqui*, 1946. Desenho a óleo/ papel. Dimensões: 101 x 57.5 cm. Coleção Particular. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 65: Candido Portinari, *Menino de Brodósqui*, 1946. Desenho a óleo/ papel. Dimensões: 98 x 46.5 cm (aproximadas). Coleção Particular. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 66: Candido Portinari, *Menino de Brodósqui*, 1946. Desenho a óleo e a pastel/ papel. Dimensões: 96 x 56 cm (aproximadas). Coleção Particular. Brodósqui, São Paulo, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 67: Candido Portinari, *Retirantes*, 1945. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 38 x 46 cm. Coleção: Comércio e Assessoria Internacional. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 68: Candido Portinari, *Retrato de Nicolás Guillén*, 1947. Pintura a óleo/ tela. Dimensão desconhecida. Coleção Particular. Buenos Aires, Argentina. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 69: Candido Portinari, *A Primeira Missa no Brasil*, 1948. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 266 x 598 cm. Coleção: Museu Nacional de Belas Artes. Montevidéu, Uruguai. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

Figura 70: Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Pintura a óleo/ tela. Dimensões: 270 x 357 cm. Coleção: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem disponível na Internet via Google Arts & Culture: <[https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm\\_Wu1XaA?hl=PT-BR](https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=PT-BR)>.

Figura 71: Candido Portinari, *Tiradentes*, 1948-1949. Painel a têmpera/ tela. Dimensões: 309 x 1767 cm. Coleção: Fundação Memorial da América Latina. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem cedida pelo Projeto Portinari.

### Reproduções Fotográficas

Fotografia 1: Candido Portinari e Mário de Andrade com um grupo de alunos do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, 1938. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

Fotografia 2: Portinari com seus alunos, Iñez Correa da Costa, Roberto Burle Marx e Enrico Bianco, na execução dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde, 1938. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

Fotografia 3: Candido Portinari com Luiz Carlos Prestes, na exposição do Partido Comunista, na Casa do Estudante do Brasil, 1945. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

Fotografia 4: Luiz Carlos Prestes, de terno preto, entre os organizadores da exposição do Partido Comunista da Casa do Estudante do Brasil. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

Fotografia 5: Candido Portinari recebe de Luiz Carlos Prestes o carnê de membro do Partido Comunista, observado de perto por Graciliano Ramos. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

Fotografia 6: Propaganda eleitoral de Portinari pintada nas ruas de São Paulo, 1947. Fotografia cedida pelo Projeto Portinari.

### Reproduções de Documentos:

Documento 1: Folha da Manhã, de 29/11/1945. Jornal reproduzia fotografias dos candidatos do Partido Comunista do Brasil, com texto de orientação para votar. O retrato de Portinari é o penúltimo (da esquerda para direita) da primeira fileira acima. Registro de periódico cedido pelo Projeto Portinari.

Documento 2: Propaganda Política de Portinari publicada pelo periódico *Hoje*, de 14 de janeiro de 1947. Registro de periódico cedido pelo Projeto Portinari.

Documento 3: Charge publicada pelo jornal O Globo, em 1947. Registro de periódico cedido pelo Projeto Portinari.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
CAPÍTULO 1: O Modernismo Brasileiro e a busca da identidade nacional: a afirmação da pintura de Candido Portinari.....	30
1.1 - Do Salão de 1928 ao Salão de 1931 .....	33
1.2 - Portinari e Mário de Andrade: a amizade e a crítica de arte .....	64
CAPÍTULO 2: Cultura, Arte e Poder: a consagração artística de Portinari e o mecenato estatal.....	93
2.1 - O artista e o mecenato estatal.....	95
2.2 - A decoração artística do Ministério da Educação e Saúde Pública.....	114
2.3 - Os dilemas da atuação no Estado Novo .....	130
CAPÍTULO 3: A adesão ao Partido Comunista do Brasil: o artista nos anos finais do mecenato estadonovista .....	161
3.1 - Os anos finais da Guerra e a denúncia da desigualdade social na pintura .....	163
3.2 - A candidatura a deputado federal pelo Partido Comunista.....	188
CAPÍTULO 4: A militância política e a defesa da arte social figurativa.....	214
4.1 - A Universidade do Povo e a Exposição em Paris .....	217
4.2 - A candidatura ao Senado Federal.....	250
4.3 - O exílio e a defesa da arte social .....	268
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	300
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	305

## INTRODUÇÃO

A compreensão da trajetória artística e do engajamento político de Candido Portinari é o objeto de interesse desta tese. Buscamos entender como este pintor estava inserido no ambiente social em que vivia enquanto um artista modernista que demonstrou ampla militância política como membro do Partido Comunista do Brasil. Para tanto, o recorte temporal estabelecido compreende desde a década de 1920, período no qual Portinari iniciou seus estudos de pintura na tradicional Escola Nacional de Belas Artes. Entretanto foi somente na década seguinte, em 1930, quando Getúlio Vargas ascendeu à Presidência da República, que Portinari despontou como um promissor artista moderno no cenário nacional. O recorte se estende até o ano final da década de 1940, perpassando, portanto, o breve momento da abertura democrática, quando o PCB tem uma curta fase de legalidade, na qual o artista disputou dois pleitos como candidato por esta legenda. Além disso, no findar dos anos 1940, Portinari passou a ser duramente criticado por não aderir às linguagens abstratas que então penetravam no país, mantendo-se adepto à arte social.

Esta pesquisa é especialmente norteada pela compreensão do envolvimento político deste pintor de relevo no Brasil – tanto no governo de Getúlio Vargas (1930-1945), no qual atuou como vários outros artistas e intelectuais da sua geração, desenvolvendo inúmeros trabalhos sob o mecenato estatal; quanto na gestão de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), quando após a sua adesão ao Partido Comunista do Brasil, em 1945, disputou dois pleitos: como deputado federal e como senador por São Paulo, não se elegendo em ambas as situações.

Quando Dutra assumiu a Presidência do Brasil houve grande euforia entre os intelectuais e artistas que festejavam a tão esperada abertura democrática. Todavia, esta gestão ficaria marcada pela dura repressão empreendida especialmente contra o Partido Comunista, o que culminou na nova cassação desta legenda em maio de 1947 e na intensa perseguição e vigilância dos seus membros. Portinari partiu para um exílio no Uruguai, no qual permaneceu por menos de um ano, mas que expressa a sensação de insegurança experimentada por um artista tão reconhecido naquele momento.

Portanto, este trabalho busca analisar o envolvimento político e a militância comunista do pintor ao longo da sua trajetória enquanto artista, que foi desde uma relação de mecenato com um Estado, que apesar de ditatorial, ficou conhecido pelo maciço

investimento em arte e cultura; até a adesão a um partido de esquerda, que após longos anos atuando na clandestinidade retorna à legalidade mas continua sendo visto com muita desconfiança pelos setores mais conservadores da sociedade e pelo próprio governo Dutra.

Candido Portinari foi um artista muito estudado na historiografia, com destaque para a pesquisadora Annateresa Fabris, que dedicou vários trabalhos ao pintor, nos quais analisa em especial seu posicionamento em relação à arte social<sup>1</sup> de cunho figurativo. Fabris também trata do envolvimento de Portinari com a política, tanto da sua participação no governo de Getúlio Vargas (1930-1945), quanto das eleições que concorre como candidato pelo Partido Comunista do Brasil, no entanto, este não é o grande interesse da sua pesquisa, que se norteia mais pelo entendimento artístico da trajetória deste pintor<sup>2</sup>. Além disso, é de autoria de Fabris um livro dedicado ao estudo das cartas trocadas entre Portinari e Mário de Andrade que ressalta a importância que teve o literato, que também atuava como crítico de arte, no início da carreira deste artista.<sup>3</sup>

O sociólogo Sergio Miceli, por seu turno, possui um trabalho exclusivamente dedicado ao estudo da produção retratística de Portinari, no período entre 1920 e 1940,<sup>4</sup> no qual busca demonstrar que a confecção destes retratos contribuiu muito para a projeção deste artista no cenário nacional. Oriundo de uma família humilde, Portinari conseguiu se matricular na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e passou a realizar muitos retratos da elite do distrito federal daquela época, o que lhe possibilitou um maior entrosamento e participação naquele concorrido ambiente social e cultural.

A antropóloga Patrícia Reinheimer, por sua vez, analisou a crítica de arte empreendida por Mário Pedrosa em relação à pintura de Candido Portinari, tratando especialmente da década de 1940, quando Pedrosa passou a criticar Portinari por não aderir à linguagem abstrata e engendrou um verdadeiro embate no ambiente artístico nacional, movimentado pelo debate entre os defensores da arte social figurativa e os partidários da abstração.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. Perspectiva, Editora de Universidade de São Paulo, 1990.

<sup>2</sup> \_\_\_\_\_. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da USP, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros)

<sup>3</sup> \_\_\_\_\_. **Portinari, amico mio. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari**. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). Sobre a crítica de arte de Mário de Andrade em relação à obra de Candido Portinari também podemos citar o trabalho de Tadeu Chiarelli. Cf. CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007.

<sup>4</sup> MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

<sup>5</sup> REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

Além destes trabalhos, também podemos elencar muitas teses e dissertações acerca de aspectos da obra de Candido Portinari, tais como sua pintura de cunho religioso<sup>6</sup>, mas que, em grande maioria, se concentram no período em que este artista atuou sob o mecenato estadonovista, com destaque para a dissertação de Maria Amélia Bulhões<sup>7</sup> e a tese de Maria de Fátima Fontes Piazza.<sup>8</sup>

A presente tese é um desdobramento de uma pesquisa que vem desde o mestrado, no qual as cartas trocadas entre Portinari e seu círculo de amizades epistolares foram analisadas enquanto um espaço de “sociabilidade intelectual”<sup>9</sup>, concentrando-se a pesquisa no período entre 1930 e 1945, quando o artista desenvolvia trabalhos e atuava nos quadros da burocracia varguista. Para esta tese, no entanto, estendeu-se não somente o recorte temporal (1920-1949) da dissertação, como também foi ampliado o leque da documentação historiográfica utilizada.

Como fontes documentais desta pesquisa continuamos a utilizar principalmente as cartas trocadas entre o artista e seus missivistas, mas também algumas revistas e periódicos da época, assim como as fichas reunidas no dossiê de Portinari no Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), que está sob a salvaguarda do Arquivo Público de Estado de São Paulo. Além disso, também foram usadas algumas fotografias e imagens daquele período e, especialmente muitas obras de arte do pintor, às quais buscamos entender e analisar atreladas à conjuntura em que foram feitas.

A pesquisa desenvolvida nesta tese se diferencia das demais, sobretudo, pelo recorte temporal adotado, que coloca em perspectiva dois momentos diferentes da carreira artística e do envolvimento político do pintor. Entre 1930 até o final do Estado Novo, em 1945, de uma maneira geral, Portinari está desenvolvendo pinturas ligadas à exaltação da brasilidade, com seus personagens pretos e mestiços monumentais e engrandecidos pelo trabalho, atuando sob intenso mecenato estatal. Já na segunda metade da década de 1940, com o final da Segunda Grande Guerra, o pintor passou a adotar outra estilística em suas

---

<sup>6</sup> BOVO, Thaís Tomaz. **Arte Religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. São Paulo, 2018.

<sup>7</sup> BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Candido Portinari durante o Estado Novo**. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1983.

<sup>8</sup> PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Afresco nos trópicos: Portinari e o mecenato Capanema**. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

<sup>9</sup> ARÊDES, Ana Carolina Machado. **Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920-1945)**, 2015. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. Área de Concentração: Ideias, Linguagens e Historiografia.

composições – os corpos das suas figuras, antes vigorosos, dão lugar à esqualidez e à miséria. Sua obra de arte passou de temáticas em que predominavam a celebração do povo brasileiro para as que tratavam da desigualdade social e da miséria das populações retirantes que migravam em busca de melhores condições de vida. Neste momento, Portinari militava intensamente como membro do Partido Comunista e, desse modo, experimentava as arbitrariedades e a perseguição empreendida pelo governo de Dutra contra os comunistas. Portanto, buscamos compreender a produção pictórica do pintor atrelada ao momento político e social em que ele estava inserido.

Além disso, Portinari, entre 1935 até 1945, manteve fortes laços de mecenato artístico com o governo Vargas, encontrando nesta gestão uma forma de tornar pública e ver materializada sua produção pictórica, o que em muito contribuiu para sua projeção como artista modernista não somente no Brasil, mas também no exterior, onde ficou conhecido especialmente pela pintura muralista, sendo um dos artistas de predileção a desenvolver trabalhos para a burocracia. Enquanto atuava nas fileiras do Estado, Portinari manteve-se discreto em relação às suas convicções políticas, não ostentando um posicionamento contrário contra a ditadura do Estado Novo (1937-1945), como fizeram alguns intelectuais e artistas.

A partir de 1945, com o fim desta intensa relação de mecenato estatal, o pintor passou a receber predominantemente encomendas do setor privado e a militar politicamente de maneira explícita, selando sua adesão ao Partido Comunista e concorrendo a dois pleitos, como deputado federal em 1945, e, como senador em 1947. Naquele momento, em virtude da conjuntura mundial, os Partidos Comunistas ao redor do globo ganhavam visibilidade e uma grande adesão de artistas e intelectuais aos seus quadros, uma vez que a URSS se juntou aos países aliados para fortalecer a luta contra o nazifascismo na Segunda Guerra Mundial e ganhava destaque neste sentido. Entretanto, o engajamento comunista de Portinari lhe geraria muitas críticas e alguns desconfortos, visto que, com o endurecimento do governo de Dutra contra esta legenda partidária, o artista passou a se ver como um perseguido político, chegando a se exilar no Uruguai, o que lhe forçou a sair de seu país e a deixar suas raízes.

Portanto, no que diz respeito à esfera política e estatal, Portinari deixa a posição de artista reconhecido que ostentava no governo de Vargas, tornando-se um pintor vigiado e muitas vezes indesejado na gestão de Dutra. Estas nuances certamente refletem em sua pintura, que a partir de 1945 perde o caráter celebrativo da brasilidade e fortalece o teor

social, mas dessa vez como que em um tom de denúncia da miséria que assolava as populações mais carentes.

De acordo com Michael Baxandall, dentre as várias maneiras de se analisar a intencionalidade de uma obra de arte, uma é pensá-la como produto do ambiente e do contexto em que foi produzida, já que os pintores não são alienados sociais e não vivem isolados das estruturas conceituais das sociedades às quais pertencem. Sempre há uma dimensão histórica e crítica nas diretrizes que norteiam o trabalho de um pintor e, os termos específicos pelos quais ele define o seu problema pictórico são determinados por sua visão particular da pintura e pela sua maneira de encarar a arte.<sup>10</sup>

Baxandall sustenta ainda que quando tratamos de “padrões de intenção” em uma determinada obra de arte devemos pensar que todo ator histórico, assim como todo objeto histórico, têm um propósito, ou uma qualidade intencional. Dessa maneira, a intencionalidade se aplica tanto ao ator quanto ao objeto e a intenção pode ser pensada como a forma que as coisas têm de se inclinar para o futuro, em constante relação com as circunstâncias em que foram produzidas. Sendo assim, o conceito de intenção se aplica melhor aos quadros do que aos pintores, visto que é muito menos precária a análise da intencionalidade de uma obra do que a do pensamento objetivo do pintor. Portanto, quando evocamos a intencionalidade de um quadro, não estamos nos referindo aos acontecimentos mentais do seu autor, mas sim descrevendo a relação de uma determinada pintura com a conjuntura em que ela foi elaborada, pressupondo, por fim, que o artista agiu intencionalmente.<sup>11</sup>

Portinari foi um artista que demonstrou uma ampla participação nas questões sociais e políticas da sua época. Dessa maneira, buscamos entender as obras de arte por ele produzidas de acordo com os diferentes momentos políticos e sociais experienciados por este pintor em sua trajetória artística. A produção pictórica de Portinari indubitavelmente se renova e se transforma de acordo com as situações em que ele se encontra, portanto, é fundamental o entendimento do contexto em que ele estava inserido para melhor compreender a sua pintura.

No que diz respeito ao trabalho com as correspondências pessoais trocadas entre o artista e seu importante círculo epistolar, composto por grandes personalidades das esferas cultural e política daquela época, objetivamos nesta pesquisa entendê-las como

---

<sup>10</sup> BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção – A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Cia das Letras, 2000, pp. 82-122.

<sup>11</sup> Idem, pp. 81-119.

um espaço privilegiado de “sociabilidade intelectual”, utilizando a definição proposta pelo filósofo Michel Trebistch.<sup>12</sup>

As cartas naquele período se configuravam como um lugar estratégico para troca de informações e ideias, utilizadas pelos intelectuais e artistas como um importante meio de comunicação, que lhes possibilitava estabelecer e manter vínculos de amizade, tratar de negócios e discutir aspectos tanto profissionais quanto do ambiente social que os cercava, o que nos revela muitos detalhes dos bastidores daquele agitado círculo cultural e artístico. Neste sentido, as missivas que compõem o acervo epistolar de Candido Portinari são analisadas como fonte documental, visto que trazem valiosas informações sobre o pensamento do pintor e a forma como ele lidava com as situações que se colocavam em seu cotidiano.

As correspondências fazem parte do que se convencionou chamar na historiografia de “escrita de si”, terminologia proposta por Michel Foucault<sup>13</sup>, uma vez que são capazes de revelar ao pesquisador nuances acerca do comportamento pessoal e social de quem as escreveu, carregando consigo a marca da subjetividade desses sujeitos históricos. De acordo com Beatriz Sarlo, o potencial dos indivíduos relatarem suas experiências de vida neste tipo de documentação é inquestionável, contudo, esta subjetividade não pode ser entendida como verdade e a estes registros cabe todo o rigor metodológico da pesquisa histórica.<sup>14</sup>

Candido Portinari foi um artista que estabeleceu muitos vínculos epistolares, através dos quais nutriu suas amizades. As missivas trocadas entre o artista e seus interlocutores são capazes de revelar não somente a forma como este pintor pensava e se comportava no que diz respeito à arte e à política, mas também trazem à tona como ele se relacionava com o seu contexto e com as críticas em relação ao seu ofício. Nestas cartas eram discutidas muitas das situações às quais o pintor vivenciou em sua trajetória artística e militância comunista, o que possibilita o entendimento das estratégias adotadas por Portinari para lidar com os trâmites e desafios que se colocavam no seu cotidiano.

---

<sup>12</sup> TREBITSCH, Michel. **Correspondances d'intellectuels: les cas de lettres d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947)**. *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. Sobre a escrita de si e a subjetividade expressa dos indivíduos que a produziram também existe a valiosa coletânea de trabalhos organizada pela pesquisadora Ângela de Castro Gomes. Cf. GOMES, Ângela de Castro. (org.) **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

<sup>14</sup> SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 117.

Este trabalho se estruturou, portanto, em duas partes: os primeiros dois capítulos tratam da afirmação artística de Candido Portinari como pintor modernista brasileiro e da sua relação de intenso mecenato estabelecida com o governo de Getúlio Vargas. No terceiro e quarto capítulos são discutidos aspectos da sua militância política pelo Partido Comunista do Brasil e do seu apego à arte social figurativa, da qual não conseguiu se desprender com a chegada das linguagens abstratas, e, que norteou e marcou toda a sua trajetória como pintor.

No primeiro capítulo, **O modernismo brasileiro e a busca da identidade nacional: a afirmação da pintura de Candido Portinari**, buscamos entender como Portinari, jovem artista de origem humilde, conseguiu ascender socialmente e se afirmar como um grande pintor no cenário nacional. Mesmo tendo concluído apenas o terceiro ano primário de sua educação formal, Portinari ingressou na disputada e tradicional Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno livre, modalidade de ensino ofertada à jovens que não tinham formação educacional necessária para se formar em nível superior. Frequentando os estudos com brilhantismo e demonstrando-se um hábil retratista, tendo em vista que esta modalidade era uma das preferenciais da instituição de forte rigor acadêmico, o jovem pintor, em 1928, ganhou uma viagem de estudos à Europa, da qual retornou em 1931, decidido a se enveredar por uma arte que expressasse a brasilidade e, dessa forma, transformou o seu estilo de pintar.

Portinari adotou novas temáticas em suas composições, todavia, nunca se afastou da sua formação acadêmica. Mas foi justamente este traço que o tornou um pintor essencial ao movimento modernista brasileiro naquele momento, especialmente no que se refere ao entendimento do grande baluarte desta geração, o literato e crítico de arte Mário de Andrade. Andrade descobriu a pintura de Portinari no Salão de 1931, organizado na Escola Nacional de Belas Artes, e desde então os dois estabeleceram uma amizade que foi fecunda para ambos, em virtude da ampla troca de ideias e favores profissionais. Além disso, os dois compartilharam muitos aspectos que definiram os artistas e intelectuais daquele tempo, como o fato de ocuparem cargos ou funções públicas, sendo beneficiários do poder estatal e posicionando-se em defesa de uma produção cultural e artística ligada ao social e ao nacional.

O segundo capítulo, **Cultura, Arte e Poder: a consagração artística de Candido Portinari e o mecenato estatal**, trata desta relação de mecenato estabelecida entre Portinari, então já reconhecido como um artista moderno no cenário nacional, e o governo Vargas, tendo o pintor, atuado a partir de 1935 como professor da extinta Universidade

do Distrito Federal e, no ano seguinte, iniciado os trabalhos que envolviam a decoração artística do novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Capanema. O ambiente comandado pelo Ministro Gustavo Capanema reuniu grandes nomes da geração modernista, tais como os arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e, o paisagista Burle Marx – que após a empreitada em torno da construção do MES, se uniram em outros trabalhos de grande relevo, tais como o conjunto arquitetônico da Pampulha, em Minas Gerais. Além disso, procuramos demonstrar neste capítulo as tensões experimentadas por Portinari diante da participação em um governo ditatorial.

O terceiro capítulo, **A adesão ao Partido Comunista do Brasil: o artista nos anos finais do mecenato estadonovista**, aborda os momentos finais do Estado Novo e o desfecho da Segunda Guerra (1939-1945), quando Portinari, muito impactado pela obra *Guernica* (1937) do pintor espanhol Pablo Picasso, e, também pelos horrores revelados pelo fim do conflito mundial, transformou sua maneira de pintar e produziu duas séries que marcaram esta nova fase: a Série Bíblica (1942/1943) e a Série Retirantes (1944). Além disso, no final do Estado Novo, já dá início a sua militância política, quando se aproximou do Partido Comunista, pelo qual chegou a disputar o pleito em dezembro de 1945 como candidato a deputado federal por São Paulo, sem, no entanto, conseguir se eleger.

O quarto e último capítulo, **A militância comunista e a defesa da arte social figurativa**, discute acerca da militância política do pintor, que se mostrou um membro bastante ativo do Partido Comunista brasileiro, tendo participado à frente de iniciativas como a criação da Universidade do Povo, que posteriormente ficou conhecida como Escola do Povo, instituição que fazia parte de um projeto educacional direcionado às massas populares, mais especificamente aos adultos que não tiveram a oportunidade de estudar, considerando-se que a educação e alfabetização deste público os habilitava a participar das decisões políticas naquele período. Ademais, também foram explanadas as questões que envolveram a candidatura de Portinari pelo Senado Federal, eleição pela qual não conseguiu se eleger por uma pequena margem de votos.

Logo após a eleição de 1947, o Partido Comunista passou a ser duramente perseguido, sendo colocado novamente na clandestinidade. Diante da atmosfera de incertezas e insegurança que se instalou, Portinari decidiu partir para um período de exílio no Uruguai, onde pintou seu grande painel *Primeira Missa no Brasil* (1948). Quando retornou deste exílio, logo foi convidado a confeccionar outra pintura histórica de grandes dimensões, dessa vez o painel *Tiradentes* (1948-1949) que foi alvo de uma

dura crítica publicada por Mário Pedrosa. Pedrosa era defensor das novas linguagens abstratas que então penetravam no país e se colocavam contra a arte figurativa de teor social, estilo ao qual Portinari era adepto. Sendo assim, o novo painel *Tiradentes* se transformou no alvo de uma querela entre a defesa da estética abstrata em detrimento da arte social.

## **CAPÍTULO 1: O Modernismo Brasileiro e a busca da identidade nacional: a afirmação da pintura de Candido Portinari**

Este capítulo da tese busca entender a trajetória artística de Candido Portinari. O legado pictórico deste pintor, especialmente no que se refere ao tema da brasilidade em sua pintura, está relacionado íntima e afetivamente com suas memórias de vida e, principalmente, de infância. Dessa forma, faz-se necessária a compreensão do contexto sociocultural em que o pintor estava inserido para que melhor possamos analisar suas obras e entender os caminhos estéticos escolhidos e percorridos por ele.

Além disso, este capítulo também tratará da amizade epistolar entre o literato modernista Mário de Andrade e Candido Portinari, buscando sugerir como esses laços de sociabilidade, mantidos através da troca de correspondências, eram importantes meios para se compartilhar ideias e experiências, assim como para se alcançar posições sociais estratégicas.

Portinari nasceu em Brodósqui, interior de São Paulo, em uma fazenda cafeeira. Filho de um casal de imigrantes italianos que vieram ainda crianças para o Brasil e trabalhavam como lavradores. Em 1919, mudou-se para o Rio de Janeiro, a então capital federal, decidido a estudar pintura. Vale destacar que o ensino de artes plásticas geralmente era um privilégio dos filhos da elite. Aliás, naquela época, conseguir chegar ao ensino superior não era tarefa fácil para os jovens que não eram de famílias abastadas. Portinari, de origem humilde, estudou somente até o terceiro ano primário em Brodósqui, e, ao decidir tentar a vida no Rio de Janeiro enfrentou imensas dificuldades financeiras para se manter e concluir os estudos<sup>15</sup>.

Assim que Portinari chegou à capital federal, tentou ingressar na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, mas foi reprovado. Matriculou-se então no Liceu de Artes e Ofícios, instituição gratuita e filantrópica que ministrava o ensino formal de artes

---

<sup>15</sup> Nos primeiros anos no Rio de Janeiro, Portinari sobreviveu exercendo o ofício de pintor em diversos ofícios: pintou letreiros e monogramas em livrarias, carroças e em carros fúnebres em Niterói. Cf. Projeto Portinari. Cândido Portinari: *Catálogo Raisonné / Catalogue Raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004; BALBI, Marília. **Portinari – o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Coleção Paulicéia; MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

plásticas, atrelado ao de ofícios e indústrias<sup>16</sup>. No ano seguinte, em 1920, conseguiu entrar na Escola Nacional de Belas Artes como aluno livre nas aulas de desenho figurado<sup>17</sup>.

A Escola Nacional de Belas Artes era uma instituição de reconhecido rigor acadêmico, que ministrava o ensino formal de artes plásticas e arquitetura desde a época Imperial, baseada em preceitos da arte clássica, muito ligada aos “antigos” padrões europeus. Portinari frequentou a ENBA por oito anos, até que, em 1928, em um dos Salões promovidos pela escola, conquistou a maior premiação oferecida a um aluno: a bolsa de viagem de estudos à Europa. O jovem pintor escolheu a França como destino, mas também visitou a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Na Europa, Portinari teve contato com a produção artística dos movimentos de vanguarda, o que mudou substancialmente sua maneira de encarar a arte.

Em 1931, retornou ao Brasil, logo apareceu como o artista ideal ao movimento modernista que estava em fase de institucionalização no país. A arte moderna havia chegado na década de 1910, com certo atraso em relação ao continente europeu. Na década seguinte, a Semana de 1922 contribuiu para despertar o interesse do público e da crítica no que dizia respeito a essa nova proposta artística. Contudo, a estética modernista conseguiu ter espaço mais efetivo de atuação no Brasil somente na década de 1930.

É justamente neste momento de afirmação da arte moderna no país, que Portinari regressou da Europa, inclinado à prática da pintura modernista. Antes, preso aos ditames conservadores da ENBA, foi naquele continente que o artista decidiu mudar o seu estilo, se desprender do gosto acadêmico, buscar uma forma de arte que o realizasse pessoalmente.

Portanto, é interessante notar que a década de 1930, ocasião da maior aceitação e ampliação da atuação do movimento modernista no Brasil, também é o momento em que Portinari transformou sua linguagem artística, decidido a mudar o seu estilo em uma trajetória antiacadêmica<sup>18</sup>. Dessa forma, despontou no cenário nacional como um pintor necessário à afirmação da arte moderna.

---

<sup>16</sup> O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi criado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, em 1856, com o intuito de ampliar o acesso à educação para os adultos. A filosofia que norteava esta instituição estava amparada na concepção de que a arte é uma via fundamental para o aprimoramento das cidades. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível na Internet via: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115540/liceu-de-artes-e-oficios-rio-de-janeiro-rj>>.

<sup>17</sup> Existiam duas opções de ingresso na Escola Nacional de Belas Artes – como aluno livre ou como aluno regular. Ao aluno regular eram cobrados conhecimentos teóricos mais sistemáticos aliados à sua formação artística. O aluno livre, por sua vez, precisava somente fazer um teste de habilidade em pintura ou desenho para ser admitido e sua formação era prática.

<sup>18</sup> De acordo com o crítico de arte Mário Pedrosa, Portinari era um pintor muito ligado à sua formação acadêmica, portanto, para ser um artista moderno, foi necessário que ele percorresse uma trajetória

Portinari demonstrou, através de suas missivas e da imagística adotada em suas pinturas, que estava determinado a representar em suas telas a gente simples do Brasil, especialmente o povo da sua terra natal, a cidadezinha do interior paulista Brodósqui. Seu projeto artístico tinha um engajamento social, a intenção de contribuir para a afirmação da identidade nacional, em confluência com a proposta do movimento modernista. Os intelectuais e artistas do grupo modernista defendiam que as expressões artísticas e culturais deveriam estar imbuídas de um espírito de nacionalidade que ajudasse a definir e a consolidar o caráter brasileiro.

Além disso, os modernistas afirmavam que a arte do período anterior era alienada, desinteressada dos temas da vida social e nacional. Sustentavam que o artista e intelectual moderno deveria estar em sintonia com a sociedade à sua volta, ao produzir um conteúdo artístico e cultural que pudesse contribuir para a centralização e o progresso do país. Acreditava-se que somente quando o Brasil se entendesse como uma grande nação seria possível alcançar destaque e prestígio no cenário internacional.

Sendo assim, este capítulo objetiva compreender como foi a atuação de Candido Portinari junto ao movimento modernista brasileiro nesse período. Qual foi a contribuição do posicionamento artístico do pintor para a empreitada modernista de construção ou reconstrução de uma identidade nacional. Assim como almeja entender porque Portinari se destacou como um dos artistas mais representativos daquele movimento, especialmente no que tange às considerações do intelectual modernista Mário de Andrade.

Mário de Andrade, além da importante atuação à frente do movimento modernista brasileiro, atuando como crítico de arte nos meios de comunicação da época, desempenhava, também, outras funções (tal como a de funcionário público – como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo). A relação epistolar entre Mário e Portinari foi extensa e é capaz de revelar os bastidores desse agitado contexto artístico e cultural. Através da análise dessas missivas, pretende-se demonstrar como a relação de amizade entre Portinari e Mário contribuiu para a afirmação do nome do artista como grande expoente da arte moderna no Brasil, alcançando reconhecimento também no exterior. Não se pretende com isso atribuir o sucesso de Portinari ao intelectual Mário de Andrade, mas sim, sugerir, como essa amizade modernista foi marcada pelo

---

antiacadêmica. Cf. PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

compartilhamento de um projeto comum, o de construção de uma arte tipicamente nacional.

Esta primeira parte do trabalho se detém na década 1930, período de amadurecimento e consagração artística do pintor Candido Portinari, procurando demonstrar como a trajetória do artista estava ligada aos acontecimentos culturais daquele período, afirmando a importância alcançada pelo pintor nesse cenário.

### 1.1 - Do Salão de 1928 ao Salão de 1931

Nos anos 1920, Portinari ingressou na tradicional Escola Nacional de Belas Artes<sup>19</sup>, onde iria receber a sua formação artística de teor acadêmico. Esta instituição prezava pela educação formal em artes plásticas, baseada em padrões clássicos europeus, como a proporção áurea e os rigores geométricos. Além disso, defendia que a verdadeira e valorosa pintura era feita em óleo sobre tela, com predileção por temas de paisagens e retratos. O ensino dos alunos era baseado em cópias de modelos, rigoroso, portanto, e sem muita liberdade de experimentação artística.

Na mesma década em que Portinari recebia a educação acadêmica em artes plásticas no Rio de Janeiro, acontecia em São Paulo a Semana de Arte Moderna de 1922. Sediada no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana teve como objetivo principal a atualização do código estético nacional. Muitos estudiosos defendem que os intelectuais e artistas paulistas também desejavam afirmar a supremacia cultural de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro<sup>20</sup>. Na década anterior, São Paulo já havia sediado a exposição

---

<sup>19</sup> Esta instituição foi fundada em 1816, por um decreto de D. João VI, com o nome de Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Os professores designados seriam os artistas da Missão Artística Francesa, que haviam chegado naquele mesmo ano ao Brasil. Contudo, a implantação do ensino artístico não foi imediata, sendo o edifício que seria a sede da então nomeada Academia Imperial de Belas Artes, inaugurado somente em 1826, com o Brasil já independente da Metrópole. Com D. Pedro II, conhecido amante e admirador das artes, o ensino na Academia receberia maior incentivo e promoveria melhores condições de trabalho para alunos e professores, ao oferecer premiações, Prêmios de Viagem e ao estimular a organização de Exposições de Arte, que mais tarde dariam lugar aos concorridos Salões de Arte. Em 1890, após a Proclamação da República, a instituição passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Cf. LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

<sup>20</sup> A princípio, como sustenta Maria Eugênia Boaventura, o grupo modernista paulista não tinha no horizonte um projeto global de Brasil, a urgência era a de construir um Estado pujante, baseado nas propostas dos futuristas europeus. Ao longo do tempo, com uma pesquisa sistemática em torno da questão da identidade nacional, o plano de atualização do código estético da nação como um todo foi tomando corpo. Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A Semana de Arte Moderna e a Crítica Contemporânea**. Disponível na Internet via: <<https://docplayer.com.br/8173651-A-semana-de-arte-moderna-e-a-critica-contemporanea-maria-eugenia-boaventura.html>>.

de arte expressionista de Lasar Segall e Anita Malfatti, enquanto o ambiente artístico da capital federal era dominado pelo conservadorismo acadêmico da ENBA.

No que diz respeito à renovação do código estético, as exposições de Lasar Segall e Anita Malfatti<sup>21</sup> foram muito mais significativas do que a Semana de 1922. Em termos de ousadia e inovação artística e cultural, pouco foi apresentado durante a Semana.<sup>22</sup> Contudo, com um tom irreverente e irônico, o evento cooperou para uma maior visualização da arte moderna no país graças à repercussão que alcançou, sobretudo na imprensa. Muitos de seus participantes e colaboradores atuavam em jornais e revistas, o que contribuiu com a ampla cobertura jornalística.

Organizada e patrocinada por uma elite artística e intelectual com alto poder aquisitivo<sup>23</sup>, e, que em virtude disso, já havia tido a oportunidade de viajar para a Europa e ter contato com a produção artística dos movimentos de vanguarda daquele continente, a Semana de 1922 no Brasil aconteceu no ano do centenário de Independência da metrópole portuguesa, em um contexto em que as primeiras manifestações das vanguardas europeias chegavam à América Latina ganhando contornos próprios e um teor nacionalista.

Maria Helena Capelato sustenta que a chegada do modernismo nos países latino-americanos fez com que a influência da metrópole europeia fosse questionada. Entre os artistas e intelectuais modernistas empreendeu-se um esforço na busca pela construção ou reconstrução de identidades baseadas na tradição genuinamente popular. No entanto, apesar da crítica da importação de modelos europeus, paradoxalmente, as vanguardas latinas fizeram uma releitura da produção externa, adaptando-a à realidade de seus

---

<sup>21</sup> A exposição de Anita Malfatti, em 1917 teve enorme repercussão e gerou as mais severas críticas entre os setores mais conservadores da sociedade. Os críticos que atuavam da época não atacaram a exposição pioneira de Segall como atacaram a de Malfatti. A crítica escrita por Monteiro Lobato, “Paranoia ou Mistificação”, impactou negativamente a artista, que transformou o estilo forte de sua pintura em algo óbvio. Sobre a atuação de Monteiro Lobato como crítico de arte, Cf. CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

<sup>22</sup> Não foram apresentadas obras cubistas, futuristas, abstratas, enquanto que na Europa, essas linguagens já não constituíam mais nenhuma novidade. A produção artística mais significativa apresentada na Semana foi a de Anita Malfatti, entretanto, a pintora repetiu as obras já apresentadas em sua exposição individual, de cunho expressionista. Tarsila do Amaral, outra artista que participou dessa primeira fase do movimento modernista brasileiro, não expôs na Semana de 22, pois estava estudando em Paris, de onde retorna em 1923.

<sup>23</sup> Além do desejo de afirmar a supremacia intelectual e artística de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro, a Semana de 1922 foi patrocinada e articulada em conjunto com a elite econômica paulista, que almejava demonstrar a pujança e o desenvolvimento econômico de São Paulo em detrimento da capital federal, onde estavam concentrados os projetos e incentivos políticos. Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Semana de Arte Moderna: o que comemorar?** In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): pp. 23-29, Jan./Dez. 2013, pp. 25-28.

países<sup>24</sup>. Jorge Schwartz, assim como Capelato, defende que a intenção dos artistas e intelectuais modernistas latino-americanos era a de criar uma “vanguarda enraizada”, que consistiria em um projeto estético e cultural que achava em seu próprio habitat a inspiração para suas composições<sup>25</sup>, no entanto, havia nesse empreendimento a influência dos movimentos de vanguarda europeus.

Na Europa, a arte começou a dar sinais de transformação em meados do século XIX, devido ao declínio das instituições aristocráticas e religiosas. As expressões artísticas que eram condicionadas aos domínios do Absolutismo e da Igreja, começaram a se desvencilhar dessa influência e a adotar temáticas mais diversas. Desde então, o cotidiano das pessoas comuns, assim como objetos, coisas e lugares, passaram a ser representados nas pinturas.

Segundo Meyer Schapiro, a arte inovou a sua estética e temática e o objetivo da pintura deixou de ser o de imitar um aspecto natural e passou a ser o de exprimir um estado de alma, uma ideia ou uma fantasia. A pintura poderia ser interpretada, como a música, ao criar uma harmonia de cores e de formas. Os traços operantes, a marca da pincelada do artista, a superfície da tela e a aparência da coisa processada passaram a fazer parte da constituição de uma obra de arte<sup>26</sup>.

No período anterior à Primeira Guerra Mundial, esta ruptura com a arte encarada como “passadista” se intensificou. O momento que a sociedade enfrentava, de intensas transformações tecnológicas e a tensão que precedeu o conflito bélico, despertou nos artistas a necessidade de produzir uma arte engajada, com temas ligados às questões sociais. Acreditava-se que a arte desinteressada, a “arte pela arte”, não poderia contribuir àquele contexto. Os artistas sentiam a necessidade de representar as mudanças do mundo em suas produções<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> CAPELATO, Maria Helena. **Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura**/ Revista de História 153 (2º - 2005), p. 260.

<sup>25</sup> SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Editora da USP: Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 33.

<sup>26</sup> SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna: séculos XIX e XX** / Ensaio Escolhidos. Trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996, pp. 206-207.

<sup>27</sup> Marjorie Perloff esse panorama como o “momento futurista”, utilizando a definição de Renato Poggioli, para o qual o “momento futurista” pertenceu a todas as vanguardas e não só àquela que teve esse nome, o que demonstra que o movimento assim denominado foi somente um sintoma significativo de um estado muito mais amplo e profundo. As manifestações artísticas e culturais desse período representaram uma fase utópica e de agitação que preparou as bases de uma anunciada revolução. O “momento futurista” misturou a arte e a vida de forma ubíqua. A arte deveria representar a realidade concreta da população e estar voltada para as massas, rompendo com os temas desligados da vida social. O “momento futurista”, portanto, foi uma fase do modernismo em que os artistas se sentiram às vésperas de uma nova era, Cf. PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da USP, 1993.

O início do século XX foi um período extremamente conturbado<sup>28</sup>. A Europa passou por duas grandes guerras, pela Revolução Russa, presenciou a formação do fascismo italiano e do nazismo alemão que levou aos horrores do Holocausto. A América Latina também foi palco de conflitos sociais e políticos relevantes, como a Revolução Mexicana. Além disso, vivenciou a formação dos partidos comunistas, de movimentos estudantis e operários, e, passou por golpes políticos e militares que deram início a governos ditatoriais.

Nesse ínterim, surgiram os primeiros movimentos de vanguarda<sup>29</sup> na Europa, que também ficaram conhecidos como os “ismos” europeus. Estes movimentos visavam romper com a estética considerada “passadista”, com a pintura que se baseava na tradição clássica, ainda calcada nas questões de perspectiva e proporção áurea. Os modernos banalizaram a técnica e os materiais empregados na pintura, e intensificaram as cores, o que chocava a sociedade que não entendia aquele novo conceito de arte. A arte que seguia os moldes clássicos, que prezava por uma concepção mais próxima do aspecto natural da realidade a ser representada, foi abandonada por meios mais simples e diretos, de uma execução tão livre, que para muitos, parecia desprovida de arte.

No Brasil, os movimentos de vanguarda chegaram com feições nacionalistas. A palavra de ordem adotada pelo movimento modernista era a ruptura com o passado artístico e intelectual fortemente influenciado pelos moldes europeus. Para esta elite letrada era necessário empreender a construção ou a reconstrução das raízes nacionais através de uma produção cultural que estivesse fortemente voltada ao esforço de recuperação das tradições e do que era genuinamente nacional. Os modernos acusavam a intelectualidade da fase anterior de ser alienada, e, portanto, não produzir arte e cultura que refletissem o verdadeiro espírito brasileiro.

É inegável que os intelectuais e artistas da geração modernista da década de 1920 estavam determinados a promover a renovação do código estético comprometidos com a ideia da nacionalidade. Entretanto, a historiografia que analisou esse período tende a superestimar esse contexto, atribuindo a essa geração um papel revolucionário, de

---

<sup>28</sup> Sobre as transformações do século XX. Cf. HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli- — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>29</sup> Jorge Schwartz afirma que o termo “vanguarda” foi apropriado do vocabulário militar com o intuito de definir uma oposição entre a “arte pela arte” e a “arte engajada”; como sinônimo, portanto, de uma atitude artística partidária capaz de transformar a sociedade. Desse modo, a denominação “vanguarda” marcava uma intensa relação da arte com a vida, na qual à arte era atribuída uma função pragmática, social e restauradora. Cf. SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. *Op. Cit.*, pp. 34-35.

transformação cultural. Apesar do discurso combativo em defesa de uma arte moderna tipicamente brasileira, os artistas e intelectuais dessa primeira fase do movimento modernista, se depararam com a resistência dos setores conservadores, que ainda dominavam a produção cultural. Além disso, muitos atribuem um sentido de inauguração de uma nova fase, o discurso do novo, como se antes desse período não houvesse esforços nesse sentido ou não existissem produções ligadas à temática nacional<sup>30</sup>. Estes são pensamentos que precisam ser desmitificados.

A bibliografia produzida pelos intelectuais da década de 1920 – livros, revistas, textos, manifestos, entre outros – é potente em relação a esse discurso do novo. Desse modo, muitos estudiosos dessa conjuntura, que recorriam a essas produções como fonte documental, tendiam a reproduzir e enfatizar esse caráter inaugural e transformador do movimento modernista.

Daniel Faria propõe pensar a produção literária e historiográfica que enaltece o “modernismo” como um movimento inaugural, que engendra uma comunidade (a nação brasileira), como um “mito”. “Mito” não no sentido de mentira ou engodo, mas sim como um enredo ou narrativa que se cristalizou na história e na literatura brasileira. Para o autor, no Brasil, a Semana de 1922 funcionou como data de eclosão de uma brasilidade até então reprimida, ou então, como marco da súbita entrada do país na modernidade. E para que este “mito modernista” pudesse ser contado e recontado, ele precisou de adversários que pudessem ser negados - os “passadistas”, para garantir o relato de ruptura com o modelo do passado e inauguração de um tempo novo e promissor<sup>31</sup>.

Annateresa Fabris defende que é preciso ter discernimento ao analisar a modernidade. Para ela, existem duas vertentes de análise do modernismo que devem ser cuidadosamente evitadas: a que simplifica o movimento e a que o autocelebra. A autora afirma que no Brasil, boa parte da produção que conhecemos foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da arte moderna<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Tadeu Chiarelli é um dos estudiosos que busca romper com essa ideia de que os modernistas inauguram a busca por uma produção artística e cultural tipicamente nacionais. Chiarelli defende que desde o Império, ainda na primeira metade do século XIX, Manuel Araújo Porto-Alegre, de volta de um estágio europeu, demonstra grande preocupação com a identidade nacional nas artes visuais. Chiarelli também aponta Monteiro Lobato como grande incentivador de uma arte e uma produção literária que contribuíssem para “abrasileirar o Brasil”. Cf. CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007, p. 225.

<sup>31</sup> FARIA, Daniel. **O Mito Modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

<sup>32</sup> FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Annateresa Fabris. (org.). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994. – (Coleção arte: ensaios e documentos), p. 9.

A Semana de Arte Moderna expressava, antes de tudo, um desejo de ser moderno, portanto, uma modernidade ainda não efetivada, uma tentativa de alertar para a necessidade de atualização estética, de buscar novas formas de fazer e encarar a arte. Neste aspecto é que se encontra a sua grande contribuição. Vale lembrar que este movimento de atualização estética já não era novidade no continente europeu. No Brasil, o discurso em torno da renovação dos padrões artísticos e culturais chegou com muito atraso em relação à Europa. Além disso, as inovações que agitaram aquele continente chegaram ao Brasil de forma muito contida, enquanto os movimentos de vanguarda europeus buscavam romper efetivamente com a arte do passado, aqui o que os intelectuais e artistas fizeram foi uma releitura do passado, buscando traços nacionalistas que pudessem contribuir para o projeto de construção da identidade brasileira que pretendiam implementar.

Enquanto a Semana de Arte Moderna de 1922 acontecia e alcançava considerável repercussão na imprensa nacional, agitando dessa forma o ambiente artístico e cultural paulista, Portinari estava matriculado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo como professores Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Chambelland e João Baptista da Costa. Após muito esforço e determinação, Portinari havia conseguido se matricular na tradicional instituição. De origem modesta, o jovem pintor buscava se adaptar à vida na capital federal e ao ambiente refinado da ENBA.

Candido Portinari passou a conviver diretamente com membros da elite econômica e cultural, e, a partir desses relacionamentos, a estabelecer laços e a construir uma importante rede de amizades que contribuiria para a afirmação do seu nome como artista. Algumas dessas amizades eram mantidas através da troca epistolar. Entre os interlocutores do artista nesse período, que vai da década de 1920 até 1931, figuram nomes como Victório Gregolini, Paulo Gagarin, Olegário Mariano, Maurício Wellisch, Riette Mendes de Almeida, Rosalita Mendes de Almeida, Aloysio Alberto Fonseca Santos, Celso Kelly, Paulo Correia de Araújo, Oscar Borgerth e Vicente Leite.

Além de estabelecer importantes vínculos pessoais e epistolares, a convivência e o aperfeiçoamento da técnica na ENBA levaram o pintor a ser reconhecido e a receber encomendas para execução de retratos da elite brasileira, o que ajudava tanto no seu amadurecimento artístico quanto no seu sustento no Rio de Janeiro.

Em *Imagens Negociadas*, Sergio Miceli analisa a produção retratística de Portinari e defende que a cada um dos estágios da trajetória profissional do pintor, correspondem

atitudes distintas em relação ao modelo, assim como mudanças e variações da sua autonomia expressiva. De acordo com Miceli, tais retratos documentaram e estimularam a necessidade da elite em investir em representações artísticas, objetivando construir uma determinada figura social através dessas “imagens negociadas”. Como pintor, a Portinari cabia captar a intenção que a personalidade retratada almejava transmitir na confecção do seu retrato<sup>33</sup>.

Candido Portinari pintou retratos ao longo de toda sua trajetória artística, que, como Miceli afirmou, foram se transformando de acordo com o seu amadurecimento artístico. Entretanto, a produção de retratos na maioria das vezes fica condicionada ao gosto do retratado, o que leva o artista a criar de acordo com o gosto pelo qual a sua figura tem predileção, ou com a imagem que ela pretende transmitir.

Contudo, a confecção de retratos da elite, no período que diz respeito à década de 1920, interessa a esse trabalho pois foi um dos recursos que contribuíram para a afirmação artística de Portinari no cenário nacional, trataremos aqui, mais detidamente, do retrato do poeta Olegário Mariano, que é peça chave para entender os artifícios utilizados pelo pintor na sua promoção pessoal<sup>34</sup>. A produção retratística nesse contexto permitia a Portinari não somente um maior contato e entrosamento com os membros da elite, mas também a prática artística de um dos gêneros prediletos da Escola Nacional de Belas Artes. Através da confecção de retratos, o pintor ia adequando o seu estilo ao gosto da instituição. Portinari buscava ser um artista capaz de concorrer a prêmios nos disputados Salões da ENBA.

Os Salões da ENBA ofereciam medalhas e prêmios de viagem aos artistas ganhadores, sendo a maior premiação a de viagem de estudos à Europa. Eram muito

---

<sup>33</sup> MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp. 14-15.

<sup>34</sup> De acordo com os dados do Projeto Portinari, entre 1920 e 1928, Portinari confeccionou retratos das seguintes personalidades: Beatrice e Pellegrina Portinari, Paulo Mazzucchelli, Umbelina Toledo, Manoel Santiago, Capitão João Pereira Ramos, Virgílio Francisco da Silva Filho, Zélia Salgado, Ophélia Gomide, Frederico Barata, Roberto Rodrigues, Antônio Grellet, Mozart Firmeza, Mário Rodrigues, Maria Ester Falcão Rodrigues, Paulo Gagarin, Maria Clara Mariano, Múcio Leão, Cândida Gusmão Cerqueira, Atílio Alves, Maria Lydia, Edith de Aguiar, Eva Manuel, João Lyra Filho, Olegário Mariano, Mário Filho, Mário Túlio, Maria de Medeiros, Barão Smith de Vasconcelos, Berta Singerman, Celso Kelly, Walfredo Velloso Borges, Monsenhor André Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, Andrés Guevara, Maria Jordão de Arruda, Barbosa Lima Sobrinho, Vicente Leite, Edgard de Castro Rebelo, Dante Gabriel Rosetti, Capistrano de Abreu, Antônio Ferreira dos Santos, Riette Mendes de Almeida, Manuel Estanislau da Cruz Galvão, Luiz Arlindo Tavares de Lyra, Antônio Bento, J. J. Seabra, Adolfo Morales de los Rios, Achilles Ribeiro de Araújo, Inês Ferreira dos Santos, Juracy de Queiroz Lima, Rodolpho Josetti, Joubert de Carvalho, Mariãh Mendes de Almeida, Lula Cardoso Ayres, Carlos de Lima Cavalcanti, Jorge de Castro, José Cucè, Fraz Schubert, Isaura de Almeida Mário, Sybill Bittencourt, José Flexa Ribeiro, Armando Magalhães Corrêa, Modestino Kanto, Jayme Ovalle e João Pessoa.

disputados e os concorrentes deveriam apresentar trabalhos que se adequassem ao gosto acadêmico e conservador da instituição. Existia um júri de seleção das pinturas a serem expostas e a predileção era por temas de paisagens e retratos.

De acordo com Miceli, para um jovem desprovido de capital social como Portinari, a aceitação de suas obras nos salões promovidos pela Escola, era prova não somente do seu crescimento e amadurecimento artístico, mas também de ascensão e aceitação no ambiente cultural da época<sup>35</sup>.

Em 1922, Portinari recebeu sua primeira distinção na Escola Nacional de Belas Artes, uma Menção Honrosa por um retrato sobre o qual não se tem muitas informações. Consta nos registros do Projeto Portinari como “Retrato do Dr. I. F.”<sup>36</sup>. No ano seguinte, em 1923, concorreu ao Salão Nacional da ENBA com o retrato do artista e escultor Paulo Mazzucchelli, com o qual conquistou a medalha de bronze.



Figura 1: Candido Portinari, *Retrato de Paulo Mazzucchelli*, 1923.

---

<sup>35</sup> Idem, p. 27.

<sup>36</sup> De acordo com os dados do Projeto Portinari, a Menção Honrosa foi concedida a Portinari em uma Exposição de Arte Contemporânea da ENBA.

Paulo Mazzucchelli foi representado em seu ateliê com alguns relevos, sendo que em um deles há um esboço de um estudo do corpo feminino. Mazzucchelli está de frente para o espectador, com a cabeça levemente inclinada para o lado. Está parado e em posição contemplativa, contudo, segura em uma de suas mãos um instrumento de trabalho, a esteca – que é usada para modelar o barro, que constitui a base da figura que depois vai ser fundida em bronze –, o que sugere que estava esculpindo um busto que está sobre uma mesa, na qual o escultor debruça um dos braços. Na composição predominam os tons terrosos, que remetem ao barro e à argila, em uma alusão ao material empregado pelo escultor em seus trabalhos.

No mesmo ano, Portinari pintou uma tela que representa um baile de camponeses, provavelmente uma cena que remete à sua cidade natal, Brodósqui. Tentou concorrer com essa tela no Salão de 1924, mas foi reprovado. Muitos críticos afirmam que este trabalho demonstra que Portinari não estava alheio ao que acontecia no ambiente paulista naquele tempo e ao que era considerado moderno em artes plásticas. Esta composição, que tentou enviar ao Salão Nacional, possui características mais modernas, como a escolha do tema representado, o que fugia do gosto da Escola Nacional de Belas Artes e, portanto, não agradou o júri de seleção.



Figura 2: Candido Portinari, *Baile na Roça*, 1923.

Nesta obra, Portinari representou um baile de camponeses, que é sugerido pela figura do sanfoneiro sentado no canto esquerdo da composição e pelos casais que parecem dançar ao centro e à direita da tela. A maioria dos homens representados usa chapéu, assim como a maioria das mulheres cobre os cabelos com um lenço, roupas típicas de camponeses. A escolha do tema e o tratamento pictórico desta pintura fogem ao gosto rigoroso da Escola Nacional de Belas Artes, uma vez que o tom mais vibrante das cores, a simplificação das formas, a eliminação dos detalhes pelo movimento dos corpos do primeiro plano, e a transformação das figuras humanas do plano mais distante em espectros ou borrões, o que torna alguns destes corpos fantasmáticos. Estas características não descartam o olhar do pintor para algumas figuras e temas impressionistas, que certamente não lhe foram indiferentes. Mesmo que só mais tarde ele tivesse contato com o impressionismo em Paris, certamente tinha algum contato com reproduções de obras em livros ou catálogos. A própria temática adotada, está ligada aos bailes ao ar livre, que eram cenas muito frequentes na pintura impressionista. Por essa razão causaram estranheza e desagrado ao júri, por se distanciarem dos moldes acadêmicos.

De acordo com Fabris, *Baile na Roça* desagradou o júri do Salão por conter “germes de um anticonvencionalismo” que não eram revelados pelos retratos, nos quais, Portinari se mostrava mais submisso aos rigores técnicos de execução exigidos pela Escola<sup>37</sup>.

Nos anos subsequentes, Portinari continuou a enviar trabalhos para os Salões, buscando se adequar ao gosto da Escola para conseguir uma premiação. No Salão de 1925, ganhou a pequena medalha de prata com o retrato do pintor Paulo Gagarin.

Gagarin foi um pintor russo, nascido em São Petersburgo, que veio para o Brasil como refugiado político<sup>38</sup>. Portinari pintou o artista segurando firmemente um conjunto de pinceis em uma das mãos, enquanto a outra mão repousa sobre o colo. Mais uma vez, tal como no retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, a composição remonta ao ofício da figura representada. Gagarin está todo vestido de branco, com uma gravata preta, sentado de perfil, com o rosto levemente inclinado para frente do observador. Ao fundo da

---

<sup>37</sup> FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da USP, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros), p. 16.

<sup>38</sup> Paulo Gagarin também era conhecido como Príncipe Gagarin. Este artista passou um tempo em Vitória, no Espírito Santo, pintando paisagens marinhas e vistas de monumentos. Além disso, realizou uma exposição individual com mais de 30 telas pintadas no ES e em outros locais do país, no Salão Nobre da Escola Normal. Nessa mostra foram adquiridas algumas obras pelo governo do Estado do Espírito Santo, sendo que uma delas, a marinha *Solitude* (1922), pertence ao acervo do Palácio Anchieta. Cf. LOPES, Almerinda. **Arte no Espírito Santo do Século XIX à Primeira República**. Vitória: A1, 1997, p. 198-200.

composição há uma paisagem composta por nuvens e montanhas, que representa um dos quadros de Gagarin. Os tons neutros e a iluminação embaçada adotada na composição são características de uma pintura de cunho acadêmico.



Figura 3: Candido Portinari, *Retrato de Paulo Gagarin*, 1924.

Portinari já era reconhecido no ambiente artístico do Rio de Janeiro como um excelente pintor de retratos e concorria aos prêmios dos Salões com certo favoritismo. Bem entrosado socialmente, o jovem pintor já havia declarado sua intenção de ganhar o prêmio de viagem à Europa, e mostrava-se determinado a alcançar esse objetivo.

Em 1926, o então deputado pelo Rio de Janeiro, Aníbal Freire, envia uma carta ao deputado por São Paulo, Júlio Prestes, pedindo que este ajudasse a intervir para que o estado paulista pudesse conceder a Portinari uma bolsa de estudos à Europa.

Tenho o prazer de apresentar ao prezado amigo o jovem pintor Candido Portinari. Trata-se de um artista paulista de grande talento, medalhado duas vezes aqui no Rio, sendo uma delas no Salão da Escola de Belas Artes, e a outra, na Galeria Jorge. O Sr. Portinari pleiteia, junto ao governo de S. Paulo, o auxílio para uma viagem à Europa, favor que segundo estou informado, aquele Estado já tem prestado a vários dos seus filhos que revelam possuir verdadeiras aptidões artísticas. Pedindo ao ilustre amigo a sua boa vontade para o meu recomendado, se a sua

pretensão parecer-lhe justa, renovo-lhe as minhas seguranças de estima e consideração<sup>39</sup>.

Esta carta demonstra que Portinari estava tentando conseguir uma bolsa de estudos na Europa por vários meios. Pleiteava junto ao governo de São Paulo, assim como concorria aos Salões da Escola Nacional de Belas Artes, a fim de obter a premiação. Enquanto alguns jovens artistas, de famílias abastadas, tinham a oportunidade de viajar e conhecer o que estava sendo produzido em arte naquele continente, Portinari, sem recursos financeiros, lutava para conseguir vivenciar esta experiência.

O pintor concorreu mais uma vez ao Salão de 1927 e ganhou a grande medalha de prata com o retrato do Dr. Antônio Ferreira dos Santos.



Figura 4: Candido Portinari, *Retrato do Dr. Antônio Ferreira dos Santos*, 1927.

A representação deste retratado foi mais uma vez construída em padrões que obedeciam aos critérios tradicionais das artes plásticas. Antônio Ferreira dos Santos está com o corpo levemente de perfil e o rosto voltado em direção ao espectador. A personalidade retratada usa terno e gravata e tem as duas mãos repousadas sobre uma das pernas. Seu semblante é sério e contemplativo.

---

<sup>39</sup> Carta de Aníbal Freire a Julio Prestes, de 05 de junho de 1926. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

Percebemos, desse modo, que o artista almejava de todas as maneiras a premiação de viagem à Europa. Portinari sabia que a sua produção retratística, já reconhecida e bem-vista pela Escola Nacional de Belas Artes, era o gênero de pintura que seria capaz de lhe garantir o grande prêmio. O pintor, como foi visto, já havia tido um trabalho recusado pelo Salão Nacional, o quadro *Baile na Roça*, e, desde então, passou a participar, ano após ano, somente com os retratos, e, na maioria das vezes, obtendo medalhas, que contribuíam para fortalecer o seu nome como favorito. Foi experimentando e aperfeiçoando sua técnica de acordo com o gosto acadêmico da instituição em que estava matriculado, moldando seu estilo em busca do seu objetivo.

Miceli sustenta que na ENBA, Portinari foi se profissionalizando como artista e identificando as características dos seus colegas e concorrentes ao prêmio de viagem, tendo que lidar com o desafio de perceber qual a figura social e institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio apropriado em tal competição<sup>40</sup>.

No Salão de Belas Artes de 1928, Portinari recebeu o tão esperado prêmio de viagem à Europa, ao concorrer com um retrato do poeta Olegário Mariano. Miceli defende que Portinari finalmente havia conseguido retratar a personalidade capaz de lhe garantir a premiação. Olegário Mariano era membro da Academia Brasileira de Letras e irmão de José Mariano Filho, um médico, historiador de arte e mecenas, nomeado diretor da ENBA em 1926. O retrato de Olegário Mariano, representado com o fardão da Academia, unia dois polos do oficialismo cultural do Rio de Janeiro na época, o que, para Miceli, valeu o prêmio a Portinari<sup>41</sup>.

Entretanto, Portinari já havia concorrido com um retrato de Olegário Mariano no Salão de 1926. Nesta ocasião não foi premiado pela ENBA, mas recebeu uma gratificação em dinheiro pelo “Prêmio de Animação”, concedida por uma conhecida galeria de arte do Rio de Janeiro, a Galeria Jorge. Sendo assim, a hipótese defendida por Miceli, de que a figura social de Olegário Mariano teria sido decisiva para garantir o prêmio ao jovem pintor, pode aqui ser contestada em partes.

Acontece que as duas representações do mesmo retratado são bastante diferentes. Na composição de 1926, Olegário Mariano foi representado trajando um terno preto com gravata listrada, com um sobretudo apoiado no ombro esquerdo. A mão direita está dentro do bolso da calça e a outra está na cintura. Apesar da elegância do traje, a composição

---

<sup>40</sup> MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas*. *Op.Cit.*, p. 40.

<sup>41</sup> Idem, p. 30.

não transmite um caráter de formalidade. Predominam na tela tons de ocre e o fundo escuro não sugere nenhum tipo de paisagem.

Já no retrato de 1928, Olegário Mariano foi representado vestindo o fardão da Academia Brasileira de Letras, da qual era membro desde 1926. A postura do retratado tem um caráter mais formal e remete diretamente ao seu ofício como poeta. O fundo da composição é trabalhado em tons claros, e melhor definição dos efeitos de luz, o que contribui para ressaltar os traços da figura representada. No canto superior direito, Portinari reproduziu o brasão da família Carneiro da Cunha, enfatizando assim a estirpe do retratado.



Figura 5: Candido Portinari, *Retrato do poeta Olegário Mariano*, 1926.

Figura 6: Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928.

Mais uma vez, a Escola Nacional de Belas Artes premiou uma composição retratística de Portinari, na qual ele ligava a personalidade representada ao papel social ou profissional que ela exercia, o que sugere que a instituição gostava que se estabelecesse esse tipo de conexão.

Para Sergio Miceli, retrato do poeta Olegário Mariano, de 1928, ostentava o “timbre do oficialismo”, ao representar o literato vestindo o fardão da ABL, assim como o brasão da importante e influente família da qual ele fazia parte<sup>42</sup>.

Contudo, a afirmação de Miceli, de que a representação da figura adequada valeu o prêmio a Portinari, é muito categórica e talvez diminua todo o esforço do jovem artista para conseguir a sonhada viagem à Europa. É verdade que a representação de figuras importantes da elite cultural do país, contavam para a maior visibilidade do trabalho, mas Portinari já era figura de destaque no cenário artístico da capital federal e entre os estudantes da ENBA. O pintor foi, pouco a pouco, construindo o seu favoritismo e a predileção em torno do seu nome. Alguns jornais e periódicos da época confirmam esta ideia.

Às vésperas do Salão de 1926, na matéria publicada pelo periódico *O Paiz*, o crítico José Flexa Ribeiro afirmou que os artistas Candido Portinari e Manoel Constantino eram os favoritos ao grande prêmio de viagem do Salão de Belas Artes:

“[...] os dois candidatos mais fortes ao prêmio de viagem: Constantino e Candido Portinari. Ambos são clássicos, se assim me posso exprimir. [...] No Sr. Candido Portinari a elegância do desenho, o romantismo de outras eras sobrelevam as demais qualidades. 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 razão que o levou a filiar-se a Zuloaga, mestre que sempre se conservou estranho às correntes que revolucionam a arte desde o Impressionismo. Sua sensibilidade fina, leva-o a assimilar com facilidade as dominantes expressionais de certos artistas. Dos dois retratos que expõe, o de O. M. é mais sincero: as tonalidades violáceas, com modulações levemente lilases dão ao fundo de sua tela qualquer coisa que não deve ser bem de seu temperamento. O de R.R. não tem o devido volume e as cores desafinam: a figura se recorta quase sem relevo. E a importância que ele deu, talvez sem querer, aos acessórios – capa, bengala, chapéu – desviam a atenção do observador. O quadro não tem *foyer*. As coisas secundárias beberam a principal. São tropeços naturais em quem se constitui ainda. Mas do seu sentimento, muito devemos esperar: alguma coisa de alma florentina tenta renascer nesse adolescente que é, desde já, um espiritualista.<sup>43</sup>”

Nesta crítica, Flexa Ribeiro deixou expressa a visibilidade em torno de Candido Portinari na época, o favoritismo do jovem no Salão da ENBA e a aposta de um futuro

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> As abreviações O.M. e R.R. referem-se a Olegário Mariano e Roberto Rodrigues, respectivamente. José Flexa Ribeiro. “O Salão de 1926”. *O Paiz*, 14 de agosto de 1926. Rio de Janeiro, RJ.

artístico promissor. Além disso, percebia no artista uma tendência à modernidade, mas que não deixava escapar o tradicional em pintura, ao afirmar a influência do pintor espanhol Ignacio Zuloaga nos trabalhos apresentados por Portinari.

Zuloaga foi um artista comprometido com significativas lutas políticas e sociais da Espanha. Conheceu pessoalmente muitos dos principais pintores que revolucionaram as artes plásticas na Europa nos séculos XIX e XX, tais como Manet, Degas, Monet, Rodin, Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec, Munch, Kandinsky, Matisse, Picasso, entre outros. Conhecido por rechaçar a arte acadêmica e a subordinação às diretrizes oficiais da pintura. Todavia, também não era adepto da total ruptura com os padrões artísticos do passado, como pregavam as vanguardas mais revolucionárias<sup>44</sup>. A influência de Zuloaga nos retratos realizados por Portinari, também é apontada por Miceli e Fabris<sup>45</sup>, autores já citados acima.

No que diz respeito aos traços modernos na obra de Portinari, algumas publicações do período já apontavam a inclinação do artista para este tipo de arte. No jornal pernambucano *A Província*, Manuel Bandeira dedicou uma nota à premiação de Candido Portinari no Salão de 1928, na qual afirmou:

Foram numerosos os candidatos ao prêmio de viagem: os srs. Portinari, Constantino, Cadmo Fausto, Teruz, Orozio Belem, Celso Kelly, senhorita Sarah Vilela e muitos outros, tanto da seção de pintura como das de escultura e gravura. Na seção de pintura a disputa se reduziu aos dois primeiros nomes desta lista, os dois mais fortes do grupo. O júri premiou o sr. Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Candido Portinari é um pernambucano (sic) de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. A sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. 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<sup>46</sup>.

Manuel Bandeira afirmou que os dois melhores pintores, Portinari e Constantino, disputaram o prêmio de viagem em 1928. Mais uma vez essa disputa entre os dois artistas foi enfatizada pela imprensa da época. Além disso, Bandeira também reforçou os traços modernos presentes nas composições apresentadas por Portinari nos salões da instituição.

<sup>44</sup> Informações sobre Zuloaga disponíveis na Internet via: <<http://www.espaciozuloaga.com/ignacio-zuloaga/>>.

<sup>45</sup> Annateresa Fabris datou o ano de 1925 como o que Portinari conheceu o trabalho de Zuloaga. Cf. FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. *Op.Cit.*; MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas**. *Op. Cit.*

<sup>46</sup> Manuel Bandeira. “O Brasil que insiste em pintar”. *A Província*, 13 de setembro de 1928. Recife, PE.

Para o literato modernista, Portinari acabou por não receber o prêmio pelo melhor trabalho que já havia apresentado, mas sim, por um que mais satisfizesse ao gosto da Escola.

Apesar da crítica da época apontar esses traços de modernidade nas composições artísticas do jovem Portinari, o pintor produzia um estilo de arte bem tradicional, muito preso aos convencionalismos do academicismo. Se pensarmos nas produções pictóricas de Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral na década de 1920, concluímos que Portinari ainda estava muito engessado aos preceitos da Escola Nacional de Belas Artes. O próprio artista, em entrevista ao *O Globo*, no ano de 1925, afirmou que “a arte moderna é coisa que não existe”:

Acendeu um cigarro e quisemos saber a opinião dele sobre arte moderna. Portinari sorriu. Para ele essa história de arte moderna não existe. A arte de verdade é sempre a mesma. Não envelhece. O que era arte de fato ontem, é arte hoje, será amanhã. E citou: Veja Boticelli. Viveu em 1500. E hoje a única arte velha que poderá achar nos quadros dele é que as mulheres estão de cabelos compridos... A arte, a verdadeira arte, consiste apenas nisso: sinceridade. O verdadeiro artista é aquele que interpreta somente o seu sentimento. Não querer ser original, não preocupar-se com estilos. O artista sendo de fato artista, pintando aquilo que sente verdadeiramente, por força há de ter originalidade, há de ser pessoal, logo ter um estilo seu. E juntou modesto. – Eu penso que os bons artistas devem pensar assim...<sup>47</sup>

Portinari nesta ocasião era um artista em formação, jovem, portanto, mas já bastante notado pela crítica e pelos professores da Escola Nacional de Belas Artes. Nesta entrevista ele deixa entrever a sua despreensão em relação à arte moderna. Mesmo que alguns setores da crítica já percebam no artista alguns indícios de modernidade, Portinari ainda não o fazia declaradamente. Na viagem de estudos à Europa, no entanto, o discurso dele se transformou substancialmente. Portinari, em contato tanto com a obra dos ‘passadistas’, quanto com a produção dos movimentos de vanguarda, naquele continente amadureceu a sua concepção artística e retornou com um artista mais convicto de sua pintura. Contudo, nunca conseguiu se desvencilhar totalmente da sua formação acadêmica.

Portinari optou pela França como destino, mas também visitou a Itália, a Espanha e a Inglaterra. Apesar do verdadeiro esforço que empreendeu para ganhar o prêmio de viagem à Europa, Portinari contrariou o hábito dos demais bolsistas da Escola Nacional

---

<sup>47</sup> “Arte Moderna é coisa que não existe, diz Portinari”. Nas Artes. *O Globo*, 07 de novembro de 1925. Rio de Janeiro, RJ.

de Belas Artes. Não se inscreveu em nenhuma academia parisiense e muito pouco produziu em termos de arte, não fazendo jus ao recebimento da bolsa que lhe foi concedida. O artista se limitou a visitar museus e galerias.

Uma hipótese para a baixíssima produtividade de Portinari é a de que ele entrou em conflito com o ensino acadêmico recebido e então, parecia acreditar que visitar museus lhe propiciaria melhor experiência para revisar e repensar a sua maneira de fazer e encarar a arte. Nas correspondências trocadas entre o pintor e seu círculo de amigos naquele período, percebe-se o tom de cobrança dos amigos em relação à ociosidade do artista, assim como o desejo expresso por ele de transformar os rumos de sua pintura.

Em carta a Olegário Mariano, Portinari escreveu como estava a vida em Paris, sua empolgação em poder visitar os museus e aprender com os artistas dali:

Olegário meu nêgo. Fiquei contentíssimo com a tua carta: cheia de informações sobre o salão. [...] Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí, copiamos o que eles têm de mau. O que me tem impressionado bem aqui são, além do Louvre que é uma maravilha, os monumentos e os edifícios públicos: não só pela parte de arte mas também pela grandiosidade de tudo: só a entrada do Panteão com as suas formidáveis colunas dão para achatar a gente. Acho que não adianta quase eu estar a falar dessas coisas que já conheces e para não fazer o bobó passo adiante... Então o nosso salão este ano esteve rigorosíssimo, não é? Esses homens do salão deviam ser mais condescendentes com a rapaziada que começa, principalmente no Brasil onde não há o menor interesse de parte do público e do governo. Aqui, onde todo mundo se interessa, onde há mais pintores do que bacharéis, eles aceitam de tudo. [...] Semana que vem irei a Londres visitar os museus – pretendo demorar uns dez dias. Não achas que estou em bom caminho visitando os museus? Depois, então, trabalharei. [...] <sup>48</sup>

Nesta carta, o pintor justificou a ausência de trabalhos em virtude das visitas aos museus. Além disso, criticou a rigidez dos Salões de Arte no Brasil, tendo em vista que no país não existia o apoio e o interesse pela questão artística que havia na França, onde os salões eram muito mais abertos e receptivos aos trabalhos. Reclamou da falta de incentivo tanto por parte do público quanto do governo. Portinari mostrou-se deslumbrado pela oportunidade de conhecer a arte da Europa e se revelou dividido entre

---

<sup>48</sup> Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano, de 12 de setembro de 1929. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ. Grifos de Candido Portinari.

a arte acadêmica – na qual ele enfatizou que continuava a acreditar, e a descoberta da arte moderna.

Em carta enviada a Portinari, a antiga namorada Rosalita Mendes também dá informações acerca do rigor do júri do Salão de 1929: “Portinari, o júri desse ano foi um descalabro. Excluíram mais de duzentos. Uma verdadeira prevenção contra qualquer movimento moderno”<sup>49</sup>. Como já foi explicitado, os Salões da Escola Nacional de Belas Artes eram extremamente exigentes em relação ao gosto acadêmico da instituição. No ano seguinte à premiação de Portinari, a amiga Rosalita lhe escreveu para informar da rigidez na seleção dos trabalhos.

Quando se afastou do ambiente acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, na viagem a Paris, Portinari pareceu contemplar todo o seu passado de concessões ao gosto da instituição. Mostrou-se reflexivo em relação ao cerceamento artístico da ENBA e afirmou que nunca se sentiu à vontade naquele ambiente refinado e acadêmico. O pintor também demonstrou seu desejo de pintar elementos que aludissem à sua terra natal, a Brodósqui, sentimentos estes que expressou na enigmática carta do *Palaninho*, escrita a Rosalita Mendes:

[...] Palaninho é da minha terra, de Brodósqui. Palaninho é baixo, muito magro com a cara esbranquiçada pelo amarelão; tem o aspecto de uma criança seca e doente. Ele não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê que é o Palaninho. Vê que é o Palaninho porque ele tem o bigode empoeirado e ralo e com algumas falhas; e só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo cheia de remendos escuros de pano listrado; ainda se nota o carimbo da marca da farinha. Embaixo ele amarra as calças com palha de milho para não apanhar lama não usa botina dia de semana. Aos domingos ele vai à missa com calça feita do mesmo pano e passada a ferro ao contrário. Usa paletó escuro listrado com uma golinha muito pequena e quatro botões: três pretos e um branco. Palaninho vai calçado de botinas de elástico ele fura um buraco do lado do joanete. As calças ficam engastadas nas botinas. Só usa colarinho, não se ajeita com gravata. Palaninho é beira corgo (sic) e dono de um sítio. Ele diz uma porção de coisas geniais que eu não sou capaz de escrever só sei arremedá-lo. O Palaninho é muito engraçado; honesto por necessidade, acredita em Deus e em todos os santos porque tem medo; às vezes mente. [...] Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. [...] <sup>50</sup>

<sup>49</sup> Carta de Rosalita Mendes a Candido Portinari, de 20 de julho de 1929. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>50</sup> Carta de Candido Portinari a Rosalita Mendes, de 12 de julho de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.



Figura 7: Candido Portinari, *Palaninho*, 1930. Paris, França.

Portinari escreveu uma verdadeira carta de intenções a Rosalita Mendes, na qual fica claro que para o artista o destino que deveria dar à sua pintura era o da representação de motivos nacionais. Nesta missiva descreveu o Palaninho, um peculiar cidadão de Brodósqui, com hábitos e vestimentas que remetiam à simplicidade da gente do interior.

O desejo de pintar o Palaninho, a sua gente, a sua terra, demonstra a confluência entre a aspiração do pintor e o do movimento modernista brasileiro, que ansiavam por uma produção artística e cultural que pudesse definir a nação. Portinari continuou a missiva descrevendo como a atmosfera da Escola Nacional de Belas Artes o deixava pouco à vontade:

[...] 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 Wilde. [...] <sup>51</sup>

A possibilidade de viajar e estudar na Europa foi uma guinada na trajetória do pintor, que paulatinamente foi se afastando do rigor acadêmico. Em outra carta escrita a Rosalita Mendes, Portinari admitiu ter “moldado” sua pintura ao estilo exigido pela Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, a uma estética mais voltada para a tradição, para faturar o prêmio de viagem:

[...] Mais tarde, já concorrente ao Prêmio tive que transigir novamente, tive de me submeter a uma maneira de pintar – deixei de seguir a minha vontade – amoldei-me ao Salão pacientemente até obter o Prêmio. [...] <sup>52</sup>

Rosalita, por sua vez, escreveu ao pintor cobrando dele que apresentasse alguma produtividade na Europa:

[...] Tive uma decepção ao abrir a Revista da Semana de hoje. Há uma página intitulada “os brasileiros no Salão”, com fotografias dos trabalhos de Margarida Lopes de Almeida, de Olga Masy, de Haydée e Manuel Santiago, porém de você nada. Que tristeza. Para me consolar do desapontamento fui procurar uma Revista da Semana muito bem guardada, do dia 29 de agosto de 1925 onde figura o formidável retrato de Mario Tulio de Candido Portinari. Fiquei olhando, olhando... minutos depois entregavam-me a sua carta. E foi então que eu vi até que ponto pode chegar a preguiça de um premiado de viagem que se liberta de toda a espécie de preocupação. Se realmente um pedido meu, pudesse influir em você, e lhe despertar a vontade de trabalhar, eu ficaria tão contente! Você faz o que eu pedir Portinari? [...] <sup>53</sup>

Além de Rosalita, Vicente Leite, outro colega da Escola Nacional de Belas Artes, escreveu a Portinari aconselhando-o a pintar:

[...] Agora que pode-se dizer estar se aproximando a tua volta eu te escrevo não para contar novidades, porque coisa muito mais interessante e o meu dever de amizade impõe-me lembrar-te. Lembrar-te talvez não seja bem o termo, porém o que eu quero dizer-te é que tem corrido por aqui que você está, levando aí em Paris, uma vida de verdadeiro desperdício de tempo, dinheiro e energias em prejuízo de uma “bagagem” séria que devia, (como acho que deve) te preocupar, pois é aí, cercado de um certo conforto material, modelos, museus, tradições e ambiente que deves aproveitar para produzir coisa definitiva. Não penses Portinari que te aconselho e fazer quadros e mais quadros, como fizera certo patricio nosso aí na Europa, porém fazer

<sup>51</sup> Carta de Candido Portinari a Rosalita Mendes, de 12 de julho de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>52</sup> Carta de Candido Portinari a Rosalita Mendes, de 18 de setembro de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>53</sup> Carta de Rosalita Mendes a Candido Portinari, de 12 de julho de 1930. Paris, FRA, Rio de Janeiro, RJ.

uma, duas, três coisas que garantam o conceito que tens aqui no meio, e, sobretudo corresponda às esperanças e desejos dos teus amigos, amigos e inimigos! [...]”<sup>54</sup>

Olegário Mariano também escreveu para estimular o amigo Portinari a pintar na Europa: “E como vamos de arte? Modernista, passadista ou amphibio? Vê lá capenga de uma figa, se vais envergonhar o seu padrasto quando voltares...”<sup>55</sup> Olegário brincava que se sentia o ‘progenitor’ de Portinari, por isso se disse seu ‘padrasto’.

A cobrança dos colegas, frequentadores da Escola Nacional de Belas Artes, nestas correspondências deixa claro que nesta instituição o que se dizia era que Portinari havia ido à Europa e não apresentava produtividade, não se mostrando merecedor, sob o ponto de vista deles, da bolsa de estudos recebida. Fato é que a insistência dos amigos não mudou os hábitos do artista no continente europeu, que de lá retornou em 1931 com apenas dez trabalhos – três naturezas-mortas, três desenhos, um autorretrato e dois nus.

No ano de 1930, enquanto estava na Europa, aconteceu no Brasil a Revolução de 1930, na qual Getúlio Vargas ascendeu à Presidência da República de forma indireta. O governo Vargas, assim como o movimento modernista, apostou na questão do novo, da renovação, para se firmar e se destacar na história do país. Em Paris, Portinari recebeu dos amigos algumas cartas que descreviam a turbulenta situação brasileira. Celso Kelly lhe escreveu informando como andava a disputa presidencial naquele ano:

[...] Tudo nesta terra anda suspenso. A disputa presidencial em torno do Julio Prestes (pela situação) e do Getúlio Vargas (pela oposição, que hoje é Minas e o próprio Bernardes) agitou tudo e só se fala é só política, política até o 1º de Março. [...]”<sup>56</sup>

Contudo, houve uma reviravolta nas eleições, a disputa se intensificou e culminou na revolução, que foi descrita em carta enviada pelo músico Oscar Borgerth:

[...] Por aqui as coisas no momento, andam negras, a revolução irrompeu violenta em vários pontos do país e o governo está seriamente atrapalhado para dominá-la; o pior de tudo é que todos os reservistas já foram convocados, devendo se apresentar até o dia 15 deste mês, e eu, *pro-facto*, não posso deixar de comparecer, estando arriscado a ter de seguir para a linha de operações, é o cúmulo, um artista ter que pegar em armas, e numa guerra civil. A situação atual é terrível, não se

<sup>54</sup> Carta de Vicente Leite a Candido Portinari, de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>55</sup> Carta de Olegário Mariano a Candido Portinari, de 04 de julho de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>56</sup> Carta de Celso Kelly a Candido Portinari, de 20 de fevereiro de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

sabe de nada ao certo, estado de sítio em todo o país, censura absoluta; onde iremos parar? [...]»<sup>57</sup>

Quando Vargas assumiu a presidência da República, em 1930, a princípio em caráter provisório, deu-se início a uma gestão que perduraria por longos anos e que ficaria marcada por uma série de transformações políticas. Logo de início, o novo governo tomou para si a responsabilidade de atuação na área cultural e trabalhista, criando, para tanto, o Ministério da Educação e Saúde e o Ministério do Trabalho<sup>58</sup>, assuntos que serão discutidos mais detidamente no próximo capítulo. Estes domínios antes não estavam sob a supervisão do Estado. Para o referido Ministério da Educação e Saúde, Vargas nomeou como ministro Francisco Campos que, sob a recomendação de Rodrigo Melo Franco, indicou o arquiteto Lúcio Costa como novo diretor da Escola Nacional de Belas Artes<sup>59</sup>.

Costa tinha apenas vinte e oito anos de idade, e, quatro anos de formado em arquitetura, substituindo o Professor Corrêa Lima, então com cinquenta e dois anos, escultor que não deixou nenhuma obra marcante<sup>60</sup>. Costa havia tido aulas com o Professor Archimedes Memória, arquiteto de inclinação clássica, e com José Mariano Filho, defensor da arquitetura neocolonial. Ao jovem diretor cabia a missão de renovar a Escola e adaptá-la às necessidades de um novo tempo, no qual a arquitetura e a arte moderna deveriam ser colocadas em prática nos espaços públicos.

À frente da ENBA, Costa tinha como objetivo renovar esta instituição, tornando-a mais receptiva às novas formas de expressão artística, rompendo, portanto, com a hegemonia do academicismo. Demitiu alguns dos antigos professores e nomeou outros de orientação moderna, tais como os arquitetos Gregori Warchavchik (russo) e Alexander Buddeus (alemão), o escultor Celso Antonio e o pintor Leo Putz. Em 1931, organizou o XXXVIII Salão Nacional de Belas Artes, que também ficou conhecido como Salão

<sup>57</sup> Carta de Oscar Borgert a Candido Portinari, de outubro de 1930. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>58</sup> A criação do Ministério da Educação e Saúde Pública e do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio respectivamente em 14 e 26 de novembro de 1930, caracterizam-se como uma das primeiras iniciativas do novo governo, uma vez que Getúlio Vargas havia assumido a presidência em 03 de novembro do mesmo ano. Disponível na Internet via: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/IntelectuaisEstado/MinisterioEducacao>>; <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/PoliticaSocial/MinisterioTrabalho>>.

<sup>59</sup> Francisco Campos havia sido Ministro da Educação do governo de Washington Luís, portanto, foi mantido no cargo. De acordo com Maria Lucia Bressan Pinheiro, o nome de Lúcio Costa para ocupar a posição de diretor da Escola Nacional de Belas Artes foi apontado por Campos antes mesmo da Revolução de 1930. Cf. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes**. Disponível na Internet via: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria-Lucia-Bressan-Pinheiro.pdf>>.

<sup>60</sup> Talvez a mais marcante seja uma obra que executou para Vitória, no Espírito Santo, o Monumento a Domingos Martins, inaugurado em 1922, na Praça João Clímaco.

Revolucionário ou Salão Lúcio Costa. Nesta edição, o Salão não ofereceria prêmios e nem selecionaria trabalhos, todos poderiam expor.

Segundo Angela Luz, o Salão de 1931 rompia com a rigidez das normas de seleção dos outros salões e, em consequência, com os padrões tradicionais e acadêmicos da arte brasileira, em uma relação direta com o que representou a Revolução de 1930, que derrubou as estruturas vigentes para dar lugar a novas possibilidades<sup>61</sup>.

Contudo, a afirmação de Luz dá uma dimensão revolucionária ao Salão de 31, o que de fato não aconteceu. Apesar de conseguir quebrar a hierarquia dos júris de seleção, ao permitir que todos os trabalhos fossem expostos, o evento encontrou muita resistência por parte dos setores mais conservadores da Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, não houve uma linha definida de atuação na amostra, o que fez com que fossem expostos trabalhos acadêmicos e modernos de uma maneira confusa.

Na época, o Salão aconteceu logo após a Revolução de 1930 e esse discurso revolucionário em torno do novo, da derrubada da ordem vigente, estava em voga. Contudo, este evento não conseguiu romper com a hegemonia do academicismo. A grande colaboração do Salão de 1931 foi a visibilidade que ele concedeu aos artistas modernos, alertando para a necessidade de atualização das gramáticas visuais.

Assim como a Semana de 1922, que ocorreu em São Paulo, o Salão de 1931, dessa vez sediado no Rio de Janeiro, contribuiu para uma maior aceitação e reconhecimento da arte moderna, que ainda enfrentaria muita resistência dos defensores da arte tradicional para conquistar um espaço maior de atuação<sup>62</sup>.

Tadeu Chiarelli apresenta uma visão mais crítica em relação ao “novo” no Salão de 1931. Se entendermos o conceito do “novo” como os processos de experimentação das vanguardas europeias, o Salão Modernista não apresentou grandes mudanças. Com exceção dos trabalhos de Ismael Nery e Cícero Dias, de derivação surrealista, e as pinturas da fase expressionista de Anita Malfatti, o Salão de 31 exibiu obras de cunho realista, numa perspectiva tridimensional, bem distantes das derivações mais ousadas dos

---

<sup>61</sup> LUZ, Angela Ancora. **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.

<sup>62</sup> Entre as décadas de 1930 e 1940 intelectuais e artistas lutavam para conseguir um espaço mais efetivo e amplo de atuação para a arte moderna. Nesta conjuntura surgem diversos grupos e associações com a finalidade de unir artistas em torno desta causa, tais como o Núcleo Bernadelli, o Clube dos Artistas Modernos, a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. Cf. ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena.** São Paulo: Nobel; Edusp, 1991. PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

movimentos da Europa<sup>63</sup>. Isso no que diz respeito às obras de orientação moderna, visto que muitos trabalhos acadêmicos participaram desta amostra.

Todavia, como o próprio Chiarelli observou, os modernistas brasileiros defendiam uma arte moderna de cunho mais conservador, de caráter realista, condenando as obras de caráter não-figurativo ou as experimentações mais radicais dos movimentos de vanguarda. O que os modernistas brasileiros almejavam, no campo das artes plásticas, estava mais próximo do movimento do “retorno à ordem” europeu<sup>64</sup>.

O “retorno à ordem” é um movimento europeu do período entreguerras, que reage contrariamente ao radicalismo e à linguagem de brusca ruptura com os padrões artísticos das vanguardas. Este movimento defende a recuperação do teor realista e de elementos da tradição em uma linguagem artística mais moderna. Assim como preza pela incorporação de temas que remetam à cultura nacional em suas produções.

Chiarelli defende, que no Brasil, houve um movimento modernista muito mais ligado aos preceitos do “retorno à ordem” do que à inovação radical das vanguardas europeias. Sendo assim, era um modernismo mais conservador. Além disso, ele propõe que se pensarmos nas composições do modernismo brasileiro em relação ao movimento das vanguardas, sempre nos colocaremos em uma posição de atraso e de inferioridade. Para ele, o que inspirava os artistas do movimento modernista no Brasil era muito mais as produções orientadas pelo movimento do “retorno à ordem”<sup>65</sup>.

A hipótese de Chiarelli é válida principalmente se pensarmos que no Brasil não existiram composições ligadas às vertentes mais radicais da Europa, como a cubista, por exemplo. Além disso, se pensarmos no modernismo brasileiro sob a ótica das vanguardas, sempre teremos de lidar com o descompasso e o atraso em relação àquelas produções, o que diminui a importância das composições e do movimento nacional. Portinari visitou a Europa justamente quando estavam em voga os debates acerca do “retorno à ordem”. Portanto, faz sentido pensarmos nas escolhas estéticas empreendidas pelo artista desde então sob esse prisma.

Candido Portinari, que havia retornado da Europa, participou do Salão de 31 tanto como expositor, quanto como membro da comissão organizadora, também composta pela artista Anita Malfatti, pelo escultor Celso Antônio e pelo literato Manuel Bandeira.

---

<sup>63</sup> CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**. *Op. Cit.*, p.63.

<sup>64</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*

<sup>65</sup> De acordo com Chiarelli as produções pictóricas de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari podem ser pensadas dentro da lógica do “retorno à ordem”; a exceção seriam as composições expressionistas de Anita Malfatti. *Idem*, pp. 9-10.

Portinari enviou dezessete telas a este Salão, número inferior apenas aos vinte e quatro trabalhos expostos pelo artista Guignard. Dentre estas obras, a maioria ainda era de cunho retratístico, representando figuras da arte e da intelectualidade da época, sendo alguns deles amigos íntimos do pintor<sup>66</sup>. Entre as muitas telas destacavam-se as de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Vittorio Gobbis, Leo Putz, Guignard, Lasar Segall, Ismael Nery, Cícero Dias e Candido Portinari. As obras expostas por Portinari foram: retratos de Ida Thereza e Henrique Pongetti, Maria Portinari, Manuel Bandeira, Dante Milano, Murilo Mendes, Jaime Ovalle, Francisco Braga, Oscar Lorenzo Fernandes, Oscar Borgerth, Luís Peixoto, Carlos de Lima Cavalcanti, dois estudos e duas naturezas mortas<sup>67</sup>.

Ou seja, a temática predominantemente apresentada por Portinari no Salão de 1931 ainda estava muito pautada na tradição, sendo composições de cunho retratístico, como já citado. A participação de Portinari neste Salão foi muito significativa, apesar do pintor não ter demonstrado trabalhos mais inovadores em termos artísticos, o fato de ser um dos organizadores do evento já simboliza que seu nome já começava a avultar com certo prestígio entre os núcleos de artistas e intelectuais modernistas. Além disso, foi nesta ocasião que Portinari conheceu o crítico de arte e literato Mário de Andrade, um encontro que seria extremamente fecundo e marcaria a trajetória pessoal e profissional de ambos.

Mário de Andrade, um dos principais expoentes do movimento modernista brasileiro, havia chegado de São Paulo para prestigiar o XXXVIII Salão Nacional de Belas Artes. Quando estava indo almoçar com o literato Manuel Bandeira, os dois passaram em frente à Escola Nacional de Belas Artes, e, Bandeira, insistiu para que rapidamente entrassem para dar uma olhada na ala moderna da exposição. Queria mostrar a Mário um retrato dele, executado por um pintor alemão, Friedrich Maron. Em um artigo para a revista argentina *Saber Vivir*, publicado em 1942, Mário de Andrade descreveu com riqueza de detalhes este episódio:

Ao passar pela Escola Nacional de Belas Artes, apesar de ser um pouco tarde e estarmos com fome, Manuel Bandeira exigiu que entrássemos por uns minutos, para admirar os óleos da parte moderna do Salão, e o discutido retrato. Foi o que fizemos quase sem parar, apenas em um rápido passeio, mas confesso que o retrato, visto assim sem maior contemplação, me impressionou fortemente<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> MICELI, Sergio. *Op.Cit.*, p. 59.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>68</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Al pasar por la Escuela de Bellas Artes, a pesar que era un poco tarde yuviésemos mucho apetito, Manuel Bandeira exigió que entrásemos por unos minutos, para echar un vistazo a los óleos de la parte moderna del Salón, y al discutido retrato. Fué lo que hicimos casi*

Após o almoço, Bandeira se despediu de Mário de Andrade para realizar alguns trabalhos. Combinaram de se encontrar à noite na Escola Nacional de Belas Artes, quando estariam presentes outros artistas e intelectuais. Andrade resolveu então retornar ao Salão sozinho, para contemplar os trabalhos com mais calma:

O recinto estava quase vazio na calma das duas da tarde e pude observar tudo com sossego. Em uma das salas menores, havia outro retrato de Manuel Bandeira, muito parecido talvez e com nenhum brilho, todo em tons baixos de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Olhei o catálogo. Era de um tal Candido Portinari, artista do qual nunca havia ouvido falar, naturalmente um “novo”. Ao lado havia outro retrato, “Violinista”, do mesmo autor, era já uma obra admirável pela composição e firmeza extraordinária do desenho, e me deixei arrastar pelo entusiasmo<sup>69</sup>.

O reconhecimento da qualidade da pintura de Portinari por Mário de Andrade neste momento é uma etapa muito importante na carreira do artista que ainda lutava para conquistar uma posição de maior notoriedade. Mário era um crítico de arte muito influente e, além disso, um dos principais nomes do movimento modernista brasileiro. Nesta ocasião, a pintura de Portinari que chamou a atenção de Mário de Andrade foi o retrato do amigo Manuel Bandeira, contudo, a obra que Andrade elegeu como sendo a melhor do Salão, foi o retrato do músico Oscar Borgerth, composição também conhecida como *O Violinista*.

Mário de Andrade relatou ainda no artigo publicado pela revista *Saber Vivir* que quando retornou ao Salão à noite, encontrou-se com Manuel Bandeira em um recinto já cheio de artistas e intelectuais, onde a conversação se fez viva, e, foi então que perguntou sobre o pintor Candido Portinari

[...] Manuel Bandeira, falou do meu entusiasmo pelo quadro do alemão. Eu disse: - Foi sim, do meu gosto, mas por um erro, já não gosto. De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari, que fez aquele admirável “Violinista”. Quem é? Vi então avançar em minha direção, um jovem baixo, com olhos pequenos e expressivos, capazes de

---

*sin parar, apenas en un rápido paseo, pero confieso que el retrato, visto así sin mayor contemplación, me impresionó fuertemente.* Mário de Andrade. “El pintor Portinari”. *Saber Vivir*, setembro de 1942. Buenos Aires, ARG.

<sup>69</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *El recinto estaba casi vacío en la calma de la dos de tarde pude observar todo con sosiego. En una de las salas menores, había otro retrato de Manuel Bandeira, sin mucho parecido tal vez y ningún brillo, todo en tonos bajos de gran seguridad en la obtención de los valores, obra muy buena. Hojeé el catálogo. Era de un tal Candido Portinari, artista del que nunca había oído hablar, naturalmente un “nuevo”. Al lado había otro retrato, “Violinista”, del mismo autor, era ya una obra admirable por la composición y la firmeza extraordinaria del diseño, y me dejé arrastrar por el entusiasmo.*” Idem.

engrandecerem luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir com ironia e desconfiança. Era Candido Portinari, e desde então fomos amigos<sup>70</sup>.

O relato de Mário de Andrade deixou expresso que o encontro entre o intelectual e o pintor marcou o início de uma amizade duradoura. Muitos críticos de arte tentam entender o que levou Mário de Andrade a notar as composições do pintor Candido Portinari neste Salão.



Figura 8: Candido Portinari, *Retrato de Manuel Bandeira*, 1931.

Figura 9: Friedrich Maron, *Retrato de Manuel Bandeira*.

Em relação ao retrato de Manuel Bandeira, ambos têm ao fundo uma paisagem carioca, que sugere que o retratado estava no bairro de Santa Teresa com a vista para baía de Guanabara.

Para Miceli, o *Retrato de Manuel Bandeira* de Portinari revela o cuidado do pintor em retocar os traços menos favoráveis do rosto do poeta. O semblante de Bandeira é plácido e ordenado em torno de olhos compreensivos e de uma boca de desenho suave.

<sup>70</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Manuel Bandeira, habló de mi entusiasmo por el cuadro del alemán. Yo dije: - Fué, sí, de mi gusto, pero por error; ya no me gusta. De quien gusto de verdade es de ese pintor Candido Portinari, que ha hecho aquel admirable "Violinista". ¿Quién es? Vi entonces avanzar hacia mí, un joven bajo, claro, com ojos pequeños de gran movilidad, capaces de agrandarse luminosos de confianza y lealtad, como de empequeñecerse con un dejo de ironia o desconfianza. Era Candido Portinari, y desde entonces fuimos amigos. Idem.*

Portinari só não escondeu as olheiras, embora também fossem reajustadas buscando o embelezamento da fisionomia da figura retratada<sup>71</sup>.

O tratamento pictórico conferido à composição ainda segue muito mais os valores artísticos tradicionais do que os modernos, pelo uso das cores em tons mais sóbrios e do tratamento embaçado da luz na pintura.

Para Chiarelli, o retrato executado por Friederich Maron<sup>72</sup>, apesar de realista, tem recursos de derivação pós-impressionista no tratamento da paisagem no fundo da composição, o que contrasta com o rigor realista com que Manuel Bandeira havia sido retratado na tela de Portinari. A coexistência desses estilos e a consequente confusão da pintura de Maron, acabou desagradando o olhar crítico de Mário, que preferiu a composição de Portinari, que apresentava um realismo mais severo e coerente<sup>73</sup>.

Ainda de acordo com Chiarelli, a predileção de Mário de Andrade pelo retrato de autoria de Candido Portinari, demonstra que o crítico encontrava no artista a capacidade de despir-se de todas as seduções da pintura acadêmica e mesmo da pintura de vanguarda, em prol de uma plástica segura e respeitosa, baseada nos valores “eternos” da linguagem pictórica<sup>74</sup>.

Dessa forma, o que Mário percebeu na pintura de Portinari neste momento, foi a capacidade do artista de aliar traços da modernidade a uma linguagem acadêmica e tradicional.

O retrato do músico Oscar Borgerth, por sua vez, representa o artista portando o seu instrumento de trabalho, um violino. O retratado está levemente de perfil com o rosto absorto, a sensação que a composição transmite é a de que Borgerth está concentrado momentos antes de uma apresentação.

Para Sergio Miceli, *O Violinista* é uma composição bem resolvida. Nela o violinista Oscar Borgerth está representado com a cabeça ligeiramente inclinada para baixo e a expressão meio reflexiva, usando óculos de aros finos e com olhos indefinidos. O tratamento que mais surpreende na tela é o tom arlequinal que Portinari aplicou no rosto, nas mãos e no próprio violino. Contudo, Miceli defende que Portinari não conseguiu transmitir uma ligação tão intensa entre o músico e o seu instrumento,

---

<sup>71</sup> MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>72</sup> Esta obra foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>73</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>74</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit. Loc. Cit.*

atribuindo o encantamento de Mário de Andrade pela tela ao seu colorido ou à sua composição engenhosa<sup>75</sup>.

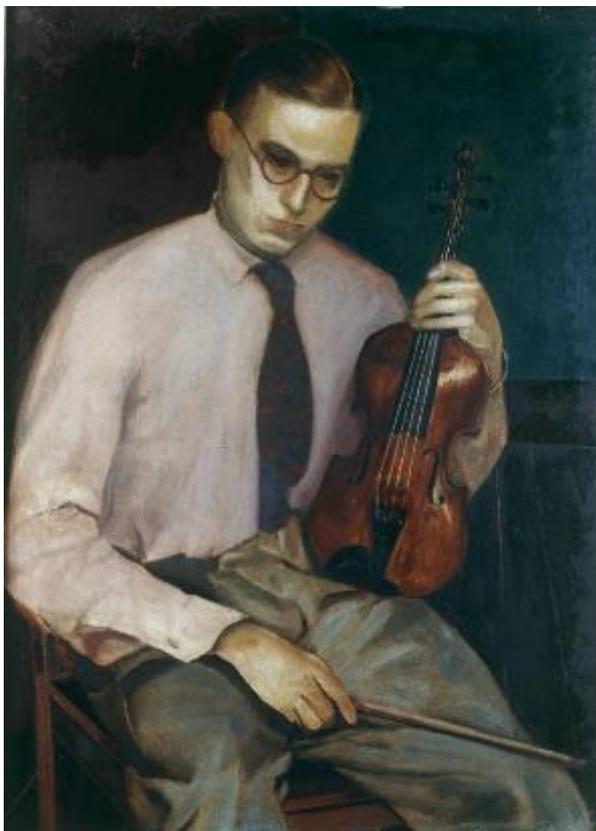


Figura 10: Candido Portinari, *O Violinista* ou *Retrato de Oscar Bergerth*, 1931.

Chiarelli sustenta que o *Retrato de Oscar Bergerth* é um exemplo do extremo “virtuosismo” técnico de Portinari. Nele fica nítido que, dentro das convenções da grande arte europeia, sabe pintar com os padrões estilísticos dos mestres do passado. Todavia, esta pintura não tem um rigor acadêmico, porque Portinari soube equilibrar alguns traços da arte moderna no agenciamento dos planos e dos valores cromáticos, em um tratamento realista/naturalista que parece bastante adequado ao tipo de arte moderna defendida por Mário de Andrade<sup>76</sup>.

Portinari mostrava-se um artista de formação acadêmica que buscava introduzir em sua arte elementos que aludiam à arte moderna, em uma trajetória antiacadêmica, mas sem se desprender dos rigores mais formalistas e estruturais de composição da pintura.

<sup>75</sup> MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>76</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, pp. 65-66.

O ecletismo do pintor pode ser percebido ao se comparar os retratos exibidos pelo pintor no Salão de 1931. Enquanto o *Retrato de Oscar Borgerth* exhibe o *glamour* da pintura convencional, o *Retrato de Manuel Bandeira* é de uma “fatura seca”. A representação realista do poeta toma a atenção do espectador sem o uso dos “estilemas” da “bela pintura”<sup>77</sup>.

E é esse mesmo ecletismo, que tem a capacidade de ser moderno, mas mantém traços do convencionalismo artístico, o que chama a atenção do intelectual Mário de Andrade. Mário percebeu o potencial de Portinari em personificar o seu modelo ideal de artista, necessário ao movimento modernista brasileiro.

Quando retornou da Europa, na década de 1930, o pintor finalmente conseguiu se firmar como artista reconhecido no cenário nacional, portanto, o momento de consagração de Portinari coincide com o período de uma maior aceitação da arte moderna no Brasil.

O Salão de 1931 contribuiu para a visibilidade da proposta modernista de atualização cultural e artística dos valores estéticos nacionais e, também para a maior projeção e reconhecimento de Portinari como um pintor efetivamente moderno.

A gestão de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes encontrou enorme resistência entre os setores mais conservadores daquela instituição, especialmente após o XXXVIII Salão. Os antigos professores, de orientação mais tradicionalista, pediam a sua demissão. Em um bilhete destinado a Carlos Drummond de Andrade, Portinari utilizou linguagem telegráfica para solicitar ao amigo que intervisse junto ao ministro da Educação a fim de manter Lúcio Costa como diretor:

Carlos. É preciso sua intervenção urgente. Intermédio Juarez junto novo ministro educação sentido conservação Lúcio Costa diretor Escola. Pessoal governo passado ameaça tomar conta Escola. O Salão alcançou mais sucesso que há memória. 500 alunos em greve a favor Lúcio Costa. Uma palavra sua salvará arte brasileira. [...] <sup>78</sup>

Neste bilhete, percebe-se que Portinari e o grupo modernista acreditavam estar realizando obra patriótica, a favor da arte brasileira. Por isso o pintor escreveu a Carlos Drummond pedindo que ele intercedesse e que com isso, contribuísse para salvar a arte nacional. Os modernistas se apropriaram do discurso de que cabia a eles a missão de guiar as massas rumo à consciência e o amadurecimento da cultura e da arte tipicamente

---

<sup>77</sup> Idem, p. 66.

<sup>78</sup> Bilhete de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade, de 1931. Rio de Janeiro, RJ.

nacionais. Viam-se como os artistas e os intelectuais designados e mais indicados para essa empreitada.

Apesar dos esforços, Lúcio Costa deixou o cargo, junto com Costa foram demitidos os professores nomeados por ele<sup>79</sup>. Em meio à pressão, ele não teve alternativa, já que José Mariano Filho, valendo-se da determinação do estatuto das universidades do Brasil, demonstrou que não era permitido o exercício da direção da instituição a professores que não fossem catedráticos em exercício, como era o caso de Costa. O novo diretor nomeado foi o arquiteto Archimedes Memória, um dos mais renitentes conservadores e opositores do modernismo<sup>80</sup>.

A saída de Lúcio Costa não comprometeu a ambição do grupo modernista de conquistar e ampliar seu espaço de atuação no meio artístico nacional. Pelo bilhete enviado por Portinari ao poeta Carlos Drummond, é possível perceber como os artistas e intelectuais modernos já começavam a se articular através da atuação na burocracia estatal. A arquitetura e a arte moderna na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, encontraram no Estado o seu maior promovedor e mecenas, com diversos trabalhos realizados para o governo, em especial na materialização de prédios públicos.

No caso específico de Portinari, a participação no Salão de 1931, abriu as portas para o início de uma amizade com o crítico e literato Mário de Andrade, que contribuiria, sobremaneira, para alavancar a carreira do pintor.

## **1.2 - Portinari e Mário de Andrade: a amizade e a crítica de arte**

O pintor Candido Portinari e o crítico de arte e literato Mário de Andrade tinham o anseio de ver fortalecida no Brasil uma arte moderna tipicamente nacional, que pudesse concorrer com o que estava sendo produzido no exterior. O encontro de Mário com Portinari, no Salão de Belas Artes de 1931, marcaria o início de uma história de amizade, construída e fortalecida com base neste ideal compartilhado.

Mário foi um grande impulsionador da carreira de Portinari, contribuindo substancialmente para o pintor se estabelecer como um dos principais artistas modernos nacional e internacionalmente. Como respeitado crítico de arte, o intelectual desempenhou importante papel na promoção e consagração do trabalho do artista.

---

<sup>79</sup>Entre eles, como já foi explicitado, Warchavchik, Alexander Buddeus e Leo Putz.

<sup>80</sup>LUZ, Angela Ancora. *Op. Cit.*, p. 107.

Portinari, por sua vez, enquanto pintor era sempre solícito aos pedidos de Mário de Andrade, realizando inúmeros trabalhos para o amigo, tanto para atender ao gosto pessoal de Mário, quanto para ajudá-lo em demandas referentes ao seu cargo no Departamento de Cultura de São Paulo. Mário era um intelectual de classe média, desprovido, portanto, do capital necessário para o consumo de obras de arte. Portinari, por diversas vezes, o presenteou ou negociou o preço dos quadros que o literato demonstrava interesse em adquirir.

A amizade entre o intelectual e o artista era fecunda e proveitosa para ambos. Foi uma relação que perdurou até a morte de Mário, em 1945, nutrida e mantida especialmente através da troca epistolar. As cartas trocadas entre o literato e o pintor, nos revelam muito acerca do ambiente cultural do período, assim como nos possibilitam pensar em como Portinari estava inserido socialmente neste contexto. Pretendemos sugerir aqui, como esta parceria cooperou para o fortalecimento do nome de Candido Portinari como o grande artista modernista da época.

Mário de Andrade, o conhecido e influente literato paulista, foi um dos baluartes do movimento modernista brasileiro. Atuava como cronista e crítico de arte, publicando seus textos e análises em vários jornais e periódicos.

Naquela época, as críticas de arte eram publicadas em forma de notas na imprensa. Existiam colunas e seções que eram direcionadas a esse objetivo. O mercado artístico era limitado, e o incentivo às artes e à cultura ainda era incipiente no Brasil. Tanto, que muitos intelectuais como Mário de Andrade, desempenhavam funções paralelas, como o trabalho na imprensa, e, ocupando cargos públicos, para garantir seu sustento.

As críticas de arte serviam, portanto, como janelas para a divulgação dos trabalhos dos artistas. A elite, principal interessada no consumo dessas produções, informava-se nos jornais e periódicos acerca do que era valoroso adquirir em arte. Portanto, uma crítica poderia contribuir positivamente ou arruinar um trabalho ou mesmo a carreira de um artista dependente da aprovação social para vender suas composições e construir um nome sólido.

É nesse sentido que a importância de Mário de Andrade é substancial para Candido Portinari. Recém-chegado de uma bolsa de estudos na Europa, de família pobre, e, em busca de garantir um espaço de atuação no concorrido ambiente artístico, as críticas na imprensa colaboravam para a construção e destaque do nome de Portinari, atraindo compradores e incentivadores potenciais. Existiam outros críticos atuantes no período, tais como Antônio Bento, José Flexa de Lima, Mário Pedrosa, entre muitos outros.

Todavia, o destaque para a crítica de Mário de Andrade em relação ao pintor tem a ver com a intensa relação epistolar e de afeição entre os dois. Mário, como ele próprio manifestou, encontrou em Portinari o artista ideal ao seu projeto cultural modernista.

As cartas trocadas entre o artista e o literato, além de demonstrarem a cumplicidade e amizade entre ambos, através do tom íntimo e pessoal com que se tratavam os amigos, também são capazes de nos revelar muitos detalhes dos bastidores da vida cultural do período. Nestas missivas estão expressas opiniões, posicionamentos políticos, preferências artísticas, reclamações e troca de sugestões acerca de trabalhos. Apesar de Portinari ter declarado em uma destas cartas que não gostava de escrever: *“Prefiro fazer um retrato a escrever uma carta – devia existir um troço pra passar na cabeça para as palavras saírem coais facilidade<sup>81</sup>”* –, as missivas entre os dois são constantes e, se analisadas em relação às críticas de arte escritas pelo literato na época, sugerem o porquê Mário de Andrade elegeu Portinari como o artista símbolo do modernismo.

Em 1934, o artista escreveu a Mário de Andrade na ocasião de sua primeira exposição em São Paulo, dizendo que havia adiado por muito tempo tal empreitada, ficando limitado aos trabalhos no Rio de Janeiro. Portinari solicitou que Mário entregasse as fotografias já selecionadas por Manuel Bandeira aos jornais:

Estou para expor em São Paulo desde que me conheço e sempre fui adiando. Mas desta vez a coisa vai mesmo. Já vou começar abusando de você – o Manuel escolheu as fotografias que aqui vão para você dar pros jornais. Um homem como você já deve estar acostumado às aporrinhações dos arteiros. Acho que a barraca será aberta lá pelos dias 5 ou 6 de dezembro. Tenho muita coisa nova. Trabalhei pra burro nestes últimos tempos. A SPAM me prometeu a sala da rua Barão de Itapetininga, mas não sei se a promessa ainda está de pé. Mas de qualquer forma irei.<sup>82</sup>

Nesta exposição em São Paulo, Portinari apresentou obras com gêneros e estilos heterogêneos, desde retratos com influência da pintura tradicional, como o da esposa Maria, com quem voltou casado da Europa, até composições com forte apelo social. O elemento de brasilidade mostrava-se presente nas composições que o artista levou para

---

<sup>81</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 16 de março de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>82</sup> SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna. Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 25 de outubro de 1934. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

esta amostra. Portinari construía seu nome como um pintor moderno notável no cenário nacional.

Mário de Andrade publicou a seguinte crítica sobre a Exposição de Portinari:

É uma coisa difícilíssima estudar Portinari em um artigo, de tal forma a arte dele se apresenta complexa. Moço ainda, de uma honestidade artística excepcional neste país, apaixonadamente estudioso dos problemas da pintura, ele não é, porém nunca o artista “viajante” que, possuidor de habilidades inatas, observação boa, se diverte repetindo estilos, concepções estéticas e técnicas diversas. Pelo contrário, Portinari imprime uma tal força de verdade, de seriedade às obras dele, que se tem a impressão de que o artista não se diverte nunca. 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 de uma curiosidade insaciável, que de tanto estudar virou virtuose. Porque Portinari, além do mais, é um virtuose. De uma 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 de um equilíbrio psicológico magnífico e domina a tela com maestria. Mas se a gente não percebe a luta que na certa se deu no criador e que o artista conseguiu dominar, a virtuosidade sobrepuja-se de tal maneira a razão expressiva, que o valor social do quadro meio que se dispersa. Surgem pedaços de pintura de uma lindeza tão bonita que é só a gente ver e gozar <sup>83</sup>.

Nesta crítica, Mário de Andrade demonstrou algumas de suas convicções sobre o papel da arte e do artista naquela época. Deixando mais marcada a sua opinião acerca da questão da arte social, que para ele era necessária àquele momento. De acordo com o crítico, Portinari se revelava como um bom pintor porque não abandonou o direito desinteressado da arte pura, mas também estava comprometido com o homem social.

Em sua primeira Exposição em São Paulo, Portinari impressionou a crítica pela apresentação de trabalhos expressivos, com teor marcadamente social e que guardavam relação direta com a brasilidade, tão defendida pelos modernistas. Mas, ao mesmo tempo, não se despreendeu da técnica e do tradicional em arte, da sua formação acadêmica.

Dentre os trabalhos expostos, Mário destacou em sua crítica os que lhe chamaram mais atenção. Algumas das obras citadas por Mário no artigo são: *Retrato de Maria*

---

<sup>83</sup> Artigo publicado no Diário da Manhã, de 1935, que reproduz uma crítica de Mário de Andrade feita na ocasião da primeira Exposição de Portinari em São Paulo. Este artigo critica o Congresso Afro-brasileiro, que havia acontecido em Recife, por não mencionar os trabalhos do pintor Candido Portinari, que de acordo com a publicação, contribuíam para a afirmação da “nossa mestiçagem”. Mário de Andrade. “O mestiço na pintura de Candido Portinari”. *Diário da Manhã*, 16 de abril de 1935. Rio de Janeiro, RJ.

(1932), *Retrato de Sofia Cantalupo* (1934), *Jogo de Futebol em Brodósqui* (1933), *Morro* (1933), *Sorveteiro* (1934), *Mestiço* (1934) e *Lavrador de Café* (1934).



Figura 11: Candido Portinari, *Retrato de Maria*, 1932.

Figura 12: Candido Portinari, *Retrato de Sofia Cantalupo*, 1934.

Os retratos apresentados estavam mais ligados ao tradicional na pintura. Sobre o retrato de Sofia Cantalupo, no artigo já citado, Mário de Andrade escreveu:

Ainda sob o ponto de vista da virtuosidade, se observará o retrato da sra. Cantalupo, outro quadro magnífico. Sim, o pintor se utilizou sistematicamente de técnicas antigas, mas esse quadro não é um pastiche. Nem interessa já observar a habilidade com que Portinari se utilizou do passado para realizar essa obra tão firmemente construída e de uma perfeição extrema de desenho. Onde a virtuosidade do artista se torna realmente magistral é em Portinari ter conseguido na superfície unida da epiderme, com abolição completa da pincelada, antimoderno como nunca, imprimir a vibração de uma sensibilidade estupenda, em que a superfície gravita em gradações infinitas sem um milímetro de monotonia. É que Portinari não está brincando de aplicar elementos alheios ou tradicionais. Tais planos de fundo e tais azuis serão de Chirico em primeira mão<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Idem.

Mário percebia em Portinari, um artista virtuoso, capaz de unir a tradição à modernidade. No retrato de Sofia Cantalupo, de acordo com Mário de Andrade, Portinari se apresentava antimoderno, ainda ligado aos preceitos tradicionais.

Em relação à composição *Sorveteiro*, o literato teceu os seguintes paralelos: “Tal mulata (no ‘Sorveteiro’) que a alguém se afigurará inspirada na elephantíase das figuras de Picasso. Teve como modelo a Vênus de Milo<sup>85</sup>.” A mulata dessa composição seria, para o crítico, uma figura que unia a arte tradicional, com inspiração de Boticelli, e a arte de vanguarda, com influência de Picasso.



Figura 13: Candido Portinari, *Sorveteiro*, 1934.

Portinari passou a incorporar em suas obras o recurso da deformação dos corpos das figuras representadas, criando uma extrema expressividade na composição, rompendo com as questões de proporção da pintura acadêmica. Outra tela destacada por Mário de Andrade foi *Jogo de Futebol em Brodósqi* (1933). De acordo com o crítico,

A pastosidade forte, a expressão conceptiva do ‘Futebol’ recorda Bruegel. Isso importa nada. Portinari, quando emprega esses elementos, não apenas os torna próprios dele como os torna próprios do quadro, de tal quadro determinado. São imprescindíveis ali.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Idem.



Figura 14: Candido Portinari, *Jogo de Futebol em Brodósqui*, 1933.

Na passagem citada acima, Mário justificou que nas produções de Portinari são observados alguns artifícios pictóricos que já foram utilizados por outros artistas, mas que isto não diminui a originalidade das suas obras, pelo contrário. Ressaltou que Portinari é um experimentalista, que não se prende a nenhum estilo, que gosta de transitar pelo moderno e o tradicional, sem se prender a nenhuma orientação estilística.

Portanto, as críticas tecidas pelo literato, em muito enaltecem e contribuem para o nome do pintor Candido Portinari, que ainda disputava um espaço no concorrido ambiente artístico da época, especialmente no meio paulista, onde seus trabalhos ainda não eram muito conhecidos.

A tela que retrata o jogo de futebol, transmite aquela declarada intenção do artista, na carta do *Palaninho*, que afirmou em Paris que quando voltasse ao Brasil ele gostaria de pintar a sua gente, a sua terra, com aquelas cores. Esta fase de Portinari, em que ele retrata esses ambientes e paisagens de sua infância, tem muito mais um apelo de memória afetiva do que de engajamento artístico e social.

O futebol faz parte de uma fase da pintura de Portinari definida por Mário Pedrosa, outro de seus principais críticos, como pertencentes à fase marrom, ou à fase brodosquiiana, em que Portinari enfatizou na superfície das telas a cor marrom, em uma alusão à cor dos cafezais de Brodósqui<sup>87</sup>.

Na obra *Morro*, também se destaca a cor marrom predominante na composição. Contudo, a representação remete a uma favela carioca. Negras com crianças sobem os

---

<sup>87</sup> PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. *Op. Cit.*

morros com latas d'água na cabeça, rodeadas pelos pequenos casebres da favela. A paisagem do fundo do quadro ostenta prédios, a baía de Guanabara, um navio no mar e um avião no céu. São duas realidades distintas que saltam aos olhos do observador. Nesta obra, assim como no *Sorveteiro*, no *Mestiço* e no *Lavrador de Café*, existe um teor social muito forte. Portinari percebe o preto, assim como o mestiço, como a mão-de-obra responsável pelo desenvolvimento nacional, representados em seus quadros como trabalhadores braçais colossais.

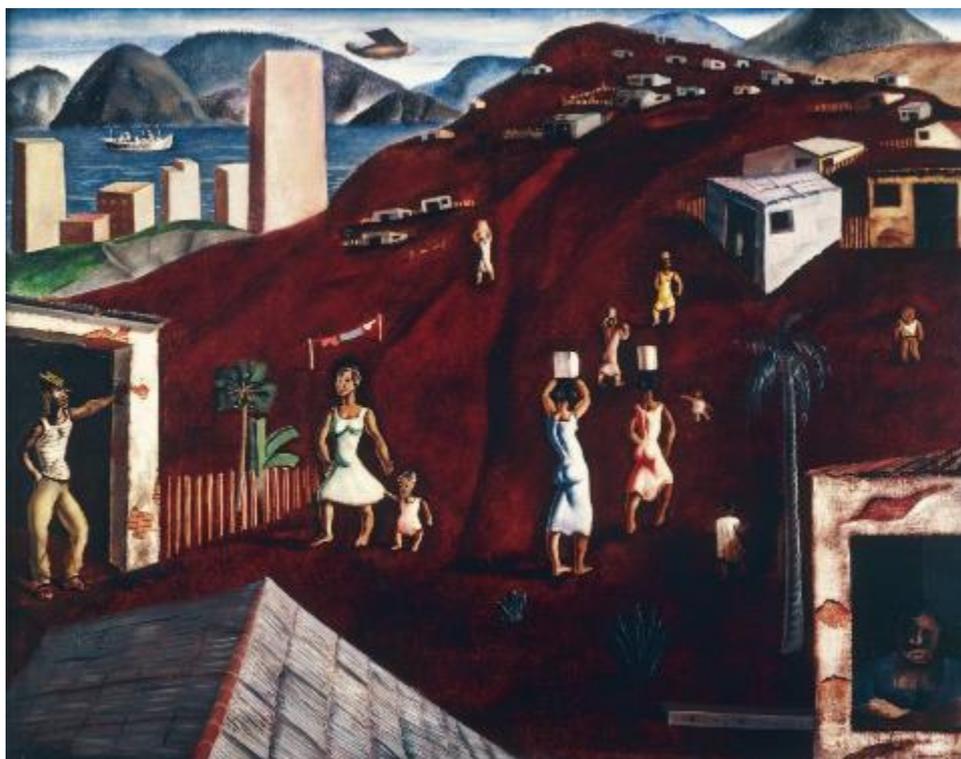


Figura 15: Candido Portinari, *Morro*, 1933.

Mário de Andrade teceu considerações acerca destas obras, percebendo já em Portinari uma inclinação para a monumentalidade escultórica dos corpos:

E por isso talvez é que ele tende para a monumentalidade escultórica. Não quero dizer com isso que ele vá abandonar a pintura pela escultura, não creio. [...] Mas já neste “Morro” certos elementos como o besourante avião transatlântico, único fantasma sonoro (faz uma bulha...) da obra de Portinari revelam a lei da atração. E isso culmina nessa monumental figura do “Mestiço”, obra prima que aturde na sua maravilhosa força expressiva doloroso nos estigmas de bondade, de paciência e de imbecilidade que leva, sofrido nessas mãos de trabalho que a “neus Sachlichkeit” não esqueceu de enegrecer as unhas, mas ao mesmo tempo obra de arte esplêndida em que o óleo, sem desmentir à

sua natureza, consegue no entanto um peso e uma eternidade de bronze. E o “Preto da Enxada” não lhe fica quase nada atrás<sup>88</sup>.

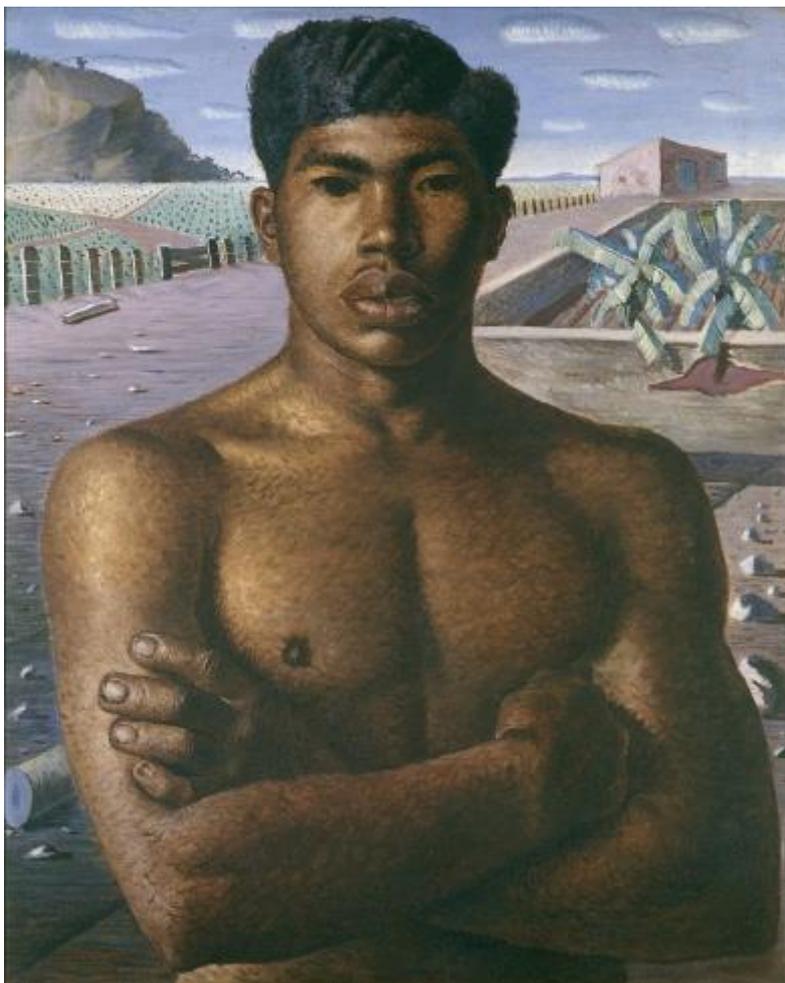


Figura 16: Candido Portinari, *Mestiço*, 1934.

---

<sup>88</sup> Mário de Andrade. “O mestiço na pintura de Candido Portinari”. *Diário da Manhã*, 16 de abril de 1935. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 17: Candido Portinari, *Lavrador de Café*, 1934.

Para Annateresa Fabris, nesta crítica, ao ressaltar a monumentalidade conferida aos corpos das figuras, Mário de Andrade já percebia em Portinari uma vocação de afresquista<sup>89</sup>. Anos depois, o crítico Mário Pedrosa também notou nestas telas uma trajetória à pintura muralista. Para Pedrosa, Portinari foi testando os limites do quadro a óleo, extrapolando a superfície da tela com suas figuras monumentais, e, dessa forma, chegou ao afresco<sup>90</sup>.

A potente representação do preto e do mestiço, como trabalhadores braçais, com os corpos musculosos, pés agigantados, fincados no solo como um prolongamento dos mesmos, sugerindo uma íntima conexão entre o trabalhador e a terra, com as unhas enegrecidas pela lida no campo, são uma das características mais marcantes dessa fase da pintura de Portinari, delineada por um engajamento social do artista.

<sup>89</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>90</sup> PEDROSA, Mário. *Op. Cit.*

Para Fabris, enquanto eram discutidas políticas sanitárias que defendiam a eugenia, o processo de embranquecimento da população brasileira através do estímulo à imigração de europeus, Portinari exaltava a figura do mestiço, e, nesta atitude residia o seu engajamento.

Vale lembrar, que uma parcela de artistas e intelectuais, mais conservadores, consideravam que o atraso do país estava relacionado à mestiçagem racial. O mestiço era visto como uma figura apática, incapaz, que não poderia contribuir para o desenvolvimento nacional. Defendiam-se as políticas eugenistas e a imigração de europeus, especialmente italianos, em uma tentativa de branquear a população, dar aos brasileiros feições mais europeias<sup>91</sup>.

Ao destacar a figura do preto e do mestiço em suas composições, Portinari delineava a sua interpretação sobre a brasilidade, demonstrando que para ele, o Brasil era uma nação construída pelo esforço deste trabalhador, que outrora era escravizado.

Para Mário de Andrade, Portinari aparecia como o artista capaz de trazer a brasilidade em sua arte, com feições modernas, mas ainda ligado a uma estética tradicional, que prezava pelo realismo na arte. Antônio Bento, outro influente crítico de arte no período, afirmou que quando Mário de Andrade conheceu Portinari, no Salão de 1931, não ficou tão encantado com a obra do artista como ele próprio atestou. Bento afirmou:

Devo dizer, a bem da verdade, que nessa época o autor de Macunaíma fazia algumas restrições a Portinari. Em primeiro lugar, achava ainda tímidas suas obras no Salão Revolucionário, as únicas que vira até então. Não lhe pareciam pinturas de vanguarda, no que indiscutivelmente tinha razão. (...) Mário de Andrade dizia que Portinari não estava voltado para os problemas de uma arte de temática brasileira. Pintava muitos retratos. Tentei explicar-lhe as razões do artista, suas dificuldades financeiras (...). Acrescentei-lhe que Portinari já estava realizando trabalho com temática nacional (...)<sup>92</sup>.

Percebemos neste depoimento, que a condição pouco abastada de Portinari o levou, como já sugerimos aqui, a realizar trabalhos que não satisfaziam seu gosto pessoal,

---

<sup>91</sup> Sobre as políticas eugenistas. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites – século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

<sup>92</sup> BENTO, Antônio. *Apud*. PAZ, Eliane Hatherly. **Portinari em retrato: uma escrita de si em letra e imagem**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012, p. 170.

moldando seu estilo a composições que pudessem satisfazer a sua necessidade financeira, sendo a execução de retratos da elite um dos principais meios de sobrevivência do artista. Além disso, fica claro que para Mário de Andrade, o artista moderno deveria estar comprometido com uma arte tipicamente nacional.

Na Exposição de São Paulo, em 1934, surgiu um Portinari mais desprendido do academicismo, mais confiante na escolha dos seus temas, mas também, um pintor experimentalista, que apresentou obras com influências das mais diversas, sem um estilo bem definido.

Para Annateresa Fabris, Portinari demonstrava preocupação na busca não de uma estética, mas de uma imagística própria<sup>93</sup>. Esta imagística certamente estava ligada ao homem trabalhador – o preto e o mestiço. Uma imagística que demonstrava nas composições a interpretação do Brasil pelo pintor, o que contribuiu para reforçar em Mário de Andrade a afirmação do nome de Portinari como o representante ideal do movimento modernista.

Tadeu Chiarelli estudou a atuação de Mário de Andrade como crítico de arte e, em consequência, qual o ideal artístico defendido pelo literato. Para o historiador, Mário foi um crítico conservador, que sustentou o direito à pesquisa estética até certo ponto. O código estético pretendido por Mário poderia gravitar ao redor da deformação expressiva da realidade, do uso de cores não analógicas e da estruturação mais sintética das formas. Mas, nunca privilegiou ou incentivou pesquisas que rompessem com o referencial da realidade circundante ou com tendências consagradas da arte do passado. Mário desencorajava as experimentações das vanguardas mais radicais e defendia que o artista deveria sempre manter um vínculo com o real<sup>94</sup>.

Para Mário de Andrade, a obra de arte nacional deveria ter uma fundamentação clássica com índices de brasilidade. Buscava, portanto, uma arte atemporal, mas com marcas inegáveis da sua origem. Essa contradição permeia sua crítica e demonstra que o literato almejava uma estética próxima do Realismo/Naturalismo do século XIX. Chiarelli salienta que essa peculiaridade não isolava Mário dentro do debate artístico da época, em especial o internacional. Essa tendência “clássico/realista” foi compartilhada por muitos outros críticos que defendiam o “retorno à ordem”<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 38-39.

<sup>94</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>95</sup> Idem, pp. 30-31.

A interpretação de Chiarelli contribui para entendermos a visão de Mário de Andrade enquanto crítico de arte e o porquê Portinari foi para ele, um artista ideal. O pintor paulista nunca se desvencilhou completamente da sua formação acadêmica, e, dessa forma, imprimia em seus trabalhos a marca da arte tradicional com um viés de modernidade, nos quais enfatizava temáticas ligadas à brasilidade com um teor realista, mas adotando uma maior liberdade no uso das cores e das temáticas escolhidas, rompendo com a rigidez do academicismo. Portinari Dentre tantos outros artistas, era ele quem materializava o ideal estético defendido pelo crítico Mário de Andrade.

O realismo presente nas pinturas de Portinari, atrelado à forte plasticidade das figuras por ele representadas, sem perder de vista o rigor geométrico e a estruturação da composição, fizeram com que o pintor se tornasse declaradamente o preferido de Mário de Andrade, e, sendo assim, o principal indicado a realizar trabalhos para a burocracia estatal, como representante exponencial do movimento modernista brasileiro.

O literato modernista Mário de Andrade figurava entre os principais círculos intelectuais da época, sendo bastante respeitado. Seu apoio e reconhecimento a Portinari, em muito contribuíram para a consolidação do nome do artista no cenário nacional e internacional. A relação entre ambos foi marcada por uma intensa troca de ideias e favores.

Em carta de 1935, Mário escreveu com empolgação a Portinari, contando sobre sua nomeação para o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo:

Portinari, já tive notícia do sucesso da sua exposição e nem esperava outra coisa. Mas fiquei morto de curiosidade de saber que você tem coisas novas e processos novos que ainda não conheço. Diabo! Se pudesse dar um pulo ao Rio... Mas não posso mesmo, estou em um posto importante que me deram na Prefeitura, imagine só: Diretor do Departamento de Cultura e Recreação. Vou criar bibliotecas populares, já estamos com três parques infantis para crianças dos bairros operários, criando uma biblioteca Brasileira, dirigindo o Teatro Municipal, lançando uma biblioteca infantil, organizando as grandes festas populares, dia da raça, fim de ano, carnaval, enfim, cuidando de tudo. Menos de mim, que vivo numa afobação danada, e, por ter mudado completamente de vida, inquietíssimo, dormindo quase nada, comendo forçado, e já com uma acusaçõzinha dos rins. Mas hei de me defender em tempo, e espero fazer alguma coisa de que São Paulo beneficie. Se fizer, a felicidade voltará, porque esse é meu destino mesmo, não viver para mim, mas me dedicando por qualquer coisa<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 30 de junho de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

Nesta missiva, Mário de Andrade dividiu com o amigo pintor a alegria que sentia por sua recente nomeação para o Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, salientando que sua felicidade estava em realizar trabalhos dedicados ao patrimônio artístico e cultural do país. Em nova carta, o literato pediu ao amigo pintor que doasse um quadro para enfeitar a parede de sua sala no citado Departamento de Cultura:

Você já me conhece e sabe que sou homem bem arranjadinho. Pois imaginei desde o princípio do Departamento de fazer aqui nele, um gabinete da Diretoria artisticamente arranjado, que pudesse bem representar a força de São Paulo e seus artistas. [...] Cavei com o Gomide o melhor quadro dele, que é realmente muito bom, coisa muito recente, que coloquei por cima do sofá. Mas ficou a grande parede principal, que está inteiramente vazia, e que exijo decorar com um quadro definitivo de pintor cá da nossa terra. Logo pra principiar pensei em você, mas desisti. Portinari, prêmio norte-americano deve estar muito caro para o meu bolso (está claro que não tenho verba para essas coisas) e já não posso pedir presente pra ele, é sem-vergonhice. Procurei, procurei, mas não achei outro pra essa parede e pro ambiente que estou criando. Resolvi perder a vergonha. [...] Diga para cá, companheiro: você não estará com alguma vontadinha de me fazer presente de algum quadro batuta, não para mim, mas para o Departamento? Palavra de Mário que o Departamento merece, está fazendo coisas lindas que hei de contar quando for aí em abril; [...] Não posso, positivamente não posso ficar sem um Portinari para mostrar. O pedido fica aqui. Bom, se você estiver muito ganjento e não quiser dar, (juro que não zango, hein!), pelo menos mande me dizer por que preço você me venderia (pra mim, pessoalmente) ou a Mulher Sentada, que você fez tirando a figura do Café, ou o quadro daqueles três carregadores de sacos de café, vestidos de branco, que também gosto muito. Comprarei um deles, para mim, e mandarei um ofício ao Prefeito pedindo para botar o quadro lá, como fiz com as minhas gravuras preciosas. Assim, com a permissão em meu poder, se um dia sair de diretor do Departamento, posso carregar o quadro comigo, pois não é justo eu dar de presente pra Prefeitura as preciosidades que ajunto.<sup>97</sup>

Nesta carta, Mário de Andrade deixou expressa a forma como negociava com o amigo a aquisição das suas pinturas. O literato expressou o desejo de adquirir a *Colona Sentada* e uma composição sobre a colheita de café, anterior à de 1935, para sua coleção particular ou como um presente de Portinari para o Departamento de Cultura.

Quando Mário escreveu esta carta, Portinari já havia conquistado uma premiação internacional nos Estados Unidos, no Instituto Carnegie, na Pensilvânia, com a tela *Café* (1935), razão da observação do crítico de que deveria estar muito caro. O literato citou

---

<sup>97</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 14 de março de 1936. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

essa premiação, dizendo achar seu pedido ousado, já que um trabalho de Portinari deveria estar muito valorizado financeiramente, mas que não ia deixar de fazer essa “sem-vergonhice” de requisitar uma obra para si ou para o Departamento. Este trabalho será discutido no próximo capítulo, por ser considerado o início da ligação de Candido Portinari com o Estado.

Portinari respondeu a carta do amigo:

Mário, seguiu ontem pela bola preta o caixote com a Colona Sentada. Ia mandar os colonos carregando café, mas o Manuel esteve aqui naquele mesmo dia em que recebi a carta e disse que a colona ficaria melhor na parede. O quadro é para você. Para mim, o departamento é você<sup>98</sup>.

Mário havia proposto que o pintor presenteasse a instituição em que atuava, talvez como uma forma de minimizar o constrangimento de pedir uma obra do artista. Contudo, Portinari resolveu presentear o amigo, não o Departamento de Cultura. Esta composição é uma das mais apreciadas pelo crítico de arte. Trata-se da representação de uma figura feminina, que remete a uma imigrante europeia, que trabalhava nas lavouras de café. A Colona estabelece, portanto, uma estreita relação com a infância de Portinari, com a sua família de lavradores italianos. Esta alegoria da mulher sentada, foi retirada da pintura *Café*, e, posteriormente, foi aproveitada em outros trabalhos do pintor, como nos murais do Ministério da Educação e Saúde.

A composição retrata uma mulher com corpo escultórico, com pés agigantados e o semblante cansado, que parece fazer uma pausa na lida do campo, mas curiosamente, o fundo da cena é todo trabalhado em tons de cinza e azul claro, não remete a uma paisagem rural. Neste aspecto, esta tela diverge de outras como o *Lavrador de Café* e o *Mestiço*, que têm como paisagem de fundo, a terra cultivada com plantações. Mas a colona não deixa por esse motivo, de fazer também referência ao trabalho rural. Ainda em relação ao fundo da composição, na Colona Sentada aparece um pequeno casebre, elemento também recorrente em outras telas de Portinari, como o *Mestiço*. A Colona tem os olhos cerrados, em uma expressão que remete a um cansaço profundo, provavelmente causado por sua atividade laboral. Esta figura remete diretamente à uma imigrante europeia o que seria uma alusão direta a mãe do pintor, que era uma colona italiana nas lavouras de café do interior de São Paulo.

---

<sup>98</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 23 de março de 1936. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

Vale ressaltar ainda, o trabalho entre a figura e o fundo da tela adotado por Portinari nestas composições citadas. Percebe-se que a figura no primeiro plano salta aos olhos do observador e o fundo rompe com a questão da perspectiva clássica, sendo esta pobremente explorada, o que confere à paisagem, um aspecto mais chapado. Na história da arte, a perspectiva era muitas vezes utilizada para hierarquizar a figura representada, objetivo este que Portinari, em sua trajetória antiacadêmica, busca superar. A intenção do artista não é hierarquizar a figura representada, mas sim demonstrar a sua força escultórica, monumental, com corpos que quase extrapolam as telas.



Figura 18: Candido Portinari, *Colona Sentada*, 1935.

Para Sérgio Miceli, do relacionamento entre Mário de Andrade e Candido Portinari, ambos extraíam benefícios e obrigações. Mário desempenhou um papel decisivo no processo de consagração do artista através da publicação de inúmeras críticas, artigos e monografias que enalteciam o seu trabalho. Portinari, por sua vez, confiava a Mário algumas de suas obras para a venda no mercado de arte e conferia ao literato o *status* de comprador preferencial, negociando o preço de suas obras, tornando-as acessíveis ao amigo. Além disso, Mário de Andrade, narcisista assumido, desejava

sempre ter mais representações de sua pessoa, o que levou Portinari a confeccionar o seu retrato em 1935<sup>99</sup>.

O escritor já havia sido retratado por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, mas declarava que a composição que mais gostava era a executada por Portinari. Em carta, Mário comparou o seu retrato feito por Portinari ao realizado por Lasar Segall, declarando as diferenças de interpretação que percebia em cada um deles e os motivos que o levavam a gostar do de Portinari:

Portinari amico mio, já estava assustado com o seu silêncio. Mas tem-se que dar razão aos pintores que pintam melhor os setes das belezas plásticas que os agás e jotas tão pouco plásticos da escritura. Aliás, se já não lhe mandara um cartãozinho foi apenas porque não sabia a sua residência. Aqui tudo na mesma. Depois de amanhã dou uma reunião aos amigos e uns professores franceses para que venham ver o meu retrato que todos anseiam por ver. Lhe escreverei depois, contando os gritos de entusiasmo do pessoal. Todos que aparecem por aqui se assombram com o retrato. Se eu pudesse e houvesse uma boa revista que publicasse tricromias, escrevinhava como o Manuel um ensaio sobre os Meus Dois Pintores, você e o Segall. Mostraria então o que foi para mim uma revelação, um verdadeiro soco na barriga quando descobri: é que você me revelou o meu lado angélico, ao passo que o Segall me revelou o meu lado diabólico, as tendências más que procuro vencer. Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico, fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de fato você mais que ninguém, não apenas percebeu, mas me revelou que eu... sou bom. Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico. Foi um bem enorme que você me fez, palavra<sup>100</sup>.

Mário de Andrade por vezes demonstrou um tom bastante melancólico em suas cartas enviadas a Portinari. Em muitas dessas missivas dizia-se doente e reclamava do excesso de trabalho. Portinari, por sua vez, buscava animar o amigo, sempre incentivando o seu trabalho. Nesta carta, ficou expresso que Mário se emocionou com a representação do seu retrato feita por Portinari. É como se o artista tivesse captado suas boas intenções, seus anseios e seus projetos pessoais, colocando o literato modernista como um homem bom e, sobretudo, necessário à construção da cultura brasileira naquele momento.

De acordo com Miceli, Mário de Andrade era um intelectual cheio de conflitos e complexos que remetiam à forma como a sociedade de seu tempo via sua condição social pouco abastada, sua sexualidade, sua feiura, sua cor – talvez daí a obsessão em ter sua

<sup>99</sup> MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, pp. 85-86.

<sup>100</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 25 de março de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

figura representada nos retratos, uma representação que transmitisse a imagem por ele idealizada. Era conhecido o seu gosto de se ver em retratos e o pavor que tinha da sua figura em fotografias<sup>101</sup>.

É que os retratos executados pelos pintores e amigos criavam uma atmosfera romanceada, de embelezamento, que satisfaziam as expectativas de Mário. Nos dois retratos em questão, o intelectual destacou o de Portinari, pois nele o artista conseguiu representar sua personalidade desejada, o que ele tem de bom; ao passo que Segall ressaltou aspectos que o deixavam desconfortável consigo mesmo. Entretanto, nesta época, Mário também tinha grande admiração por Lasar Segall, elencando-o junto com Portinari, como os seus dois artistas prediletos, os mais capazes de realizar o projeto de brasilidade que almejava ver consolidado.



Figura 19: Candido Portinari, *Retrato de Mário de Andrade*, 1935.

Portinari embelezou a feição de Mário, representando-o másculo, robusto e elegante na postura e no trajar. No fundo da composição existem balões no céu em um lugar que remete à terra roxa de Brodósqi. Além disso, um mastro no canto esquerdo da tela chama a atenção. Este objeto poderia configurar uma homenagem a algum santo,

<sup>101</sup> MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, pp. 85-87.

provavelmente Santo Antônio ou São João, o que seria uma referência direta ao interesse de Mário pela cultura popular brasileira. O retratado transmite uma sensação de tranquilidade e serenidade em sua expressão facial, que parece contemplar um horizonte promissor, aberto a grandes projetos e possibilidades. Esta representação ostenta também um caráter onírico, expresso no insólito da paisagem e no próprio contraste de luz, que dificulta saber se é dia ou noite.

No periódico *A Manhã*, foi publicada uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, na qual o literato paulista falava sobre o seu retrato que estava sendo executado por Portinari.

Tenho estado bastante com o Portinari estes tempos. Pois o único tempo que roubo de mim é para posar. Ele insistiu e não pude resistir à vontade mesmo danada em que estava de possuir um retrato meu feito pelo Portinari. O homem está com uma segurança de mão extraordinária, você não imagina. Quase não erra. Não hesita, vai direto à coisa. Está fazendo aqui uma série admirável de retratos. [...] O meu também está saindo uma maravilha, mas talvez já tenha estado melhor do que está. Realmente o Portinari está fazendo o meu retrato com todo o amor possível, mas você sabe o que é o indivíduo que senta na mesa e diz consigo: – Vou escrever uma obra prima. [...] Desde o princípio eu senti o perigo disso com o meu retrato. Multiplicaram-se as poses e de repente a coisa ficou um delírio de magnífica. Você não imagina que matéria, desculpe. De uma riqueza, de uma vibração, de uma energia realmente esplêndidas. E além da força e da beleza, parecidíssimo – o que hoje estou convencido que deve ser o destino do retrato, [...] mas aí que está a história. Faltava só por os óculos. Mas em vez, na pose de ontem o Portinari passou todo tempo trabalhando, trabalhando a matéria. Quando fui ver, era quase um desastre. De tanto subutilizar o rosto, afirmar a delicadeza da pincelada [...] ele tinha mas (sic) era desvigorado a matéria toda. Dei o alarme, ainda bastante em tempo, pra ele poder, em certos lugares, limpar com o pano a camada levíssima do óleo, mas noutros lugares era tarde. Ele conseguiu ainda, por cima, dar umas pinceladas mais fortes, mais esculturais, a coisa continua sempre admirável, mas sempre perdeu um bocado da riqueza. [...] Amanhã, domingo, será a pose final para botar os óculos. Assim mesmo me parece um dos ótimos trabalhos dele<sup>102</sup>.

Nesta carta, que posteriormente tornou-se pública, na imprensa, Mário de Andrade relatou algumas das dificuldades enfrentadas por Portinari na realização do seu retrato. Tentado fazer uma obra magnífica, e, para tanto, retocando insistentemente a pintura, o artista acabou por não conseguir colocar no retratado os óculos. Mário de Andrade ressaltou que voltaria a posar para Portinari, para que ele pudesse tentar lhe fazer os

---

<sup>102</sup> “Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira”. *A Manhã*, 02 de fevereiro de 1935. Rio de Janeiro, RJ.

óculos novamente. Entretanto, não se sabe se, por uma decisão estética, os óculos de Mário não foram colocados na versão final do retrato.

Mário de Andrade prosseguiu a carta relatando a Manuel Bandeira que se sentia envergonhado das ressalvas que um dia havia feito a Portinari, visto que o artista sempre se mostrou tão se amigo e buscava de todas as formas lhe agradar.

Mas o Portinari é uma delícia, e agora estou um bocado com remorso, ou não sei se vergonha da maneira como eu o tratei. Eu não tinha bastante frequência do Portinari, não o conhecia e me achei mais ou menos com direito de observá-lo de palanque. Fui dando corda, para tirar dele as qualidades e os defeitos, está claro, sem maldade, mas gozando. Tanto que fiz parte pra você de certas coisas que observava meio com riso. Mas agora estou meio no caso do X, de que até hoje tenho remorso da maneira com que o observei sem dar de mim para ele tudo o que ele dava dele pra mim<sup>103</sup>.

Mário de Andrade afirmou que antes, no momento em que conheceu Portinari, tinha muitas desconfianças em relação ao pintor, e, que foi testando o artista, percebendo o que dele poderia extrair de bom ou de mau. Assume-se arrependido desse comportamento, já que Portinari sempre o tratou com a sinceridade de um amigo. Mas, de acordo com Mário, posar para o retrato feito por Portinari havia contribuído para estreitar os laços de amizade entre ambos, que passaram a conviver com mais proximidade e frequência.

O retrato de Mário de Andrade realizado pelo pintor Lasar Segall, por sua vez, ressalta a imagem de um mulato, sensual, de expressão fisionômica ambivalente, sofisticado e bem-vestido. O tratamento pictórico geometrizado do fundo remete à ligação do talentoso Mário com as novas tendências do fazer artístico, nos grandes centros europeus<sup>104</sup>.

Lasar Segall nasceu na região da Lituânia, que pertencia ao território russo. Era de uma família de judeus. Durante a Segunda Guerra, teve cinquenta das suas obras confiscadas dos museus da Europa pelo governo nazista, em uma ação contra a arte considerada degenerada. No Brasil, Segall encontrou reconhecimento e acolhimento, desde a sua primeira exposição de pintura expressionista, ainda na década de 1910.

Mário se identificou mais com o retrato executado por Portinari, pois o artista conseguiu transmitir a sua imagem idealizada. Mário era um “modernista conservador”,

---

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> MICELI, Sergio. *Op. Cit.* p. 90.

que prezava pela liberdade de criação estética até certo limite, posicionando-se contra as inovações mais radicais das vanguardas europeias, ao defender a arte de cunho figurativo como a mais indicada para a tarefa de exaltação da nacionalidade no Brasil. Dessa forma, o plano de fundo geométrico, que estabelece visível contraste com a cabeça oval, o rosto anguloso, o corpo simplificado e um tanto atarracado em relação às dimensões da cabeça na tela executada por Segall, destoavam do padrão artístico defendido pelo literato.



Figura 20: Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927.

Portinari e Lasar Segall eram declaradamente os dois pintores mais admirados por Mário de Andrade em termos de expressão artística. Contudo, com Segall, o literato não nutria uma relação íntima de amizade e possuía alguns receios quanto à sua personalidade. Além disso, Portinari e Segall não eram amigos, os dois tinham alguns atritos, que Mário buscava contornar.

Em 1942, Mário escreveu a Portinari sugerindo que ele voltasse a fazer uma Exposição em São Paulo, no mês de setembro, pois já haviam se passado quase dez anos da sua exposição naquele estado, que era o seu berço. Na mesma ocasião, Lasar Segall

iria fazer uma exposição no Rio de Janeiro. A sugestão de Mário a Portinari tinha como objetivo evitar um mal-estar entre os dois artistas, como ele mesmo afirmou:

Insisto na exposição e na data, Portinari. Não sei se você venderá nada, alguma coisa sempre há de vender, mas não creio que você ganhe dinheiro aqui neste tempo de guerra. Os homens de dinheiro andam meio desconfiados e guardam as unhas feito gatos. Mas fazem (sic) quase dez anos que você não faz exposição aqui no seu Estado natal. É quase uma ingratidão. A nossa gente precisa conhecer melhor você e os nossos artistas precisam do seu exemplo e lição. Por outro lado, se você vier em setembro, você talvez se liberte de muitas aporrinhações com a exposição do Lasar Segall no Ministério. Você bem sabe que se você tem amigos devotados, tem também muitos inimigos interessados, gente mesquinha. Vai haver talvez críticas partidárias, comparações imbecis, vão se aproveitar dos próprios amigos de você que não deixam de admirar sem partidarismo a pintura do Segall. Enfim, a crítica e a intriga vão ferver. É certo que o Segall, hábil como é, não deixará de enviar a você convite pré-inauguração. Se você for, ainda salva alguma coisa, mas vai ser difícil a você e a sua sinceridade. Se não for dirão que é despeito, que é ciúme, o diabo. Se você estiver em São Paulo, expondo, se livrará de tudo isso<sup>105</sup>.

Nesta carta de Mário buscou evitar um possível mal-estar entre Portinari e Segall, mas sobretudo, tentou proteger o amigo das críticas que poderia sofrer em virtude da Exposição de Segall no Rio de Janeiro. A exposição sugerida por Mário de Andrade não aconteceu. Mas este trecho da carta é pertinente, pois demonstra como Mário agia em função de resguardar o artista paulista.

O literato continuou esta carta, afirmando que admirava muito o artista Segall, mas guardava muitas ressalvas em relação ao homem:

Mas às vezes fico imaginando e me penaliza ver que você e o Segall, justamente as duas personalidades artísticas que contam mesmo em nossa pintura atual, não se dão, não se falam, não se cumprimentam. Fica feio para todos, os estrangeiros comentam. Acho impossível uma amizade verdadeira entre vocês dois. Se em arte já vocês são diferentíssimos, como homem então um é preto e o outro é branco. Eu também, apesar de todo o nosso passado, confesso que não posso ter pelo Segall uma amizade verdadeira e completa. Posso ser até muito camarada dele, mas amigo é que não<sup>106</sup>.

Portinari e Segall demonstraram um desentendimento ao longo de suas trajetórias, deixando mesmo de se falar. Para Mário de Andrade, a rixa entre os dois artistas de grande

---

<sup>105</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 1 de julho de 1942. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>106</sup> Idem.

potencial era uma situação delicada, já que poderia gerar comentários e enfraquecer o projeto artístico modernista ou a atualização do código estético brasileiro. A preferência dada ao artista de Brodóski nessa querela fica expressa em outra parte da mesma missiva: “Olha, Portinari, tenho mais de dez anos de amizade feliz e de devotamento apaixonado pela arte de você. Você faça o que fizer, eu estou com você, do seu lado.”<sup>107</sup>

O contratempo com Portinari, assim como a desconfiança de Mário de Andrade em relação a Lasar Segall pode ter tido origem a partir de uma publicação do escritor Luís Martins no periódico *Dom Casmurro*, de 1939. Na ocasião, Martins acusou Carlos Drummond de Andrade, então secretário de gabinete do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, de predileção pelo nome de Portinari na contratação e divulgação de trabalhos de artistas modernos.

Luís Martins afirmou no artigo que um professor norte-americano escreveu ao gabinete do Ministério solicitando que enviassem dados e informações sobre dois pintores brasileiros. O Ministério achou por bem fornecer um material mais completo sobre a pintura moderna brasileira, a fim de contribuir para a publicação de um artigo. De acordo com Martins, Portinari escreveu uma carta a Paulo Rossi Osir indicando quais artistas deveriam ter seus trabalhos enviados à pesquisa da Universidade. Contudo, Martins denuncia que mais uma vez, Portinari foi o escolhido dentre os demais artistas, e que a lista elaborada por ele, excluía nomes substanciais da arte moderna nacional, tais como Guignard, Tarsila do Amaral, Gomide, Flávio de Carvalho e Lasar Segall. De acordo com Martins, Segall, sabendo da ausência do seu nome na carta indicada por Portinari, pediu a Rossi, que intercedesse junto a Carlos Drummond, para incluir o seu nome:

É natural que a divulgação do fato tenha provocado pontos de vista discordantes em São Paulo e mesmo certa estranheza. Se Tarsila e Gomide se puseram inteiramente à margem da discussão, completamente desinteressados pelo assunto, outros não pensaram assim. [...] Eu conhecia o ponto de vista de Segall; ele não achava justo que o americano pudesse julgar de longe, sem nenhum conhecimento da realidade. Pensando que o crítico se achasse no Rio, propôs mesmo a sua ida a São Paulo, comprometendo-se a se responsabilizar por sua estadia. Parece-me profundamente honesto esse escrúpulo de Segall, tanto mais quanto nessa ocasião ele já fora convidado, em vista de uma carta de Rossi a Drummond. [...] Houve uma carta de Candido Portinari a Paulo Rossi, em São Paulo, indicando o nome de certos artistas para que mandassem ao Ministério da Educação a sua contribuição. Isto é absolutamente certo. Rossi mostrou a carta a Segall e Segall me contou.

---

<sup>107</sup> Idem.

(Lasar Segall não fazia parte da lista de convidados. Foi depois porque Rossi escreveu a Carlos Drummond pedindo que o convidasse)<sup>108</sup>.

Luís Martins finalizou o artigo elogiando a pintura de Portinari, mas afirmando que com tantos privilégios, o pintor estava se transformando em um “tabu”, e que esse excesso de propaganda em torno do seu nome, era contraproducente a sua arte. Portinari sofria inúmeras críticas neste sentido, sendo sempre defendido pelos amigos, em especial por Mário de Andrade. O artigo de Martins teve enorme repercussão no meio intelectual. O nome de Mário de Andrade não foi envolvido neste embate, Paulo Rossi e Carlos Drummond foram os dois nomes apontados por Martins como os que defendiam e privilegiavam a arte de Portinari. Drummond e Segall tiveram o direito de resposta garantido pelo mesmo periódico.

De acordo com Drummond, houve um grande mal-entendido. O professor Robert Smith, da Universidade de Illinois entrou em contato com o Ministério para solicitar fotografias dos trabalhos dos pintores Oswaldo Teixeira e Candido Portinari, sobre os quais estava escrevendo um trabalho. Drummond negou a proteção de Candido Portinari pela oficialidade, afirmando que muitos outros artistas eram beneficiários do incentivo do Estado.<sup>109</sup> A declaração de Drummond é comprovada pela carta do Professor Robert Smith, encaminhada por ele a Portinari. Smith escreveu: “*Quero imensamente receber fotografias das obras dos novos pintores brasileiros, notavelmente Candido Portinari e Oswaldo Teixeira, que podia divulgar em artigos nas nossas revistas das belas artes*”<sup>110</sup>.

Lasar Segall, por sua vez, também negou que tivesse dado essa declaração a Luís Martins, afirmando na imprensa que Rossi nunca lhe mostrou carta alguma.

Thaís Bovo sustenta que durante o desenrolar da década de 1930, a divisão interna no grupo da primeira geração de artistas e intelectuais modernistas tornou-se bastante acirrada. Oswald de Andrade e Luís Martins posicionavam-se contrariamente ao grupo Família Artística Paulista, formado por Paulo Rossi Osir e que contava com a onipresença de Mário de Andrade. Mário e Oswald de Andrade, portanto, divergiam quanto aos

<sup>108</sup> Luís Martins. “Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando”. *Dom Casmurro*, 26 de agosto de 1939. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>109</sup> Oswaldo Teixeira era um artista acadêmico que, assim como Portinari, desenvolvia inúmeros trabalhos sob a encomenda oficial. Sobre o significado social das obras destes dois artistas em questão, Teixeira e Portinari, durante o Estado Novo, existe a dissertação de Maria Amélia Bulhões. Cf. BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Candido Portinari durante o Estado Novo**. (Dissertação de Mestrado) PUC/RS, 1983.

<sup>110</sup> Bilhete de Carlos Drummond de Andrade a Candido Portinari, de 02 de maio de 1939. Rio de Janeiro, RJ. Envia trecho da carta que foi remetida por Robert Smith ao Ministério da Educação e Saúde.

campos de atuação em defesa da arte moderna. Enquanto Mário declarava-se simpático e defensor da arte de Portinari, artista que Osir tentou aproximar da FAP<sup>111</sup>, Oswald e Martins faziam duros ataques ao pintor<sup>112</sup>.

Oswald de Andrade, em um primeiro momento, mostrou-se entusiasmado com a arte de Candido Portinari, tendo publicado algumas considerações positivas na imprensa. Portinari chegou a realizar, entre 1933 e 1935, os retratos de Oswald e da escritora Patrícia Galvão, a Pagu, companheira do intelectual modernista. Entretanto, depois de algum tempo, passou a acusar o pintor de copista, excesso de proteção dos amigos e falta de inovação artística. As críticas sofridas por Portinari eram bastante duras e, como foi demonstrado, muitas vezes mentirosas. O artista não respondia bem a estas provocações, revelando-se bastante abalado a Mário de Andrade em muitas destas ocasiões. Em uma carta enviada a Portinari, Mário dizia-se desconfortável pelo desentendimento entre Oswald e Portinari:

O caso do Oswald, achei graça. Mas já falei para você com toda a franqueza que não aprovo muito esse seu processo de se antipatizar sem razão com tantas pessoas. É verdade que as razões que você me deu quando falamos nisso, sem me convencerem, me deixaram, no entanto, sem resposta. O caso é muito delicado para mim essa é que é a verdade. Mas a mim me penaliza ver pessoas não gostando de você e atacando a sua arte. Gosto demais de você e da sua pintura para ter qualquer egoísmo; meu desejo era ver você louvado e compreendido por todos<sup>113</sup>.

O incômodo gerado com as críticas de Oswald de Andrade foi constante na trajetória artística de Portinari, que passou a ser mais atacado quando começou a se relacionar com o Estado. O artista era acusado de “pintor oficial”, acomodado e regalado pelos amigos intelectuais que o colocavam nesta posição. É inegável que Portinari foi o artista moderno mais requisitado para atuar na burocracia estadonovista. A admiração e a preferência de Mário de Andrade pelo artista contribuíram sobremaneira para isto.

Na carta, Mário se disse desconfortável com a situação de embate entre Oswald e Portinari, assumindo na missiva que gostaria de ver o artista querido por todos. O mal-estar causado pelo conflito entre o antigo parceiro Oswald de Andrade e Candido Portinari colocavam Mário em uma situação complicada, visto que era um dos maiores defensores do movimento modernista e uma crise desse tipo, no seio da corrente que defendia, lhe

<sup>111</sup> FAP – Família Artística Paulista.

<sup>112</sup> BOVO, Thaís Thomaz. **Arte Religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. São Paulo, 2018.

<sup>113</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 08 de junho de 1938.

causava certa indisposição. Contudo, o literato declaradamente, continuava a contribuir com seus artigos para o sucesso do pintor, o que alimentava a rixa com Oswald.

Para Chiarelli, Mário de Andrade encontrou na pintura de Portinari a mesma capacidade que ele, como escritor, possuía na literatura. Portinari era, então, o artista que poderia traduzir o Brasil através da sua manifestação artística. Os demais artistas representantes do movimento modernista, não completavam todos os requisitos que Mário de Andrade vislumbrava – Anita Malfatti perdeu-se em uma “trajetória implosiva” após a dura crítica de Monteiro Lobato (1917). Di Cavalcanti, na década de 1930, perdeu a força inicial da sua arte, apenas folclorizando o Brasil, especialmente através da representação da mulata. Tarsila do Amaral, após a expressiva fase social da sua pintura, também se perdeu definitivamente. Lasar Segall era um estrangeiro, Portinari era filho de italianos nascido no Brasil. Outros artistas internacionalizavam seus padrões artísticos. O único que, no campo das artes, se equiparava a Mário de Andrade no campo das letras, era Candido Portinari<sup>114</sup>.

Sendo assim, Portinari foi como um pintor símbolo para o projeto modernista defendido por Mário de Andrade. Um modernismo conservador, sem radicalismos, que mantinha uma forte ligação com os preceitos tradicionais. Como é sabido, muitos intelectuais e artistas foram convidados a engrossar as fileiras da burocracia estatal durante o primeiro governo Vargas. Tanto o literato, quanto o pintor, ocuparam cargos públicos e foram beneficiários das políticas culturais implementadas pelo Estado. Em um país onde ainda não existiam museus, o mercado artístico era incipiente, e, sobreviver de arte e cultura era bastante difícil, o mecenato oficial era uma saída não somente para o sustento pessoal, mas, também um meio de divulgação dos trabalhos, de colocar as ideias e os projetos em prática.

Portinari foi bastante criticado por sua atuação no governo Vargas, com insinuações de que estava acomodado explorando temas que agradavam à oficialidade. Em uma época em que era cobrado dos artistas uma postura de engajamento e comprometimento artístico e social, essas críticas desestabilizavam o pintor. Além disso, por ser um artista que incorporava às suas produções referências artísticas de outros pintores, de variadas temporalidades, tanto modernos, quanto clássicos, característica interpretada por muitos como falta de identidade estética e copista.

---

<sup>114</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, pp. 139-145.

Entretanto, o artista ideal para Mário de Andrade, foi beneficiário das críticas, textos e artigos escritos pelo literato, que buscavam preservar e garantir a sua imagem e a sua obra. Em uma carta, o artista demonstrou-se satisfeito e agradecido com um artigo do crítico no *Estado de São Paulo* que, de acordo com Portinari, o ajudou a enaltecer o seu trabalho como pintor: “*Caro Mário. Quis escrever logo que vi as lindas páginas do Estado, [...]. Fez muito sucesso sobretudo nos meios que não me aceitavam.*”<sup>115</sup>

O modernismo de Portinari, “veio depois”<sup>116</sup>. Enquanto estourava o movimento moderno em São Paulo, o pintor estava ligado à tradicional ou acadêmica Escola Nacional de Belas Artes. Não participou do primeiro momento modernista, mas do segundo – do Salão de 1931. Além disso, quando foi estudar na Europa, os movimentos de vanguarda já eram passado e discutia-se o “retorno à ordem”. Dessa forma, a trajetória do artista foi moldada em torno dessas circunstâncias.

Para Chiarelli, Portinari, por ser um “moderno que veio depois”, não se importava em ser um artista citacionista, deixando-se influenciar e permitindo-se testar o que já havia sido produzido em arte, seguindo o seu gosto pessoal e buscando, através disso, encontrar a sua própria estética<sup>117</sup>. Foi influenciado, sobretudo, pelos artistas da Escola de Paris, em especial por Picasso.

O ecletismo na pintura de Portinari vem desse seu virtuosismo e da sua capacidade de experimentação artística. Portinari não foi um artista com uma trajetória esteticamente bem definida. O que mais chamou a atenção para o trabalho do pintor foi o forte apelo social que imprimia em suas composições, o que para muitos, era essencial à arte nacional naquele momento.

Este capítulo procurou demonstrar como foi o processo de afirmação de Portinari como artista no cenário nacional. Para tanto, foram discutidos aspectos relativos à chegada do movimento modernista no Brasil e de como este movimento teve a influência das vanguardas europeias – guardando, contudo, restrições aos aspectos mais radicais das vanguardas e apropriando-se do discurso do “novo”, de uma nova proposta estética aliada à preocupação social.

Para os intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista brasileiro, fazia-se necessária a atualização do código estético nacional, em prol de uma arte e uma cultura

---

<sup>115</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 23 de abril de 1941.

<sup>116</sup> Expressão cunhada por Tadeu Chiarelli. Cf. CHIARELLI, Tadeu. **O Modernismo que veio depois. Arte no Brasil – primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.

<sup>117</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, pp. 189-192.

que contribuíssem para a valorização da brasilidade, e eles eram os mais indicados a realizar tal missão. Esta visão foi amplamente difundida pela historiografia e literatura que estuda o período, mas atualmente já existem muitos trabalhos que problematizam esta questão. O movimento modernista brasileiro não implementou uma ruptura com a arte do passado, como foi o caso das vanguardas europeias, mas fez uma releitura. Além disso, é questionada a ideia de que o modernismo foi o precursor, o inaugurador de uma consciência artística e crítica nacional. O que aconteceu foi uma melhor estruturação do discurso em prol da necessidade de valorização da arte e da cultura brasileiras.

Candido Portinari desempenhou importante papel quando as ideias modernistas estavam em processo de institucionalização no Brasil. O artista apareceu nesse momento com uma proposta estética plenamente adequada aos ideais defendidos pelo grupo moderno, em especial por Mário de Andrade, e, desse modo, se juntou à causa em prol da valorização da nacionalidade através da arte, o que o levou a realizar trabalhos para o Estado.

Buscamos também entender como a íntima amizade com o intelectual Mário de Andrade foi profícua para o artista que almejava construir seu nome como o grande pintor moderno no meio cultural brasileiro. Mário e Portinari atuaram na burocracia estatal, ocuparam cargos públicos e puderam apresentar e divulgar seus trabalhos de uma maneira mais efetiva em virtude disso. A relação de amizade intelectual e o compartilhamento de ideias e interesses entre ambos continuará a ser explorada no próximo capítulo, buscando salientar os meandros e as indisposições do relacionamento de artistas e intelectuais com o governo autoritário, com o intuito de compreender, principalmente, como foi a inserção de Portinari neste contexto.

Outra perspectiva que abordamos é a relação entre o pintor e o Ministro Gustavo Capanema. Portinari praticamente monopolizou os trabalhos de decoração artística do novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, era o artista preferencialmente convidado a realizar trabalhos para o mecenato Capanema, o que lhe valeu a pecha de “pintor oficial”. O pintor era criticado por muitos artistas e intelectuais neste sentido.

Além disso, Capanema exercia um controle sistemático em relação às temáticas que gostaria de ver representadas nas composições que decorariam as paredes do novo Ministério. Apesar de ter certa liberdade de criação expressiva, ao pintor eram impostos os temas a serem executados. Desse modo, as intervenções constantes do Ministro causaram certo desconforto ao artista, que também tinha que lidar com os dilemas e as contradições advindas de sua atuação em um governo autoritário.

O próximo capítulo objetiva, portanto, analisar como Portinari estava posicionado neste ambiente controverso do governo, beneficiando-se das encomendas para alavancar a sua carreira profissional, mas, ao mesmo tempo, tendo que lidar com certo controle da sua produção por parte da classe dirigente e com as críticas que sofria por sua aceitação em realizar trabalhos para a oficialidade.

## **CAPÍTULO 2: Cultura, Arte e Poder: a consagração artística de Portinari e o mecenato estatal**

O objetivo deste capítulo é discutir aspectos referentes à participação do pintor Candido Portinari no primeiro governo do Presidente Getúlio Vargas. Os dilemas e as críticas, as contradições e os benefícios que este artista obteve enquanto atuou para a burocracia estatal.

Como foi anteriormente exposto, Portinari começou a se destacar no cenário artístico nacional no início da década de 1930, logo no princípio da gestão varguista, momento em que o movimento modernista brasileiro também alcançava uma maior visibilidade e, em consequência, mais espaço de atuação nos setores culturais, disputando estes territórios institucionais com as frações mais conservadoras das artes plásticas.

Vargas ascendeu ao poder de maneira indireta, logo após a chamada “Revolução de 1930”, estabelecendo um Estado de exceção. A política cultural promovida por este novo governo incentivava que os artistas e intelectuais estivessem comprometidos em suas produções com a exaltação da brasilidade. Para tanto, cabia a esta elite letrada a tarefa da busca das raízes da nacionalidade, pois, desse modo, acreditava que seria capaz de garantir ao povo brasileiro o sentimento de pertencimento e identificação cultural. Os intelectuais e artistas eram estimulados, portanto, a estudar o passado e as tradições, na tentativa de definir qual seria o caráter nacional.

Quando Portinari retornou da Europa, o discurso do “novo” permeava a atmosfera do país, utilizado tanto pelos artistas e intelectuais do grupo modernista, que em seus textos e manifestos críticos defendiam a ruptura com a produção cultural do passado, quanto pelo Estado, que em sua propaganda política garantia estar inaugurando um “novo” tempo, uma “nova” República. Afirmavam, dessa forma, que a política e a produção artística anterior, não eram comprometidas com os problemas mais prementes da vida social, pautando-se por modelos que eram desinteressados ou estranhos à massa da população, desconectados da realidade nacional.

E ideia do “novo” foi tão difundida e reforçada nesta época, que muitos estudiosos deste período voltaram a reproduzi-la em seus trabalhos historiográficos, sem problematizá-la. A historiografia hoje busca desmitificar a questão da novidade e da inauguração que assim foram disseminadas. Estas questões faziam sim parte dos debates e do que era incentivado naquele momento, contudo, precisamos ter cuidado para não repetir estes discursos sem desconstruí-los criticamente.

Vale ressaltar que o Estado tomou para si responsabilidades que antes não faziam parte da sua esfera de atuação, criando para tanto, novos ministérios, tais como o Ministério do Trabalho e o Ministério da Educação e Saúde Pública. A este último caberia a salvaguarda da cultura, da educação e da saúde, pois acreditava-se que a mente estava intimamente ligada ao corpo – corpo saudável, mente saudável. No momento da criação desta pasta, em 1931, quem a assumiu foi Francisco Campos, em um pacto entre o governo federal e Minas Gerais, uma vez que esse estado participou da Revolução de 1930. Em 1934, outro mineiro assumiu este Ministério, o intelectual Gustavo Capanema, que permaneceu no cargo até o fim do Estado Novo, em 1945.

Foi no Ministério Capanema que muitos artistas e intelectuais, em especial os de orientação modernista, encontraram maiores possibilidades de atuação. O secretário de gabinete de Capanema era o poeta Carlos Drummond de Andrade. Em um governo de viés autoritário, o espaço gerido por Capanema parecia a estes letrados como um ambiente mais arejado, menos ligado às ideologias mais conservadoras do regime. Além disso, a disputa em torno de territórios institucionais era travada entre acadêmicos e modernos. Os primeiros dominavam instituições tais como a Escola e o Museu Nacional de Belas Artes, ao passo que os modernistas tinham no Ministério da Educação e na ousadia de ideias do ministro Capanema, o apoio para a propagação da sua produção artística e cultural.

A participação no governo, em um momento em que o mercado artístico ainda estava em formação no país, era uma oportunidade a estes artistas e intelectuais de divulgarem seus trabalhos e, até mesmo, de garantirem seu sustento pessoal. Muitos desempenhavam funções paralelas à atividade intelectual, principalmente na imprensa, e, ocupando cargos públicos. Além disso, para o grupo modernista, era uma oportunidade de promover a corrente cultural e artística que desejava ver bem aceita e estabelecida no Brasil.

Portinari, como já foi explicitado anteriormente, era um pintor de origem humilde, filho de lavradores, que lutava para conseguir uma posição artística consolidada. Foi justamente no começo da década de 1930, que o pintor passou a se destacar no âmbito cultural e a estabelecer importantes amizades intelectuais. A sua trajetória profissional e amigos estratégicos contribuíram para que o artista fosse notado pela burocracia varguista e passasse a ser convidado para realizar muitos trabalhos para a oficialidade.

Entre os pintores da época, Portinari praticamente monopolizou os convites de trabalho feitos pelo Ministério Capanema. Esta preferência pelo nome do artista gerou

muitas críticas e ataques, sendo Portinari, por muitos, taxado como pintor oficial. Posteriormente, alguns críticos de arte que analisaram este período, defenderam que as produções de Portinari eram de fato condicionadas ao gosto do Estado. Outros sustentaram que Portinari, pelo contrário, mesmo realizando trabalhos sob a encomenda do poder público, não adotava em suas produções uma visão oficial dos acontecimentos históricos, conferindo às obras a sua própria leitura artística.

Pretendemos neste capítulo entender como foi a participação do pintor no governo, quais foram os dilemas e as contradições enfrentadas por ele em sua atuação artística financiada pelo mecenato estatal. Portinari foi um pintor de múltiplas facetas, que experimentou muitas técnicas e vivenciou diferentes fases do seu trabalho, portanto, parece ser extremamente reducionista pensarmos neste artista somente como um indivíduo que serviu ao gosto oficial.

A produção pictórica de Portinari no início da década de 1930 era fortemente ligada à temática nacional, através da exaltação do trabalhador, em especial o preto e o mestiço. Esta característica foi diferencial para a escolha da obra do pintor como a mais representativa daquilo que o governo gostaria de retratar, todavia, Portinari buscava estratégias para imprimir seu estilo e suas escolhas estéticas mesmo nas produções que dependiam da aprovação estatal.

O período da primeira gestão de Vargas na Presidência da República ficou marcado pela intensa participação de artistas e intelectuais das mais diversas orientações políticas e correntes artísticas. Por ser um governo autoritário, a participação desta elite letrada foi bastante questionada. Como Portinari se posicionou em relação a esta situação é o que buscaremos compreender a seguir.

## **2.1 - O artista e o mecenato estatal**

Candido Portinari atuou nos quadros do poder público como professor de pintura mural e de cavalete do Instituto de Artes da extinta Universidade do Distrito Federal, e, confeccionando vários trabalhos para o Estado, em especial para o Ministério da Educação e Saúde, gerido por Gustavo Capanema.

Apesar da ideologia conservadora e do caráter ditatorial do governo Vargas, muitos artistas e intelectuais, das mais variadas convicções políticas e correntes artísticas, aceitaram participar do Estado, seja realizando trabalhos sob o mecenato do poder

público, seja ocupando cargos designados em ministérios, departamentos e secretarias. O governo recém-empossado havia criado esferas de atuação estatal, tomando para si responsabilidades que antes não eram do seu domínio político. Esta ampliação burocrática naturalmente exigia que fossem criados cargos e que houvesse a contratação de pessoas para preencher essas funções. Neste contexto, a elite letrada destacava-se como a mais preparada e a mais indicada para ocupar estes novos espaços.

Aos intelectuais caberia a função de contribuir para a produção cultural do regime varguista. Como foi dito, estava em questão, naquele momento, o discurso que reforçava a necessidade de buscar as raízes e as tradições nacionais com a finalidade de promover uma maior identificação para a população brasileira. Defendia-se, que no passado, as elites viviam em uma “torre de marfim”, desinteressadas dos problemas sociais e mais conectadas com padrões referenciais estrangeiros, que em nada representavam a massa populacional. Além disso, atribuiu-se às elites de outrora a negação do caráter mestiço da população brasileira e a defesa das políticas eugenistas do começo do século XX. Estes artistas e intelectuais teriam preferido negar o passado da mestiçagem racial e atribuir a ele a causa do atraso e das mazelas do país.

Lúcia Lippi sustenta que a solução proposta por uma parcela da elite intelectual de outrora, era a de promover o desenvolvimento nacional através do estímulo à imigração europeia, em especial, de imigrantes de religião católica e língua latina, para facilitar a rápida assimilação. Pressupunha-se que, dessa forma, em três ou quatro gerações a população ficaria cada vez mais branca, superaria o atraso e se tornaria mais civilizada. A teoria do “branqueamento” foi lentamente sendo abandonada e ganhou força, especialmente na década de 1930, a crença na capacidade do povo brasileiro viver harmoniosamente com a variedade de raças. Ao invés da recusa, passou-se a acreditar que a aceitação da mestiçagem seria o caminho que dissolveria as diferenças culturais. O Brasil, passou a ser enaltecido, por muitos intelectuais, como uma grande nação mestiça<sup>118</sup>.

Na década de 1930, portanto, percebe-se mais fortemente a inversão de um discurso no qual os intelectuais atribuíam ao povo e à mestiçagem a causa do atraso do país. Os intelectuais e artistas, em especial os da corrente modernista, passaram a acusar

---

<sup>118</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Volume 2), pp. 325-326.

a elite letrada de outrora por se distanciar da realidade brasileira. Defendiam desse modo, que era preciso repensar a produção cultural e as tradições do país, valorizando o que era genuíno, buscando romper com as influências que não contribuiriam para a construção ou a reconstrução da identidade nacional.

Este discurso permeava os debates culturais da época, e, os intelectuais e artistas sentiam-se como os responsáveis por colocá-lo em prática. Nesse sentido, encontraram no Estado, um meio de implementar estas ideias. A elite intelectual, portanto, acreditava que lhe cabia a missão de contribuir para a consolidação de uma produção cultural que realmente traduzisse o espírito da nação. Ao governo autoritário, em contrapartida, muito interessava a ideia de fortalecer o sentimento de pertencimento nacional, que poderia contribuir para a maior centralização e fortalecimento político do Estado.

Existia, além disso, a crença em uma inevitabilidade histórica ao governo implantado. Muitos intelectuais defenderam a ideia de que para o fortalecimento, progresso e civilização nacional fazia-se necessária a ação de um governo centralizador, capaz de conduzir o país rumo ao desenvolvimento. A figura do líder carismático, personificado na figura de Vargas, também foi bastante explorada neste contexto. Apesar de conclamarem a exaltação da cultura popular, os intelectuais, em prática, continuavam a pregar a incapacidade das massas, uma vez que acreditavam que caberia a eles, e, ao Estado, a tarefa de orientar a população no processo rumo ao engrandecimento da nação.

Segundo Codato e Guandalini, os intelectuais que atuavam na burocracia de Vargas acreditavam na ideia de uma crise que havia sido instaurada por governos anteriores, e, que teria resultado em uma ultrapassada estrutura institucional e política, desconectada da vida e dos problemas sociais. Esta crença era o que legitimava e justificava a participação destes letrados no Estado<sup>119</sup>.

A noção de uma crise que precisava ser superada, assim como a ideia de um “novo” momento para a política e para a produção cultural da nação, foi largamente disseminada por políticos, artistas e intelectuais. Desse modo, faz-se necessário problematizar esta questão, uma vez que este discurso foi difundido justamente por aqueles que tinham interesse em ver consolidado o seu projeto de poder. A cultura e a política estavam imbricadas neste contexto.

Para Daniel Pecault, os intelectuais se colocaram em uma posição homóloga ao Estado, pois estavam convencidos de que o político era o que colaboraria para a

---

<sup>119</sup> CODATO, Adriano e GUANDALINI, Walter. **Os autores e suas ideias: um estudo sobre a elite intelectual e o discurso político no Estado Novo.** *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n° 32, 2003, p. 154.

elaboração de uma cultura brasileira e, dessa maneira, o que conduziria ao advento de uma identidade cultural. E, no final das contas, foi do poder do Estado que estes intelectuais extraíram o seu próprio poder<sup>120</sup>.

Os intelectuais e artistas buscavam no Estado uma maneira de concretizar seus projetos culturais que antes não poderiam ver implementados. Como já foi dito, existia uma disputa em torno dos espaços institucionais a serem ocupados pelos intelectuais das mais diversas correntes de pensamento. O plano artístico e o arquitetônico também foram palco de certames entre os projetos de orientação estética mais conservadora ou modernista. Além da oportunidade de reconhecimento profissional, o desempenho de uma função pública, ajudava diretamente no sustento pessoal de muitos intelectuais e artistas.

Sergio Miceli afirma que o declínio das antigas famílias oligárquicas e a expansão dos cargos públicos contribuiu para a atuação de tão grande número de intelectuais nos quadros da burocracia estatal. O governo Vargas, para Miceli, ficou conhecido pela “cooptação” de intelectuais dos mais variados tipos de pensamento em um processo de modernização autoritária. A cultura foi encarada politicamente como um negócio oficial, ao passo que, para os intelectuais, a atuação no Estado passou a constituir um trunfo indispensável para o êxito de seus projetos culturais. A *intelligentsia* passou a servir de modelo para a classe dirigente e suas obras foram tratadas como referências do paradigma político da nação<sup>121</sup>.

Este trabalho de Miceli já foi criticado por historiadores e outros estudiosos do período, que acreditam que o termo “cooptação” sugere uma adesão forçada, involuntária ao regime, o que não aconteceu. Os artistas e intelectuais compartilhavam com o Estado o interesse comum de ver fortalecido o projeto cultural que buscavam implementar. Portanto, a participação destes letrados nos quadros da burocracia, foi espontânea e intencional. Além disso, a palavra “cooptação” pode designar que esta *intelligentsia* estava condicionada a produzir exclusivamente de acordo com o gosto do mecenato estatal, o que não aconteceu.

Pecault afirma que é reconhecido, tanto por contemporâneos quanto por historiadores, que o regime varguista reservou para os que estavam a seu serviço, uma

---

<sup>120</sup> PECAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990, pp. 11-38.

<sup>121</sup> MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Diefel, 1979, pp. 130-189.

ampla liberdade de criação. O Estado havia reconhecido nos intelectuais a vocação para associarem-se como elite dirigente na elaboração da cultura nacional. Para ele, se os intelectuais aderiram a uma ideologia do Estado, o Estado, por sua vez, aderiu a uma ideologia da cultura, por isso agiam como sócios a serviço da identidade nacional<sup>122</sup>.

Para Monica Pimenta Velloso, o intelectual, por sua capacidade mental, não se enquadrava ao padrão do homem comum, por isso, acreditava ter sido a ele atribuída a missão histórica de auxiliar o governo na empreitada de condução da nação rumo ao desenvolvimento. Os intelectuais viam o Estado centralizado como o cerne da nacionalidade, a ideia superior das noções de “ordem, organização e unidade”. Os intelectuais e a classe dirigente pensavam que lhes cabia a tarefa de guiar as massas nesse processo<sup>123</sup>.

Vale ressaltar que a hipótese defendida por Pecault e Velloso, da crença dos intelectuais no papel histórico que deveriam trilhar em conjunto com o Estado, foi tratada por muitos outros estudiosos. Devemos, no entanto, ter cuidado para não simplificar a questão da participação dos letrados no governo como se tudo fizesse parte de um projeto comum. Havia melindres e nuances que precisam ser pensadas e levadas em consideração. Por vezes, estes intelectuais e artistas sentiram-se beneficiários das políticas promovidas pela classe dirigente, assim como houve situações de extremo desconforto pela aproximação estatal de uma política autoritária simpatizante ao nazifascismo que eclodia na Europa. Foi quando o Brasil se posicionou mais efetivamente ao lado dos Estados Unidos no conflito mundial que esta questão foi amenizada. O governo ditatorial chegou a perseguir, a exilar e a prender intelectuais que se colocavam contrariamente às suas ideologias. Portanto, os caminhos percorridos por estes intelectuais e artistas que se filiaram à burocracia poderiam ser muito incertos e tortuosos.

Além disso, a crença de que era garantida aos artistas e intelectuais uma ampla liberdade de criação durante o governo autoritário de Vargas precisa ser problematizada. Existia sim espaço para as mais diversas ideologias - das mais conservadoras às mais modernistas -, atuarem nos quadros burocráticos. Contudo, a liberdade de criação estava de certa forma condicionada àquilo que agradava ao gosto do Estado e que fosse considerado válido na construção do projeto ideológico de poder. Dizer que não existia censura neste período é um erro. A censura era empreendida nos casos em que o governo

---

<sup>122</sup> PECAULT, Daniel. *Op. Cit.*, pp. 72-73.

<sup>123</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). *Op. Cit.*, pp. 148-153.

se sentia ameaçado pelas produções artísticas e culturais. Sendo assim, a liberdade de criação era permitida até certo ponto, visto que era controlada pelos interesses da classe dirigente.

Candido Portinari foi um artista que em muito se beneficiou da atuação estatal. Sob o mecenato público realizou inúmeros e marcantes trabalhos da sua trajetória profissional, que contribuíram para enaltecer e fortalecer o seu nome como um pintor de destaque no cenário nacional e internacional. Todavia, a participação de Portinari no Estado também foi marcada por muitas críticas e ataques ao artista, que, como foi dito, era taxado de pintor oficial. Além desse impasse, Portinari também teve que lidar com contradições do seu próprio espírito. O pintor tinha uma grande preocupação com os problemas sociais, um pensamento político que simpatizava com as teorias defendidas pela esquerda. Esta condição despertou nele, ao final do Estado Novo, reflexões acerca do trabalho que havia realizado, como veremos em outro momento deste estudo.

A ligação de Portinari com a burocracia teve início em 1935 quando Celso Kelly o convidou para lecionar pintura na recém-criada Universidade do Distrito Federal. Este convite aconteceu no mesmo ano em que Portinari obteve grande destaque nos Estados Unidos ao conquistar uma Menção Honrosa no Instituto Carnegie, em Pittsburgh, na Pensilvânia, com a tela *Café* (1935). Tanto a imprensa norte-americana quanto a nacional deram bastante visibilidade à notícia desta premiação, o que contribuiu para despertar ainda mais interesse em torno do nome do artista. O Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, diante do sucesso e da repercussão deste triunfo, fez questão de adquirir a tela para compor a coleção do Museu Nacional de Belas Artes<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Contudo, esta não foi a primeira obra de Portinari a ser adquirida pelo poder público. Após a sua primeira exposição em São Paulo, em 1934, este estado comprou a tela *Mestiço* para a coleção da Pinacoteca.



Figura 21: Candido Portinari, *Café*, 1935.

A tela *Café* retrata a cena de uma colheita de café com trabalhadores pretos e mestiços de corpos escultóricos, com mãos poderosas e os pés agigantados, descalços e fincados ao solo. A cor da pele dos trabalhadores se confunde com a do solo do cafezal, o que sugere a íntima conexão entre o lavrador de café e a terra cultivada pelo fruto do seu esforço braçal. A figura do capataz dando ordens, com o dedo em riste, destoa desta representação, já que ele calça botas, que o diferenciam socialmente dos trabalhadores rurais, visto que o preço destes calçados era elevado, especialmente destas botas de cano longo. Além disso, o capataz é branco, portanto, não tem a mesma ligação com a terra que os trabalhadores braçais pretos.

No canto esquerdo da composição existem sacas de café empilhadas e uma colona assentada, que parece estar descansando momentaneamente da lida no campo. Esta colona, como já foi anteriormente exposto, é uma figura recorrente em algumas composições do artista, e, ela representa as trabalhadoras imigrantes, uma alusão, portanto, à mãe de Portinari, uma lavradora de origem italiana que veio para o Brasil para trabalhar nas plantações de café.

As figuras trajam vestes brancas, feitas de pano de saco. Os trabalhadores pretos, desde o tempo da escravidão confeccionavam as roupas, em especial as calças, com o tecido dos sacos. Alguns usam chapéu e outros carregam sacas de café na cabeça, seus

rostos não são bem definidos, não foram individualizados, são representados como uma massa, em uma crítica ao trabalho que não os valorizava como pessoas. Somente um lavrador, que carrega um balde e está representado de pé à direita da tela, teve seu rosto individualizado, mas a sua expressão não é natural. Nesta obra foram retratados homens, mulheres e até mesmo crianças que trabalham na lavoura de café, o que sugere uma denúncia deste tipo de trabalho desgastante, revelando um posicionamento social do pintor no que diz respeito a esta composição pictórica.

Portinari, bastante influenciado por sua formação acadêmica, utilizou a estruturação geométrica para orientar a execução desta pintura, que parte de um eixo triangular, como podemos perceber no esboço a seguir (Fig. 22). Outra característica de sua formação tradicional em arte, consistia na realização de esboços das composições e das figuras que as integrariam. Em seguida, demarcava os eixos básicos da composição, quadriculava o papel para ampliar as figuras nos respectivos locais previstos para fazerem parte da pintura. O mesmo procedimento adotava depois nas telas, em que ampliava as composições e as figuras em maiores proporções, antes de iniciar a pintura definitiva. Isso significa que o desenho era para o artista, a base da pintura.



Figura 22: Candido Portinari, Desenho a grafite e caneta tinteiro sobre papel, 1935.

Enquanto trabalhava nesta composição, Portinari escreveu ao literato Mário de Andrade sobre suas ideias para a realização da tela:

Fiquei todo esse tempo sem escrever porque comecei uma colheita de café com 50 figuras – 2 metros e tal. Em tamanho é o maior que já fiz. [...] A colheita tá me dando um trabalho danado. Vou ser convidado para expor em uma Exposição nos Estados Unidos – Carnegie Institute. [...] Logo que o cafezal estiver acabado, tiro fotografia para mandar a você<sup>125</sup>.

Portinari relatou ao amigo que estava trabalhando na maior composição em tamanho que já havia feito. Muitos críticos percebem na tela *Café* a etapa que faltava para Portinari começar a experimentar a pintura muralista, visto que o pintor já vinha extrapolando as dimensões do quadro a óleo com suas figuras monumentais.

O artista foi o único brasileiro a receber premiação - e o único representante latino-americano - na Exposição do Instituto Carnegie, sendo este o seu primeiro reconhecimento internacional. Outros representantes do Brasil que teriam concorrido na amostra foram Lasar Segall, Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, Eliseu Visconti, Guignard, Lucílio de Albuquerque, Henrique Cavalleiro e, provavelmente, Anita Malfatti<sup>126</sup>. Participaram vinte e um países<sup>127</sup> desta Exposição, como Portinari relatou em carta ao amigo Mário de Andrade:

Você já sabe que fui premiado na exposição dos Estados Unidos. [...] Fiquei muito contente, mas no começo eu não estava acreditando só acreditei mesmo quando falei com o representante do “Carnegie”. Fui o único da América Latina que teve prêmio. O Orozco e o Covarrubias também mandaram<sup>128</sup>.

Este reconhecimento internacional foi muito significativo para Portinari, que recebeu imenso destaque na imprensa nacional e internacional. Nos Estados Unidos, o crítico de arte do *Post-Gazette*, jornal de Pittsburgh, Meyric Rogers, escreveu sobre a participação do artista na Exposição do Instituto Carnegie: O Brasil está sendo resgatado da obscuridade pelo “Café” de Portinari, um esforço satisfatório para dizer algo com um

<sup>125</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 10 de abril de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>126</sup> Mozart Fimeza. “Uma esplêndida vitória de Portinari nos Estados Unidos”. Notas de Arte. *Correio de São Paulo*, 29 de outubro de 1935. São Paulo, SP.

<sup>127</sup> De acordo com a publicação do periódico *O Cruzeiro*, entre os vinte e um países que participaram da Exposição estavam: Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Tchecoslováquia, França, Alemanha, Inglaterra, Holanda, Hungria, Itália, México, Noruega, Polônia, Espanha, Suíça, Rússia e Estados Unidos; com um total de 365 pintores, sendo 278 estrangeiros e 87 norte-americanos. “Portinari na Exposição Carnegie”. *O Cruzeiro*, 09 de novembro de 1935, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>128</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 04 de novembro de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

gosto diferente, independente dos moldes de Paris<sup>129</sup>. De acordo com Rogers, Portinari havia contribuído para destacar a arte brasileira na exposição.

Outro periódico estadunidense que deu destaque para a premiação de Portinari, foi o *The Tea and Coffee Trade Journal*, de Nova York. De acordo com esta publicação, a tela *Café*, fazia uma alusão direta e bastante realista do cenário de uma colheita de café no Brasil, com a escolha perfeita das cores e da caracterização dos personagens:

Café, decorativo em seu conceito, é simbólico da grande indústria que representa e é preenchido com uma seriedade, com movimento dinâmico baseado nas tradições vivas da indústria. A atmosfera da cena é trazida ao mais próximo realismo através da coloração fiel aos dias de bom tempo da estação da colheita de café no Brasil<sup>130</sup>.

Ainda de acordo com este periódico, a tela contribuía, em sua riqueza de detalhes, para exaltar a produção monocultora e a indústria cafeeira.

O *The New York Times* também noticiou a premiação de Portinari, lembrando que o pintor nunca havia exposto nos Estados Unidos, mas que já era bastante conhecido no Brasil como um notável pintor moderno:

A obra desse artista nunca foi exibida nos Estados Unidos, embora seja ele considerado como “uma figura de relevo no mundo da arte moderna brasileira”, tendo sido recentemente nomeado professor de pintura da Universidade do Distrito Federal. A tela enviada a Pittsburgh é uma composição de excelente acabamento denominada “Café”<sup>131</sup>.

No Brasil, várias publicações também trataram da premiação de Portinari, como por exemplo, o artigo escrito pelo crítico Antônio Bento, para o *Diário Carioca*, no qual, após descrever a trajetória do pintor, desde a Escola Nacional de Belas Artes até o

---

<sup>129</sup>Tradução da autora. Texto em inglês: *Brazil being rescued from obscurity by Portinari's 'Coffee', which is a satisfactory effort to say something distinct flavor not based on Paris models.* Meyric Rogers. “Times are blamed for lack of humor. *Post-Gazette*, 16 de outubro de 1935. Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos.

<sup>130</sup> Tradução da autora. Texto em inglês: *'Coffee', decorative in its concept, is symbolic of the great industry that it represents and is filled with an earnest, dynamic movement based on the lively traditions of the industry. The atmosphere of the scene is brought to nearer realism through the coloring true to the fair weather days of Brazil's coffee picking season.* “Coffee industry is pictured in Pittsburgh art exhibit”. *The Tea and Coffee Trade Journal*, dezembro de 1935. Nova York, NY, Estados Unidos.

<sup>131</sup> Tradução da autora. Texto em inglês: *This artist's work has never before been exhibited in the United States, although he is described as 'na outstanding figure in the brazilian modern art word', and was recently appointed professor of art at the university in Rio de Janeiro. The canvas sent to Pittsburgh is an accomplished posterized pattern called 'Coffee'.* Edward Alden Jewell. “Spaniard winner of Carnegie prize”. *The New York Times*, 17 de outubro de 1935. Nova York, NY, Estados Unidos.

reconhecimento da sua obra modernista no país, exalta com entusiasmo a conquista internacional do artista, já prevendo uma trajetória de sucesso no exterior:

A lista dos concorrentes é sempre escolhida com rigor e os expositores são entre outros Picasso, Matisse, Chirico, Segonzac, Derain, Kisling, Vlamink, Carena, Carrà, Utrillo, Defresne, Salvador Dali, etc. Esse último, talvez o mais característico e o mais talentoso entre os pintores surrealistas, tirou, em 1934, o mesmo prêmio agora conferido a Portinari, que assim acaba de ingressar nos caminhos difíceis que levam à celebridade internacional<sup>132</sup>.

Além disso, neste artigo, Antônio Bento salientou que Portinari já atuava, com grande habilidade, como professor de Pintura na Universidade do Distrito Federal, mostrando-se como um mestre muito acessível aos seus alunos:

É que a aula de Portinari não é uma academia, no sentido estático e tradicionalista da expressão. Ao contrário, é um curso onde se aprende a pintar de verdade e onde o professor é um camarada, uma espécie de colega mais velho e mais adiantado. Tendo vindo ao Rio há algumas semanas, Mário de Andrade, ao regressar a S. Paulo deu uma entrevista à imprensa dizendo que uma das coisas que o entusiasmaram aqui foi o curso universitário de Portinari. Fizemos juntos essa visita e pudemos admirar no seu início o trabalho desse grande professor, excelente pela sua metodologia e pelas realizações práticas imediatas. Mestre Portinari não resolve as dificuldades tentando explicá-las do alto de sua cátedra. Vai para o meio dos alunos e os faz trabalhar, ensinando como são solucionados os problemas técnicos surgidos<sup>133</sup>.

Bento relatou que ele e Mário de Andrade haviam visitado a sala de aula de Portinari para acompanhar a condução da disciplina ministrada pelo artista, e, a receptividade do professor em relação aos alunos, teria encantado os dois críticos de arte. Mário e Bento foram dois importantes críticos de arte defensores e promotores do trabalho do pintor.

É interessante notarmos na repercussão desta premiação da tela *Café*, o sucesso que o nome de Portinari conquistou nos mais diversificados setores da imprensa, seja nacional, ou internacional. Este destaque contribuiu sobremaneira para chamar a atenção do poder federal em volta do nome deste artista.

---

<sup>132</sup> Os países latino-americanos (Argentina, Brasil, Chile e México) somente haviam sido convidados para a Exposição de 1935 em virtude da comemoração do centenário do Instituto Carnegie. Esta circunstância garantiu a premiação ao artista brasileiro. Antônio Bento. “A criação da pintura brasileira como arte coletiva”. *Diário Carioca*, 27 de outubro de 1935. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>133</sup> Idem.

Idelfonso Falcão, chefe do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério do Exterior, escreveu ao pintor parabenizando-o pela premiação:

Senhor Professor,

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 Pittsburgh, na Pensilvânia, com a sua tela “Café”, apressa-se em felicitá-lo na certeza de que, do mesmo modo, o faz à nova geração de pintores brasileiros, naturalmente orgulhosa por este 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 mesmo vigor. Assim, parece-me da 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 artistas patrícios<sup>134</sup>.

Falcão, em nome da secretaria em que atuava, afirmou nesta missiva que o sucesso conquistado por Portinari na premiação no exterior, contribuía para a divulgação da arte nacional e, com isso, abria caminho para outros pintores com talento alcançarem o mesmo feito. Desse modo, esta premiação contribuiu para chamar mais atenção para o nome do pintor no ambiente artístico nacional.

Portinari já atuava em um cargo público como Professor de Pintura, no entanto, a Universidade do Distrito Federal era um órgão gerido pelo poder municipal. Portanto, o pintor trabalhava ainda sem ligação direta com o governo federal.

A Universidade do Distrito Federal foi criada em abril de 1935, por um decreto municipal, autorizado pelo então prefeito, Pedro Ernesto. O plano de colocar esta instituição em prática era ambicioso e pioneiro no Brasil. Já existiam outras universidades, tais como a do Rio de Janeiro e a de São Paulo, mas mantidas em âmbito estatal. A UDF vislumbrava, pela proposta defendida por Anísio Teixeira, incentivar a cultura e a liberdade de pensamento, e, dessa maneira, contribuir para a formação dos quadros intelectuais do país. Era composta por cinco escolas, às quais se incorporavam os cursos oferecidos: Ciências, Educação, Economia e Direito, Filosofia e Instituto de Artes<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Carta de Idelfonso Falcão a Candido Portinari, de 13 de novembro de 1935. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>135</sup> A Universidade do Distrito Federal caracterizou-se por sua proposta inovadora e por não possuir as três faculdades tradicionais: Direito, Medicina e Engenharia. Cf. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. CPDOC/FGV. Disponível na Internet via <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/UniversidadeDistritoFederal>>.

Portinari desempenharia a função de professor de pintura ou de desenho nos seguintes cursos: Formação de Professor de Desenho, Formação de Instrutores Técnicos, Pintura, Artes do Mobiliário e Artes do Desenho aplicadas à impressão. Constavam como professores do Instituto de Artes, no momento da criação desta universidade, as seguintes personalidades: Celso Kelly, Villa-Lobos, Lourenzo Fernandes, Andrade Murici, Pedro Calmon, Celso Antônio, Silvia Meier, Georgina de Albuquerque, Fernandes Valentim, Gilberto Trompsky e Lúcio Costa<sup>136</sup>.

Em carta, Portinari já havia revelado a Mário de Andrade, que recebeu o convite para trabalhar na Universidade do Distrito Federal, mas pediu a discrição ao amigo até que a sua contratação fosse efetivada: “Fui convidado para ser professor da Universidade do Distrito Federal e hoje vou dar resposta aceitando. Isto é segredo – me pediram que não dissesse a ninguém enquanto não fosse publicado<sup>137</sup>.”

O convite a Portinari partiu de Celso Kelly, intelectual com quem convivia desde os tempos da Escola Nacional de Belas Artes, do qual já havia realizado um retrato. Kelly ficaria responsável pela aula de Introdução ao estudo das artes na mesma instituição, assim como pela chefia do Instituto de Artes.

Portinari voltou a escrever a Mário de Andrade, demonstrando estar muito feliz em dar aula:

Estamos com a exposição dos alunos aberta. O pessoal da Escola de Belas Artes não se conforma. Vamos começar segunda-feira um quadro de 4 metros. Todos os alunos vão trabalhar nele. O motivo vai ser café. Ainda não comecei nada para mim. Esse negócio de aula apaixona, a gente fica inteiramente absorvido. [...] Estou seco para começar a pintura afresco na aula. Eu já reparei que no Brasil a gente tem que fazer as coisas por si, do contrário não vai. Lá na aula por exemplo se ficássemos à espera do material não tínhamos feito coisa nenhuma. O papelório estraga tudo<sup>138</sup>.

Nesta carta, o artista revelou a sua empolgação em lecionar e, além disso, afirmou que muitas coisas partiam da sua iniciativa pessoal, visto que a burocracia emperrava ou atrasava a execução de suas ideias de trabalho. Portinari deixou transparecer também, certa tensão entre os ambientes de ensino artístico do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e os da tradicional Escola Nacional de Belas Artes. Como foi dito, o

---

<sup>136</sup> Trecho do Edital de criação da Universidade do Distrito Federal, citando os cursos e os professores contratados. Cf. *Jornal do Brasil*, 09 de agosto de 1935, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>137</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 01 de julho de 1935. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>138</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 25 de janeiro de 1936. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

ensino da ENBA continuava bastante impregnado pela orientação acadêmica, ao passo que a proposta da UDF era mais ousada, com ideias mais vanguardistas.

Entretanto, esta característica mais inovadora de ensino proposta pela UDF esbarrava-se no projeto educacional idealizado pelo Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema. O Ministro tinha planos de construir uma grande instituição superior que deveria orientar e controlar o ensino de todas as outras universidades da nação, e, seria denominada Universidade do Brasil. De acordo com sua proposta, esta não deveria ser uma universidade para os filhos da elite, como tantas outras, mas com oportunidade de acesso meritocrático. Para colocar em prática sua ideia, Capanema convidou o arquiteto italiano Marcello Piacentini, autor da Cidade Universitária de Roma, para elaborar o projeto da construção deste novo espaço.

A visita de Piacentini despertou a reação do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura do Rio de Janeiro, visto que existia um decreto de 1933 que estabelecia que o governo, em todos os seus níveis, somente poderia contratar para serviços de engenharia, arquitetura ou agrimensura, profissionais diplomados pelas instituições do país, e, que, além disso, vedava aos estrangeiros o exercício de profissões liberais no Brasil. Capanema alegou que Piacentini havia sido convidado apenas para uma consultoria. Existia também o constrangimento da ligação do arquiteto italiano com o regime fascista, ponto este que foi levantado por muitos críticos<sup>139</sup>.

A solução de Capanema para esta celeuma foi convidar uma equipe de arquitetos e engenheiros brasileiros que teria por missão dar forma final ao projeto sugerido por Piacentini. Foram indicados Ângelo Bunhs, Lúcio Costa, Firmino Saldanha, Paulo Fragoso e Washington Azevedo, que deveriam trabalhar em consonância com uma equipe de professores, responsável principal da empreitada. Uma das primeiras iniciativas desta comissão foi sugerir a visita do arquiteto francês Le Corbusier, para colaborar com o projeto e amenizar o constrangimento da presença anterior de Piacentini. Le Corbusier sugeriu outro projeto, diferente do de Piacentini. Surgiu então, outro dilema, Capanema deveria escolher qual seria executado. Contudo, apesar das idas e vindas dos dois arquitetos e de todo o tempo e dinheiro gastos, nenhum dos dois projetos seria utilizado. A Universidade do Brasil também não seria construída durante a gestão de Capanema<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Cf. SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 115.

<sup>140</sup> Um decreto de 21 de maio de 1945 transferiu a localização da Cidade Universitária para a Ilha do Fundão, onde a sede da futura Universidade Federal do Rio de Janeiro seria finalmente construída. Cf. Idem, p. 122.

Enquanto aconteciam esses meandros, a Universidade do Distrito Federal sofreu muitas perseguições empreendidas pelo governo Vargas e pelo próprio Capanema, uma vez que a proposta educacional da UDF ia de encontro aos anseios do projeto universitário desejado pelo ministro.

Após o Levante Comunista em 1935, vários professores da UDF foram demitidos por questões ideológicas, inclusive o diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, Anísio Teixeira. Algum tempo depois, o próprio prefeito Pedro Ernesto, seria preso. Dentre outros docentes, Celso Kelly foi demitido do cargo, o que gerou comoção por parte de alguns professores do Instituto de Artes, entre eles Portinari, que cogitaram pedir dispensa em solidariedade a Kelly.

Em carta, Celso Kelly agradeceu o apoio, mas, pediu a estes professores que desconsiderassem a demissão e continuassem a trabalhar em prol do objetivo educacional da instituição:

Senhores Professores Candido Portinari, Villa-Lobos, Oscar Lourenzo Fernandez, Andrade Murici, Georgina de Albuquerque, Nestor de Figueiredo, Carlos de Azevedo Leão, Arnaldo Estrela e Albuquerque da Costa. Foi com o maior desvanecimento que recebi vossas cartas e vos agradeço as demonstrações de apreço ao Diretor demissionário do Instituto de Artes e as expressões de amável louvor à sua administração. Tenho a dizer-vos, no tocante ao pedido de dispensa do magistério que formulastes, não haverem sido escolhidos em caráter de confiança, como quiseram transparecer nas vossas missivas. A nomeação de cada um de vós não obedeceu a preferências de ordem pessoal (regime que a Universidade desconhece), mas a um elevado critério de apreciação de valores, feito da maneira mais objetiva possível, distinguindo no meio dos artistas patricios aqueles que vêm revelando uma compreensão mais equilibrada do verdadeiro sentido da arte moderna. [...]

Celso Kelly expressou o seu desejo de que os professores continuassem a colaborar com a educação e a criação de uma cultura nacional através do exercício do magistério, negando o pedido de exoneração que haviam lhe enviado. Além disso, Kelly ressaltou que a contratação destes docentes obedeceu a critérios técnicos, sendo eles escolhidos por estarem realizando obras culturais que colaboram com o que consideravam ser o objetivo da arte moderna, descartou, pois, a suposição de que teriam sido contratados por uma mera escolha pessoal e de camaradagem.

Anísio Teixeira foi substituído por Francisco Campos no Departamento de Educação do Distrito Federal e, após a demissão de Pedro Ernesto, o reitor da UDF Afrânio Peixoto, foi substituído por Afonso Pena Jr., que mais tarde seria trocado por

Alceu Amoroso Lima, intelectual conservador católico que conduziria a Universidade durante o seu processo de extinção, que se efetivou em 1939, na gestão do Reitor Luís Camillo de Oliveira Neto.

Estes episódios demonstram bem a tensão e a incerteza que rondavam o ambiente da UDF. Portinari se posicionou favoravelmente ao amigo Celso Kelly, que tinha lhe convidado para lecionar. Apesar do pedido de demissão revelado por esta carta, o pintor continuou a desempenhar seu trabalho nesta instituição. Contudo, demonstrou preocupação em relação à gestão de Francisco Campos no Departamento de Educação, temendo pela manutenção de seu cargo na Universidade. Em carta, o amigo José de Queiroz Lima, tranquiliza o artista a respeito dessa situação:

Desde o fim do mês estive para escrever-lhe. Acerca da U. do D.F. Antes de sair a nomeação do Francisco Campos, já eu estava informado, com segurança, de que ele tem a seu respeito uma alta opinião. Antes assim. Em todo caso, pelo menos nisso, confirma o juízo que havíamos feito. Só são bestas as nomeações. Depois, a nomeação de Cornélio Penna! Foi uma decepção! Mas podia ser feito. Talvez ele queira fingir de inteligente. Mas não mexa. Isso às vezes resulta bem. Vamos aguardar<sup>141</sup>.

Queiroz Lima relatou a Portinari que Francisco Campos fazia um bom juízo dele como artista. Além disso, teceu críticas às novas contratações empreendidas em torno da Universidade do Distrito Federal, tais como a de Cornélio Penna, nomeado como novo diretor do Instituto de Artes. Sugeriu ainda, que o pintor aguardasse na UDF, pois destas controversas mudanças, poderia advir um bom resultado.

O intelectual Cornélio Pena permaneceu no Instituto de Artes até o final do ano de 1937, quando escreveu aos professores, dentre eles Portinari, informando sobre a sua saída:

Deixando a direção do Instituto de Artes é uma honra para mim reconhecer com foi alto e digno o nível de compreensão e de cultura que encontrei no corpo docente desta casa. Agradecendo particularmente a cada professor a colaboração e excelente trabalho, cujo desenvolvimento assisti e cujos resultados pude verificar, apresento a segurança de minha admiração e votos de que se realize a admirável obra iniciada<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Carta de José de Queiroz Lima a Candido Portinari, de 07 de janeiro de 1936. Rio de Janeiro, RJ; Valença, RJ.

<sup>142</sup> Carta de Cornélio Penna a Candido Portinari, de 21 de dezembro de 1937. Rio de Janeiro, RJ.

Muitas eram as demissões e desistências em relação ao corpo docente da Universidade do Distrito Federal, que sofria pressões em torno da contrariedade do Ministro Capanema. Em *O Jornal*, José Maria Belo questionava a insistência de Capanema em realizar outra instituição com projeto educacional tão semelhante ao da Universidade do Distrito Federal, a Universidade do Brasil, o que redundaria em algo inútil ou prejudicial<sup>143</sup>. Capanema retrucou este posicionamento em um telegrama escrito no mesmo dia desta publicação:

Onde estão os edifícios, os laboratórios, as bibliotecas da faculdade da prefeitura? Depois, chamo a sua atenção para este lado grave da questão, a saber, à União é que cabe dar ao ensino superior do país os padrões de todos os cursos. A Universidade do Brasil, modelo das demais, deve, pois, instituir e organizar modelarmente todas as espécies de faculdades. Nós que temos espírito nacional, que queremos o Brasil em primeiro lugar, não podemos querer que os padrões venham de outro ponto que seja a União<sup>144</sup>.

Percebe-se, portanto, a indisposição direta do Ministro com o projeto universitário empreendido pelo poder municipal do Rio de Janeiro, que a seu ver, comprometeria o seu ambicioso intuito no que diz respeito à Universidade do Brasil.

Portinari continuava na UDF, apesar de todos estes embates. Em 1938, o pintor parece ter intercedido para a contratação do intelectual Mário de Andrade para o cargo de diretor do Instituto de Artes, visto que, em uma carta enviada ao amigo, se mostrou preocupado com o futuro dele no Departamento de Cultura de São Paulo: “*Temos pensado muito no seu departamento[...] Estamos torcendo para que a nova política daí não estrague o que você tem feito.*”<sup>145</sup>

O artista mostrava-se preocupado com a mudança do prefeito de São Paulo<sup>146</sup>, o que poderia prejudicar as iniciativas de Mário de Andrade na área cultural daquela cidade. No mês seguinte ao que recebeu esta carta, Mário remeteu um bilhete em linguagem telegráfica a Portinari informando-lhe que aceitava o cargo na Universidade do Distrito Federal, solicitando ao pintor que informasse a Tristão de Ataíde, sobre sua decisão e de como gostaria que transcorresse a sua saída do outro trabalho:

<sup>143</sup> José Maria Belo *Apud.* SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Op.Cit.*, p. 228.

<sup>144</sup> Gustavo Capanema *Apud.* SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Op.Cit.*, *Loc.Cit.*

<sup>145</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de maio de 1938. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>146</sup> Mário assumiu o Departamento de Cultura na gestão de Fábio da Silva Prado, após sucessivas mudanças, o Prefeito à época desta carta era Francisco Prestes Maia. Fonte: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

Candido Portinari. Decidi. Leve carta Ministro, depois comunique Tristão aceito universidade. Prefiro venha pedido a São Paulo meu comissionamento, mas irei qualquer forma. Escreva quando devo estar Rio. Abraços. Mário<sup>147</sup>.

Tristão de Ataíde era o codinome utilizado nos trabalhos literários do intelectual Alceu Amoroso Lima, ao qual Mário se referiu no bilhete. Amoroso Lima já havia assumido a reitoria da Universidade do Distrito Federal e deveria informar ao Ministro Capanema sobre a decisão do literato paulista. Esta negociação sucedeu da forma esperada e Mário de Andrade assumiu a vaga no Instituto de Artes.

Entretanto, antes mesmo de tomar posse, o intelectual teve que lidar com uma indisposição do escultor Celso Antônio em relação à nomeação de Portinari para coordenar a seção de Pintura, em que ele também atuava. Em carta, Mário de Andrade tentou persuadir o escultor a permanecer na função, apontando as razões que tinha para tanto:

Estava muito satisfeito, pois sabia contar na seção de pintura e escultura com artistas do valor de Portinari e de você. Eis que, pelo que ontem me reportou o Reitor, soube desagradavelmente que você já por três vezes se recusava a continuar na sua cadeira, e abandonava a Universidade. E isso pelo simples fato de ter sido o Portinari nomeado chefe da seção em que você está. Sempre fui seu admirador e se algumas vezes poderemos divergir quanto a conceitos estéticos, jamais deixei de respeitar a arte de você, que sei honestíssima e sincera. Por outro lado, nada tenho com um convite anterior à minha vinda e com o qual, aliás, sou obrigado a confessar, concordo francamente. Não porque considere Portinari maior que você, como artista, pois jamais me preocupei de medir os artistas a metros, mas porque ele tem uma fé de ofício, em sua carreira artística, incontestavelmente mais visível, com prêmios e convites internacionais etc. Ora eu sei que Portinari respeita a arte e a sinceridade artística de você, e conheço o homem suficientemente para afirmar desde logo que ele será incapaz de atormentar você com questiúnculas de ordem pedagógica, nem mesmo picuinhas de mau caráter<sup>148</sup>.

Nesta missiva, Mário de Andrade tentou contornar a demissão de Celso Antônio da UDF. De acordo com a carta, a saída do escultor teria sido motivada pela escolha de Portinari como chefe da seção de Pintura do Instituto de Artes. O literato alegou a Celso Antônio que a nomeação do pintor para esta função não teria partido dele, mas que de qualquer forma, concordava com o seu predecessor.

<sup>147</sup> Bilhete de Mário de Andrade a Candido Portinari, de junho de 1938. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>148</sup> Carta de Mário de Andrade a Celso Antônio, sem data. Rio de Janeiro, RJ.

Percebe-se, portanto, que diversos setores e personalidades do meio cultural da época, sentiam-se desconfortáveis diante da assumida preferência em torno do nome de Portinari por parte de certos grupos burocráticos e intelectuais. Não se sabe se Celso Antônio aceitou permanecer no cargo, mas ele e Portinari ainda trabalhariam juntos na decoração artística do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde.

Com a ida de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro, ele e Portinari passaram a conviver mais estreitamente, ambos desempenhando funções acadêmicas na mesma instituição, sentindo-se, portanto, beneficiários das políticas públicas implementadas pelo governo do Distrito Federal. O intelectual como chefe do Instituto de Artes, e, o pintor, em cargo subordinado ao dele, como Coordenador da Seção de Pintura. Além disso, os dois lecionavam, vivenciando a experiência de exercerem a função de formadores culturais por meio da educação.

O literato escolheu ir morar e trabalhar no Rio de Janeiro no momento em que se desenrolavam as obras no Ministério da Educação e Saúde, período, portanto, de agitação cultural na capital federal.



Fotografia 1: Candido Portinari e Mário de Andrade com um grupo de alunos do Instituto de Artes da UDF, 1938. Entre os discentes estão Roberto Burle Marx e Ignez Correa da Costa.

## 2.2 - A decoração artística do Ministério da Educação e Saúde Pública

O convite a Portinari para atuar na decoração pictórica do novo edifício sede do Ministério da Educação, foi realizado por Capanema, ainda em 1936<sup>149</sup>, no ano seguinte à premiação do pintor no Instituto Carnegie. A construção deste prédio enfrentaria alguns contratempos que foram vencidos de forma em que imperou o gosto e o desejo pessoal do Ministro. Esta obra acontecia ao mesmo tempo em que eram realizados os projetos em torno da cidade universitária, que seria a sede da tão almejada Universidade do Brasil.

Como foi dito, Capanema desejava empreender uma obra patriótica, deixar um legado educacional e cultural que fosse símbolo da sua passagem pelo Ministério da Educação e Saúde. A ambiciosa construção de um edifício sede para o Ministério, assim como o campus da cidade universitária, materializariam esses anseios do Ministro.

Gustavo Capanema decidiu então, promover um concurso com a finalidade de eleger um projeto arquitetônico que seria concretizado na obra do novo Ministério. Diversos arquitetos, das mais variadas orientações estéticas, se mobilizaram para concorrer a esta premiação, que além de uma remuneração em dinheiro, conferia a importante possibilidade de ver consumado um projeto pessoal em um prédio público. Capanema participaria do júri de seleção, somente para acompanhar o processo, mas sem poder de voto.

Para Lauro Cavalcanti, na disputa em torno do espaço arquitetável dos anos 1930 e 1940, era extremamente significativo para uma corrente arquitetônica que seu estilo acabasse materializado em uma edificação pública. Portanto, para um arquiteto, muito importava conquistar a execução de uma planta destinada a uma construção do poder público, pois no Brasil, isto implicaria em prestígio, tendo em vista que as elites aceitavam bem aquilo que tinha o aval do governo<sup>150</sup>.

Um projeto de orientação clássica e acadêmica, desenvolvido pelo arquiteto Archimedes Memória, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes foi o grande

---

<sup>149</sup> Neste mesmo ano, Portinari realizou uma série de quatro painéis para o Monumento Rodoviário, situado em uma rodovia que liga o Rio de Janeiro a São Paulo (atual Rodovia Presidente Dutra). A série, que retrata trabalhadores empenhados no processo de construção de uma estrada, é intitulada *Construção de Rodovia*. O monumento que funcionava como uma parada de descanso aos motoristas foi desativado em 1978. Os painéis ali ficaram sujeitos à ação do tempo até que, nos anos 2000, foram dali retirados, restaurados e cedidos em regime de comodato ao Museu Nacional de Belas Artes. Cf. LOURENÇO, Emília Vicente. **O engajamento social em Candido Portinari visto através da análise iconográfica da série de trabalhadores urbanos**. Resumo da Comunicação apresentada no Festival de Arte, Curso de Artes Plásticas, FAFCS, Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

<sup>150</sup> CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro, Taurus Editora, 1995, p. 90.

vencedor da premiação, configurando uma vitória dos acadêmicos em relação aos modernos. Contudo, Capanema não demonstrou satisfação com a escolha do júri, e, em uma atitude muito audaciosa, o Ministro decidiu pagar a recompensa financeira a Memória, mas solicitar a outro arquiteto que desenvolvesse um outro projeto. Lúcio Costa, arquiteto de orientação modernista, foi o eleito por Capanema.

A situação criada pela inusitada decisão de Capanema causou uma estranheza de parte a parte. Lucio Costa havia sido aluno de Memória e quando atuou como diretor da Escola Nacional de Belas Artes enfrentou muita resistência da ala mais conservadora da instituição, sendo, após muita pressão, afastado do cargo, que foi ocupado justamente por Archimedes Memória.

Yves Bruand sustenta que a atitude de Capanema, apesar de arbitrária, foi lógica e coerente com as suas convicções estéticas, já que ele havia feito parte do grupo modernista mineiro<sup>151</sup>. Helena Bomeny, por sua vez, acredita que a ação inesperada e audaz de Capanema em muito contribuiu para a aceitação e o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil<sup>152</sup>.

O Ministro Capanema decidiu eleger um projeto arquitetônico de orientação modernista para ser concretizado na edificação de um prédio público, sua escolha privilegiou nitidamente a corrente que ele mais simpatizava. Era mais uma estratégia de Capanema, na qual fez prevalecer o seu gosto pessoal.

Após receber o convite para a execução do projeto para o novo Ministério, Lúcio Costa solicitou a Capanema que não o realizasse sozinho, mas em conjunto com outros arquitetos modernos, sendo eles Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy. A esse grupo, posteriormente se juntaram Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. Capanema atendeu ao pedido de Costa, o que contribuiu para amenizar o mal-estar em torno da arbitrariedade do resultado do concurso, visto que, ao transferir a responsabilidade para uma equipe, a arquitetura moderna é que era colocada em evidência, não somente um arquiteto<sup>153</sup>.

Estes arquitetos receberam a consultoria do francês Le Corbusier, que estava no Brasil, realizando em paralelo, estudos para a construção da nova cidade universitária. O

---

<sup>151</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Trad. Ana M. Goldberg. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 82.

<sup>152</sup> BOMENY, Helena Maria. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria. (org.). **Constelação Capanema: intelectuais e política**. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista (SP): Editora Universidade de São Francisco, 2001, p. 27.

<sup>153</sup> BRUAND, Yves. *Op.Cit. Loc. Cit.*

projeto final do edifício sede do Ministério foi o resultado de uma combinação das iniciativas dos arquitetos brasileiros com as ideias de Corbusier. Para a decoração da nova edificação foram convidados pintores, escultores e paisagistas com orientação modernista, entre eles, Candido Portinari, Paulo Rossi Osir, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz, Roberto Burle Marx. O resultado desta empreitada foi uma construção que contribuiu para destacar o espaço da arquitetura moderna no Brasil, e, que chamou a atenção do mundo em torno dessa construção. As obras de arte e o projeto paisagístico complementaram a riqueza plástica do conjunto.

A criação de um novo Ministério do Trabalho e um Ministério da Educação e Saúde Pública no governo Vargas, demonstrava preocupação que este desempenhava em relação à criação do novo homem brasileiro. Ser cidadão implicava em ser trabalhador, desempenhar uma função social que contribuísse na construção e no fortalecimento da nação. A obra de Candido Portinari, que exaltava a brasilidade através da representação de pretos e mestiços monumentais, com corpos fortalecidos pelo labor, encaixava-se na mensagem que o governo gostaria de transmitir, em sua propaganda ideológica. Como foi dito, os intelectuais, muitos deles envolvidos na burocracia, defendiam que o Brasil era uma grande nação mestiça, e nisto residia o cerne da nossa identificação cultural.

Portinari aparecia então, como o pintor ideal àquele momento. Bem entrosado socialmente e alcançando progressivo destaque no meio internacional, o artista foi convidado para executar alguns trabalhos no novo Ministério da Educação e Saúde, com destaque para os murais em afresco. O pintor, que atuava como professor na Universidade do Distrito Federal, mostrou-se bastante empolgado com a encomenda estatal e convidou os alunos para realizarem as obras em conjunto com ele, como uma maneira de aprenderem na prática. Em carta a Ribeiro Couto, Portinari relatou as suas experiências e enviou ao intelectual as reproduções fotográficas dos desenhos:

Comecei há um ano e meio o maior trabalho de minha vida. Não sei se você sabe que estou pintando o novo Ministério da Educação. Os meus alunos e eu vamos para o trabalho às 8 da manhã e voltamos às 6 da tarde – todos os dias. Junto vão fotografias dos desenhos. A pintura vai ser afresco. Os painéis são todos grandes e as figuras dos 12 menores são maiores do que o natural e a dos dois restantes medem de 3 a 4 metros. Todas reproduções você poderá avaliar. Estou muito contente pois o meu sonho era poder fazer um trabalho assim<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Carta de Candido Portinari a Ribeiro Couto, de 13 de maio de 1938. Rio de Janeiro, RJ.

Portinari expressava a satisfação pessoal que sentia pela oportunidade de realizar a pintura mural em afresco. Os seus alunos o auxiliavam nesta missão. Para muitos críticos da época, a trajetória artística do pintor seria rumo ao muralismo, visto que suas figuras já extrapolavam os limites impostos pelo quadro a óleo. Além disso, a pintura mural era encarada por muitos, naquele tempo, como uma forma efetiva de educação patriótica e cultural destinada à população. No México, o movimento muralista, principalmente representado pelos pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, chamava a atenção por sua arte monumental que exaltava o nacionalismo e buscava educar as massas, através de gigantescos murais instalados em espaços institucionais.



Fotografia 2: Portinari com seus alunos, Ignez Correa da Costa, Roberto Burle Marx e Enrico Bianco, na execução dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

A pintura muralista realizada por Portinari é caracterizada por uma preocupação estética maior, enquanto os mexicanos destacavam-se pela mensagem crítica e de protesto mais aparente. Além disso, no México, o cenário político era diferente, uma vez que havia passado por uma revolução popular e instaurado um governo democrático após anos de autoritarismo. Ao passo que, no Brasil, a “Revolução de 1930” foi conduzida do alto, sem a participação do povo, e levou Vargas ao poder de maneira indireta.

A grande crítica que se faz em relação aos movimentos muralistas que desejavam a educação do povo através da pintura, é que, estas obras de arte geralmente eram

executadas em locais onde não existia um efetivo fluxo popular, sendo feitos, sobretudo, em espaços governamentais. É o que aconteceu com os murais de Portinari no edifício do Ministério da Educação, espaço destinado à circulação da elite dirigente do país. Contudo, a crença na época, era a de que cabia ao artista e ao intelectual, que por sua capacidade mental diferenciavam-se socialmente das massas populares, a missão de instruir culturalmente a população incapaz. Muitos defendiam a pintura mural como uma forma eficaz de orientação.

Luís Martins, que posteriormente se tornaria um grande crítico de Portinari, em 1935 escreveu um artigo no periódico *O Jornal*, defendendo o uso da pintura muralista para a instrução das camadas populares e apontou o artista paulista como o mais indicado a realizar tal missão:

A proclamada ignorância do nosso público é um fato consumado. Para remediá-la, metendo à força noções de arte na sua cabeça despida de quaisquer resquícios de cultura artística, só uma campanha de expansão cultural em grandes proporções: obrigar-se, brutalmente, o povo, a se instruir, por meio de métodos violentos, diretos e sem escapatória. Por exemplo: irradiação pública de conferências, discursos, concertos. E pintura mural. Sim, pintura mural. Grandes afrescos modernos, para acostumar o gosto público à verdadeira arte. Não temos um Ministério da Educação? Eis um plano que merecia talvez a reflexão de seus responsáveis. O intelectual ou o artista brasileiro vive a margem de qualquer proteção do Estado, estiolando-se em repartições públicas e em redações absorventes de jornal, se deseja viver com decência. Entretanto, o Brasil anda entupido de estupidez e não há refúgio possível para essa urgente necessidade de viver... Candido Portinari, que ora expõe no Palace Hotel as suas telas mais recentes, bem pôde dar uma amostra, em ponto pequeno, do que seria uma realização dessa ordem, com as pequenas telas, em que emprega o processo do afresco moderno, que celebrizou Rivera, Oroscó e Siqueiros. Portinari é um pintor que não precisa mais de elogios convencionais. Está consagrado como um dos mestres incontestáveis da nossa arte moderna<sup>155</sup>.

O artigo publicado por Martins, na ocasião da Exposição de Portinari no Palace Hotel, um ano antes do convite para o trabalho no Ministério da Educação, expõe a noção de que a sociedade intelectual acreditava e defendia a missão de instruir as massas incultas. Martins defendeu a pintura muralista como um meio eficaz de educação popular. Além disso, criticou a falta de amparo por parte do Estado aos seus artistas e letrados, que precisavam exercer diversificadas funções para conseguir sobreviver da produção cultural, seja em redações de jornais, seja em cargos da burocracia pública.

---

<sup>155</sup> Luís Martins. “A exposição de Portinari”. *O Jornal*, 29 de junho de 1935. Rio de Janeiro, RJ.

Martins apelava, portanto, para a necessidade do governo, em especial o novo Ministério da Educação, de apadrinhar esta elite letrada, convidando-a a exercer funções que contribuíssem para um maior acesso da população ao conhecimento e à cultura. Indicava o nome de Portinari, como o artista mais capacitado a executar a obra muralista, em virtude da expressividade que já percebia em suas pequenas pinturas a óleo.

Esta conclamação de Martins, que materializava o intuito de muitos outros setores sociais, foi efetivada pelo Ministro Capanema, que promoveu no período de sua gestão um intenso mecenato artístico e intelectual. É curioso este artigo de Martins, porque, algum tempo depois, ele passa a atacar Portinari justamente pela preferência que o governo tinha em torno do seu nome na execução dos trabalhos estatais.

O tema escolhido para os murais do Ministério da Educação e Saúde foi determinado por Capanema, que demonstrou a vontade de que Portinari se baseasse em uma palestra ministrada pelo intelectual Afonso Arinos no Uruguai. Arinos teria proposto pensarmos a História do Brasil seguindo uma perspectiva econômica, na qual sugeriu como ciclos predominantes o pau-brasil, o açúcar, o gado, a mineração, o café e a indústria. E, como ciclos ancilares, o cacau, a borracha, o mate, o algodão, entre outros. Esta interpretação histórica chamou a atenção do Ministro Capanema, que no momento da execução dos citados murais, pediu a Arinos que recomendasse a Portinari como estes deveriam ser confeccionados.

Mais uma vez, predominou o gosto do Ministro. Contudo, muitos críticos apontam que, mesmo tendo sido obrigado a criar a partir de uma temática que lhe foi imposta, Portinari conseguiu realizar um trabalho notável e que deixou a marca de sua expressividade pessoal. Para Annateresa Fabris, é inegável que o resultado dos murais seja fruto das concepções plásticas e sociais do artista. Portinari estuda a conferência proferida por Arinos, mas em seus painéis não há o resquício do historicismo, visto que o pintor busca enfatizar nas suas composições a figura do trabalhador, que imprimia a marca da sua trajetória artística até aquele momento<sup>156</sup>.

Portinari distorce, portanto, uma visão positivista da história, que privilegia os grandes homens e os grandes acontecimentos. Na sua interpretação, o protagonista é o trabalhador braçal, que se configura como o verdadeiro responsável pelo desenvolvimento econômico da nação. O artista abusou da grandiosidade dos corpos dos personagens retratados, com homens e mulheres de proporções colossais. Muitos críticos

---

<sup>156</sup> FABRIS, Annateresa. *Op Cit.*, pp. 101-102.

da época percebiam a obra portinariana nos grandes murais com muito entusiasmo, visto que estes poderiam comportar todo o gigantismo dos trabalhadores pretos e mestiços de Portinari.

Mário Pedrosa sustentou que na tarefa de execução dos murais, no Ministério da Educação e Saúde, Portinari nunca percebeu apenas uma realidade que deveria exprimir, mas sim a interpretou. A exigência de adotar um tema nacional levou o pintor a produzir estas obras com um caráter antinaturalista, que se acentuou nos recursos artificiais e inautênticos empregados na iluminação da composição<sup>157</sup>. Para Pedrosa, portanto, Portinari teria buscado, portanto, maneiras de romper com a imposição temática que lhe foi feita, adotando recursos estilísticos que demonstravam sua leitura particular da pintura realizada.

Os trabalhos de Portinari em torno da decoração do novo Ministério da Educação tiveram início em 1936, com vários estudos e esboços preliminares, mas se estenderam até o final do Estado Novo, em 1945. A maior parte dos murais dos ciclos econômicos foi finalizada em 1938, todavia um dos painéis foi concluído somente em 1944. Portinari precisou viajar para os Estados Unidos e conciliar outras empreitadas e exposições com as funções que exercia sob o mecenato Capanema.

---

<sup>157</sup> PEDROSA, Mário. *Op. Cit.*, p. 17.

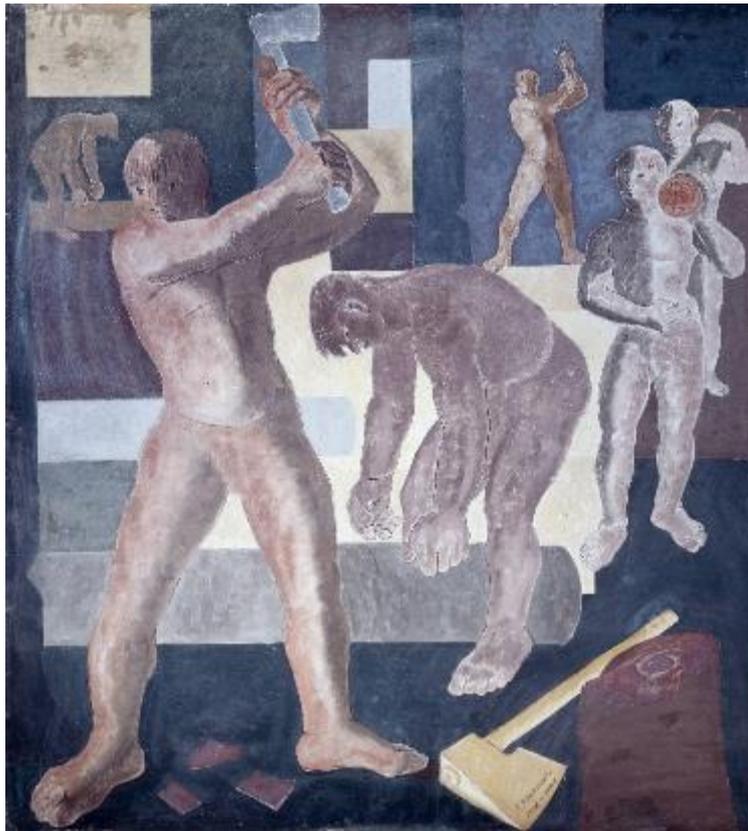


Figura 23: Candido Portinari, *Pau-Brasil*, 1938.



Figura 24: Candido Portinari, *Cana*, 1938.

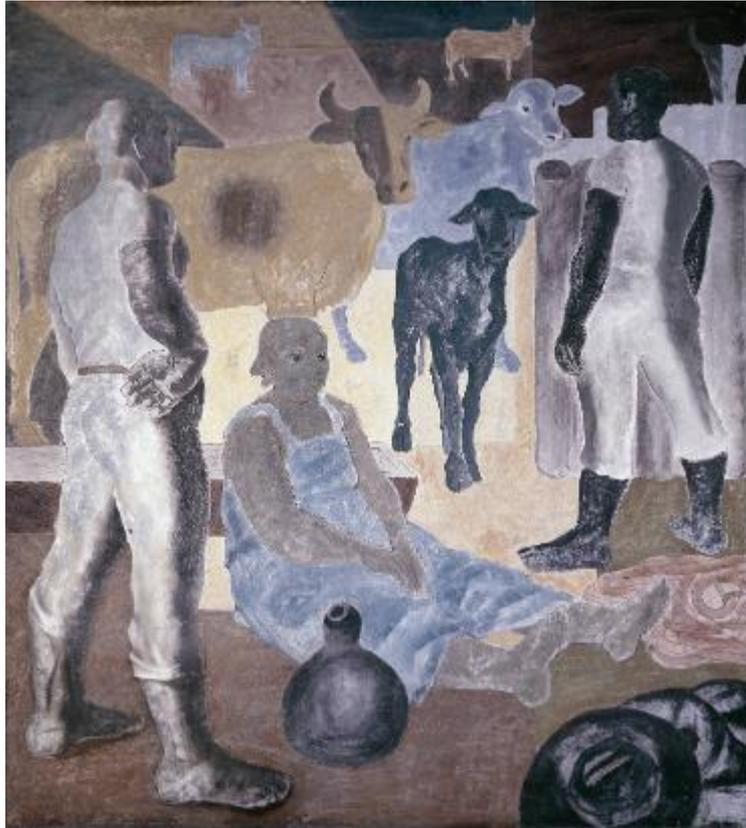


Figura 25: Candido Portinari, *Gado*, 1938.



Figura 26: Candido Portinari, *Garimpo*, 1938.



Figura 27: Candido Portinari, *Fumo*, 1938.



Figura 28: Candido Portinari, *Algodão*, 1938.



Figura 29: Candido Portinari, *Erva-Mate*, 1938.



Figura 30: Candido Portinari, *Café*, 1938.



Figura 31: Candido Portinari, *Cacau*, 1938.

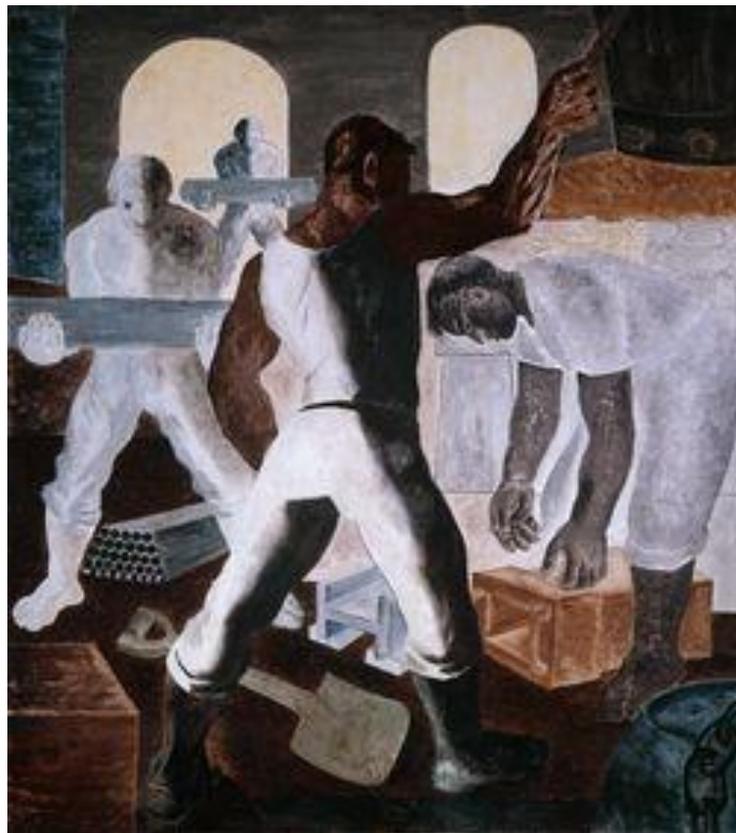


Figura 32: Candido Portinari, *Ferro*, 1938.



Figura 33: Candido Portinari, *Borracha*, 1938.



Figura 34: Candido Portinari, *Carnaúba*, 1944.

Os murais de Portinari, que remetiam aos ciclos econômicos nacionais, chamavam a atenção dos críticos e do mercado artístico nacional e internacional. Esta empreitada contribuiu muito para o sucesso do nome do artista, pela magnitude do que ela representava: a decoração de um prédio público com pintura muralista em afresco.

O amigo e crítico de arte, Mário de Andrade, escreveu artigo para a *Revista Acadêmica* sobre o trabalho de Portinari nos murais do novo Ministério. Esta publicação seria uma resposta às inúmeras provocações que o pintor vinha sofrendo quando executava os murais em afresco sob o mecenato Capanema. Além disso, Mário buscava dar ênfase à atuação do artista e ao que estava sendo realizado cultural e artisticamente em âmbito nacional:

Ao ministro Gustavo Capanema cabe a glória de ter tido a coragem de entregar ao pintor Candido Portinari, as decorações murais do Ministério da Educação. [...] Estou seguindo de perto esta obra em que Candido Portinari vai lentamente, com uma honestidade absoluta, alcançando o que quer. Inquieto e inseguro de si mesmo o são todos os espíritos verdadeiramente conscientes, sensível à menor crítica, ferido ao menor aleive, Portinari, tem sofrido a obra que está criando, com uma intensidade de martírio. Não faz mal. Tudo nele, as irritações, as revoltas, as malquerenças, as irregularidades psicológicas são de uma verdade solar, ele não plagia nem macaqueia os defeitos dos gênios. Em compensação, está vivendo, vivendo e pensando a obra nascente com uma paternidade quase absurda, de tão ereta. Se a obra vai surgindo esplêndida, o espetáculo do artista não será talvez menos forte que a obra. Seguro de mão e inseguro de espírito, Portinari como quem tem ciúmes de todos os afrescos que já se fizeram no mundo. Não estou longe de pensar ele seja a mais útil, a mais exemplar aventura de arte que já se viveu no Brasil. E, como o talento ajuda a honestidade e a técnica, vai surgindo a obra formidável. [...] Lançando-se à pintura de parede, de parede pública, sem abandonar a técnica fortíssima, nem as suas qualidades de invenção, de desenho ou de composição plástica, Portinari destinou-se à inteligência das coletividades, à compreensão do homem da rua. [...] A outra qualidade primordial da compreensão de Portinari do que seja pintura de parede pública é o ritmo destas composições. Por dentro estou me rindo. Portinari foi tão censurado pela semicultura por causa das suas deformações. Seus homens sofriam de elefantíase, falavam. Por dentro estou me rindo. Portinari na pintura de parede pública, está fazendo mãos e pés bem do tamanho natural. Mas no realismo aparente de elementos apenas, para atingir a decoração mural de imediata dinamização coletiva, ele persevera um violento deformador<sup>158</sup>.

Neste periódico, o literato modernista buscou reforçar o valor plástico da pintura de Candido Portinari, defendendo-o claramente das críticas que vinha sofrendo, assim

---

<sup>158</sup> Mário de Andrade. "Portinari". *Revista Acadêmica*, maio de 1938. Rio de Janeiro, RJ.

como objetivou noticiar a obra que o artista realizava nos murais do MES<sup>159</sup>. Mário de Andrade reforçou ainda o caráter educativo dos painéis, que, segundo ele, destinados a ocupar um espaço público, visavam à acessibilidade e à consequente educação cultural das massas populares. De acordo com o crítico, Portinari pintava de maneira mais realista, abandonando temporariamente o vigor deformista. As mãos e pés das figuras representadas eram executados em tamanho natural, o que demonstrava toda a capacidade do pintor, que foi muito atacado pela característica expressiva de agigantar os membros dos personagens.

Para Mário, Portinari escolheu adotar o realismo nesta composição para enfatizar ainda mais o caráter educativo, sem, contudo, abandonar a força plástica conferida às figuras. Esta publicação também contribui para a percepção de que estes artistas e intelectuais possuíam a convicção de estar realizando uma obra patriótica, que contribuiria para a formação cultural da sociedade brasileira.

Mário de Andrade escreveu este artigo provavelmente, em resposta a Oswald de Andrade, que, há muito vinha criticando a obra de Portinari. Em carta enviada pelo artista a Mário, ele comentou sobre a publicação e agradeceu ao amigo por sair em sua defesa, comentando um episódio ocorrido com Oswald, que havia sido barrado em uma tentativa de visitar os painéis do novo Ministério:

Caro Mário. Gostei muito do artigo que você escreveu para a Revista Acadêmica. Achei formidável – faz um barulho brabo. O Oswald de Andrade ficou fera – foi ao Ministério pedir uma ordem do Ministro para ver os trabalhos – o Drummond me telefonou eu disse que era inútil qualquer recomendação – o bicho quis dar um golpe mas falhou – se ele fosse inteligente devia perceber que estava dando golpe em falso. De outra maneira talvez entrasse. Ele pensou que eu fosse criado do Ministro. Estes tipos julgam os outros por si. Depois procurou os literatos todos, um por um, dizendo que era preciso uma reação contra mim, mas levou no coco, todos deram o contra até deram um trote – pessoalmente contarei os detalhes. Foi bom ter acontecido isso, pois não pensei que eu fosse tão cotado entre o pessoal. Fiquei muito contente com o artigo – você está me ajudando em uma hora exata<sup>160</sup>.

Pelo tom desta missiva, podemos sugerir que mais uma vez Mário de Andrade havia usado da sua influência como crítico de arte para prestar apoio moral e profissional

<sup>159</sup> A partir de 1937, no Estado Novo, o nome deste ministério foi alterado de Ministério da Educação e Saúde Pública para Ministério da Educação e Saúde (MES).

<sup>160</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 31 de maio de 1938. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

ao artista. Oswald de Andrade era um desafeto constante de Portinari. A partir do momento em que o pintor aceitou realizar a obra no Ministério, os ataques em relação à sua adesão ao mecenato estatal tornaram-se cada vez mais frequentes, com acusações que o apontavam como acomodado, paparicado e copista. Oswald insistia que Portinari imitava aspectos da arte muralista mexicana, sem muito esforço criativo.

Portinari sentia-se bastante incomodado com estas críticas, mas nesta carta, comemorou o apoio que recebeu de outros literatos diante de uma tentativa de Oswald para depreciá-lo. E ainda debochou da atitude do intelectual, que tentou sem sucesso interceder junto a Capanema para entrar e ver de perto as obras do Ministério. A pecha de pintor oficial começava a perseguir o artista, em virtude da indicação do seu nome para realizar encomendas estatais.

Em artigo publicado no periódico *Dom Casmurro*, Oswald de Andrade demonstrou o tom belicoso e irônico que adotava nas críticas que escrevia. No que se refere a Portinari, o literato escreveu:

Portinari agora é o Coronel Candinho, nada mais, nada menos, com capangas, moleques de cria, eleitores fanáticos, saltadores de rojão. Ninguém mais pode honestamente olhar a sua pintura, fazer este ou aquele reparo aos seus painéis, sem ser imediatamente considerado o inimigo n.º 1 das artes nacionais. É bom, é ótimo, é único, está acabado! Porque é do Coronel Candinho. Nunca neguei ao sr. Mário de Andrade o valor criativo de sua língua-bunda nem o de ter despejado os seus pesados recalques – quando ainda os tinha – nos desvaios de uma poesia revolucionária e de uma prosa tão inaugural como o foi em seu tempo, a de José de Alencar. O que sempre neguei e nego é que o autor ilustre de “Macunaíma” entenda alguma coisa de artes e literatura. Como crítico é um cavalo! [...] Portinari, de fato, representa uma volta à boa tradição da nossa Academia de Belas Artes. Retoma a seriedade técnica de um Amoedo ou de um Visconti. O seu drama é querer passar daí à posição de criador ou à responsabilidade muito séria de mestre modernista. O máximo que ele pode dar é uma contribuição sentimental à plástica impressionante ou lavada que ensaia. [...] Diga-me isso de boa-fé, sem nenhuma animosidade para com o artista laborioso, querendo apenas colocá-lo no seu lugar, justo e útil – e desaba o mundo!<sup>161</sup>

Este sarcasmo é bastante característico dos trabalhos literários e das críticas escritas por Oswald de Andrade, que, nesta publicação, comparou o pintor Candido Portinari a um coronel, o Coronel Candinho, utilizando o apelido pelo qual os amigos

---

<sup>161</sup> Oswald de Andrade. “As pinturas do Coronel”. *Dom Casmurro*, 02 de dezembro de 1939. Rio de Janeiro, RJ.

mais próximos do artista o tratavam. Oswald fez uma analogia à antiga política coronelista, afirmando que Portinari se encontrava em uma posição privilegiada, inenfermo a qualquer contrariedade e protegido pelos seus admiradores. Além disso, Oswald fez uma provocação direta a Mário de Andrade, dizendo que este nada entendia de arte, o que o levava a colocar Portinari em uma posição muito elevada, que não condizia com a realidade.

Para Oswald, a contribuição de Portinari era sim, significativa e útil à arte nacional, contudo deveria ser relativizada, pois o julgavam como um “mestre modernista”, posição que não lhe cabia. Estes embates foram recorrentes neste período em que o pintor continuava a desempenhar o seu trabalho para o Ministério Capanema, praticamente monopolizando as encomendas no que dizia respeito aos pintores. Mário, por sua vez, buscava sempre defender e exaltar o trabalho do artista, o qual muito admirava, além de compartilhar com ele uma amizade íntima e pessoal.

Dos frutos do trabalho com os murais no Ministério, Portinari colheu muitos benefícios, mas também algumas contradições e dilemas pessoais. Além das duras críticas que sofria durante a execução deste trabalho, Portinari teve que lidar com as intervenções recorrentes do gosto pessoal de Capanema e com a extinção da Universidade do Distrito Federal, instituição em que lecionava. Em 1939, um decreto federal iria dar fim às atividades da UDF, que, por sua proposta de ensino mais livre, esbarrava nos projetos educacionais pretendidos pelo Ministro.

### **2.3 - Os dilemas da atuação no Estado Novo**

O período de funcionamento da Universidade do Distrito Federal foi muito breve, visto que, como citado, em 1939 esta instituição foi extinta por um decreto do Estado Novo. Gustavo Capanema, finalmente, havia conseguido abrir o caminho para colocar em prática o seu projeto universitário. Contudo, enfrentou muitas críticas e protestos por parte do corpo docente e discente da UDF, que, até o fim lutou por sua manutenção. Além disso, diversos outros setores intelectuais retaliaram a ação do Ministro.

Capanema, também como já exposto, desejava colocar em prática um projeto universitário que teria seu cerne na Universidade do Brasil. Seria desta Universidade que deveriam partir as orientações às demais instituições de ensino superior. A UDF apresentava-se como um empecilho aos planos do Ministro, uma vez que contava com

professores bastante capacitados e com uma proposta educacional inovadora, o que poderia dispersar a atenção em torno das ambições de Capanema.

À época do fechamento, a UDF contava entre seus docentes, com importantes representantes da intelectualidade e das artes em âmbito nacional, tais como: Roberto Marinho de Azevedo, Lélío Gama, Lauro Travassos, Djalma Guimarães, Bernhard Gross, Alfred Scheffer, Viktor Lenz, Otto Rothe, Luís Freire, Joaquim Costa Ribeiro, Luís Dorthworth, nas ciências físicas e naturais; Jorge de Lima, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Álvaro Vieira Pinto, Luís Camilo de Oliveira Neto, Josué de Castro, Afonso Arinos de Melo Franco, em filosofia, letras e ciências sociais; Lourenço Filho, Mário Casassanta, em pedagogia; Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Arnaldo Estrela, Candido Portinari em pintura, escultura e música<sup>162</sup>.

Desde o momento de sua fundação, a UDF sofreu perseguições, sendo seu corpo docente permanentemente alterado em virtude disso. Com a instauração da ditadura do Estado Novo, Capanema encontrou meios que justificassem o fechamento desta instituição. O Ministro foi questionado sobre a possibilidade de investir nesta Universidade, que já estava em pleno funcionamento, na tentativa de que ele abandonasse a ideia da cidade universitária que seria a sede da Universidade do Brasil, projeto este que não chegou a ser consolidado em sua gestão.

Com a extinção da Universidade do Distrito Federal, a proposta governamental determinava que seu corpo docente e discente fosse incorporado à nova Faculdade Nacional de Filosofia, instituição, que, de acordo com os planos de Capanema, iria posteriormente compor os quadros da futura Universidade do Brasil. Entretanto, muitos defendiam que a nova Faculdade não oferecia uma estrutura satisfatória e que contemplasse todo o formato educacional da antiga universidade. O reitor da UDF, Luís Camilo de Oliveira Neto, tentou inutilmente salvá-la, intercedendo pelos mais de 500 alunos com cursos interrompidos e os mais de 50 professores dispensados<sup>163</sup>.

Mário de Andrade, que estava à frente do Instituto de Artes da UDF, demonstrou a sua indignação em carta enviada a Capanema: “Não pude me curvar às razões dadas por você para isso: lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que nos sobrava no Brasil [...]”<sup>164</sup>

<sup>162</sup> SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Op.Cit.*, pp. 228-230.

<sup>163</sup> Idem, pp. 229-230.

<sup>164</sup> Mário de Andrade *Apud*. SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Op.Cit.*, p. 100.

Candido Portinari, por sua vez, como professor e coordenador da seção de pintura, revelou muita preocupação em relação ao destino dos seus alunos. O pintor tentou interceder junto ao Ministro Capanema para a criação de uma cadeira de Pintura Mural na Escola Nacional de Belas Artes, para que ele pudesse continuar a lecionar para os estudantes, intuito que ficou expresso na seguinte carta:

Prezado amigo e ministro Dr. Gustavo Capanema. Depois da última entrevista que tive com o senhor. Estive pensando e concluí que meu lugar é entre meus alunos; mesmo que minha obra fique prejudicada achei que, neste momento, os meus serviços serão mais úteis ali. O grupo de alunos que venho chefiando há quatro anos já faz parte das coisas que não desejo perder. Os resultados práticos obtidos já são bastante sensíveis, sobretudo em um meio atrasado como o nosso, em artes plásticas. Essas considerações levaram-me a sugerir à sua inteligência a criação de um ateliê na Escola N. de Belas Artes onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural. Este gênero de pintura foi utilizado desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como veículo educativo e de propaganda. Em todas as Escolas de Artes ocupa essa cadeira lugar da maior importância, sobretudo pela necessidade constante que os governos têm para a decoração dos seus palácios. Desta forma, não há razões para que o Brasil não tenha também seu curso de pintura mural, inexistente na Escola N. de Belas Artes. Pelas razões acima expostas proponho ao ilustre ministro o aproveitamento do meu curso de pintura mural<sup>165</sup>.

Portinari buscou convencer Capanema através da afirmação de que seria interessante ao Estado apoiar a criação do proposto curso de pintura mural na Escola Nacional de Belas Artes, tendo em vista que muitos governos grandiosos já o faziam pela necessidade constante de decorar seus palácios. De acordo com o artista, a pintura mural poderia ser usada pela classe dirigente como um veículo educativo e de propaganda. No período em que redigiu esta carta, o artista trabalhava, em conjunto com os alunos, na execução dos murais em afresco no novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde.

Percebe-se que a finalidade da arte muralista, apontada pelo pintor, seria a de propaganda governamental e de instrução das massas populares. Portinari procurava convencer o Ministro, apelando por seus alunos, uma turma que o acompanhava há quatro anos, desde o começo da sua jornada como professor na Universidade do Distrito Federal, demonstrando a insatisfação que sentiria em ficar sem lecionar.

---

<sup>165</sup> Rascunho da carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 27 de maio de 1939. Rio de Janeiro, RJ.

Os alunos de Portinari também se reuniram para enviar ao Ministro Capanema um abaixo-assinado na tentativa de que ele colaborasse para a criação de uma cadeira de Pintura Mural na Escola Nacional de Belas Artes:

Tendo chegado ao nosso conhecimento que se acham abertas as inscrições para o curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes viemos por meio da presente expor a Vossa Excelência a situação em que se encontram os alunos da matéria acima em virtude da extinção da Universidade do Distrito Federal. Essa extinção veio interromper bruscamente um curso em pleno funcionamento colhendo de surpresa alunos em todos os graus de adiantamento. Estes vêm-se (sic) assim na iminência de perder o trabalho despendido de boa-fé em um estabelecimento oficializado, caso Vossa Excelência não providencie no sentido de dar continuidade ao curso acima mencionado. Os abaixo assinados eram alunos do Professor Candido Portinari tendo recebido durante vários anos as lições do mestre dentro da orientação que o mestre tinha dado aos cursos que dirigia. Esta orientação em arte está muito mais intimamente ligada ao feitio pessoal e à personalidade do mestre do que em se tratando de ciência. Em ciência, a substituição do professor não implica necessariamente a descontinuidade do curso, enquanto que em Arte a mudança de direção significa a destruição de anos de trabalho. Acresce que Candido Portinari é atualmente no Brasil o artista que mais se tem preocupado com o estudo de determinados gêneros de pintura mural, gênero a que se pretendiam dedicar alguns dos alunos abaixo, assim sendo, viemos solicitar a Vossa Excelência a criação do curso de Pintura Mural na Escola de Belas Artes<sup>166</sup>.

Nesta missiva, enviada pela aluna Liliana Lucia Silva a Gustavo Capanema, também subscrevem-se os estudantes Enrico Bianco, Roberto Burle Marx, Rosalina Leão Baima, Lota de Macedo Soares, Alcides da Rocha Miranda, Anna Maria Muricy, Elsa Medeiros, Lêda Sampaio, Heris de Moraes Victória, Inez Maria Luiza Correa da Costa, Vera Violeta Moreira Ericson, Irene Estrella, Marina Alves de Souza, Lia Pontual Cavalcanti, Maria de Lourdes da Fonseca, Amélia Horta, Marieta Macedo Soares de Paula Leite, Dalilia Mello Franco Alves Heim e Rubem Cassa.

Capanema chegou a remeter ao Presidente Getúlio Vargas um ofício solicitando a criação da cadeira de Pintura Mural na ENBA, como atestou em carta enviada a Portinari: “Levei ontem à noite ao Presidente o decreto-lei de criação da cadeira de pintura mural e a proposta de sua nomeação para este lugar. Esperamos um pouco mais, e este caso estará resolvido.<sup>167</sup>”

<sup>166</sup> Carta de Liliana Lucia Silva a Gustavo Capanema, de 1939. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>167</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 27 de setembro de 1939. Rio de Janeiro, RJ.

Apesar da solicitação expressa ao Ministro, o pintor não voltaria a lecionar. A extinção da UDF marcou uma indisposição entre Gustavo Capanema e os intelectuais e artistas do seu corpo docente. Muitos alunos foram prejudicados, assim como vários docentes tiveram suas carreiras cessadas. A vontade e o gosto da classe dirigente predominaram diante de uma instituição que vinha demonstrando ser bem-sucedida em sua proposta educacional. Este episódio expressa um dos momentos de tensão entre a elite letrada e o governo autoritário.

Capanema, era por muitos considerado um homem com ideias mais arejadas, dessa forma, ao seu redor no Ministério, concentrava-se grande parte dos artistas e intelectuais, especialmente os adeptos do movimento modernista, que participavam da burocracia de um governo ditatorial. O intelectual mineiro possuía clara simpatia pela estética moderna, o que deixou concretizado na escolha do projeto a ser executado na construção do MES.

Todavia, algumas ações do governo que ostentava um caráter autoritário e por vezes flertou com os regimes nazifascistas europeus, gerava em parte desta elite letrada uma crise de consciência e o constrangimento pela atuação nas fileiras estatais. Estes artistas e intelectuais, em contrapartida, acreditavam que sua participação no Estado contribuiria para uma produção cultural e artística que minimizava este dilema.

No momento do fechamento da Universidade do Distrito Federal, após um período de intensa perseguição e cerceamento de boa parte do corpo docente, Portinari buscou alternativas para que não se encerrasse a sua jornada de professor. Entretanto, sem sucesso. Mas, neste período, em contrapartida, o pintor também colhia os frutos do reconhecimento da sua obra no novo edifício do Ministério da Educação e Saúde. A sua trajetória como pintor modernista e muralista começava a ser notada nos Estados Unidos.

Vale ressaltar que este país norte-americano, entre os anos 1930 e 1940, constituiu-se como o grande polo artístico mundial. Nova York substituiu Paris como o grande eixo irradiador de cultura. Com o conflito bélico na Europa e a perseguição nazista, muitos artistas e intelectuais daquele continente buscaram refúgio nos Estados Unidos, ocupando cargos em universidades e conquistando espaços de atuação cultural e artística. Além disso, a economia americana sofreu pouco com a guerra, o que

possibilitou, ao governo e alguns setores empresariais privados, incentivar, financeiramente, a criação de muitos museus e galerias<sup>168</sup>.

O trabalho artístico de Portinari obteve grande sucesso nos Estados Unidos neste contexto. O pintor era constantemente convidado para participar de exposições de arte promovidas por museus e galerias, oportunidade que lhe possibilitava vender e divulgar muitas das suas composições. Em 1938, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, adquiriu a tela *Morro*, a primeira obra do artista a ser comprada por uma instituição estrangeira. No ano seguinte, em 1939, Portinari participou da Feira Mundial de Nova York, expondo três murais<sup>169</sup> no pavilhão do Brasil, que havia sido projetado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, arquitetos modernistas com os quais o artista já trabalhava na empreitada do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Com o destaque e as constantes visitas do pintor aos Estados Unidos, alguns setores da imprensa começaram a criticá-lo por apresentar tendências universalizantes em sua arte, que destoavam da verdadeira brasilidade artística, que precisava ser promovida. Em uma publicação, a revista *Nação Armada* fez duras ressalvas ao trabalho de artista, que abusava das deformações dos seus personagens, o que agradava o gosto pelo exótico dos norte-americanos, mas não interessava à arte nacional. Além disso, a publicação ironizava o excesso de proteção despendida a Portinari pelos importantes amigos intelectuais:

O Sr. Candido Portinari seguiu para os Estados Unidos. Não faltaram zumbaias e rapapés ao genial caricaturista da pintura. Os adjetivos bonitos e aslouvaminhas se dependuraram das colunas de alguns jornais. Choveram as homenagens. [...] Que os americanos fiquem encantados com o Sr. Portinari, não nos admira. Os nossos amigos do Norte adoram a excentricidade têm, mesmo, – porque não dizer – o prazer, a volúpia do excêntrico e um pintor amigo de colocar todo o seu talento nos pés das imagens que pinta, porque, a seu ver, “o homem tem pouca base”, isto é, deveria ter pés “mais de acordo com o tamanho do corpo”, deve causar sucesso na terra do “maior do mundo” do “mais curioso” e outros “mais”. O que não podemos admitir, entretanto é que o jovem cultor da elefantíase na arte pictórica leve a sério essas homenagens do americano amigo do excêntrico, e... de divertir-se... Se, todavia, o Sr. Portinari fosse no Brasil e na pintura, apenas um excêntrico que diverte, não estaríamos, agora, a gastar tempo com sua

<sup>168</sup> Sobre os Estados Unidos como um grande centro cultural e artístico neste período. Cf. PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009; SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna – Séculos XIX e XX**. São Paulo: Editora da USP, 1996.

<sup>169</sup> Os trabalhos expostos por Portinari nesta ocasião foram três murais que faziam alusão a três regiões do Brasil: *Centro-Oeste, Sul e Nordeste*. Estes murais chamam a atenção do Professor Robert Smith, que vê no artista uma vocação para desenvolver uma obra muralista semelhante à mexicana. Cf. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 11.

preciosa pessoa. Mas, o caso é que sempre sentimos na obra do atual turista na cidade dos arranha-céus gigantescos, pendores universalistas, tendências francamente internacionalistas que não se coadunam, em absoluto, com a obra de franco nacionalismo em que está empenhado o Brasil<sup>170</sup>.

Nos Estados Unidos, Portinari escreveu ao Ministro Capanema queixando-se a respeito desta publicação:

Tive notícias ontem que me deixaram muito triste – parece que publicaram artigo na Nação Armada – explorando o velho tema. Enquanto isto aqui tenho sido tratado como se eu fosse um grande homem. Pedidos de dezenas de museus para exibirem meus quadros. O Museu de Arte Moderna adquiriu para sua coleção o meu grande quadro “Espantinho” e mais 3 desenhos. O Museu de Detroit adquiriu o “Gado” grande quadro também. Várias das melhores coleções também já adquiriram. A Galeria Harriman, umas das melhores daqui já assinou contrato para me representar aqui. O Club de edições limitadas assinou contrato comigo pagando 20 contos para eu ilustrar um livro. E muitas outras coisas boas me têm acontecido. As conversas que tenho tido aqui desde o Rockefeller<sup>171</sup> até as pessoas mais humildes: É dizendo que o Presidente Getúlio é querido pelo povo, que as nossas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho. Que o Presidente é um grande patriota que tem defendido o Brasil dos exploradores e coisas neste gênero. Acho injusto o que estão fazendo comigo. Falo assim com o senhor porque tem sido o seu apoio que me tem levantado até conseguir o sucesso que obtive aqui<sup>172</sup>.

Nesta carta, Portinari reconheceu a importância do apoio do Ministro em sua trajetória artística, afirmando que foi ele quem o levou a conquistar o sucesso que, então, desfrutava nos Estados Unidos. Além disso, o pintor descreveu a sua admiração pela gestão do Presidente Getúlio Vargas, sobre a qual conversava entre os círculos sociais que havia estabelecido na América do Norte, enfatizando especialmente a criação dos novos Ministérios – o do Trabalho e o da Educação e Saúde.

<sup>170</sup> “O deformista da pintura”. *Nação Armada*, novembro de 1940.

<sup>171</sup> Nelson Rockefeller era um importante empresário estadunidense, dono da Standart Oil e que, posteriormente, viria a atuar politicamente como governador de Nova York e também como vice-presidente dos Estados Unidos. Rockefeller foi também um dos grandes incentivadores financeiros do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Apoiou também a instalação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Outra importante empresária consumidora da arte do pintor nos Estados Unidos neste período foi a cosmetóloga Helena Rubinstein. Rubinstein nasceu na Cracóvia, região do antigo Império Austro-Húngaro, atual Polônia, mas residia em Nova York, onde geria a Helena Rubinstein Inc., empresa que a tornou uma das mulheres mais ricas do mundo.

<sup>172</sup> Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 29 de novembro de 1940. Rio de Janeiro, RJ; Nova York, NY EUA.

No ano seguinte, Portinari foi convidado pelo diretor da Biblioteca do Congresso de Washington para a realização de pinturas murais na ala da Fundação Hispânica daquela instituição. O governo brasileiro ofereceu apoio moral e material a esta empreitada, em uma demonstração de cooperação intelectual entre as duas nações. O artista, que ainda estava envolvido com os trabalhos no Ministério, foi dispensado temporariamente para que pudesse promover o seu nome e a arte nacional na América do Norte.

Em carta ao Ministro Gustavo Capanema, Portinari formalmente comunicou-lhe sobre a viagem, solicitando o provisório afastamento das atividades referentes à decoração do novo Ministério:

Necessitando de viajar para os Estados Unidos, onde realizarei pinturas murais para a Library of Congress, de Washington, comunico a Vossa Excelência que, logo regresse ao Brasil, e de acordo com as suas recomendações, concluirei as pinturas afresco, nas paredes do salão de audiências e do salão de conferências do Ministério da Educação, pelo preço já ajustado. Juntamente com esses trabalhos, ou logo após os mesmos, atenderei a sua solicitação no sentido de fazer as pinturas de decoração do Gabinete do Ministro, do salão de espera e do salão de exposições, tomando por base as seguintes indicações: I) até 100 metros quadrados 1:000\$000 cada metro; II) de 100 metros quadrados a 200 metros quadrados, 800\$000 cada metro; III) Pelo que exceder de 200 metros quadrados, 400\$000 cada metro. Uma vez que Vossa Excelência esteja de acordo com essa proposta, ao voltar da minha viagem tomarei a liberdade de procurá-lo para ajustar as providências iniciais necessárias<sup>173</sup>.

Nesta missiva, Portinari deixou garantida a realização dos trabalhos que já haviam sido encomendados por Capanema no momento do seu retorno dos Estados Unidos, assim como negociou os valores e as condições de novas composições que o Ministro já havia demonstrado interesse em contratar. Gustavo Capanema respondeu a carta de Portinari, também adotando um tom de formalidade e aprovando o que foi proposto para a confecção de novas obras para a empreitada decorativa do MES:

De posse da sua carta de 30 de julho p. findo, em que me comunica sua próxima viagem aos Estados Unidos, finda a qual concluirá os trabalhos de pintura afresco, já combinados no Edifício do Ministério da Educação, fico ciente da comunicação. No tocante à segunda parte da carta, em que expõe as condições pelas quais poderá executar as pinturas de decoração do Gabinete do Ministro, do salão de espera e do salão de exposições conforme solicitação que lhe fiz, tenho a dizer-lhe que estou de acordo com as referidas condições. Assim, aguardo o seu

---

<sup>173</sup> Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 30 de julho de 1941. Rio de Janeiro, RJ.

regresso para tomar as providências necessárias à realização desse novo trabalho<sup>174</sup>.

Capanema já deixou, portanto, acordado os valores de uma nova encomenda sob o mecenato estatal ao pintor, assim que ele regressasse.

O esforço de aproximação cultural e artística entre os dois países que representava a viagem de Portinari aos Estados Unidos, ficou expresso na carta enviada pelo diretor da Biblioteca do Congresso, Archibald MacLeish, ao governo brasileiro, na qual agradecia a oportunidade de receber o pintor para a realização de trabalhos naquela instituição:

É para mim então uma satisfação especial poder comunicar a Vossa Excelência que o senhor Portinari teve a amabilidade de aceitar o modesto pagamento que lhe pudemos oferecer pela execução das pinturas. A quantia é deveras pequena em relação com o imenso valor artístico do trabalho de as realizar. Em nome da Biblioteca do Congresso portanto, desejo agradecer a Vossa Excelência pela gentilíssima atenção que prestou ao nosso convite feito ao Senhor Portinari para que considerasse a preparação dessas decorações e a esplêndida ação de Vossa Excelência em mandar o distintíssimo pintor a Washington com o motivo de executar os desenhos preliminares. Tenho a certeza que a realização deste importante projeto nas paredes de nossa Fundação Hispânica, que rapidamente se torna um centro preeminente neste país de estudos de cultura da América Latina, terá as mais largas e benéficas consequências na atual obra de rapprochement entre os povos das duas grandes repúblicas, os Estados Unidos do Brasil e os Estados Unidos da América do Norte. Do profundo interesse que Vossa Excelência sempre tem manifestado por essa obra de ligação cultural representa a missão do Senhor Candido Portinari nova e eloquente prova<sup>175</sup>.

Estabelecia-se então, uma política de aproximação cultural e de colaboração artística e intelectual entre Brasil e Estados Unidos, representada pela viagem de Candido Portinari àquele país.

De acordo com Annateresa Fabris, quem intermediou as negociações entre o governo estadunidense e o brasileiro, foi o Professor Robert Smith, que era um estudioso da obra de Portinari, sendo que esse historiador de longa data estudava a arte e a arquitetura luso-brasileira do período colonial. Foi Smith, portanto, que indicou a Archibald MacLeish o nome do artista para a execução destes painéis<sup>176</sup>.

<sup>174</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 12 de agosto de 1941, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>175</sup> Carta de Archibald MacLeish a Getúlio Vargas, de 17 de setembro de 1941. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C., EUA.

<sup>176</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 15.

Ficou decidido que a temática adotada para a ornamentação da ala da Fundação Hispânica deveria ser comum a toda a América Latina. Em carta ao intelectual Mário de Andrade, Portinari relatou ao amigo acerca da escolha desta decoração:

As paredes são maravilhosas e tive toda a liberdade para fazer os croquis e estes já foram aprovados pelo MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Os motivos são comuns a todos os países da América: Descoberta, Pioneiros, Catequese, Ouro. Breve mandarei fotografias. Vou executar a têmpera a ovo sobre o muro. Estou muito entusiasmado com esse trabalho. As salas são bem proporcionadas e há bastante espaço para se ver as pinturas<sup>177</sup>.

Em outra correspondência, Portinari confessou ao literato, que iria mesmo representar o Brasil nestas composições: “Os assuntos são: Descoberta, Catequese, Bandeirantes e Ouro – mas isso tudo deve abranger toda a América, mas no fundo eu vou fazer é o Brasil<sup>178</sup>.”

Para a execução dos trabalhos na Biblioteca do Congresso, Portinari contou com a ajuda do seu irmão Loi. Esta obra contribuiu para o sucesso e o reconhecimento do artista naquele mercado artístico. Muitos marchands e galerias disputavam a aquisição de trabalhos do pintor. O governo brasileiro, por sua vez, alcançava o objetivo de divulgação da arte nacional nos Estados Unidos. Neste período, os laços de amizade entre as duas nações eram estreitados cada vez mais<sup>179</sup>. O Brasil chegou a se posicionar favoravelmente aos norte-americanos no conflito bélico mundial.

A execução dos painéis para a Fundação Hispânica demorou mais do que o tempo inicial previsto, o que motivou Portinari a escrever ao Ministro Capanema, com quem havia combinado um serviço no momento do seu retorno ao Brasil, justificando este atraso:

Como o Senhor tem me apoiado em todos os sentidos para a realização do meu trabalho de artista, penso que não fará nenhuma objeção para que eu permaneça aqui ainda 4 ou 5 meses. Creio também que os afrescos do Ministério lucrarão com isso. Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos

<sup>177</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 07 de outubro de 1941. São Paulo, SP; Washington D.C., EUA.

<sup>178</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de setembro de 1941. São Paulo, SP; Washington D.C., EUA.

<sup>179</sup> Os dois países nutriam relações diplomáticas e comerciais. O Brasil fornecia matéria-prima, principalmente minérios, para as indústrias estadunidenses.

os países da América está claro que vou fazer o Brasil. E espero receber uma comunicação sua para poder trabalhar sabendo que o seu apoio moral continua a me empurrar para frente<sup>180</sup>.

No mesmo dia em que enviou esta carta ao Ministro Gustavo Capanema, solicitando sua compreensão diante da possibilidade do atraso em voltar a realizar as obras do MES, Portinari também remeteu cartas a Carlos Drummond de Andrade e ao Presidente Getúlio Vargas.

Drummond atuava como secretário de gabinete do Ministro Capanema. Era com o poeta-funcionário público com o qual muitos artistas e intelectuais resolviam questões burocráticas associadas ao novo Ministério da Educação e Saúde. Getúlio Vargas, apesar da declarada falta de conhecimento em artes, deixava Capanema conduzir o MES com certa liberdade, apoiando as decisões mais controversas e ousadas do intelectual mineiro à frente daquela pasta. Dessa forma, Candido Portinari teria escolhido escrever às três personalidades ligadas diretamente ao seu mecenato artístico no Estado Novo.

Na carta a Carta Drummond, Portinari descreveu em pormenores os esboços que havia feito para a execução dos painéis:

O MacLeish é inteligente e tem me deixado trabalhar à vontade. Os estudos ficaram bons. Se eu conseguir executar os croquis farei obra boa. Fiz o assunto com toda liberdade. Os motivos são de todos os países da América: Descoberta – neste fiz um trabalhador puxando uma corda e em um canto fiz 3 caravelas. Catequese – este fiz um grupo de índios e índias misturados com os jesuítas – há jesuítas com crianças no colo – fiz uma vaquinha e no fundo o mar com barcos cheios de índios. Pioneiros – fiz uns homens de botas, atrás há um riacho com um homem deitado bebendo água – misturei uns tamanduás, tatus etc. Ouro – um barco carregado de gente em atitudes diferentes querendo se atirar dentro da água, esse barco terá 4 metros<sup>181</sup>.

Destes detalhes que o pintor esmiuçou ao poeta resultou a composição final executada. Portinari buscava retratar o Brasil na composição. O pintor havia escolhido tratar de um tema comum a toda a América Latina, cujos países passaram pelo processo de colonização e exploração da Metrópole estrangeira, mas a decisão de colocar alguns aspectos que aludissem à brasilidade fica expressa, por exemplo, na decisão de representar nas pinturas o tatu e o tamanduá, animais da fauna nacional.

<sup>180</sup> Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 03 de outubro de 1941. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C., EUA.

<sup>181</sup> Carta de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade, de 03 de outubro de 1941. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C., EUA.

Na primeira parte da missiva destinada ao Presidente da República, o artista também destacou os motivos escolhidos para decoração dos painéis, sem, contudo, descrevê-los em detalhes, como o fez a Drummond. A Vargas, Portinari buscou enfatizar todo o apoio dispensado por seu governo, agradecendo-o:

Tenho a satisfação de comunicar a Vossa Excelência que os estudos para a decoração das duas salas na Biblioteca do Congresso, foram aprovados pelo Senhor MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Ainda este mês começarei a pintar diretamente nos muros. [...] Agradeço a Vossa Excelência mais uma vez o apoio moral e material que me tem dispensado para realizar meu trabalho de pintor. De Vossa Excelência, patricio e admirador<sup>182</sup>.

Beneficiário do incentivo governamental, que havia contribuído em custear a ida do pintor aos Estados Unidos, Portinari procurava demonstrar aos responsáveis pelo seu mecenato a importância da pintura que confeccionava naquele país, revelando a eles a sua preocupação em garantir que o trabalho resultasse em obra patriótica. O objetivo final era a promoção da arte brasileira na América do Norte.

Apesar da guerra, as obras de Portinari naquela nação não deixaram de ter a visibilidade e o retorno esperado. Quando finalmente terminou os trabalhos na Biblioteca do Congresso, o artista escreveu a Mário de Andrade afirmando que havia alcançado um grande êxito, o resultado havia sido uma composição plástica excelente e que contribuía para a ventilação do seu nome nos setores artísticos estadunidenses, o que ele acreditava que despertaria muito interesse em torno de suas pinturas:

Terminei os murais na Biblioteca do Congresso – gostaria que você os visse – creio que é a melhor coisa que fiz. Parece-me que quem entendeu realmente o que fiz foi o MacLeish – os outros da Biblioteca são muito amáveis, mas um tanto acadêmicos. [...] O pessoal batuta daqui está gostando muito e creio que terá repercussão mesmo com guerra<sup>183</sup>.

A viagem certamente contribuiu para reforçar o esforço de cooperação artística e intelectual entre o Brasil e os Estados Unidos, contudo, também serviu para alavancar a própria carreira internacional do artista, que passou a ser ainda mais requisitado e procurado para expor e vender pinturas naquele país.

---

<sup>182</sup> Carta de Candido Portinari ao Presidente Getúlio Vargas, de 03 de outubro de 1941. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C., EUA.

<sup>183</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de dezembro de 1941. São Paulo, SP; Washington D.C., EUA.

A situação do conflito mundial se agrava enquanto Portinari estava nos Estados Unidos. Nesta mesma missiva, Portinari descreveu ao amigo Mário de Andrade as dificuldades e percalços que enfrentava na tentativa de voltar ao Brasil. O artista relatou ao literato que o influente empresário Nelson Rockefeller prometeu ajudá-lo a retornar com sua família que também lá estava, depois de ter realizado retratos da família do milionário.

Nós estamos morrendo de saudades de Brodóski, tínhamos tomado passagem em navio brasileiro e já estávamos em NY para embarcar, mas saíram notícias de que há submarinos no Atlântico – desistimos e aqui estamos em Washington. Você bem pode avaliar a correria com malas, embrulhos e desistência de última hora, o trabalho que foi. Estamos procurando ir de avião – o Rockefeller prometeu arranjar passagens. Fiz retratos dos filhos dele e agora estou fazendo a mãe dele<sup>184</sup>.

O pintor estabelecia, portanto, importantes contatos que o ajudavam a alavancar a sua carreira artística internacional. Além de grandes empresários, o artista era notado por importantes artistas, críticos e curadores de arte<sup>185</sup> de galerias dos Estados Unidos, o que contribuía para a divulgação do seu nome como pintor naquele país, possibilitando a procura em torno da aquisição de seus trabalhos.

Enquanto estava nos Estados Unidos, Portinari se encontrou com o crítico de arte Mário Pedrosa, que o procurou para acompanhar os trabalhos na Biblioteca do Congresso. Pedrosa estava exilado após sofrer perseguições e prisões por se opor à ditadura estadonovista. O artista, que aceitava encomendas do mecenato estatal, convivia de perto com amigos intelectuais que haviam sofrido algum tipo de perseguição política promovida pelo Estado em que atuava.

Para Pedrosa, na confecção dos painéis para a ala da Fundação Hispânica, Portinari havia encontrado muito mais liberdade de criação e isto resultou em uma composição artística mais inventiva. No trabalho muralista no Ministério da Educação e Saúde, em contraposição, o pintor estava preso à temática ciclópica que lhe foi imposta e à necessidade de “funcionalidade nacional”<sup>186</sup> do trabalho. Nos Estados Unidos estas

---

<sup>184</sup> Idem.

<sup>185</sup> Dentre estes missivistas estadunidenses, constam nomes como os do artista plástico Rockwell Kent e de Alfred Barr Jr, diretor do MoMA.

<sup>186</sup> Expressão cunhada por Mário de Andrade a despeito dos murais do Ministério da Educação e Saúde. Cf. PEDROSA, Mário. *Op.Cit.*, p. 15.

pesquisas formais que se adequam à função representativa cedem a elementos mais imaginativos<sup>187</sup>.

A empreitada de decoração da ala da Fundação Hispânica, na Biblioteca do Congresso, resultou em quatro grandiosos murais, que divergem em tamanhos e formatos. Para cada parede, Portinari pensou em uma solução artística que melhor se encaixasse à composição final. Os temas escolhidos, como o próprio artista afirmou nas missivas trocadas com as amizades intelectuais no Brasil, eram referentes a todos os países da América Latina, mas o pintor buscou enfatizar aspectos que remetiam mais fortemente à colonização brasileira. *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese* e *Garimpo*, ambos terminados no ano de 1941, foram os nomes escolhidos por Portinari para estes painéis.

De acordo com Annateresa Fabris, Portinari mais uma vez, assim como o fez na realização dos murais para o Ministério da Educação, buscou romper com uma versão historicista dos acontecimentos e enfatizar o trabalhador preto no processo de construção e engrandecimento da América, desta vez como um todo. O artista não criou marcos oficiais que simbolizem a colonização, como bandeiras e cruzeiros. Além disso, a ordem em que executou os murais, aproveitando o espaço e as proporções das paredes, seguiu aquilo o que gostaria de retratar de acordo com as dimensões oferecidas e não a cronologia dos fatos ocorridos<sup>188</sup>.

Alguns personagens, objetos e elementos estilísticos são aproveitados pelo pintor de outras pinturas. O trabalho geométrico triangular, em xadrez, ou em losango com o qual ele caracteriza a vestimenta de algumas figuras, busca transmitir-lhes uma maior concretude, sem, no entanto, romper com uma atmosfera instantânea, perseguida pelo artista nestas composições<sup>189</sup>. Em relação aos elementos, a corda, a escada, a cabaça e o bauzinho, são recorrentes em muitas obras de Portinari. A corda aparece em todos os quatro murais, o bauzinho na pintura referente à catequese. No entanto, o baú e a cabaça também marcam presença em muitas telas do artista.

Para Almerinda Lopes, que analisou o painel *Tiradentes* (1949)<sup>190</sup>, que Portinari confeccionou alguns anos depois para um colégio mineiro, o bauzinho fechado, que

---

<sup>187</sup> Idem, pp. 15-17.

<sup>188</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 51-56.

<sup>189</sup> Idem, pp. 55-56.

<sup>190</sup> Esta obra, realizada em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer, que projetou a planta da escola, sob a encomenda de um grande empresário da cidade de Cataguases, em Minas Gerais, será mais detidamente discutida no quarto capítulo desta tese.

aparece em muitas obras do artista, faz uma analogia à caixa de Pandora, como uma espécie de depositário da memória, visto que instiga o observador a abri-lo em sua imaginação a fim de desvendar o desfecho da história<sup>191</sup>.

Na composição dos murais nos Estados Unidos, portanto, Portinari traz uma série de elementos simbólicos de sua obra, além de buscar, como também é característica marcante do seu trabalho, a valorização do homem no processo histórico, em especial o homem preto, sendo representado como um colossal trabalhador braçal.

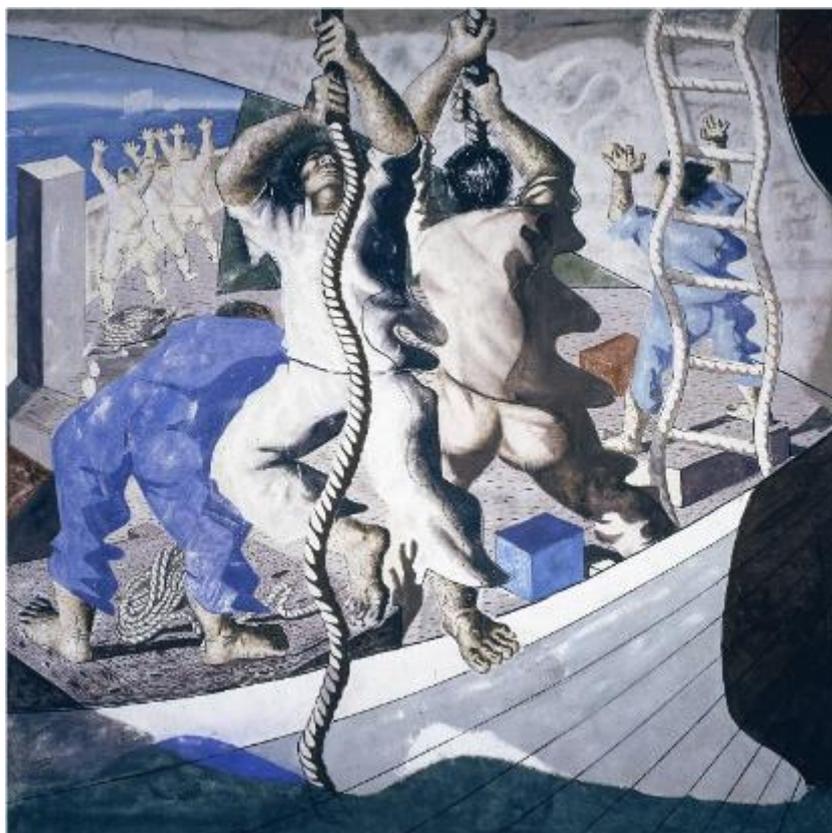


Figura 35: Candido Portinari, *Descobrimento*, 1941.

---

<sup>191</sup> LOPES, Almerinda. **A Interação entre História, Memória e Anacronismo em uma pintura de Portinari.** *Dimensões*, v. 41, jul.-dez. 2018, pp. 169-170.



Figura 36: Candido Portinari, *Desbravamento da Mata*, 1941.



Figura 37: Candido Portinari, *Catequese*, 1941.



Figura 38: Candido Portinari, *Garimpo*, 1941.

Enquanto esteve nos Estados Unidos, Portinari teve contato com a obra *Guernica* (1937), do pintor espanhol Pablo Picasso. A conhecida pintura de Picasso retrata a dor e o sofrimento causados pelo bombardeamento da cidade de Guernica durante a Guerra Civil espanhola com uma estética cubista, caracterizando-se por ser um dos trabalhos mais marcantes de Picasso.

Esta composição influenciaria Portinari, que já nos trabalhos realizados para a Biblioteca do Congresso adotou nas feições e gestos de algumas figuras representadas expressividade similar a dos personagens do quadro de Picasso, com destaque para o trabalhador no centro do mural *Garimpo*, que tem a expressão de desespero e os braços estendidos para o alto, como se clamasse por alguma coisa.

Em seu retorno ao Brasil<sup>192</sup>, Portinari retomou os trabalhos no Ministério da Educação. A repercussão da viagem aos Estados Unidos surtiu efeito muito positivo no conceito do pintor entre a classe dirigente. MacLeish, mais uma vez, remeteu carta ao Presidente Getúlio Vargas, desta vez agradecendo a colaboração brasileira para a realização deste projeto que uniu as duas repúblicas:

---

<sup>192</sup> Nesta ocasião nos Estados Unidos, o pintor teve contato com o trabalho *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, obra que o impactaria e influenciaria sua produção posterior, detalhes que discutiremos no terceiro capítulo desta tese.

Desejo, então, agradecer-lhe profundamente, Senhor Presidente, em nome de todos os que verão estas pinturas pela sua inspiração e generosidade em iniciar um projeto cuja feliz realização cimentará mais seguramente que nunca a estreita harmonia e calorosa amizade que liga as nossas duas grandes repúblicas<sup>193</sup>.

Portinari foi se encontrar com o Presidente Getúlio Vargas, tanto no Palácio do Catete quanto na residência do Presidente em Petrópolis. O artista havia sido convidado pelo estadista para relatar a experiência e as impressões do trabalho que acabara de realizar nos Estados Unidos. O periódico *A Noite*, publicou uma entrevista feita com o pintor que voltou a ressaltar a liberdade artística que lhe havia sido conferida para a realização dos painéis na Biblioteca do Congresso:

Estou satisfeito. Fiz o melhor que pude. Esses trabalhos, que fiz sob o patrocínio dos governos brasileiro e norte-americano, representam a coisa mais importante que eu já realizei em toda a minha carreira. São quatro painéis, com motivos da história colonial da América Latina. Dispus os temas com inteira liberdade, como bem quis, simbolizando a Descoberta, os Pioneiros, a Catequese e a Procura do Ouro<sup>194</sup>.

Esta citada liberdade de criação não foi proporcionada ao pintor no que diz respeito aos trabalhos realizados para o Ministério da Educação e Saúde, nos quais, teve de se adequar ao gosto pessoal imposto pelo Ministro Capanema. Apesar de ter um gosto artístico mais vanguardista, Capanema tinha uma visão muito técnica e instrumental<sup>195</sup> em relação à arte. Para o intelectual mineiro, a arte parecia ter uma função, que naquele momento, seria a de colaborar para o engrandecimento nacional, com características que reforçassem a sua capacidade de educação das camadas populares.

Quando retornou dos Estados Unidos, Portinari foi para casa da família em Brodósqui, a fim de descansar do trabalho que havia acabado de finalizar. Em apenas sete semanas, os murais da Biblioteca do Congresso foram concluídos, o que resultou em uma empreitada exaustiva para o artista. Da sua terra natal, o pintor enviou uma carta ao Ministro, mostrando-se feliz pela noticiada volta aos trabalhos no edifício do MES. Portinari pediu para que Capanema lhe enviasse as orientações a respeito das temáticas

---

<sup>193</sup> Carta de Archibald MacLeish ao Presidente Getúlio Vargas, de 03 de janeiro de 1942. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C. EUA.

<sup>194</sup> “Portinari fala dos Estados Unidos”. Entrevista do pintor para o periódico *A Noite*, de 23 de janeiro de 1942. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>195</sup> SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Op.Cit.*, p. 113.

que deveriam ser executadas, indicando-lhe o que precisava ser lido para que ele se inteirasse do assunto a ser retratado nos novos painéis:

Caro Ministro e amigo Capanema. Não escrevi antes por andar muito cansado e meio desanimado, mas agora com a notícia de que o Senhor quer novos e imensos murais estou novamente em forma e à espera de documentação para dar início aos estudos. Gostaria que o Senhor me enviasse o seu discurso. As vidas de Caxias, Tiradentes e José Bonifácio. Foram os motivos que o Senhor sugeriu. Gostaria de permanecer aqui ainda algum tempo e creio que seria até bom fazer os primeiros estudos aqui – fora do barulho do Rio. Mesmo que eu não fizesse estudos definitivos, pelo menos iria lendo o que o Senhor me mandar e me impregnando do assunto até transformá-lo em cores<sup>196</sup>.

Portinari, que já conhecia as exigências do Ministro, que controlava a temática dos painéis a serem executados, já se colocava à disposição para iniciar os estudos, de acordo com o material bibliográfico que lhe fosse enviado.

Capanema monitorava rigorosamente todos os temas retratados nas obras de Portinari para o Ministério da Educação. Ao pintor, restava alguma liberdade criativa no que diz respeito a execução artística das obras e a escolha interpretativa da temática que lhe era estabelecida.

Em uma carta enviada a Portinari, Capanema demonstrou a maneira sistemática com que intervinha nas composições artísticas que envolviam as obras de decoração do Ministério:

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de ideia quanto aos temas. No salão de audiência, haverá os doze quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. falta fazer o último – a carnaúba –, mudar de lugar o da borracha, e fazer novo um que se destruiu. Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira. No gabinete do ministro, a ideia que me ocorreu anteontem aí na sua casa me parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos *Reis*, capítulo III, versículos 16-28. No salão de conferências, a melhor ideia ainda é a primeira: pintar em um painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e no outro, uma aula de hoje (uma aula de canto). No salão de exposições, na grande parede

---

<sup>196</sup> Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 25 de março de 1942. Brodósqui, SP; Rio de Janeiro, RJ.

do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil. Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já as minhas impertinências<sup>197</sup>.

Esta carta é bastante representativa no que diz respeito à forma como Capanema definia a decoração do edifício do Ministério da Educação. O Ministro intervinha não somente na escolha dos temas, mas também nos locais em que deveriam ser realizados os painéis, assim como indicava expressamente a literatura que deveria basear a criação artística do pintor. Percebe-se, portanto, que Capanema procurava uma finalidade para a arte, que seria a de exaltar aspectos do que ele acreditava ser a identidade nacional.

O pintor, por sua vez, acatava as sugestões do Ministro, que era o contratante do seu trabalho. Em nova missiva, já em 1944, o Ministro, mais uma vez, orienta o artista em relação à composição das obras:

Verificamos que o painel da borracha, no salão de audiências, poderá ficar na posição em que está. Fica, pois, faltando, além da reconstituição do painel destruído, apenas mais uma pintura: o painel da carnaúba. Quanto aos quadros para pregar em paredes, poderemos fixar o seu número em cinco. Quatro deverão versar sobre os temas de que outro dia lhe falei: água, fogo, terra e ar (os quatro elementos). O outro será um retrato do Padre Anchieta. Combinaremos depois as dimensões<sup>198</sup>.

Percebe-se, portanto, que em relação às cartas anteriores, muitos temas já haviam sido repensados e alterados. Estas missivas, trocadas entre o pintor e o Ministro, são capazes de nos revelar os bastidores que envolveram a decoração artística da sede do novo Ministério. Portinari precisou retocar os painéis dos ciclos econômicos, que já havia terminado em 1938, e, confeccionar um que faltava, referente ao ciclo da carnaúba. O artista decidiu retocar a têmpera estas composições, com a finalidade de tornar as suas cores mais vivas, característica que ele acreditava ser alcançada com esta técnica.

Em carta ao intelectual Mário de Andrade, Portinari relatou como estava desempenhando os retoques dos trabalhos no MES, e, disse que havia decidido refazer as partes que necessitavam usando o próprio afresco, com o receio de que a reconstituição com a têmpera aparecesse com o tempo:

Ontem terminei o último afresco, “Carnaúba”. Amanhã vou começar a terminar os outros afrescos, mas não vou retocar a têmpera como antes tinha pensado – vou refazer os pedaços que não me satisfazem a afresco mesmo. Tenho receio que os retoques a têmpera com o tempo

<sup>197</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 07 de dezembro de 1942. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>198</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 31 de julho de 1944. Rio de Janeiro, RJ.

apareçam. Estou certo de que com a prática que já tenho do afresco poderei obter bom resultado<sup>199</sup>.

Mário de Andrade, após a extinção da Universidade do Distrito Federal, passou por alguns cargos públicos, tentando acertar uma posição que lhe satisfizesse. Sem sucesso e bastante decepcionado com os anos despendidos no Rio de Janeiro, o literato decidiu retornar a São Paulo, aonde iria como técnico da seção paulista do SPHAN, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.<sup>200</sup>

Neste mesmo período, o literato recebeu o convite de uma conceituada editora argentina, a Losada, para que ele pudesse escrever uma monografia do pintor Candido Portinari. Na série argentina já haviam sido publicados, pela mesma editora, estudos referentes ao retratista e costumbrista Prilidiano Pueyrredón, o artista plástico, cenógrafo e tapeceiro Horário Butler e o artista plástico Lino Spilimbergo. Na série dedicada à América Latina, gostariam de publicar trabalhos monográficos sobre as obras dos muralistas mexicanos José Clemente Orozco e Diego Rivera, e, também, do pintor brasileiro Candido Portinari. Mário aceitou esta empreitada, mas apesar dos esforços em torno da pesquisa e da escrita, este trabalho nunca seria publicado<sup>201</sup>.

Em carta enviada a Mário, Portinari demonstrou seu entusiasmo com a monografia: “Estou contente em saber que a Losada pediu a você a monografia; por dois motivos 1º porque é feito por você, 2º porque eles imprimem muito bem. Andei já escolhendo as fotografias em grosso mandarei para você peneirar<sup>202</sup>.”

Mário de Andrade ficou envolvido com este trabalho por muito tempo, até a sua morte, em 1945. Ele chegou a escrever a monografia, mas se mostrava descontente com o seu resultado, e, por mais de uma vez, atrasou os prazos que foram estipulados pela editora. Além de todos estes percalços, ele e Portinari tiveram um pequeno desentendimento acerca do que Mário redigiu sobre a atuação do pintor no mecenato estatal. Nesta época, Mário de Andrade já ostentava uma postura bem crítica em relação à ditadura estadonovista. Esses anos finais do Estado Novo também foram momentos de

---

<sup>199</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 12 de novembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>200</sup> O SPHAN começou a funcionar em 1936, a partir de uma determinação presidencial dirigida ao Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. O primeiro diretor do órgão foi o intelectual Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em 1937, o SPHAN foi integrado ao MES. A atual nomenclatura é IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>201</sup> Cf. PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano**. *TOPOI*, v. 7, n. 12, jan.-jun. 2006.

<sup>202</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de novembro de 1942. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

reflexão na vida de Portinari. O pintor e o literato expressaram esses sentimentos nas últimas cartas que trocaram entre si.

Em 1943, Portinari remeteu uma carta a Mário de Andrade, expressando toda a sua insatisfação em relação aos trabalhos no Ministério da Educação e Saúde e às constantes intervenções do gosto pessoal de Capanema:

Estou ansioso para acabar os trabalhos que faltam no Ministério – foi um trabalho que não me satisfaz 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 tivessem 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. [...] Talvez os murais sejam para sujeitos mais fortes – gente que as opiniões dos outros em nada influem<sup>203</sup>.

De acordo com o artista, o trabalho no Ministério não teria valido a pena, nem financeiramente, nem como possibilidade de se expressar artisticamente, visto que a sua produção passava pelo controle sistemático de Capanema. Além disso, enquanto trabalhava para o MES, Portinari enfrentava inúmeras críticas e contestações por ser o pintor a praticamente monopolizar os trabalhos no novo edifício público. Muitos artigos na imprensa eram publicados neste sentido.

Enquanto se desdobravam estas questões, Mário de Andrade estava envolvido com a monografia de Portinari, trabalho que estava escrevendo para a editora Losada. Em carta enviada a Portinari, Mário tratou de alguns detalhes acerca do referido trabalho, salientando que haviam estendido o prazo para que ele pudesse enviar a versão final. Além disso, pediu ao amigo pintor que lhe ajudasse a pensar em alguma maneira de evitar que, quando fosse remetido para a Argentina, o trabalho passasse pela censura postal do Estado Novo:

Já reclamaram de lá e dei o prazo último de mandar o escrito até dezembro. Falar nisso: você conhece alguém na Embaixada Argentina, alguém importante, pra se mandar o embrulho na mala da Embaixada? Eu não sou bem visto na censura nacional, se lembre o que sucedeu com a tradução do Macunaíma. Eu não conheço ninguém, mas vai o escrito e as fotografias, podem fazer qualquer malvadeza na censura<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 17 de dezembro de 1943. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>204</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 31 de agosto de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

Em outra carta, Mário de Andrade já havia explicado ao amigo como ocorreu a censura da tradução de *Macunaíma*:

A respeito da Argentina, sabe o que me sucedeu? Quiseram publicar lá uma tradução do “Macunaíma” ilustrada pelo Caribé, mandaram ela pra eu aprovar. Mas a tradução foi pegada no aeroporto pela censura daqui que ficou com ela vários dias e depois julgando-se incompetente para decidir se o livro é contra o Estado Novo, ou coisa parecida, mandou os originais para a censura aí do Rio! E até agora não se deu solução ao caso e nem sei onde para a tradução! É incrível<sup>205</sup>.

O literato demonstrava a sua indignação com a censura estadonovista. Percebe-se, portanto, que mesmo os intelectuais e artistas que atuavam na burocracia estatal, estavam sujeitos às manobras de controle cultural, exercidas pelo governo autoritário. Situações como esta eram frequentes à elite letrada, que oscilava entre os momentos de adesão e afastamento das ideologias disseminadas pelo Estado Novo Vargasista<sup>206</sup>.

Após receber uma prévia da monografia escrita pelo literato, Portinari remeteu carta ao amigo na qual afirmou estar contente com o que havia lido. O pintor diz ainda que ajudará a pensar em uma maneira de driblar a censura dos “asas negras”:

Recebi o estudo que você fez, achei-o admirável. [...] Há pedaços que me sensibilizaram muito. [...] Se eu soubesse me exprimir diria bem tudo o que achei do estudo que você fez. Acho-o um grande bloco contendo tudo. Se ele tem defeito é a sua ansiedade por mim que leva você fazer a defesa das acusações dos meus inimigos. Você me defende de ataques – você escreveu pensando mais em mim como um filho do que como um artista somente. Não tenho meios de me exprimir para dizer o que representa para mim o que você escreveu, não só pelo lado amigo, mas pelo lado estímulo. [...] Faz tempo que venho indagando a possibilidade de mandar o estudo sem a intromissão dos asas negras e ainda não encontrei<sup>207</sup>.

Como já foi discutido em muitos outros pontos desta tese, Mário de Andrade e Candido Portinari preservaram uma amizade sincera durante os anos em que puderam conviver. Os dois amigos participaram ativamente deste período em que os artistas e os intelectuais sentiam-se como os responsáveis pela promoção da arte e da cultura nacional.

<sup>205</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 06 de abril de 1944. Petrópolis, RJ; São Paulo, SP.

<sup>206</sup> Sobre os dilemas da participação dos artistas e intelectuais no Estado Novo. Cf. BOMENY, Helena Maria. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria. (org.). *Op.Cit.*

<sup>207</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de novembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

Na maioria das vezes, este trabalho era desenvolvido em conjunto ou sob a tutela do Estado.

Portinari foi um artista que nutriu uma relação com o Estado Novo da qual colheu muitos benefícios, mas também alguns inconvenientes. A questão da extinção da Universidade do Distrito Federal e as constantes intervenções de Capanema, no que diz respeito às obras no Ministério, foram situações que incomodaram o pintor em sua atuação sob o mecenato da classe dirigente. Contudo, é inegável que o artista conseguiu alcançar uma enorme visibilidade para sua produção artística, especialmente para a pintura muralista, com a sua participação no Estado.

O artista oscilava entre momentos de profunda insatisfação e de imenso prazer, diante da oportunidade de realizar a empreitada com os painéis do MES. Portinari, em muitas situações, parecia estar convicto da sua contribuição para a promoção da arte nacional: “Este trabalho tem me absorvido por completo. Não tenho feito outra coisa – nem tenho dormido. Apesar das dificuldades que esbarrei para resolver a composição e as cores [...] tenho trabalhado com prazer<sup>208</sup>.”

Em outra missiva, contudo, o artista escreveu em um tom de desabafo a Mário de Andrade, fazendo uma espécie de retrospecto da sua trajetória artística e falando sobre a sua insatisfação em relação às críticas que sofria por seu trabalho no Estado. O pintor também se expressou sobre suas incertezas em relação aos tempos em que estavam vivendo. Nesta época, o conflito bélico mundial caminhava para o seu término e as questões em torno do autoritarismo do Estado Novo eram cada vez mais aparentes:

Creio ter pintado fotograficamente o mundo que me rodeia – gente pobre com os olhos doentes, com a cara estragada, com o corpo deformado – essa mesma gente se divertindo – se casando, tendo filhos e morrendo. Algumas dessas pessoas também com alguma saúde – Contrastando fiz gente bonita com pele tratada e bem maquiada com produtos da Rubinstein. Crianças ricas e crianças pobres, velhos ricos e velhos pobres. Fiz tudo isso também com algum comentário. Procurei fazer tudo que vivi desde menino. Tomei sentido em tudo o que fiz não na maneira mexicana, mas na minha maneira de Brodóski. Acho que um pintor não precisa tomar sentido com palavras, sobretudo se esse pintor é como eu ignorante, mas bastante percebedor, pra não dizer besteira. Acho que em arte ou política o que vale é a ação e não as simpatias de grupo. [...] Desde 1939 começaram a fazer um retrato meu bastante falso – dizendo que fiquei rico, que fiquei besta, que só recebo pessoas que me convêm, que vivo favorecido pelos meios oficiais e isso tudo é bem mentira. Continuo o mesmo, só que com menos fé no que

---

<sup>208</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 15 de outubro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

eu faço e com ideias de que estou bem doente. [...] Talvez seja o resultado da época que estamos vivendo – vivendo como náufragos – que não vê o que está desaparecendo nem o que está para vir<sup>209</sup>.

O pintor datou o ano de 1939 como sendo o do início das críticas mais severas que começou a sofrer por sua atuação no Estado Novo. Além disso, o tom reflexivo da carta deve-se ao período em que esteve nos Estados Unidos, quando vivenciou de perto as incertezas provocadas pela Segunda Guerra Mundial. Além disso, na América do Norte, o pintor teve a oportunidade de ver de perto o trabalho *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. O impacto desta obra na arte de Portinari foi aparente. Quando retornou ao Brasil, ainda influenciado por estas questões, o artista adotou em suas composições personagens de corpos esqueléticos, monstruosos, sofridos, que revelavam os horrores provocados pelas injustiças sociais. Tais figuras contrastavam com os corpos musculosos e monumentais dos trabalhadores de Portinari, como os que foram representados nos murais do MES. Com o final da Guerra da ditadura do Estado Novo, Portinari passou a adotar uma temática muito mais voltada a retratar as desigualdades e os problemas sociais, assumindo uma postura artística politicamente mais engajada.

Para Mário de Andrade, a oportunidade de escrever um trabalho monográfico sobre Portinari, o pintor brasileiro que ele, declaradamente, mais admirava, o deixava muito entusiasmado. Contudo, o literato passava por um momento pessoal muito complicado e conturbado, que viria culminar no seu falecimento em decorrência de um infarto, em 1945. Nestes últimos anos da sua vida, o intelectual demonstrava em suas missivas ao pintor, um tom bastante melancólico e dramático, parecendo insatisfeito consigo mesmo. Isto iria afetar o lado profissional de Mário, já que ele teve muitas dificuldades em terminar este trabalho para a Losada.

Incerto sobre o que havia redigido, o literato enviou uma cópia a Portinari para que ele pudesse lhe ajudar a corrigir o que julgasse não estar bom:

Você leia; tudo quanto achar que devo cortar, ou que devo acrescentar, mande dizer com franqueza. Meu único desejo é que o trabalho saia o menos péssimo possível, e pra isto conto com o auxílio de você. Como guardo cópia, basta você indicar pela página o que me aconselha a refazer. Creio que o Lula Cardoso Ayres, já deve lhe ter falado sobre as dificuldades que tenho de mandar isso pra Argentina. Estou fichado na censura postal desde uma vez que pegaram uma carta minha enviada por intermédio de uma pessoa besta que se deixou pegar. Creio, aliás,

---

<sup>209</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 22 de outubro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo. SP.

que já lhe contei o que sucedeu com a tradução castelhana do Macunaíma, e ainda agora, já foi uns quatro ou cinco meses que saiu um livro meu, traduzido na Argentina, me telegrafaram de lá que já tinham enviado os exemplares que me são destinados, mas até agora nada. E justamente esse trabalho sobre você tem frases que excitarão os melindres, embora nunca excitem a honradez imaginária, do governo nacional. Como fazer?<sup>210</sup>

Nesta missiva, Mário, além de dar carta branca ao pintor para modificar o que achasse necessário na monografia, insistiu novamente na necessidade de tentar driblar a censura postal quando o trabalho fosse enviado para a Argentina. O literato alertou que o texto continha aspectos que poderiam ser considerados ofensivos ao governo. Todavia, o intelectual tocou em assuntos muito polêmicos até mesmo para Portinari, o que causou um atrito entre os dois amigos.

Mário de Andrade mencionou, em diversas passagens, assuntos que os dois discutiam entre si, de cunho pessoal, portanto. Um exemplo é que o literato citou que Portinari considerava a Semana de 1922 como um movimento sem muita importância para a arte nacional. Na passagem, o intelectual afirmou:

E se é capaz de se dedicar acima do limite por um aluno mesmo medíocre, e de diminuir a sua produção, entregue à Cátedra que manteve na extinta Universidade do Distrito Federal, com um despeito capaz até de crueldade se encoleriza com a importância histórica atribuída à Semana de Arte Moderna, considerando esse movimento simples formatura escolar, digno quando muito de discretos e fúnebres jantares comemorativos.<sup>211</sup>

A redação do texto segue este aspecto controverso, com afirmações e analogias estranhas, que desagradaram ao pintor. Mário buscava definir o artista descrevendo seus traços psicológicos e suas opiniões artísticas e políticas, o que soou, em muitos trechos, de mau tom. Nas passagens em que tratou da relação do pintor com o Estado, o literato insinuou que Portinari desfrutava de muitas benesses concedidas pelos donos do poder, o que o ameaçava a subordinar a sua arte ao gosto da encomenda:

Se é certo que preocupa o espírito de Candido Portinari, a situação angustiosa do mundo atual com seus totalitarismos e suas guerras, e se é certo que foi essa solidariedade principal que determinou a simbologia

<sup>210</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 13 de novembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>211</sup> Mário de Andrade. "Candido Portinari". Monografia escrita para a Editora Losada entre os anos 1942 a 1945, mas nunca publicada, p. 17.

dramática dos quadros bíblicos<sup>212</sup>, eu creio que vinha se ajuntar a isso a luta particular do artista, muito solicitado pelos “donos da vida”, o capitalismo, os elementos políticos oficiais e oficiosos, a aristocracia... burguesa, que o adotavam, o cumulavam de encomendas e honras, ameaçando destruir a liberdade a pureza de sua criação<sup>213</sup>.

Em outra passagem, o literato tratou dos painéis do Ministério da Educação e Saúde:

O assunto imposto das séries das indústrias extrativas do Brasil, lhe alarga a visão nacional. E o otimismo do artista se expande então em sua maior confiança na vida. As mulheres são belas, fecundas, pesadas, os homens são de uma glória física michelangesca, todos se imobilizando espetacularmente no triunfo coletivo do trabalho. [...] Com efeito, quando já perfeitamente exercitado na fatura do afresco, já pintando “de cor” as composições muito estudadas, Candido Portinari se atira ao trabalho definitivo na parede, eis que de repente ele arromba os limites do realismo visual, em sínteses plásticas de uma audácia totalmente depreciativa do realismo, e tudo é forma e cor. O assunto é recalcado para um segundo plano de menor interesse, para não de dizer, de interesse nenhum. A obediência ao detalhe é desprezada. Dir-se-ia que o artista sempre insistente em expressar o Brasil, se recusa de repente a servir de instrumento de propaganda, que lhe deforme a pureza da mensagem<sup>214</sup>.

Nos murais do Ministério da Educação, como foi explicitado, apesar da temática dos ciclos econômicos ter sido imposta ao artista, Portinari rompeu com a versão histórica dos acontecimentos, enfatizando o homem como o verdadeiro sujeito responsável pelo desenvolvimento nacional. Homens e mulheres, trabalhadores braçais, foram representados nestes painéis, que os exaltavam através da monumentalidade conferida a seus corpos. O fundo destas composições, contudo, não é tão ricamente detalhado, o que faz saltar aos olhos, propositalmente, o primeiro plano da pintura, que destaca os trabalhadores.

Sendo assim, na monografia, Mário sugeriu que Portinari buscava por meio desta interpretação artística, que quebrava com a versão histórica que valorizava os grandes homens e seus feitos, desafiar a função educativa que os murais almejavam transmitir. O pintor ainda não havia concluído os trabalhos no MES e, enquanto atuou na burocracia

---

<sup>212</sup> A Série Bíblica foi uma encomenda de Assis Chateaubriand para decorar a sede da Rádio Tupi, de São Paulo. Composta por oito painéis, *O Último Baluarte*, *Jó*, *Trombetas de Jericó*, *Ressurreição de Lázaro*, *O Sacrifício de Abraão*, *Jeremias*, *A Justiça de Salomão* e o *Massacre dos Inocentes*, esta série, feita em 1942, teve uma forte influência do quadro *Guernica* (1937), de Picasso. Esta série será abordada no terceiro capítulo.

<sup>213</sup> Idem, pp. 6-7.

<sup>214</sup> Idem, pp. 20-21.

estatal, demonstrou uma postura mais contida e discreta em relação às contradições do governo autoritário. Mário, por sua vez, que durante muitos anos também ocupou cargos e funções públicas, no final do Estado Novo já demonstrava um posicionamento de contestação ao regime<sup>215</sup>.

Portinari não gostou do que Mário escreveu e remeteu carta ao literato:

Reli tudo minunciosamente; achei quase toda a parte de anedota (o que se passou comigo) meia falseada. Tem pedaços (falo da parte do que sucedeu comigo) que tive vontade de perguntar a você se você é meu amigo ou amigo da onça... Desejo saber se você poderá esperar até eu lhe escrever de Brodósqui (onde pretendo descansar ainda este ano) uma longa carta. [...] Não comente na resposta desta a parte que digo não estar certa, pois de Brodósqui eu mandarei os fatos como realmente se passaram; aí então você poderá discutir<sup>216</sup>.

Mário respondeu a Portinari, sugerindo que o artista corrigisse o que achasse necessário, mas que o estudo deveria ser enviado logo à Argentina, pois o prazo já se esgotava. Além disso, o intelectual propôs que desistissem da publicação na Losada, por demonstrar insegurança em relação ao seu texto:

As mudanças que você julga necessárias, será que você mesmo não pode fazê-las aí, nos originais mandados, pra que tudo siga logo pra Losada? Não esqueça me deram este dezembro como último prazo. Se a coisa demorar muito, eles podem não aceitar, que zangados comigo eu sei que já estão. Ou quem sabe, meu Deus! Se era até melhor assim! Se quiser desistir, eu desisto junto, que já disse e repito: acho o meu escrito infecto. Só me consola saber que não é culpa minha. Tudo o que fiz nestes últimos seis meses saiu infecto. Vamos desistir, meu velho amigo, e tudo fica na mesma. Algum dia pegarei nisso e verei se dou um jeito. Ou aproveitarei pedaços em artigos, que é o melhor<sup>217</sup>.

Exatamente dois meses depois de enviar esta missiva, Mário faleceu. Esta monografia nunca seria publicada pela Editora Losada. Mário de Andrade, que além de outras inúmeras facetas, atuou como um conceituado crítico de arte, contribuiu para a trajetória artística de Portinari, marcando presença, física ou epistolar, nos importantes

---

<sup>215</sup> Em 1942 foi fundada a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), por intelectuais que demonstravam repúdio às constantes intervenções e censura impostas pelo Estado Novo. Mário de Andrade participou deste movimento, juntamente com Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Jorge Amado, entre outros.

<sup>216</sup> Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de dezembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

<sup>217</sup> Carta de Mário de Andrade a Candido Portinari, de 25 de dezembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

caminhos percorridos pelo pintor rumo ao seu sucesso no cenário nacional e internacional. A morte do amigo sempre certo, conselheiro e defensor da sua pintura deixou, inegavelmente, uma lacuna na vida do artista neste sentido.

No mesmo ano, em 1945, chegava ao fim a ditadura do Estado Novo e a, conseqüente, atuação de Candido Portinari sob o mecenato Capanema. Dos trabalhos previamente encomendados e vislumbrados pelo Ministro, muitos não puderam ser concluídos. Como foi dito, Capanema objetivava deixar um legado que marcasse a sua atuação como Ministro da Educação e Saúde, o que foi concretizado com a obra do MES, atual Palácio Capanema. Este intuito do Ministro ficou expresso em uma carta enviada ao pintor Candido Portinari. Enquanto o artista finalizava as obras do Ministério, escreveu a Capanema solicitando que lhe desse autorização para fazer uma viagem com fins profissionais para a Argentina, pedido negado pelo Ministro, tendo em vista que o período do Estado Novo se aproximava do término:

Meditei ontem sobre a nossa conversa, e falei a alguns amigos. Cheguei à conclusão de que sua viagem agora a Buenos Aires poderá comprometer o coroamento de sua notável obra no edifício de nosso Ministério. É preciso ter em vista que, com algumas semanas mais, estará findo o meu tempo de ministro. Receio que, com outro, sobretudo se for um espírito prevenido contra a nossa orientação, aquelas paredes venham a ter outro acabamento. O meu sincero desejo é, pois, que você não vá. Julgo tão essencial aos interesses artísticos do nosso país a conclusão de sua obra no edifício do Ministério da Educação, que ousou sugerir o adiamento de sua viagem, a fim de que, este mês ou até meado de novembro (enquanto ainda temos tempo), você a conclua<sup>218</sup>.

Nesta missiva, portanto, Capanema demonstrou que seu sentimento era o de que estava realizando uma obra notável e de grande contribuição para a arte nacional. O Ministro apresentou a preocupação de que seu sucessor não fosse afeito ao estilo modernista que estava sendo empregado nas decorações artísticas do novo edifício, e, que o que foi começado por Portinari, pudesse ter outro fim. Naquele tempo, à pintura mural era conferida uma finalidade educativa. Todavia, esta função de instrução das massas através da arte e da cultura, pode ser contestada, visto que o espaço em questão não se destinava a uma edificação pública não à circulação de populares. Obviamente que quem transitaria por lá não seria o povo, mas o alto escalão, o que, no entanto, dava visibilidade pública aos murais.

---

<sup>218</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 16 de outubro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

O Estado Novo enfrentava uma profunda crise, que culminaria com o seu fim, em outubro de 1945, no mesmo mês em que Capanema remeteu a carta a Portinari. As contradições do regime autoritário encontravam cada vez mais oposição e as pressões em torno da saída de Vargas do poder eram crescentes.

Dos trabalhos para o edifício do Ministério, Portinari concluiu a citada série dos Ciclos Econômicos (1938-1944) no salão de audiências; o painel dos Jogos Infantis (1944), para a sala de espera do gabinete do Ministro; os painéis referentes aos Quatro Elementos (1945), *Fogo, Terra, Ar e Água*, para a decoração da sala de despacho do gabinete do Ministro; os painéis *Escola de Canto e Coro* (1945) para o auditório; e, os azulejos *Conchas e Hipocampos* e *Estrelas-do-Mar e Peixes*, executados em parceria com o artista Paulo Rossi Osir, destinados à composição decorativa das paredes do espaço de circulação do hall de entrada do edifício, que corresponde ao térreo, apoiado em pilotis.

Candido Portinari, durante o período em que atuou para a burocracia estatal, alcançou enorme visibilidade artística no Brasil e, também, no mundo. O pintor destacou-se como um grande artista moderno, com ênfase especial para a sua produção de cunho muralista. As suas figuras fortes e robustas da década de 1930, que valorizavam o trabalho encarnado no preto e no mestiço, chamaram a atenção do Estado, em especial do Ministro Capanema. Os ideólogos do Estado Novo, pregavam, apesar do seu caráter ditatorial, que este governo era uma “democracia social”, que buscava principalmente a valorização do trabalhador nacional<sup>219</sup>. Neste sentido, a pintura de Portinari, cuja temática mais expressiva girava em torno da questão do trabalhador braçal, apontava o pintor como o artista ideal para a representação artística da propaganda política da classe dirigente.

Contudo, o pintor não se limitava a reproduzir o que era de interesse da burocracia. Mesmo com temas que lhe foram impostos, o artista buscou conferir em seus trabalhos sua própria leitura e interpretação artística, garantindo a sua liberdade criativa neste sentido. Portinari rompia com uma visão da história oficial, que valorizava os grandes homens e os grandes acontecimentos do passado nacional, visto que exaltava o homem comum, o preto, o mestiço, que outrora, foram vítimas da escravidão e da preconceituosa política eugenista.

A atuação de Portinari no Estado foi bastante criticada por muitos setores artísticos e culturais do Brasil, uma vez que o pintor praticamente monopolizou os trabalhos ligados à decoração artística do edifício do MES. O artista demonstrava-se incomodado com estas

---

<sup>219</sup> Cf. GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

acusações que lhe atribuíam o título de “pintor oficial”. E, de fato, Portinari foi um artista muito maior e mais representativo do que o período em que confeccionou trabalhos para a burocracia. Considerá-lo somente pelo viés da sua participação no Estado Novo é reduzir e relativizar a sua importante trajetória artística.

Este capítulo buscou sugerir como o pintor buscava contornar as intervenções em relação às composições que realizou para o Estado Novo. Além disso, buscamos demonstrar como o artista também se sentiu beneficiário desta condição, não desperdiçando as oportunidades que lhe foram oferecidas e delas se serviu para construir o seu sucesso artístico.

O pintor, que declaradamente, buscava representar em suas obras, o povo, o homem simples, o trabalhador, tinha uma preocupação social muito grande. Ele acreditava que a arte deveria estar comprometida com os temas e as mazelas da nossa vida social. Por isso, manteve-se tão preso à pintura figurativa, mesmo quando esta começou a ser criticada no Brasil, em meados da década de 1940. Quando o Estado Novo chegava ao fim é que o pintor decidiu efetivamente exteriorizar o seu posicionamento político, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro e concorrendo às eleições já em 1945, como deputado federal, todavia, sem conseguir ser eleito.

Além disso, em termos artísticos, os personagens do pintor, retratados com corpos majestosos e fortes, engrandecidos pelo trabalho braçal, cedem lugar a figuras de corpos esqueléticos, sofridas, que gritavam nas composições as mazelas da desigualdade social, tais como as representadas na série *Retirantes* (1944).

No governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), sucessor de Getúlio Vargas, houve uma intensa perseguição ao Partido Comunista, o que levou Portinari a se exilar no Uruguai. O artista, portanto, assumia uma posição muito mais engajada e militante do que a que ostentou nos anos do Estado Novo, nos quais preferiu manter certa discrição. Neste período, o pintor estabeleceu importantes laços com artistas e intelectuais que também estavam exilados na região do Rio da Prata.

O próximo capítulo busca tratar da atuação artística e política de Portinari após o fim da ditadura estadonovista, com o intuito de entender como ele, e os demais artistas e intelectuais, que trabalhavam sob o mecenato estatal, se posicionaram social, política e profissionalmente, buscando novas oportunidades de trabalho no mercado artístico.

### **CAPÍTULO 3: A adesão ao Partido Comunista do Brasil: o artista nos anos finais do mecenato estadonovista**

Este capítulo pretende tratar da atuação política e da militância comunista de Candido Portinari nos anos finais do mecenato estado novista (1937-1945), período no qual o pintor já havia conquistado fama e renome nacional e internacional e, dessa forma, ostentava certa tranquilidade enquanto artista consolidado. Em 1945, mesmo ano em que teve fim o primeiro governo do Presidente Getúlio Vargas, Portinari se aproximou do Partido Comunista do Brasil e chegou a disputar as eleições como candidato a deputado federal por esta legenda, entretanto, não conseguiu se eleger.

Contudo, é interessante salientar a mudança pela qual passou o pintor neste momento. Portinari até então trabalhava executando as pinturas e painéis para o Ministério da Educação e Saúde, ofício que fazia parte da encomenda de um governo ditatorial e autoritário, mas que também ficou marcado pelo amplo investimento em políticas culturais voltadas tanto para as elites quanto para as massas populares, assunto já discutido nos capítulos anteriores. Quando se aproximava a conclusão desta empreitada, o artista passou a defender deliberadamente a ideologia de um Partido de esquerda e assumiu declaradamente o seu posicionamento político, que até então era discreto e moderado. Portinari nunca escondeu sua preocupação social, temática fortemente presente em suas obras, mas mantinha uma postura mais comedida em relação aos excessos do governo de Vargas, buscando situar-se em uma zona de neutralidade.

Desse modo, quando ingressou na chapa do Partido Comunista, Portinari passou a externar e a defender a sua orientação política de forma mais convicta, tornando-se um dos grandes nomes dentre os artistas e intelectuais militantes deste Partido, dos quais destacamos Jorge Amado, Graciliano Ramos, Caio Prado Jr. e Oscar Niemeyer. Todavia, seu *status* de pintor respeitado não lhe impediu de ser vigiado pela polícia política, tendo suas atividades monitoradas desde 1939, quando ainda estava plenamente envolvido com os trabalhos junto ao Ministério da Educação e Saúde, sob a encomenda de Gustavo Capanema.

Em meados da década de 1940, além de assumir seu posicionamento político de maneira mais clara e contundente, Portinari transformou substancialmente sua maneira de pintar. Os trabalhadores pretos e mestiços, de corpos fortes e colossais da década anterior cederam lugar a corpos esqueléticos e fisionomias sofridas, personagens que passaram então a representar a fome, a desigualdade social e as mazelas do país. Essa

mudança artística estava intimamente relacionada com os horrores revelados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o nazifascismo.

Aliás, o final da Segunda Guerra implicou em grandes transformações na estrutura política e social do mundo. As atrocidades do fascismo motivaram até mesmo a união de países politicamente opostos no combate ao bloco de países do Eixo, composto por Alemanha, Itália e Japão. A então União Soviética (URSS) se juntou aos Aliados, formados por França, Inglaterra e Estados Unidos, para lutar contra a ascensão do nazifascismo. Dessa forma, curiosamente, o socialismo soviético integrava o mesmo bloco do capitalismo estadunidense.<sup>220</sup>

No Brasil, o Partido Comunista também passou a defender a importância da União Nacional em defesa da democracia e contra o fascismo. Após o insucesso e a dura repressão sofrida pelo Levante de 1935, o PCB adotou uma postura menos revolucionária, o que se acentuou na década de 1940, quando se aproximava o final da Segunda Guerra.<sup>221</sup> Sendo assim, os comunistas brasileiros, que outrora faziam duras críticas ao Estado Novo, comparando-o aos regimes totalitários nazifascistas, passaram a defender que a transição para um governo democrático se fizesse com Getúlio Vargas na presidência, já que este havia finalmente demonstrado o anseio de entrar no conflito bélico ao lado dos países Aliados, situação que se concretizou após pressões de diversos setores políticos e sociais contra a neutralidade do governo brasileiro.<sup>222</sup>

No entanto, o Estado Novo já se aproximava do seu colapso, uma vez que vinha enfrentado a oposição de alguns setores dentro do próprio governo, que antes o apoiavam. Desse modo, mesmo contando com a simpatia e o apoio popular, Vargas foi deposto no final de outubro de 1945, mesmo ano em que o Partido Comunista voltou à legalidade. No dia 2 de dezembro, finalmente aconteceram as eleições diretas e as urnas coroaram o general Eurico Gaspar Dutra, ex-ministro da Guerra de Vargas, como novo Presidente do

---

<sup>220</sup> É interessante destacar que dois regimes de governo absolutamente distintos, representados por duas potências: EUA - capitalismo e URSS - socialismo, integravam o mesmo bloco, o dos países Aliados e combateram unidos a investida de expansão da política de Hitler. Cf. HOBBSBAWM, Eric (Org.). **História do marxismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa de. **Os impasses da estratégia: os comunistas e os dilemas da União Nacional na revolução (im)possível – 1936-1948**. (Tese de Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

<sup>221</sup> SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>222</sup> A União Nacional foi uma proposta política adotada pelos partidos comunistas ao redor do mundo, mas no Brasil ela guardava a particularidade de que uma de suas diretrizes defendia que Vargas continuasse no poder para conduzir o processo de abertura democrática. Cf. RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: os dirigentes e a organização. In: GOMES, Ângela Maria de Castro [et al.]. **O Brasil Republicano**. Tomo III: sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. pp. 401-408. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa de. *Op. Cit.*, pp. 160-171. SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco**. Trad: Ismênia Tunes Dantas, 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 72-101.

Brasil. A abertura democrática contribuiu para instaurar uma atmosfera de otimismo entre os membros do Partido Comunista, que, no entanto, logo se esvaiu, já que Dutra demonstrou uma postura anticomunista muito rígida, e, passou a perseguir e a dificultar as atividades da entidade.

Portinari se aproximou do Partido Comunista antes mesmo de 1945, juntamente com um grande número de artistas e intelectuais, tendo em vista que o Partido representava naquele momento um grande baluarte na luta pela democracia. Neste período o pintor estava tão imerso na militância, que chegou a concorrer às eleições como candidato a deputado federal por São Paulo, seu estado natal, pela chapa do PC, mas perdeu a disputa.

Vale ressaltar que o Partido Comunista, entidade criada ainda no início dos anos de 1920, apresentava na década de 1940 uma ideologia política bem definida, que pregava o combate à desigualdade social, à fome e à miséria da população. O Brasil era um país subdesenvolvido, onde a questão do latifúndio ainda se fazia latente. Dessa maneira, os artistas e intelectuais que, em geral, passaram a apresentar uma postura de maior preocupação e envolvimento em temas políticos, aderiram em grande número o programa defendido pelo comunismo. Alguns desses letrados, não chegaram a se filiar propriamente ao PCB, mas dele se aproximaram, por considerar suas diretrizes necessárias àquele momento.

Dessa forma, em um relativamente curto espaço de tempo, que vai do Estado Novo até o governo de Eurico Gaspar Dutra, Portinari passou da posição de um artista consagrado e convidado pelo governo para inúmeros trabalhos para a de um ativo militante comunista. Este capítulo busca entender os desdobramentos desta guinada substancial na vida do artista, que de certa maneira, saiu da sua zona de conforto - como um pintor renomado que encontrava no Estado a oportunidade para materializar seus trabalhos, e passou a lutar pela causa comunista, associando-se a um Partido de esquerda, que era visto com desconfiança por significativa parcela da sociedade.

### **3.1 - Os anos finais da Guerra e a denúncia da desigualdade social na pintura**

Na viagem que fez aos Estados Unidos, no início da década de 1940, na ocasião em que esteve no país para pintar os murais da ala da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, Portinari sentiu de perto o impacto da Segunda Guerra e isto transformou substancialmente sua maneira de pintar. Trabalhando naquele país que

lutava no conflito bélico contra os países do Eixo, o pintor teve dificuldades até mesmo de encontrar uma maneira de voltar ao Brasil em virtude do clima de medo e incerteza que permeavam aqueles tempos.<sup>223</sup>

Além da violência revelada pela Guerra, outro aspecto definitivo para a mudança na composição dos personagens dos quadros de Portinari na década de 1940 foi a tela *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Quando estava nos Estados Unidos, Portinari teve a oportunidade de conhecer esta obra no MoMA, na ocasião em que esteve em Nova York para pintar o retrato da mãe do empresário Nelson Rockefeller. *Guernica* impactou fortemente o artista brasileiro, que retornou ao Brasil e fez uma série de telas para a rádio Tupi de São Paulo, sob a encomenda de Assis Chateaubriand<sup>224</sup>, que revelam claramente a influência da composição do pintor espanhol.

A Série Bíblica<sup>225</sup> é composta por oito telas, realizadas entre 1942 e 1943, sendo elas: *O Último Baluarte*, *Jó*, *As Trombetas de Jericó*, *Ressurreição de Lázaro*, *O Sacrifício de Abraão*, *Jeremias*, *A Justiça de Salomão* e *O Massacre dos Inocentes*. Estas obras expressam o drama e o sofrimento humano, características que passaram a nortear os trabalhos do pintor neste período. Os horrores revelados pela Guerra despertaram na pintura de Portinari a necessidade de representar as dores, as injustiças e a miséria do mundo. Este traço que compõe a maior parte das obras da década de 1940, se contrapõe

---

<sup>223</sup> O artista optou por regressar de avião tendo em vista que existiam rumores de que a viagem de navio seria perigosa devido à presença de submarinos no Atlântico, situação que ficou expressa na já citada carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de dezembro de 1941. São Paulo, SP; Washington D.C., EUA.

<sup>224</sup> Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello foi um influente empresário e mecenas brasileiro. Amante das artes, fundou em 1947 o Museu de Arte de São Paulo, atualmente MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, onde a Série Bíblica se encontra. Chateaubriand já havia encomendado outras pinturas a Portinari na mesma ocasião, a série *Os Músicos*, para a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, composição que foi destruída em um incêndio. FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1990, pp. 56-57.

<sup>225</sup> Portinari se dizia ateu, mas contraditoriamente elaborou um conjunto bastante expressivo de temas religiosos, a exemplo do que executou na Igreja da Pampulha em Belo Horizonte, cuja linguagem plástica é bastante similar à adotada na série da rádio Tupi. Pintou também os afrescos da capela Mayrink, no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, hoje em comodato no Museu Nacional de Belas Artes, encomendadas ao artista pelo empresário e colecionador de arte Raimundo Ottoni de Castro Maia, ainda na década de 1940, além de murais a têmpera para a Capela da Nonna, em um cômodo anexo à residência da família do artista, recorrendo a familiares e amigos como modelos para imprimir realismo às figuras sacras. As figuras dessas obras são, portanto, muito convencionais em relação à série executada para a rádio Tupi, o que parece apontar para o fato de que sua linguagem variava dependendo do tipo da encomenda. Sobre a arte religiosa de Candido Portinari cf. BOVO, Thaís Thomaz. **Arte Religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e sagrado**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. São Paulo, 2018. Sobre as pinturas da Igreja da Pampulha existe a dissertação de Aline Hübner, na qual analisa artisticamente as composições elaboradas por Portinari para a capela de Belo Horizonte, assim como os embates políticos e religiosos que então se desdobraram em torno desta empreitada do grupo modernista. FREITAS, Aline Hübner. **Freitas, Aline Hübner. A igreja de São Francisco de Assis em Belo Horizonte e os painéis de Candido Portinari**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

à exaltação do trabalhador preto, retratado em sua monumentalidade, como definidor da identidade nacional brasileira na década de 1930.

A inegável influência de *Guernica* nas composições da Série Bíblica é o traço mais marcante destas obras. Todavia, Annateresa Fabris salienta que assim como nas encomendas com temas ligados à história nacional, nesta série Portinari conferiu sua interpretação particular aos episódios bíblicos, tratando-os de uma maneira atemporal e transformando-os em símbolos da condição humana. Além disso, Portinari acrescentou elementos da sua própria linguagem nestas obras, tais como o gigantismo dos pés e das mãos das figuras representadas. Contudo, esta característica ganhou contornos irônicos e até mesmo grotescos, tendo em vista que perdeu seu significado primitivo assim como o teor clássico que marcou as produções anteriores. Portanto, seria errôneo reduzir a Série Bíblica de Portinari à simples inspiração de Picasso, já que estas telas revelariam a representação da crise interior do pintor diante da Guerra e o desejo manifesto de se engajar mais diretamente.<sup>226</sup>



Figura 39: Candido Portinari, *O Último Baluarte*, 1942.

---

<sup>226</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 57-59.



Figura 40 e 41: Candido Portinari, *Jó* e *As Trombetas de Jericó*, 1943.

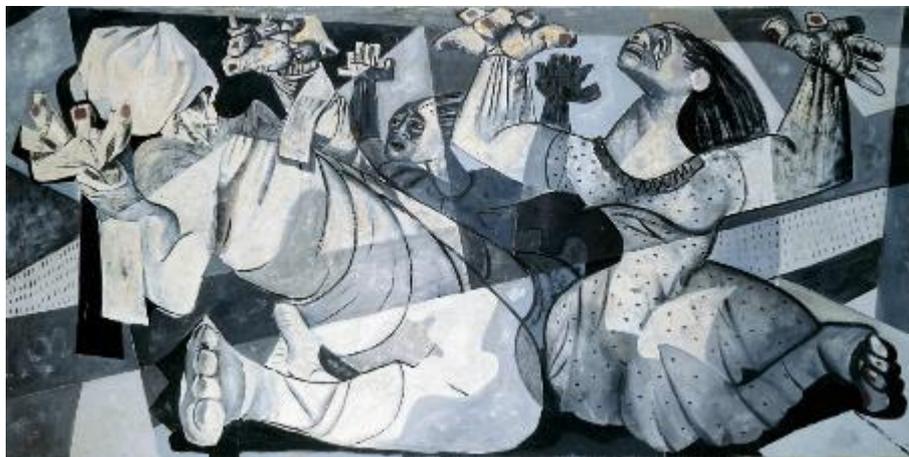


Figura 42: Candido Portinari, *Ressurreição de Lázaro*, 1943.



Figura 43 e 44: Candido Portinari, *O Sacrifício de Abraão* e *Jeremias*, 1943.



Figura 45 e 46: Candido Portinari, *A Justiça de Salomão* e *O Massacre dos Inocentes*, 1943.

Nestas composições predominam os tons de cinza, que conferem uma atmosfera de sofrimento e tristeza. Além disso, a sensação de dor e desespero foi transmitida pelo artista através da deformação dos corpos dos personagens e da representação de suas expressões faciais, cujas cabeças possuem proporções diminuídas em relação aos pés e mãos que são ampliados. A obra *Guernica* (1937) retrata o bombardeio da cidade que dá nome à tela, situada no País Basco, executado por ordem do líder nazista Adolf Hitler, sendo um dos maiores símbolos da arte contra o fascismo.<sup>227</sup>

Nesta pintura, Picasso abusou do recurso estilístico em que mistura deformações expressionistas e estilemas cubistas, similar ao que Portinari buscou também imprimir nas suas telas da Série Bíblica, contudo sem conseguir realizar propriamente a fragmentação das figuras representadas, mas sim, adotando um geometrismo de fundo, maneira particular de o brasileiro se aproximar do cubismo, sem no entanto compreender os conceitos teóricos que respaldaram a estética cubista.

Nos jornais da época, a aproximação da Série Bíblica com a obra de Picasso foi apontada, contudo, até mesmo Portinari salientava esta influência:

<sup>227</sup> Por determinação de Picasso, a tela foi enviada ao Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York, como forma de protesto contra a ditadura franquista devendo voltar à Espanha somente após o restabelecimento da democracia. A obra só retornou em 1981, encontrando-se atualmente no Museu Reina Sofia em Madri. Vale ressaltar que sob forte aparato de segurança, *Guernica* esteve presente na II Bienal de São Paulo, em 1953, o que coincidiu com a comemoração do IV Centenário de São Paulo. Yollanda Pentead e Ciccillo Matarazzo foram os articuladores deste feito. Cf. Bienal de São Paulo. Disponível na Internet via: [http://www.bienal.org.br/post/346#:~:text=Obra%20do%20mais%20%C3%A9%20pintor,a%20%C2%AA%20Bienal%20\(1953\).>](http://www.bienal.org.br/post/346#:~:text=Obra%20do%20mais%20%C3%A9%20pintor,a%20%C2%AA%20Bienal%20(1953).>).

Por encomenda da Rádio Tupi de São Paulo, executou Candido Portinari alguns painéis bíblicos. A primeira impressão de muitos dentre os seus admiradores foi de espanto. A segunda de crítica acerba. Os mais leigos, desnorteados, se rebelaram simplesmente; era demais, assim também não, com a Bíblia não se brinca. Os meros leigos, ou melhor os muito sabidos, afirmavam num dar de ombros: está imitando Picasso. Já se tornou lugar comum apontar o mestre Picasso como responsável por todas as realizações modernas de nossos pintores. Quando não é Picasso é Cezanne ou Braque, ou qualquer outro: Dalí, De Chirico sei lá... Mas a coisa não é tão fácil assim, a coincidência de técnica não basta para um julgamento. O fato é que ninguém escapou no modernismo, à influência profunda de Picasso, e antes deste à de Cezanne. Mas negar as personalidades nossas só porque têm pontos de contato com os mestres franceses é mais ou menos o mesmo que renegar Gonçalves Dias e Castro Alves só porque adotaram certos modismos hugonianos. O que importa não são as coincidências e influências inevitáveis; são as inovações e as originalidades. No caso dos painéis de Portinari há, visivelmente, soluções picassianas que nem o próprio autor nega. Há, principalmente, uma sugestão de Guernica, o que não deixa de ser natural dadas as circunstâncias trágicas da atualidade. Trabalhados na mesma técnica de Picasso, os painéis de Portinari são entretanto muito mais humanos e de inspiração mais possante. O artista conseguiu introduzir nos hieróglifos picassianos e na geometria cubista uma essência poética que apenas se vislumbra no pintor espanhol. Seria mesmo possível afirmar que Portinari substituiu à inteligência pura a inteligência do coração, mais impura mas também mais vertical e sensível. [...] <sup>228</sup>

O periódico buscou demonstrar a originalidade da obra de Portinari mesmo sob a forte influência de Picasso, destacando que a composição portinariana teria um viés mais humanizado, elemento necessário diante do cenário trágico daquela época de Guerra. Alguns anos depois, Portinari falaria sobre este mesmo assunto em entrevista concedida a Mário Dionísio, para a Revista *Vértice*, de Portugal:

- E que influências aceita, então?

- [...] Tenho sofrido muitas influências, nem posso com precisão indicá-las todas. Toda a escola italiana, Goya. Tenho uma fase meio goyesca. [...]

E, com uma voz repassada de entusiasmo, exclamou de repente:

- E Picasso!

Pensava nisto desde que vira a reprodução de *O Último Baluarte*, que não posso deixar de encarar como uma *Guernica* mais humana, se me é possível dizer isto, mais próxima do homem comum, mais presa às suas origens. Mais nossa, disse-lhe depois.

- Picasso anda, com efeito, por detrás de algumas destas coisas admiráveis. *O Último Baluarte* é o caso mais evidente, não?

- Sim, Picasso fulmina-me. [...] Eu tinha de fazer *O Último Baluarte*, se não o tivesse feito, isto teria sido muito mau. Era preciso fazê-lo e esperar o que acontecesse. Ou me afundaria ou conseguiria dar o salto.

<sup>228</sup> “Trechos de um diário crítico”. Autor e Periódico sem identificação, 29 de setembro de 1943. Rio de Janeiro, RJ.

E, escolhendo ao acaso uma das reproduções dos *Retirantes*, acrescentou:

- Foi o que aconteceu, dei o salto.<sup>229</sup>

Muitos críticos ressaltaram o aspecto mais humanizado da composição de Portinari em relação à pintura de Picasso. O artista, por sua vez, na entrevista concedida em Portugal, enfatizou que foi profundamente inspirado pela obra picassiana, sentindo mesmo a necessidade de externar esta influência, que ficou especialmente expressa no painel *O Último Baluarte* (1942), que compõe a Série Bíblica. Contudo, o pintor também revelou que o desafio da realização dos painéis da Série Bíblica o afundariam ou lhe possibilitariam dar um salto em relação à sua mudança de estilo, norteadas pelo desejo de incorporar a dor e o sofrimento humano em suas representações. Portinari concluiu que havia conseguido dar o salto com a Série *Retirantes*, de 1944. Esta série é composta por três painéis – *Retirantes*, *Enterro na Rede* e *Criança Morta*, ambos confeccionados na cidade de Petrópolis.

De acordo com Fabris, a Série *Retirantes* representa a superação de Picasso para Portinari. Apesar de seguir a mesma inspiração da Série Bíblica, nos *Retirantes* o artista abusou do recurso expressionista de maneira mais segura e controlada em sua dramaticidade. As composições desta série são piramidais, construídas com pinceladas largas e nas quais predominam os tons terrosos e acinzentados, que contribuem para reforçar a atmosfera de sofrimento que caracteriza as imagens.<sup>230</sup>

A temática da desigualdade e da injustiça social que foi retratada nestas composições está intimamente ligada à infância do artista no interior de São Paulo. Durante os períodos de seca e escassez no Nordeste, as famílias de retirantes migravam em busca de melhores condições de vida, e foi esta realidade que o pintor buscou transmitir.

Segundo Marília Balbi, os *Retirantes* de Portinari são retratos da seca e da migração, com suas famílias chorando crianças mortas, os homens carregando cadáveres deitados em redes, caminhando pela terra árida com o semblante desolador. O artista revelava uma tragédia nacional, a epopéia dos migrantes e o heroísmo de sua gente que caminhava descalça pelo solo repleto de ossos.<sup>231</sup>

<sup>229</sup> Entrevista de Candido Portinari a Mário Dionísio. “Portinari, pintor de camponeses”. *Vértice*, maio de 1946. Coimbra, Portugal.

<sup>230</sup> FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da USP, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros), pp. 112-114.

<sup>231</sup> BALBI, Marília. **Portinari – o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Coleção Pauliceia, pp. 47-49.

Movidos pela seca, os Retirantes costumavam aparecer em Brodósqui em grupos maltrapilhos e rotos, com trouxas na cabeça, ventres bojudos e pés disformes.<sup>232</sup> A lembrança das famílias migrantes, que marcou profundamente a infância do artista, foi representada em outras duas ocasiões. A primeira na década de 1930, com uma visão mais otimista, de celebração e exaltação da nacionalidade - característica dos trabalhos do pintor daquela época e, outra no final dos anos 1950, inspirada na viagem que Portinari havia feito a Israel.<sup>233</sup>

A série de 1944, por sua vez, é fortemente marcada pela necessidade do artista se expressar diante dos horrores revelados pelo nazifascismo e pelo conflito bélico. Neste sentido, a Série Retirantes da década de 1940 está intimamente ligada à Série Bíblica e também foi realizada sob forte influência de *Guernica*. Contudo, a desarticulação proposital da composição bíblica cede lugar a uma “muda resignação”, que é capaz de transmitir sentimentos ao observador – as lágrimas de pedra e os rostos atônitos, a dor gritada e a dor surda, expressa somente pelo olhar e pelo gesto das mãos dos personagens.<sup>234</sup>



Figura 47: Candido Portinari, *Retirantes*, 1944.

<sup>232</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>233</sup> Portinari viajou para Itália e Israel em 1956, expôs nos museus de Tel Aviv, Haifa e Ein Harod. Sobre as outras séries que retratam o drama dos Retirantes. Cf. BALBI, Marília. *Op. Cit.*, p. 49. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 108-116.

<sup>234</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 112.



Figura 48: Candido Portinari, *Enterro na Rede*, 1944.

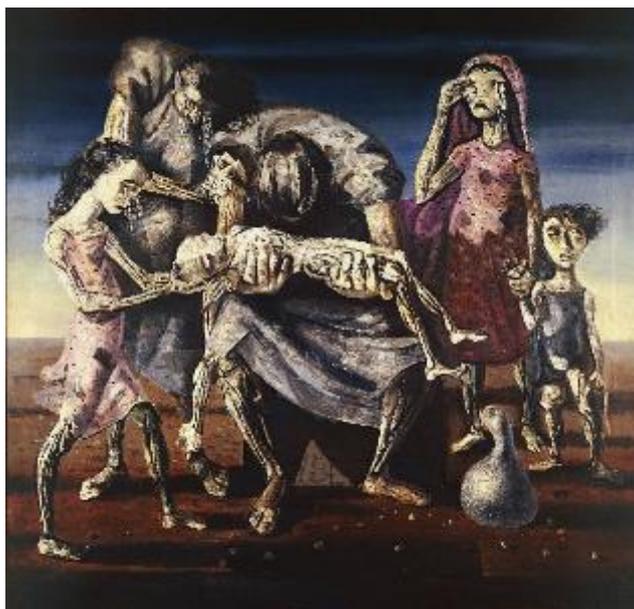


Figura 49: Candido Portinari, *Criança Morta*, 1944.

Carlos Drummond de Andrade assim escreveu sobre as novas composições de Portinari no periódico *Folha Carioca*:

O pintor de Jeremias adquiriu uma estrutura diáfana, um ar transparente, e através das roupas e dos tecidos musculares desse homem a gente vê as ruínas furiosas de Stalingrado, o grito dos profetas, balões que sobem no céu vermelho ou pérola, cavalos na chipada, meninos, moças, retirantes. Mais retirantes. [...] Não se retiram do Nordeste em direção ao Sul ou à Amazônia. Retiram-se de qualquer lugar, vão para ninguém sabe. Estão em circulação contínua. E foram

apanhados na estrada, em atitude dramática. É uma estrada da China, do Ceará, da Sicília? Os baús estão pelo chão, entre fragmentos de ossos, pedrinhas, trapos, coisas indefiníveis e necessárias à atmosfera portinariana. Um velho terrível, completamente descarnado, ergue-se com um pau na mão. Na sua cara há um composto de sentimentos – Portinari diria: de tons – que assusta o espectador. As outras figuras amontoam-se, como para se defenderem ou caírem juntas, exaustas, num desabamento geral da composição. Um grande brasileiro que esbarrou com o quadro – e o “esbarro” é a forma natural de tomar contato com esse pintor – garantiu a Portinari que suas figuras não existem. Como não existem, se foram pintadas? De algum lugar elas saíram, e existiam pelo menos nesse lugar. Mas não argumentemos com a existência ideal das figuras, dentro do artista; o princípio estético vale pouco nesta sorte de discussões. Reconheçamos nas figuras uma existência real, objetiva, cortante, rangente: basta apenas acomodar os olhos à luz, reparar um pouco... Não foi Portinari quem inventou essas figuras. A culpa não é dele. [...] <sup>235</sup>

Os *Retirantes* impactam fortemente o observador, e, esta sensação é alcançada pelo pintor através das cores empregadas na composição – que vão dos tons terrosos até um céu de azul funesto – , assim como pelo trabalho realizado na representação dos corpos das figuras que se caracterizam por serem, em geral, extremamente magros e com semblantes de desesperança.

Como salientou Balbi, a realidade árida era desconhecida por uma significativa parcela dos brasileiros. <sup>236</sup> Portinari, quando criança, conviveu de perto com a dura saga enfrentada pelos migrantes e, todo este sofrimento, que lhe despertava medo quando menino, dos defuntos e dos corpos esqueléticos dos retirantes, se transformou em uma temática que ele sentiu a necessidade de pintar como uma forma de denúncia das misérias e da dor enfrentadas naquele momento pela população mundial. <sup>237</sup> O drama dos retirantes se unia e retratava a desolação geral dos povos afetados pela guerra.

Tarsila do Amaral, quando visitou a casa de Portinari juntamente com o também pintor Santa Rosa e o crítico Luís Martins, teve a oportunidade de ver um dos painéis da Série *Retirantes* e assim escreveu sua impressão em artigo publicado pelo *Diário de São Paulo*:

Foi, pois, com grande curiosidade que cheguei à casa do pintor de Brodósqui. Logo, à primeira vista, dei com um quadro de grandes

<sup>235</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Momentos com o pintor e o músico”. *Folha Carioca*, 3 de janeiro de 1943 [?]. Rio de Janeiro, RJ. O ano registrado pelo Projeto Portinari possivelmente está errado, tendo em vista que é anterior à composição dos painéis dos *Retirantes*, 1944.

<sup>236</sup> BALBI, Marília. *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>237</sup> FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari. Op. Cit.*, p. 118.

proporções. Era um grupo de retirantes a que o artista deu o título de “Gente”. Gente humilde, mais do que humilde, maltrapilha e esquelética; gente que vai andando sem saber para onde, esmagada sob o peso da miséria, em busca de alguma coisa melhor. Haverá para eles alguma coisa melhor? O tormento marca as suas fisionomias resignadas. Eles vão caminhando, fatalizados, e seus pés tropeçam com ossos humanos fragmentados pela estrada ingrata. Nessa tela, o pintor mostra a convicção e a segurança da sua arte. As figuras, tratadas com uma técnica rica de colorido, são nervosamente pintadas contra um fundo calmo, de pinceladas lisas, que vai degradando do azul escuro à luminosidade na linha do horizonte. É um quadro notável na carreira artística de Portinari.<sup>238</sup>

O painel ao qual a artista se refere, denominado de “Gente”, possivelmente se trata da composição *Retirantes*. É interessante observar que Portinari passava a se destacar no ambiente artístico e intelectual daquela época como um pintor que retratava a miséria e o sofrimento humano. Em meados da década de 1940, período em que chegava ao fim a Guerra Mundial e a ditadura do Estado Novo no Brasil, o artista que já demonstrava a preocupação em realizar arte social, voltada para a realidade nacional, passou a tratar dessa temática de uma maneira mais dramática, deixando de lado o viés da exaltação que marcaria sua produção anterior.

Durante a década de 1930, quando despontou como artista moderno no cenário nacional, e os anos iniciais da década de 1940, Portinari, como já foi exposto, se destacou por ser um pintor que realizava obras que exaltavam a brasilidade, com especial enfoque para a representação do trabalhador preto e mestiço, com seus corpos colossais e mãos e pés disformes, engrandecidos pela labuta. Estas composições interessavam ao discurso da propaganda política do Estado Novo, por serem capazes de transmitir a mensagem de valorização da nacionalidade, o que levou o artista a ser convidado para confeccionar muitos trabalhos sob a encomenda e o mecenato estatal.

Entretanto, quase em meados da década de 1940, a pintura de Portinari tomou um novo rumo. As representações que outrora eram elaboradas em um sentido de exaltação da nação, agora davam lugar a uma espécie de denúncia da injustiça social, da miséria e da fome. As pinturas deixaram de transmitir uma mensagem positiva e celebrativa do Brasil, tornando-se símbolos de um país ainda subdesenvolvido, marcado pela desigualdade de oportunidades, e, no qual a população mais pobre enfrentava muitas dificuldades de subsistência.

---

<sup>238</sup> Tarsila do Amaral. “Em casa de Portinari”. *Diário de São Paulo*, 29 de janeiro de 1944. São Paulo, SP.

Neste contexto, a conexão da Série Retirantes com a obra literária *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, é automática e reconhecida pelos próprios autores.<sup>239</sup> Ambas tratam da miséria da condição humana e da desigualdade social. Em carta enviada pelo escritor ao pintor, ele discutiu acerca da pobreza tão exposta naquele momento pela criação artística:

Caríssimo Portinari,

A sua carta chegou muito atrasada, e creio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações, contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também seus exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que V. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromas, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. Felizmente, a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejassemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos desse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. E adeus, meu grande Portinari.<sup>240</sup>

A carta de Graciliano Ramos demonstra a influência do pensamento marxista naquela geração de artistas e intelectuais. O escritor vislumbra na missiva uma sociedade sem classes, na qual não existiria desigualdade e miséria. Nestas condições, os sofrimentos humanos seriam outros, e seriam estes novos tipos de tristeza e dor que os letrados e os pintores iriam enfocar, pois de acordo com a reflexão exposta na carta por Graciliano, retratar a tragédia humana fazia parte da condição artística.

Foi neste ínterim, envolvidos pela ideologia política que defendia uma sociedade mais justa e igualitária, que muitos artistas e intelectuais brasileiros naquele período aderiram ao Partido Comunista, uma vez que constavam dentre as principais pautas desta legenda a luta contra a desigualdade de oportunidades através da redistribuição de renda

<sup>239</sup> BALBI, Marília. *Op. Cit. Loc. Cit.*

<sup>240</sup> Carta de Graciliano Ramos a Candido Portinari, de 13 de fevereiro de 1946. Brodósqui, SP; Rio de Janeiro, RJ.

e o fim do latifúndio. Em um país com altos índices de pobreza e analfabetismo, questões como estas eram encaradas como extremamente necessárias e isto levou à aproximação, ou mesmo à adesão, de uma significativa parcela da elite letrada ao comunismo. Aliás, não somente no Brasil, o fim da Segunda Guerra marcou o fortalecimento de inúmeros Partidos Comunistas ao redor de todo o mundo<sup>241</sup>.

Portinari, que sempre ostentou uma preocupação social, oriunda dos tempos de criança, em que conviveu de perto com a dura realidade dos lavradores e a pobreza da situação dos trabalhadores rurais, foi um dos artistas que aderiu à ideologia do Partido Comunista em 1945.

Nos anos finais do Estado Novo, quando a Segunda Guerra Mundial também chegava ao fim, o Brasil entrou no conflito bélico ao lado do bloco dos países Aliados – composto por Estados Unidos, Inglaterra, França e União Soviética – contra os países do Eixo – Alemanha, Itália e Japão. Era um momento de euforia, no qual se antevia o fim da Guerra e a reabertura política após longos anos de ditadura estadonovista. Foi nesta conjuntura que os intelectuais ingressaram em massa no Partido Comunista.

O Partido Comunista, por sua vez, engrossou a campanha que pressionou o Brasil a entrar na Segunda Guerra contra o nazi-fascismo e comemorou quando foi declarado o apoio aos Aliados. O Brasil lutaria na Guerra no mesmo bloco que a União Soviética. Isto foi determinante para um rearranjo de forças no interior do partido, que saiu da condição de ilegalidade em 1945 e se aproximou da intelectualidade progressista<sup>242</sup>, mesmo que por pouquíssimo tempo, uma vez que em 1947 a legenda foi retirada da legalidade.

Para Antonio Canelas Rubim, a ação interna do PCB, que apoiou o posicionamento brasileiro na Guerra contra o nazi-fascismo somada ao prestígio do grande líder comunista Luiz Carlos Prestes, que estava preso desde o Levante de 1935, foram determinantes neste momento para a aproximação dos artistas e intelectuais. Além disso, a vitória dos Aliados e o fascínio despertado pela URSS em sua atuação durante a guerra, contribuíram para uma verdadeira “invasão dos intelectuais” acontecida em 1945. Filiaram-se, ou se aproximaram do Partido, figuras como Candido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Dyonélio Machado, Dalcídio Jurandir, Alina Paim, Nelson Pereira dos Santos, Quirino Campofiorito, Aníbal Machado, Villanova

---

<sup>241</sup> O Partido Comunista Italiano (PCI) e o Partido Comunista Francês (PCF), por exemplo, ganharam grande força na Europa neste período.

<sup>242</sup> SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, pp. 160-168.

Artigas, Oscar Niemeyer, Dorival Caymmi, Arnaldo Estrela, Ruy Santos, Walter da Silveira,<sup>243</sup> Graciliano Ramos, entre outros.

De acordo com Santiane Arias, neste período, caracterizado pelo final da Guerra e do Estado Novo, ocorre uma “extrema politização da cultura”, que, passa a ser encarada como um instrumento de luta contra o nazifascismo. A crise e os efeitos do conflito bélico despertaram nos artistas e intelectuais uma forte preocupação com as questões democráticas, assunto que passou a mobilizar intelectuais não só comunistas, mas todos aqueles que possuíam uma orientação mais progressista.<sup>244</sup>

No Brasil, o final da Guerra e do Estado Novo contribuiu para despontar entre o meio cultural um forte sentimento pautado pela defesa da democracia. O processo de modernização da nação em toda a sua complexidade, influencia a camada intelectual, que em sua maioria provém da classe média, a se organizar e se constituir enquanto trabalhadores assalariados, menos dependentes do poder público. Além disso, a geração de artistas e intelectuais da década de 1940 era essencialmente política, tendo em vista que vivenciou um período marcado por intensos conflitos, dentre os mais recentes a Segunda Guerra e a ascensão dos regimes totalitários nazifascistas. Era, portanto, uma geração que se diferenciava por ser mais aberta e progressista, ligada a uma visão mais urbana do processo histórico-cultural.<sup>245</sup>

Portinari, por exemplo, após anos envolvido com o mecenato estadonovista, a partir de 1945, passou a sobreviver como um artista que recebia muitas encomendas do setor privado. Isto foi possível porque já havia alcançado fama e renome, o que lhe garantiu uma posição mais confortável e de menor dependência no que diz respeito à tutela do Estado. Além disso, como veremos mais adiante, naquele momento, o mercado artístico e cultural brasileiro, que antes era incipiente, começou a ganhar força, e, posteriormente, surgiram os primeiros museus de arte moderna e as primeiras bienais de arte, assim como as primeiras galerias comerciais fundadas por estrangeiros em São Paulo e no Rio de Janeiro.

---

<sup>243</sup> Além deles, outros intelectuais já haviam ingressado no Partido Comunista ainda na década de 1930, tais como: Caio Prado Jr., Mário Schenberg; Di Cavalcanti; Jorge Amado; Edison Carneiro; Oswald Andrade; Raquel de Queirós; Patrícia Galvão; etc. RUBIM, Antonio Albino Canelas. **O Partido Comunista e os Intelectuais**. Revista de Ciências Sociais - *Política & Trabalho*, nº 15. pp. 79–91, 1999, pp. 85-87.

<sup>244</sup> ARIAS, Santiane. **O intelectual Astrojildo Pereira e a Política Cultural do PCB (1945-1958)**. Revista de Iniciação Científica da FFC, vol. 4, n. 1, 2004, p. 81.

<sup>245</sup> Idem, p. 82.

Motivados por um forte sentimento de reparação social, que despertava o anseio da luta pela igualdade de condições para a população e pela democracia, os artistas e intelectuais daquele contexto passaram a utilizar seus meios de expressão cultural para defesa de uma sociedade mais justa. Sendo assim, muitos se envolveram ou se aproximaram das questões políticas, em especial, fascinados pela pauta defendida pelo Partido Comunista do Brasil e pela experiência de governo da União Soviética.

Para que melhor se entenda a aproximação dos letrados e artistas neste período, assim como a ideologia que norteava suas diretrizes, faz-se necessária uma breve explanação acerca da trajetória do Partido Comunista, que teve uma história conturbada no Brasil, marcada por anos de ilegalidade, perseguições e prisões envolvendo seus membros.

O Partido Comunista do Brasil foi fundado em 1922, após a Primeira Guerra Mundial e sob a forte influência da Revolução Russa de 1917. Em um primeiro momento, foram se formando pequenos grupos comunistas pelo Brasil, que reuniam principalmente militantes sindicais e intelectuais que então rompiam com o anarquismo, e, estavam desejosos de se unir em torno de um partido.<sup>246</sup> A legenda foi então criada como uma seção da Internacional Comunista, entidade sediada em Moscou e encarregada de coordenar as atividades dos partidos comunistas espalhados ao redor do mundo. O objetivo destes partidos, sob a diretriz da IC<sup>247</sup>, era promover em outras partes do globo o que aconteceu na Rússia em 1917 – uma revolução que conquistou o poder e implantou o comunismo.<sup>248</sup>

Para Rodrigo Patto Sá Motta, a ascensão dos bolcheviques ao poder na Rússia causou um impacto muito forte, tendo em vista que concretizou a existência de uma promessa que outrora parecia apenas uma possibilidade teórica. À esperança e ao entusiasmo em torno da Revolução Russa, somou-se a crise da sociedade liberal, que

---

<sup>246</sup> De acordo com Leôncio Martins Rodrigues, ao contrário da maior parte dos partidos comunistas do mundo ocidental, o brasileiro não se originou de cisões à esquerda da social-democracia. O Brasil não possuía uma tradição marxista e os partidos socialistas eram inexpressivos. Entre a intelectualidade radical, a maior influência era o positivismo; já entre os setores sindicais, predominava o anarco-sindicalismo. Cf. RODRIGUES, Leôncio Martins. *Op. Cit.*, p. 363.

<sup>247</sup> IC – Internacional Comunista.

<sup>248</sup> PANDOLFI, Dulce Chaves. A Aliança Nacional Libertadora e a Revolta Comunista de 1935. In: **Getúlio Vargas e seu tempo**. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), 2004, p. 175.

emergiu com o fim da Primeira Guerra e fez com que os ideais comunistas tomassem força e maior proporção.<sup>249</sup>

Foi nesta esteira que surgiu o Partido Comunista do Brasil, que se registrou legalmente como entidade civil em março de 1922. Contudo, este período de legalidade durou poucos meses, já que logo após o Levante do Forte de Copacabana, em julho do mesmo ano, e, a decretação do estado de sítio, esta legenda foi fechada, embora não estivesse comprometida com o levante militar. Depois desta data, até 1945, o Partido Comunista teve apenas mais um breve período de existência legal, entre janeiro e agosto de 1927.<sup>250</sup>

O intelectual Astrojildo Pereira, conhecido militante comunista, esteve envolvido desde os primórdios da fundação do Partido no Brasil.<sup>251</sup> Na década de 1920, ainda com a atuação bastante discreta, o PCB funcionou como um grupo de propaganda, que divulgava notícias sobre a Revolução Russa, assim como documentos da Internacional Comunista, buscando garantir aos seus quadros uma formação marxista-leninista.<sup>252</sup>

Vale ressaltar que no mesmo ano em que surgiu o Partido Comunista do Brasil, teve início o “tenentismo”, um movimento liderado por jovens oficiais do Exército que propunha mudanças na sociedade brasileira. Ao longo da década de 1920, o “tenentismo” realizou inúmeras rebeliões armadas em diferentes pontos do território nacional. Uma das revoltas mais expressivas dos tenentes ficou conhecida como Coluna Prestes, graças ao nome do seu líder principal, o gaúcho Luiz Carlos Prestes.<sup>253</sup>

Durante quase três anos, entre 1924 e 1927, centenas de tenentes marcharam pelo interior do país defendendo a derrubada da República, fugindo da perseguição das forças legalistas e pregando a necessidade de uma revolução. A causa ganhou a simpatia da imprensa na época, que batizou a Coluna militar como “Coluna Prestes”, assim como denominou seu líder como o “Cavaleiro da Esperança”, contribuindo para transformar Prestes em um “mito”, uma figura que encarnava os anseios da população carente na luta contra o governo dominante.<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. Tese de Doutorado USP, 2000, p. 5.

<sup>250</sup> RODRIGUES, Leôncio Martins. *Op. Cit.*, pp. 363-365.

<sup>251</sup> Sobre a trajetória de Astrojildo Pereira no Partido Comunista. Cf. ARIAS, Santiane. *Op. Cit.*, pp. 78-91.

<sup>252</sup> Idem, pp. 365-366.

<sup>253</sup> O “tenentismo” defendia um papel mais relevante para o Exército, além de bandeiras como a reforma agrária, a educação pública obrigatória e o voto secreto. PANDOLFI, Dulce Chaves. *Op. Cit. Loc. Cit.*

<sup>254</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Op. Cit.*, pp. 114-115.

Em 1927, após encontros com as forças regulares do Exército, os “tenentes” se refugiaram na Bolívia. Durante este exílio, Prestes foi procurado por dirigentes do PCB e teve contato com a ideologia comunista. Em 1930 anunciou sua adesão ao marxismo-leninismo e se posicionou à margem da Revolução de outubro, que considerou como uma mera disputa interoligárquica. No ano seguinte, foi convidado a visitar a União Soviética, pátria do socialismo, onde permaneceu por pouco mais de três anos. Neste período, recebia informações dos dirigentes do PC brasileiro que davam conta de um ambiente favorável para fazer uma revolução. Prestes então retornou ao Brasil, com sua então esposa Olga Benário, no final de 1934.<sup>255</sup>

No que diz respeito às diretrizes do Partido Comunista do Brasil, vale ressaltar que na década de 1930, o PCB experimentou um período de radicalização, que provocou diversos rompimentos e divergências no interior do Partido. Iniciou-se um esforço de promoção dos militantes de origem operária e a rejeição dos intelectuais de origem burguesa. Neste contexto, foram afastados alguns militantes, dentre eles o próprio Astrojildo Pereira, acusado de “colocar o proletariado a reboque da burguesia”. A influência do “prestismo” também foi alvo de críticas neste período de radicalização do PCB, sendo considerada como uma “influência pequeno-burguesa”. Mesmo tendo Prestes defendido uma revolução agrária e anti-imperialista, um governo baseado no conselho de operários e camponeses, soldados e marinheiros, tal como preconizava a IC, foi criticado por não enfatizar a importância de se armar o proletariado e desarmar a burguesia e os grandes proprietários.<sup>256</sup>

No entanto, os anos de radicalização do PC do Brasil foram breves. Quando Prestes aderiu ao comunismo, o Partido mudou seu comportamento diante dos ex-tenentes e abriu as portas para militares, que afluíram significativamente ao comunismo.<sup>257</sup> Além disso, a adesão de Prestes trouxe prestígio ao até então pouco expressivo Partido Comunista. O Partido, por seu turno, soube explorar a imagem carismática de Prestes em favor da sua autopromoção, e, durante a década de 1930, vivenciou um crescimento considerável, especialmente dentre uma parcela da intelectualidade insatisfeita com o

---

<sup>255</sup> Em suas incursões pelo interior do Brasil, quando liderava a Coluna militar, Luiz Carlos Prestes presenciou a situação de miséria em que viviam as populações carentes. Isto lhe fez adotar uma postura mais radical em relação aos outros tenentes e o aproximou mais da causa comunista. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Op. Cit.*, p. 115. PANDOLFI, Dulce Chaves. *Op. Cit.*, pp. 175-176.

<sup>256</sup> RODRIGUES, Leônicio Martins. *Op. Cit.*, p. 370.

<sup>257</sup> Idem, *Loc. Cit.*

governo de Vargas, e, principalmente após a sua participação na Aliança Nacional Libertadora, em 1935.

Inspirada nos modelos das Frentes Populares que surgiam na Europa para combater a ascensão do nazifascismo, a Aliança Nacional Libertadora (ANL) foi uma organização política de abrangência nacional que se colocou efetivamente contra o governo do então Presidente Getúlio Vargas. A ANL defendia a anulação de todos os débitos às nações estrangeiras, assim como a nacionalização das empresas estrangeiras, a garantia das liberdades públicas, a distribuição das terras dos latifúndios entre os camponeses e a proteção aos pequenos e médios proprietários. Rapidamente se transformou em um movimento de massas, que garantiu a adesão dos “tenentes” e dos comunistas, assim como a participação de lideranças civis e militares, até mesmo de setores que haviam participado da Revolução de 30.<sup>258</sup>

De acordo com Dulce Pandolfi, as forças hegemônicas no interior da Aliança Nacional Libertadora sem dúvida eram os tenentes e os comunistas, mesmo que a organização reunisse representantes de diferentes correntes políticas – tais como liberais, socialistas e católicos, sindicatos, partidos e associações profissionais e culturais diversas. Luiz Carlos Prestes, recém-chegado ao Brasil, foi coroado como seu presidente de honra, e logo o Partido Comunista percebeu o potencial da ANL para derrubar Vargas e implantar um governo nacional e popular.<sup>259</sup>

Os comunistas acreditavam que a “revolução brasileira” deveria ser empreendida em duas etapas. Como o Brasil era um país ainda atrasado e não inteiramente capitalista, era necessário em um primeiro momento derrubar as forças que atravancavam seu pleno desenvolvimento, que seriam, no entender do PCB, o latifúndio e o imperialismo. Portanto, primeiramente, a revolução deveria ser agrária e antiimperialista. A posteriori, em uma segunda etapa, seria feita uma revolução que finalmente implantaria o comunismo. Dessa maneira, o programa defendido pela Aliança Nacional Libertadora se aproximava dos objetivos mais imediatos do Partido Comunista. Entretanto, o crescimento da ANL estava sendo acompanhado de perto pelo governo e, somente um mês após a sua criação, a entidade foi colocada na ilegalidade sob o artifício da recém-implementada Lei de Segurança Nacional.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> PANDOLFI, Dulce Chaves. *Op. Cit.*, pp. 176-177.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>260</sup> *Idem*, *Loc. Cit.*

A dura repressão a ANL não se deveu somente à ameaça comunista. A Aliança possuía sim vínculos com o PCB, mas não levantava a bandeira do comunismo. O programa defendido pela ANL se pautava na luta contra o fascismo, o latifúndio e o imperialismo, portanto demonstrava uma grande possibilidade de conseguir muitos adeptos e empolgar uma parcela da população. Tendo em vista que o Brasil é, ainda hoje, um país sem tradição de participação política do povo, a tentativa desta organização de mobilizá-lo despertou a ansiedade e o temor da elite dirigente.<sup>261</sup> Além disso, cabe ressaltar que dentre os detentores do poder político estavam os latifundiários, daí a ANL logo foi posta na ilegalidade.

Todavia, paradoxalmente, com a Lei de Segurança Nacional e a situação de ilegalidade a possibilidade de uma insurreição, que era vislumbrada pela ANL, tomou força. No mesmo ano estouraram duas rebeliões em batalhões militares, uma no Batalhão dos Caçadores de Natal, Rio Grande do Norte – que se expandiu para algumas cidades do interior; e, outra no Batalhão de Caçadores de Socorro, nos arredores de Recife, em Pernambuco. As duas revoltas foram dura e rapidamente reprimidas, mas, causaram um impacto significativo. Ao saber das rebeliões do Nordeste, Prestes tentou deflagrar uma rebelião no Rio de Janeiro, contudo, ficou restrita aos quartéis e não teve a mesma dimensão das já citadas.<sup>262</sup>

Dessa maneira, o Levante de 1935 foi logo combatido e serviu de pretexto para o endurecimento da postura do governo.<sup>263</sup> Um grande número de aliancistas foi preso, entre eles Prestes e o escritor Jorge Amado. Alguns também foram acusados injustamente de participação no Levante, tal como Graciliano Ramos, que foi preso em 1936, falsamente acusado de integrar a ANL e o Partido Comunista.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> De acordo com Motta, quando foi fechada, a Aliança Nacional Libertadora possuía 1.500 núcleos estruturados Brasil afora, com mais de uma centena de milhar de aderentes. Somente na Capital Federal, consta que havia aproximadamente 50.000 aliancistas. A receptividade ao programa da frente mostrava-se maior entre militares, estudantes, intelectuais e trabalhadores. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Op. Cit.*, p. 229.

<sup>262</sup> Idem, pp. 177-179.

<sup>263</sup> O Levante de 1935 é comumente denominado na historiografia e nos livros didáticos como “Intentona Comunista”, uma designação pejorativa, tendo em vista que o significado de intentona remete a “intento louco”, “motim insensato”, justamente a ideia que o governo pretendia associar ao evento. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>264</sup> Graciliano ficou preso entre 03 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937. Nunca soube ao certo o motivo da prisão e não chegou a ser oficialmente processado ou sequer interrogado. Provavelmente, sua atuação no comando da educação pública alagoana tenha contribuído para gerar desafetos e denúncias anônimas que o levaram à prisão. Embora não fosse militante de esquerda nesta época, tinha dois filhos que pertenciam à Juventude Comunista com a sua aprovação. Cf. RIDENTI, Marcelo. **Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: Cicatrizes.** *Antropologia & Sociologia*. Rio de Janeiro, vol. 04. 02: 475-493, outubro, 2014, p. 477.

Apesar do Levante de 1935 ter ficado restrito aos quartéis militares, configurando mesmo uma espécie de “quartelada”, ele serviu para alimentar e justificar um sentimento anticomunista muito forte entre as camadas mais conservadoras do país, assim como contribuiu para corroborar ações de represália do Estado contra os comunistas. Os revoltosos chegaram a pegar em armas para ameaçar a ordem vigente durante o Levante, ao que foram severamente combatidos, mas estes episódios, mesmo que isolados, deram ensejo a perseguição e a prisão de muitas pessoas.<sup>265</sup>

Neste contexto de desconfiança e vigilância em relação ao comunismo, muitos indivíduos foram falsamente acusados de pertencer ao Partido ou de terem tido envolvimento na ANL – tal como foi o caso de Graciliano Ramos –, apenas para prejudicá-los. Naquele momento, ser comunista era como ser marginal, um caso de polícia, que implicava a necessidade da vigilância ou da prisão por parte das autoridades competentes. Desse modo, muitas pessoas foram arbitrariamente taxadas de comunistas.<sup>266</sup>

Sena Júnior sustenta que poucos foram os setores ou indivíduos envolvidos na Aliança Nacional Libertadora que tiveram algum sossego após a repressão do Levante – militares de baixa patente, funcionários públicos, estudantes, intelectuais e setores da classe operária foram reprimidos após o episódio de 1935. Sob a pecha de “comunistas”, milhares de pessoas foram encarceradas, acusadas de atentarem contra a segurança nacional.<sup>267</sup>

Candido Portinari não teve qualquer participação no Levante de 1935 e ainda não teria se aproximado do Partido Comunista, contudo, por pertencer à camada artística e intelectual, passou a ser monitorado pela Polícia Política ainda em 1939, quando estava realizando trabalhos sob o mecenato do Estado Novo, plenamente envolvido no ambiente do Ministério da Educação e Saúde, órgão comandado pelo Ministro Gustavo Capanema.<sup>268</sup> O pintor nunca escondeu sua preocupação social e nutria amizades com

---

<sup>265</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Op. Cit.*, p. 265.

<sup>266</sup> O anticomunismo que despontava no Brasil de uma maneira mais consistente na década de 1930, especialmente após o Levante de 1935, contribuiu para construir a imagem dos comunistas como maus, antiéticos, subversivos, marginais. É curioso destacar que os jornais da época traziam as manchetes sobre o comunismo na seção policial, visto que consideravam a ideologia como caso de polícia. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá, *Op. Cit.*, pp. 264-265.

<sup>267</sup> À medida que prendia muito, e, de maneira arbitrária, a polícia política, naquela época sob o comando de Filinto Muller, também soltava muito após proceder as averiguações. Ao longo de 1937, 86,7% de todos que foram presos após o Levante de 1935, foram colocados em liberdade. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa de. *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>268</sup> De acordo com os dados do Projeto Portinari, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do Distrito Federal reuniu um dossiê sobre as atividades de militância do pintor entre os anos de 1939 a 1982,

intelectuais e artistas das mais variadas orientações políticas, dentre eles Jorge Amado e Graciliano Ramos, dos quais chegou a fazer retratos nesta época, o que pode explicar a vigilância em torno do artista.

Jorge Amado teve participação na Aliança Nacional Libertadora e seu retrato foi confeccionado por Portinari em 1934, um ano antes do Levante. Já o do escritor Graciliano Ramos foi executado em 1937, mesmo ano em que Ramos saiu da cadeia. Desse modo, o pintor, apesar de manter uma postura política discreta neste período, passou a ser vigiado por pertencer ao ambiente cultural e por ter amigos militantes, isto demonstra a postura de dubiedade e as contradições que envolviam a relação dos intelectuais e artistas com o Estado Novo.<sup>269</sup> Portinari era por muitos taxado de “pintor oficial” e sofria duras críticas por sua aproximação do governo ditatorial, entretanto, mesmo estando envolvido na execução dos trabalhos para o MES, passou a ser monitorado pelo DOPS<sup>270</sup>.

Jorge Amado foi representado ainda jovem, quando despontava como um escritor promissor e já era um militante de esquerda. A primeira publicação do seu romance *Cacau*, em 1933, teve êxito comercial, especialmente em virtude de o livro ter sido apreendido pela polícia. Assim, Amado destacava-se não somente como um talento literário, mas por sua iniciativa e participação política.<sup>271</sup> *Cacau* abordava pautas e ideias socialistas, tais como a luta de classes entre os trabalhadores.

---

no qual constavam recortes de jornal, dados de correspondências violadas, entrevistas e atividades ligadas ao PC. Atualmente este dossiê está sob a salvaguarda do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Cf. Luís Antônio Giron. “Portinari, o pintor vigiado”. *Revista Época*. 06 de janeiro de 2003, São Paulo, SP. Acervo do Projeto Portinari. Disponível na Internet via: <[http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=COPortinari&Pesq=AP\\*%20Candido%20Portinari&pagfis=27126](http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=COPortinari&Pesq=AP*%20Candido%20Portinari&pagfis=27126)>.

<sup>269</sup> Sobre as contradições que envolviam a participação dos intelectuais no governo Vargas. Cf. BOMENY, Helena Maria Bousquet. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria Bousquet (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001.

<sup>270</sup> DOPS - Departamento de Ordem Política e Social.

<sup>271</sup> MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 79.



Figura 50 e 51: Candido Portinari, *Retrato de Jorge Amado*, 1934.

De acordo com Miceli, Portinari não estava alheio à ativa militância de Amado, e buscou retratá-lo dessa maneira. Em 1934, no mesmo ano em que o artista realizou seu retrato, o escritor havia ingressado no Comitê Dirigente da Juventude Comunista. Amado foi representado sem o característico bigode, ainda jovem, imberbe. Ao fundo da composição há uma plantação, que Miceli sugere que pode ser de cacau. O azul-arroxeadado da camisa é do mesmo tom do pedaço mais alto do céu, e, esta continuidade cromática confere uma certa pulsação à composição. O retrato transmite propositalmente a imagem de um jovem intelectual militante, cuja paisagem de fundo remete a um ambiente agreste, no qual habitam seus personagens populares.<sup>272</sup>

O desenho a grafite feito como estudo para o quadro a óleo demonstra as escolhas adotadas pelo artista para trabalhar e moldar a imagem de Jorge Amado como um jovem escritor contestador da ordem vigente, que buscava se afirmar no campo social enquanto um intelectual e um militante político de esquerda, simbolizando as dificuldades e desafios impostos diante desta dupla definição.<sup>273</sup>

Enquanto o retrato de Jorge Amado foi confeccionado buscando retratar um militante, imbuído dos sentimentos e anseios de lutar por uma sociedade igualitária e mais justa, o de Graciliano Ramos trazia a marca da desolação e da angústia dos anos em que o escritor alagoano passou no cárcere, preso injustamente pelo Estado Novo.

<sup>272</sup> Idem, p. 80.

<sup>273</sup> Idem, *Loc. Cit.*

Assim que saiu da prisão, em 1937, Ramos foi informado que seu romance *Angústia* havia sido contemplado com o prêmio Lima Barreto e que, em virtude disso, a *Revista Acadêmica* de maio seria dedicada integralmente à sua obra. Para Miceli, a premiação era de cunho político e visava amenizar a perseguição sofrida por um dos mais renomados intelectuais no governo Vargas. Portinari foi então convidado para executar o retrato que seria impresso na folha de rosto da edição da revista. Ciente das circunstâncias que envolveram a prisão de Graciliano, assim como as que diziam respeito ao recebimento daquela premiação, Portinari buscou transmitir a imagem de um “romancista triturado” pelo regime. A cabeça de Graciliano é o enfoque do retrato, representada com uma dimensão escultórica e com semblante amargurado e sofrido.<sup>274</sup>

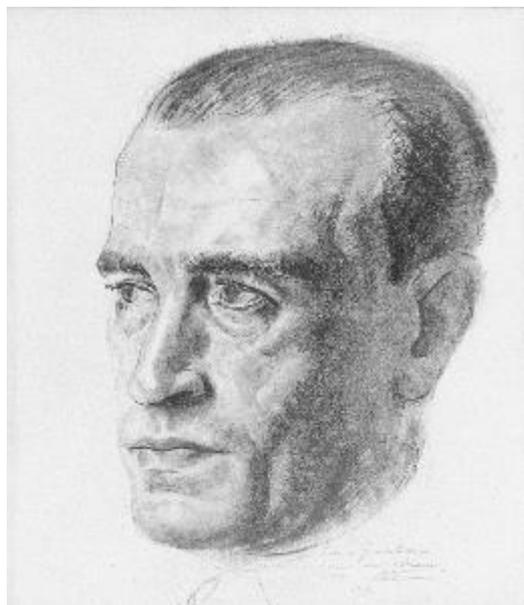


Figura 52: Candido Portinari, *Retrato de Graciliano Ramos*, 1937.

Além da premiação e da edição especial da *Revista Acadêmica*, Graciliano Ramos seria convidado a ocupar o posto de inspetor geral do ensino secundário, no Rio de Janeiro, por indicação de Carlos Drummond de Andrade. O cargo era mal remunerado e de pouca importância, mas foi uma tentativa de reparação da injustiça sofrida. Além disso, Ramos foi chamado para uma vaga de emprego na *Revista Cultura Política*, que era vinculada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A situação envolvendo o

---

<sup>274</sup> Idem, pp. 97-99.

escritor demonstra os dilemas da atuação dos artistas e intelectuais que participavam do Estado Novo.<sup>275</sup>

De acordo com Marcelo Ridenti, depois de solto, Graciliano Ramos nunca deixou de ruminar sobre o tempo que passou na prisão. Chegou mesmo a escrever uma carta irônica a Vargas em 1938, que, no entanto, nunca foi enviada. Começou a redigir seu livro de memórias somente em 1946, quando a ditadura estadonovista já havia terminado. Ele então já era militante do Partido Comunista, ao qual se filiou em 1945<sup>276</sup>, no período em que este Partido teve uma grande aproximação dos artistas e intelectuais.

No momento em que recebeu a ampla adesão desta elite cultural e artística aos seus quadros, o Partido Comunista do Brasil adotava uma postura mais conciliatória e menos revolucionária, pautada na estratégia da “União Nacional” pela paz e pela democracia. Desde a dura repressão ao Levante de 1935, que redundou na perseguição e na prisão de muitos dos seus membros, o PCB passou a repensar a sua estratégia de atuação. Somado a isto, aconteceu o VII Congresso da Internacional Comunista, que direcionou os Partidos Comunistas ao redor do mundo a adotarem a linha das frentes populares contra o fascismo.<sup>277</sup> Sendo assim, O PC do Brasil passou a defender uma frente única, que unia setores progressistas da sociedade, contra a ascensão do fascismo e pela entrada do Brasil na Guerra contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Na década de 1940, com a declaração de apoio do governo Vargas aos países Aliados, o Partido Comunista comemorou a entrada do Brasil na Guerra no mesmo bloco da União Soviética, que então lutava contra o nazifascismo ao lado dos Estados Unidos, da França e da Inglaterra. Situação curiosa, tendo em vista que o sistema capitalista, representado pelos EUA, integrava o mesmo bloco do sistema socialista da URSS.<sup>278</sup> Pouco tempo mais tarde, essas duas potências, que se aliaram para enfrentar a expansão do nazifascismo e na luta pela democracia, se enfrentariam pela conquista da hegemonia mundial no conflito que perdurou por décadas e ficou conhecido como Guerra Fria.

Neste contexto, os partidos comunistas espalhados ao redor do mundo, passaram a sustentar a bandeira democrática e da união dos setores progressistas na luta contra a

---

<sup>275</sup> RIDENTI, Marcelo. **Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: Cicatrizes**. *Antropologia & Sociologia*. Rio de Janeiro, vol. 04. 02: 475-493, outubro, 2014, pp. 478 -479.

<sup>276</sup> Graciliano Ramos então começava a escrever suas **Memórias do Cárcere (1953)**, cuja publicação foi póstuma. Idem, p. 478.

<sup>277</sup> SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>278</sup> Sobre a união dos EUA e da URSS no bloco dos Aliados contra a ascensão do nazifascismo. Cf. HOBSBAWM, Eric (Org.). **História do marxismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa de. **Os impasses da estratégia: os comunistas e os dilemas da União Nacional na revolução (im)possível – 1936-1948**. (Tese de Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

ascensão dos regimes totalitários nazifascistas. No Brasil, o Partido Comunista, também pautado nesta diretriz da frente única nacional, passou a defender a permanência de Vargas no poder, a fim de que este promulgasse uma nova Constituição e conduzisse o processo de abertura democrática. Vale ressaltar que os comunistas eram grandes críticos à Constituição de 1937, então em vigor, tendo em vista que ela se baseava na Carta Constituinte da Itália.<sup>279</sup> Além disso, os comunistas no passado fizeram oposição a Vargas, por considerarem seu governo autoritário e fascista.

Sendo assim, a estratégia política adotada pelo PCB na década de 1940, contemplava uma diretriz mais conciliatória e menos revolucionária, na defesa da União Nacional em uma ampla frente progressista, que abarcava diversas classes e setores, na luta contra um inimigo comum, que seria o nazifascismo. Esta pauta era uma oportunidade para o Partido Comunista do Brasil sair do isolamento a que fora submetido após o Levante de 1935 e retornar à luta política. No mundo inteiro o prestígio dos partidos comunistas crescia, uma vez que eles eram os que de maneira mais consistente e bem articulada levantaram a bandeira pela democracia e contra o fascismo.<sup>280</sup>

No Brasil, o sentimento entre a camada intelectual e artística era de euforia, tendo em vista que se aproximava o final da Guerra e a ditadura estadonovista dava sinais de esgotamento. A abertura democrática era, portanto, finalmente vislumbrada. Neste contexto, o Partido Comunista, que progressivamente vinha alcançando maior visibilidade e adeptos, teve uma significativa recepção no meio cultural, o que ensejou o ingresso ou o apoio de muitos nomes da arte e da elite letrada da época.

De acordo com Antonio Canelas Rubim, entre 1945 e 1947, o Partido Comunista recebeu uma vasta adesão de artistas e intelectuais. Neste período, o PC se mostrava bem articulado em sua atividade cultural, o que contribuía para a aproximação e o apoio dos letrados. Do conjunto cultural administrado pelo PCB faziam parte jornais, semanários, uma agência de notícias (*InterPress*), revistas, editoras, um serviço de cinejornal e várias outras entidades. Aliada a essa ampla atuação e abrangência neste setor, a postura mais flexível adotada pelo PCB também contribuiu para a entrada dos artistas e intelectuais nos seus quadros.<sup>281</sup>

Esta *intelligentsia* que aderira ao PC no Brasil não era composta por intelectuais marginais, mas sim por grandes nomes da arte, das universidades, do jornalismo e da

---

<sup>279</sup> SENA JÚNIOR. Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 302.

<sup>280</sup> Idem, pp. 119-145.

<sup>281</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Op. Cit.*, p. 87.

ciência. Todavia, nenhum grande nome da arte e da intelectualidade chegou à alta cúpula do PCB, integrando a Comissão Executiva ou o Comitê Central. Geralmente, estes letrados e artistas concentravam-se nas fronteiras entre o mundo social externo e a máquina partidária – colaboravam em publicações, atividades culturais, patrocínio e realização de congressos e exposições, entre outros. Além disso, integrar a alta hierarquia do PCB exigia uma dedicação quase que integral, outrossim implicava em uma certa restrição da interação com a sociedade e o controle da liberdade de criação. Portanto, a *intelligentsia* preferia manter-se em uma posição mais refratária à disciplina partidária e à rigidez ideológica.<sup>282</sup>

Foi justamente neste período que Candido Portinari ingressou nas fileiras no Partido Comunista. Se outrora o artista mantinha uma postura mais discreta em relação aos excessos e perseguições promovidas pela ditadura estadonovista, agora ele demonstrava a necessidade de externar a sua opinião e inclinação política, abraçando a causa comunista, cuja principal diretriz era a luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Como foi exposto, em meados da década de 1940 a preocupação social do pintor explodiu nas suas composições que soavam como uma espécie de denúncia da miséria e da desigualdade de oportunidades de uma significativa parcela da população do país.

### **3.2 - A candidatura a deputado federal pelo Partido Comunista**

As ligações de Portinari com o Partido Comunista datam logo do início de 1945. Em carta enviada ao pintor, o intelectual Astrojildo Pereira, um dos principais articuladores do PC no Brasil, assim tratou das providências que deveriam tomar naquela época no sentido de o Partido instruir melhor as massas camponesas:

[...] Recebi em tempo sua carta de 31 de dezembro. Demorei a responder porque abrigava a esperança de poder anunciar a minha ida até Brodóski. Mas esta esperança se desvaneceu por completo. É-me impossível sair agora do Rio, por mais que eu desejasse fazê-lo – sobretudo nas condições do seu convite. O que v. me diz da maneira como se processou a eleição aí e os comentários que agora fazem, me parecem de grande interesse, pois mais ou menos a mesma coisa andou acontecendo por todo o interior do país. E isto prova a necessidade urgente do Partido se aplicar de modo intensivo no trabalho de esclarecimento e organização das massas camponesas. No Pleno Ampliado, que agora se reuniu aqui, esta questão foi muito debatida e

---

<sup>282</sup> RODRIGUES, Leôncio Martins. *Op. Cit.*, pp. 411-412.

sobre ela se tomaram resoluções importantes. Um primeiro passo vai ser dado, neste sentido – e no terreno da divulgação e popularização do Partido – com a próxima publicação de um Almanaque tipo almanaque de farmácia para larga distribuição gratuita por todo o interior do país. Bem, v. já estava informado do caso, quando lhe pedi para me apresentar um desenhista para ilustrar umas histórias (o Bianco, que fez o que desejávamos).<sup>283</sup>

Nesta epístola, o diálogo estabelecido por Astrojildo Pereira demonstrou a interação de Portinari com as atividades e diretrizes do Partido Comunista. Em uma outra missiva, o pintor teria mencionado o transcorrer de uma eleição, não se sabe qual, para o dirigente comunista, a fim de informá-lo da necessidade de esclarecer as massas camponesas acerca da importância da sua organização enquanto classe social. Astrojildo, por sua vez, respondia à questão levantada pelo pintor e discorreu sobre as propostas de ação do Partido que foram pensadas para esta finalidade, como a publicação de uma Almanaque para distribuição gratuita.

Sendo assim, pode-se afirmar que o contato de Portinari com o Partido Comunista já estava estabelecido mesmo antes de 1945, tendo em vista que a carta remetida pelo pintor a Astrojildo Pereira datava de dezembro de 1944.<sup>284</sup> Neste período, o artista já demonstrava seu conhecido engajamento político, especialmente expresso através das suas pinturas, mas também apresentava uma postura de maior participação e preocupação com a questão da miséria e das injustiças sofridas pela massa popular, especialmente a da classe camponesa, que remetia à sua própria família, portanto, à sua origem.

Em abril de 1945, após muitas negociações e pressão por parte do Partido Comunista, que já vinha se articulando e organizando comícios em prol da libertação dos presos políticos, o governo Vargas concedeu anistia aos envolvidos na Aliança Nacional Libertadora, dentre eles Luiz Carlos Prestes<sup>285</sup>, que estava preso desde março de 1936. A partir de então, o grande líder comunista, em conjunto com outros dirigentes e integrantes do Partido, passou a realizar muitos comícios pelo Brasil, que foram capazes de reunir

---

<sup>283</sup> Carta de Astrojildo Pereira a Candido Portinari, de 17 de janeiro de 1945. [localidade sem registro] O desenhista a que Astrojildo Pereira se refere na missiva é Enrico Bianco, que foi assistente e aprendiz do pintor Candido Portinari.

<sup>284</sup> A primeira carta do intelectual comunista ao artista registrada no acervo do Projeto Portinari data de 28 de dezembro de 1944 e trata acerca de um amigo peruano em comum: Frontini. Carta de Astrojildo Pereira a Candido Portinari, de 28 de dezembro de 1944. Rio de Janeiro, RJ; Brodósqui, SP.

<sup>285</sup> Foram libertados mais de 600 presos, além do “Cavaleiro da Esperança” foram soltos Carlos Marighella, Agildo Barata, Carlos Costa Leite, Giocondo Dias, entre tantos outros. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 254.

milhares de pessoas e contribuíram para aumentar a visibilidade do PCB e conquistar um maior número de adeptos.

Em maio do mesmo ano, Portinari recebeu uma carta da Comissão Promotora do “Grande Comício de Luiz Carlos Prestes”, assinada por Roberto Sisson, secretário geral desta comissão, solicitando uma contribuição financeira para a realização de um comício do líder comunista: “Saudações. Pela presente tomo a liberdade de pedir-lhe atenção ao portador, subscrevendo na lista do ‘Grande Comício Luiz Carlos Prestes’ a quantia que lhe parecer bem.”<sup>286</sup> O artista fez uma anotação a lápis nesta carta, na qual escreveu que havia contribuído com o valor de 500 mil cruzeiros e sinalizou que este foi pago ao portador da carta no mesmo dia, em 21 de maio de 1945.

Cada vez mais próximo das atividades do Partido Comunista, o artista já participava da articulação em torno da promoção e divulgação desta legenda, assim como das suas diretrizes, prestando apoio financeiro e ocupando um lugar de ação e militância política no ambiente artístico e cultural.

Para Portinari, a causa da miséria do povo era o latifúndio, a exploração do trabalhador rural pelo dono da terra, situação que vivenciou de perto na infância. Um dos motivos do artista ter decidido se aproximar do PCB foi a identificação com o pensamento de Prestes<sup>287</sup>. Em entrevista concedida ao escritor comunista Dalcídio Jurandir, para o periódico *Tribuna Popular*, o pintor expôs esta questão:

Portinari quando fala da terra e dos camponeses exalta-se, conta a vida de seu pai, trabalhador de enxada, de sua mãe saindo de madrugada para capinar, de seus irmãos e tios, mais de cem pessoas da família Portinari curvadas sobre a terra e ao mesmo tempo sem terra.

- Explica-se o meu entusiasmo por Prestes quando falou da terra e dos camponeses. Eu estava encostado à mesa ouvindo pelo rádio o seu discurso no Pacaembu. Quando o homem falou dos camponeses e tocou no problema da terra dei um pulo. Tinha tocado na ferida do Brasil. Era a vida de meu pai, de minha família, era a vida de Brodósqui, era a vida da massa camponesa do Brasil. Devo a Prestes essa emoção. Nas suas palavras senti todo o drama do meeiro. O dono da terra não vende a terra, faz a meia, lucra sempre e não deixa o camponês progredir. A terra é dele. O latifúndio é a causa da miséria.<sup>288</sup>

Na mesma reportagem, Dalcídio Jurandir questionou o pintor sobre o problema da fome, sobre o qual ele se posicionou da seguinte maneira:

<sup>286</sup> Carta de Roberto Sisson a Candido Portinari, de 21 de maio de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>287</sup> BALBI, Marília. *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>288</sup> Dalcídio Jurandir. “O latifúndio é a causa da miséria”. *Tribuna Popular*, 25 de agosto de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

- Primeiro, comida para o povo, depois a arte. Sei que o povo gosta da arte. Mas vamos primeiro melhorar a sua vida. Os pintores poderão ajudar a luta fazendo cartazes.

Portinari acrescenta que não sabe contar a história dos camponeses com palavras mas com seus quadros.

- A minha linguagem é a pintura a que dou toda energia de minha vida.<sup>289</sup>

A postura de Portinari nesta entrevista já condiz com a de um candidato, uma pessoa de ação, tendo em vista que o pintor assumiu para si, através da sua fala, a responsabilidade de melhorar a vida do povo. A retórica usada por Portinari foi a de um discurso em primeira pessoa, o que expressa o seu comprometimento político naquele momento.

Muitos artistas e intelectuais demonstravam este mesmo engajamento político e social no período. Com o final da Segunda Guerra, os horrores revelados pelo nazifascismo e a euforia da abertura democrática no Brasil, os letrados sentiam a necessidade de se posicionar politicamente. Neste contexto, o Partido Comunista vinha se reorganizando, participando de diversos eventos e gozava de maior aceitação popular, demonstrando um crescimento substancial. A temática social, trabalhada pelo setor cultural em suas produções artísticas, foi estimulada pelo PCB, o que contribuiu para a percepção da arte como um instrumento ideológico, uma verdadeira arma na luta de classes.<sup>290</sup>

Um destes eventos, em prol do PCB, aconteceu em outubro de 1945 na livraria e sede da editora Casa do Estudante, no Rio de Janeiro. Foi organizada uma Exposição artística que reuniu diversos nomes da arte e da intelectualidade, com o objetivo de promover e arrecadar fundos para o Partido Comunista do Brasil. Participaram deste evento grandes personalidades do ambiente cultural da época, tais como Quirino Campofiorito, Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Burle Marx, Bustamante Sá, Carlos Scliar, Haroldo Barros, Heitor dos Prazeres, José Pancetti, Mário Zanini, Oswald de Andrade Filho, Santa Rosa, Eugênio de Proença Sigaud, Chlau Deveza<sup>291</sup>, Lélío Landucci, Clóvis Graciano e Candido Portinari, entre muitos outros.

---

<sup>289</sup> Idem.

<sup>290</sup> FORTE, Graziela Naclério. **Por uma Arte Livre e Realista: o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”**. Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP, 2017, p. 1240.

<sup>291</sup> Idem, pp. 1231-1232.

A Exposição foi inaugurada no dia 25 de outubro e contou com trabalhos de artistas modernos e clássicos, unidos em prol da divulgação do PCB. Portinari foi um dos organizadores da mostra, juntamente com os arquitetos Alcides Rocha Miranda e Oscar Niemeyer. À imprensa, o pintor concedeu uma entrevista à *Revista Diretrizes*, ressaltando que a pintura era usada como instrumento de luta pelos artistas na disputa eleitoral:

- Logo que tomei conhecimento do empreendimento, imediatamente dei o meu apoio e estou colaborando desde o primeiro momento. [...]
  - E você vai apresentar algum trabalho?
  - Sim, vou. É inédito. Chama-se “Roda”. Este aqui. Crianças simples, como você vê, numa diversão mais simples ainda. É um tema que muito me agrada e quando tenho oportunidade sempre volto a ele. [...]
- Portinari estava num dia para grandes palestras e o repórter aproveitou a oportunidade fazendo novas perguntas:
- Sim, na verdade, tenho feito coisas novas, explorando temas novos – responde a uma das perguntas. Se tivéssemos tempo agora a tarde eu lhe mostraria uma série de quadros, que terminei há poucos dias, sobre motivos de “retirantes”. Miséria, sabe? “Eles” querem que se esconda a miséria, mas acho que a tarefa do artista, em qualquer época, é dizer a verdade, não é mesmo?! Com as lições que venho recolhendo, diariamente, e com o crescer de minha experiência, como homem de minha época, vejo mais claro e entendo melhor o que devo pintar para o povo.<sup>292</sup>

Nesta mesma entrevista, Portinari mostrou ao repórter cartazes que estava confeccionando como instrumentos de propaganda para a campanha eleitoral do Partido Comunista:

São enormes cartões, apresentando mulheres, crianças, homens, legendas, tudo a serviço de uma causa: propaganda eleitoral do Partido Comunista. O grande pintor torna-se cada vez mais popular, aproxima-se cada vez mais do povo. É um homem extraordinário, e neste momento que sua glória alcança o velho mundo, Portinari está fazendo cartazes, empregando seu talento e seu gênio na propaganda eleitoral. – Faço isso para servir de estímulo aos rapazes – diz, sorrindo.<sup>293</sup>

Dessa forma, Portinari buscava ocupar uma posição de destaque na militância política a favor do PCB. A renda obtida com a venda do quadro *Roda*, exposto por Portinari na ocasião, foi revertida em prol do Partido Comunista. Os militantes comunistas agiam, portanto, na promoção e na organização de eventos que pudessem

<sup>292</sup> “Portinari pinta cartazes para a luta eleitoral”. *Diretrizes*, 23 de outubro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>293</sup> Idem.

colaborar financeiramente para a legenda. O quadro retrata uma cena que remete a uma brincadeira de criança, uma ciranda de roda. Algumas crianças têm sua fisionomia esboçada, outras não. Na pintura predominam os tons de ocre, branco e azul.



Figura 53: Candido Portinari, *Roda*, 1945.

Na entrevista concedida à *Diretrizes*, o artista fez questão de enfatizar que as crianças retratadas na pintura eram de origem simples e estavam brincando de roda, uma brincadeira também muito simples, que necessitava somente do impulso dos seus corpos. O pintor buscou transmitir o movimento da ciranda através da estruturação da composição e das pinceladas bem marcadas, embora as figuras das crianças além de não possuírem detalhamento aparecem desfocadas ou desintegradas pelo movimento dos corpos em rodopio.

Cabe salientar que Oscar Niemeyer, assim como Portinari, participou da organização da Exposição na Casa do Estudante. O arquiteto e o pintor firmariam parceria em inúmeros trabalhos após, e até durante, a empreitada que os reuniu em torno da construção do novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde. Niemeyer e Portinari se mostrariam parceiros até mesmo no que diz respeito às atividades do Partido Comunista do Brasil, ao qual os dois se filiaram. Niemeyer também concedeu entrevistas à imprensa, dessa vez à *Tribuna Popular*, a respeito da Exposição na Casa do Estudante e do seu objetivo:

É a primeira vez – ressaltou Niemeyer – que vejo tão grande contingente de artistas se reunir com tanta vontade e sem outros objetivos que o de mostrar sua solidariedade ao povo por intermédio do seu legítimo representante que é o Partido Comunista.<sup>294</sup>

De acordo com a publicação da *Tribuna Popular*, na Exposição em benefício do Partido havia um grande dístico que representava bem o seu maior objetivo: “Os artistas plásticos oferecem ao Partido Comunista do Brasil a sua contribuição afirmando assim sua solidariedade na luta que o mesmo vem sustentando pela democratização do país e melhoria da vida do povo brasileiro.”<sup>295</sup>

Em ampla campanha em torno da promoção do Partido Comunista no Brasil, Luiz Carlos Prestes esteve presente na Exposição da Casa do Estudante. Além de participar destes eventos solidários ao PCB, Prestes circulava pelo país realizando comícios nos quais apresentava as diretrizes que norteavam o Partido. Neste momento, no qual já se aproximavam as eleições, que estavam previstas para dezembro de 1945, Prestes, em nome do PCB, defendia a bandeira da União Nacional pela paz e pela democracia, assim como se posicionava efetivamente contra o nazifascismo e pregava a favor da permanência de Vargas no poder, para que este pudesse convocar uma Constituinte e, posteriormente, conduzisse o processo de abertura democrática. Os comunistas chegaram, portanto, a defender o adiamento do pleito para que Vargas continuasse na Presidência e reunisse uma Assembleia Constituinte. Muitos autores defendem a ideia de que o Partido Comunista participou até mesmo do movimento Queremista, que defendia uma “Constituinte com Getúlio”.<sup>296</sup>

Contudo, esta hipótese é firmemente rechaçada por Marcos Cesar de Oliveira Pinheiro, que afirma que não existem fontes capazes de sustentar a tese de que o Partido Comunista participou ou incentivou a campanha da “Constituinte com Getúlio”. Apesar desta interpretação ser bastante difundida e aceita pelos meios acadêmicos e pela opinião pública brasileira, ela é destituída de base empírica.<sup>297</sup>

<sup>294</sup> “Artistas plásticos de todas as correntes homenageiam o Partido Comunista”. *Tribuna Popular*, 11 de novembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>295</sup> Idem.

<sup>296</sup> O movimento que defendia a permanência de Getúlio Vargas na presidência ficou conhecido como “Queremismo”. Os “queremistas” queriam uma “Constituinte com Getúlio”. Cf. RODRIGUES, Leôncio Martins. *Op. Cit.*, pp. 408-409. SKIDMORE, Thomas E. *Op. Cit.*, 1982, pp. 88.

<sup>297</sup> PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. **Dos Comitês Populares Democráticos (1945-1947) aos Movimentos de Educação e Cultura Popular (1958-1964): uma história comparada.** (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UFRJ/IH/Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2014, pp. 29-30.

Segundo Pinheiro, o Partido Comunista do Brasil defendeu sim o adiamento das eleições presidenciais para depois da Constituinte pois a realização do pleito com a Constituição que estava em vigor significaria, no entender da legenda, a simples mudança de homens no poder, mas, terminantemente, não participou do movimento Queremista, que era uma iniciativa dos apoiadores de Getúlio, que tinha inclusive o aval do então presidente, e vislumbrava o seu continuísmo no cargo.<sup>298</sup>



Fotografia 3: Candido Portinari com Luiz Carlos Prestes, na exposição do Partido Comunista, na Casa do Estudante do Brasil, 1945.



Fotografia 4: Luiz Carlos Prestes, de terno preto, entre os organizadores da exposição do Partido Comunista da Casa do Estudante do Brasil. Da esquerda para direita Alcides da Rocha Miranda, Prestes, Candido Portinari e Oscar Niemeyer.

---

<sup>298</sup> Para Pinheiro, a defesa das realizações de eleições presidenciais após a convocação de uma Constituinte com Vargas no poder tornou-se uma das decisões mais discutidas e controversas do PCB e acabou sendo erroneamente confundida com a ideia de apoio do Partido ao movimento Queremista. *Op. Cit.*, p. 29.

Neste contexto, Vargas apresentava uma postura enigmática, que era uma das marcas da sua personalidade política, tida como dúbia e contraditória. O então Presidente enfrentava a oposição de setores do seu próprio governo, que defendiam que ele não poderia se apresentar como candidato. Somado a isso, a eficiente censura que bloqueava os protestos contra o Estado Novo até então, começava a se enfraquecer em 1945. Diante das incertezas se as eleições aconteceriam ou não, os oposicionistas temiam que o ditador articulasse um novo golpe, tal como ocorreu em 1937. No dia 3 de outubro, Vargas discursou e garantiu que não seria candidato à Presidência, contudo, defendeu o direito do povo de exigir uma nova Constituição.<sup>299</sup>

Mesmo diante destes rumores, o então ditador resolveu substituir o Chefe da Polícia do Distrito Federal, João Alberto, por seu irmão Benjamin Vargas, o que aumentou a especulação sobre a articulação de um novo golpe. Para que Vargas retirasse a nomeação do seu irmão ao cargo, um ultimato foi dado pelos generais Eurico Gaspar Dutra e Goés Monteiro. Vargas não atendeu à solicitação que lhe foi imposta e foi deposto pelo Alto Comando do Exército em 29 de outubro de 1945. Assumiu interinamente o cargo, o então Presidente do Superior Tribunal Federal, José Linhares.<sup>300</sup>

Diante da saída de Vargas, houve uma confusão momentânea no Partido Comunista, tendo em vista que uma das suas diretrizes defendia a permanência do ditador na presidência até que fosse promulgada uma nova Constituição. Contudo, com a saída de Getúlio e a garantia das eleições em dezembro, novos partidos foram oficialmente registrados para disputar o pleito. Neste contexto, no dia 12 de novembro de 1945, o PC do Brasil voltou à legalidade e foi colocado em condições de concorrer às eleições, inclusive com a possibilidade de lançar candidato próprio à presidência.<sup>301</sup>

Concorreriam ao pleito como candidatos à presidência: o Brigadeiro Eduardo Gomes, pela União Democrática Nacional (UDN); o ex-ministro da Guerra de Vargas, General Eurico Gaspar Dutra, pelo Partido Social Democrático (PSD), indicado como sucessor de Getúlio pela legenda partidária; e, o engenheiro Yedo Fiúza, representante indicado pelo Partido Comunista do Brasil (PCB). Fiúza não era comunista, mas sim um simpatizante. Vale ressaltar que o PCB decidiu não lançar um candidato formalmente filiado ao Partido, pois acreditava que o país ainda não estava preparado para um governo

---

<sup>299</sup> SKIDMORE, Thomas E. *Op. Cit.*, pp. 72-76.

<sup>300</sup> Idem, pp. 77-79.

<sup>301</sup> Sobre a deposição de Vargas e a volta à legalidade do Partido Comunista. Cf. SKIDMORE, Thomas E. *Op. Cit.*, p. 88. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 305.

comunista. No entender do PCB, seria necessário superar certos entraves, tais como o latifúndio, para depois ser efetivamente implantado o comunismo.<sup>302</sup>

Nesta conjuntura, também era articulada a candidatura de Candido Portinari como deputado federal por esta legenda. Nas eleições previstas para o dia dois de dezembro, o pintor concorreria a uma vaga no Congresso pela bancada de São Paulo, seu estado natal. A irmã e o cunhado de Portinari, Julieta e Ítalo Greggio, que residiam no interior do estado, em Araçatuba, escreveram a José e Maria Portinari, irmão e esposa do artista, para informar a respeito da situação do PCB naquela região e sobre as intenções de voto em Portinari:

Hoje conseguimos reunir esses nome (sic) que seguem juntos, todos são comunistas fervorosos. Aqui tem muitos adeptos do Partido Comunista e reina grande entusiasmo e tudo faz crer que seremos vitoriosos. Todos empregados da estrada noroeste, colonos, sitiante todos são comunistas. Dia 22 ouvimos Luiz Carlos Prestes falar de Bauru. Gostamos muito. José, mande-me com urgência bastante cédulas do Candinho, porque aqui tem muita gente que quer votar nele. [...] Recebi cartas de casa, e estão muito contentes com a candidatura do Candinho. Os funcionários da Rádio daqui são todos comunistas e fazem uma propaganda danada. [...] Dia 21 em Bauru houve um comício pró-Eduardo Gomes, e ele também estava, foi um fracasso. Não tinha nem 200 pessoas, e penso até houve alguma coisa na irradiação porque aqui ninguém conseguiu ouvir nada, ao passo que no outro dia o Luiz Carlos Prestes falou do mesmo local e ouvia-se nitidamente sem interrupção alguma. Tudo corre as mil maravilhas não acha? Segunda-feira eu mandarei a você os nomes das pessoas das cidades vizinhas.<sup>303</sup>

A família de Portinari mostrava-se bastante empenhada e confiante em relação à candidatura do pintor, e, buscava auxiliar fazendo uma campanha “boca a boca” pelo interior, pedindo aos conhecidos e simpatizantes do Partido Comunista o voto no artista. Em nova carta, sobre o mesmo tema, os familiares de Portinari ressaltavam que esperavam a vitória:

Quanto as cédulas (sic), eu quero que você as mande para nós e nós faremos a distribuição. Aqui todo mundo me prometeu votar no Candinho. Os outros dois candidatos à presidência estão fracassando aqui. [...] O Ítalo também está entusiasmado, e já convenceu bastante eleitores (sic) que devem votar no Candinho e no Fiúza. Desde que soubemos da candidatura do Candinho, iniciamos uma campanha em seu favor. Esperamos sair vencedores.<sup>304</sup>

<sup>302</sup> SKIDMORE, Thomas E. *Op.Cit.*, p. 88.

<sup>303</sup> Carta de Julieta e Ítalo Greggio a Maria Portinari, de 24 de novembro de 1945. Araçatuba, SP; São Paulo, SP.

<sup>304</sup> Carta de Julieta e Ítalo Greggio a Maria Portinari, de 25 de novembro de 1945. Araçatuba, SP; São Paulo, SP.

Os familiares, residentes em Araçatuba, continuaram a sequência de cartas remetidas, informando sobre como foi o comício do Partido Comunista naquela cidade:

De todas as fazendas, sítios e cidades vizinhas vieram todos. Tinha mais de 50 caminhões e jardineiras apinhadas. Fizeram uma passeata na rua que nunca houve antes igual. [...] Os oradores eram constantemente aplaudidos com gritos a viva Prestes e Fiúza. Foi um espetáculo empolgante! Interessante que sábado a noite e ontem de manhã, houve (sic) os comícios dos dois outros candidatos. Tinha só umas 200 pessoas e todos grã-finos (sic). A noite no comício comunista surgiu a massa popular, operários, camponeses e ultrapassou em todos os sentidos os comícios anteriores<sup>305</sup>.

Existe uma dicotomia estabelecida pela família de Portinari nesta última missiva – no comício dos dois outros candidatos à Presidência, Brigadeiro Eduardo Gomes e General Eurico Gaspar Dutra, só havia pessoas ricas, enquanto o comício do Partido Comunista foi capaz de mobilizar a massa populacional. Em sua própria diretriz, o PCB intencionalmente buscava transmitir a imagem de um partido de massa, do povo, o que foi reproduzido na carta pelos familiares do artista.

A candidatura de Portinari como deputado federal repercutiu na imprensa que noticiava que o pintor, o intelectual Caio Prado Júnior e o escritor Jorge Amado, figuras bem conhecidas no ambiente cultural da época, participariam como candidatos pelo Partido Comunista na próxima eleição. Sobre a sua inclusão na chapa, Portinari declarou:

Confesso que foi grande a minha emoção ao saber da inclusão do meu nome na chapa do Partido Comunista. Se não se tratasse desse partido, de maneira nenhuma aceitaria. Você compreende, não tenho jeito para deputado, mas eu pertenço ao povo, com todos os seus defeitos e qualidades, por isso lutarei pelo Partido do povo. Todos precisamos assumir nosso posto nesta fase decisiva da história, cuja marcha nenhuma força poderá deter, porque ela é mais poderosa do que a bomba atômica. [...] Além do motivo que já aponte, resolvi aceitar a inclusão do meu nome porque considero o Partido Comunista como a única grande muralha contra o fascismo e a reação, que tentam sobrenadar ao dilúvio a que foram arrastados pelos acontecimentos. Todo o democrata sincero e qualquer pessoa honesta devia apoiar o programa desse partido, já agora dando-lhe o seu voto nas próximas eleições. Os partidos comunistas no mundo inteiro, como no Brasil, desempenharão um papel extraordinário na estruturação da nova sociedade que já está sendo delineada. Uma sociedade sem a torpe exploração do homem. [...] Minha arma é a pintura. Sempre foi, e não tenho culpa se muitos nunca a compreenderam. Algumas pessoas, que se diziam muito ligadas à minha obra, ficaram espantadas quando souberam da minha simpatia pelo Partido Comunista. E perguntaram,

---

<sup>305</sup> Carta de Julieta e Ítalo Greggio a Maria Portinari, de 26 de novembro de 1945. Araçatuba, SP; São Paulo, SP.

com ar alarmado, meio compungidos: “Mas você vai deixar de pintar?” Ora, agora é que vou pintar mais. Entretanto, esse espanto diante de minhas ideias políticas não devia existir, bastava que essa gente tivesse sabido sentir os meus quadros, em que predomina o sentido popular.<sup>306</sup>

Na mesma matéria, o artista ressaltou o seu empenho na campanha pela popularização e pela arrecadação financeira em benefício da legenda comunista, ao avisar que estava organizando uma nova exposição, cuja renda seria parcialmente destinada à causa partidária:

Agora mesmo o Partido iniciará gigantesca campanha financeira eleitoral e precisa do concurso de todos. Meus quadros já estavam encaixotados com o endereço de Bueno Aires. Mudei o endereço para São Paulo, onde farei uma exposição dentro de poucos dias desistindo da viagem a Buenos Aires. Trinta por cento da renda bruta dessa exposição entregarei ao Partido Comunista.<sup>307</sup>

O comprometimento dos artistas e intelectuais com o Partido nesse momento era amplo e notório. Os letrados organizavam muitos eventos em benefício do PCB, buscando angariar fundos para a campanha eleitoral. A propulsão que o Partido Comunista tomava também foi bastante significativa, especialmente quando se leva em conta os anos em que a entidade passou na ilegalidade, à margem e perseguida pelo sistema político.

Portinari mostrava-se bem envolvido nas ações em proveito desta legenda. Na entrevista citada acima, o artista revelou que estava às vias de realizar uma exposição em São Paulo, cuja renda seria parcialmente destinada ao Partido, e, para tanto, declarou que havia desistido de viajar a trabalho para expor em Buenos Aires, capital da Argentina. A exposição prevista seria sediada pela Galeria Prestes Maia a partir do dia 26 de novembro de 1945, uma semana antes da eleição, e, permaneceria aberta apenas por sete dias. Não seriam distribuídos convites especiais para inauguração, tendo em vista que a finalidade era realizar um evento totalmente acessível.

Tal exposição foi muito divulgada pela imprensa na época. Enquanto se preparava para a viagem a São Paulo, Portinari foi entrevistado pela *Tribuna Popular* em sua residência no Cosme Velho, no Rio de Janeiro:

Encontramos o artista e candidato pelo Estado de São Paulo atarefado com a arrumação de seus quadros, preparando-os para a grande exposição que realizará na capital bandeirante, como marco inicial de

<sup>306</sup> “Portinari, Candidato dos Comunistas”. *Revista Diretrizes*, dezembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>307</sup> Idem.

lua (sic) candidatura. Dava os retoques finais em seu último quadro o retrato de Olga Benário Prestes, mulher de Luiz Carlos Prestes, entregue a Gestapo pela polícia de Filinto Muller e assassinada num campo de concentração da Alemanha. Portinari fala-nos, de início sobre sua viagem a São Paulo, onde vai iniciar a propaganda de sua candidatura através de uma grande exposição. Pretende nesta, expressar suas ideias e convicções. Expressa sua satisfação em poder ser útil ao Partido Comunista e afirma que artista prefere falar ao público através da sua arte. [...] - Darei todos os meus esforços para que sejam eleitos todos os meus colegas de chapa. Nesta campanha cada um concorre com suas aptidões, todos firmemente unidos em torno do ideal comum. Será a vitória da ideia! Individualmente concorro com os meus quadros. Tudo o que venho pintando pode ser traduzido em palavras. O povo, melhor do que eu fará a tradução. Minha exposição que representa uma homenagem ao Partido Comunista, será mais um elo de aproximação entre minha arte e o povo.<sup>308</sup>



Figura 54: Candido Portinari, *Retrato de Olga Benário Prestes*, 1945.

Portinari havia confeccionado um retrato de Olga Benário para a exposição, e, em sua entrevista, demonstrou que se tratava de um evento com finalidade político-partidária. O objetivo da mostra, apontado pelo próprio pintor na entrevista, era prestar uma homenagem ao Partido Comunista e divulgar a sua candidatura a deputado federal por São Paulo. No retrato, que soava claramente como uma espécie de tributo, a esposa de Luiz Carlos Prestes foi representada grávida, sentada, com as mãos postas sobre a barriga

<sup>308</sup> “Portinari fez da arte sua arma eleitoral”. *Tribuna Popular*, 16 de novembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

da gestação.<sup>309</sup> Na composição de Portinari, o semblante de Olga esboça uma postura serena e tranquila, com destaque para seus expressivos olhos azuis.

Outro periódico assim anunciava a exposição de Portinari em São Paulo:

O grande pintor Candido Portinari, mundialmente conhecido e consagrado, candidato para a câmara federal por São Paulo, na chapa do Partido Comunista do Brasil, inaugurará segunda-feira, dia 26 do corrente, às 17 horas na Galeria (sic) Prestes Maia, a sua exposição de pintura. Desde 1934 que Candido Portinari não expunha em São Paulo, reuniu porém agora, nesta exposição, cerca de 120 dos seus melhores trabalhos, que farão desta exposição um dos maiores acontecimentos artísticos de São Paulo nos últimos tempos. O sentido humano que Portinari possui em seus trabalhos, são o exemplo claro de o quanto este pintor sente os problemas de nosso povo. Em seus trabalhos transparece toda a angústia e miséria do camponês brasileiro que Portinari se habituou a conhecer desde os tempos de sua infância em Brodóski. Inegavelmente será uma grande exposição de um pintor que vai buscar na própria vida do povo o tema de sua arte.<sup>310</sup>

Portinari era tratado naquele momento pela imprensa comunista como o “pintor do povo”, aquele que retratava as mazelas sociais. Na década de 1940, como foi anteriormente exposto, as obras do artista perdem a característica de exaltação e celebração da identidade nacional e passam a transmitir a imagem de um país desigual, no qual significativa parcela da população era carente e miserável. Durante o Estado Novo, seria impensável um pintor que retratasse os problemas sociais desta maneira ter conseguido tamanha posição de destaque e oportunidades de trabalho junto à burocracia. No entanto, o final da Guerra e a crise enfrentada pela ditadura varguista em meados dos anos 1940, despertou nos artistas e intelectuais em geral, e, em Portinari, em particular, o anseio e a necessidade de revelar as injustiças e os horrores do mundo em suas produções culturais.

Sendo encarado como um artista que representava bem em suas composições a luta da parcela mais pobre da população pela sobrevivência, foi justamente como “pintor do povo” que Portinari lançou a sua candidatura a deputado federal, um “candidato do povo” e pelo “partido do povo”. Esta questão ficou expressa em outra entrevista concedida a respeito da Exposição na Galeria Prestes Maia:

---

<sup>309</sup> Grávida de Luiz Carlos Prestes, Olga Benário Prestes foi entregue pela polícia política brasileira à Alemanha nazista em 1936, após a repressão ao Levante de 1935. Olga era de origem judaica e foi morta em 1942, em um campo de concentração. Sua filha, Anita, fruto do relacionamento com Prestes, foi criada pela avó paterna.

<sup>310</sup>“Inaugura-se segunda-feira a grande exposição de Candido Portinari”. *Hoje*, 22 de novembro de 1945. São Paulo, SP.

Procedente do Rio de Janeiro, viajando pelo “Cruzeiro do Sul”, chegou ontem a São Paulo o pintor patricio Candido Portinari. Ao desembarque de Portinari compareceu na estação “Presidente Roosevelt” grande número de amigos e elementos do Partido Comunista, em cuja chapa para deputados federais está inscrito o conhecido artista brasileiro. Falando à reportagem após o seu desembarque, disse Portinari: - Venho agora a São Paulo para inaugurar a exposição de meus quadros que, dentro de poucos dias, será lançada nesta capital, na Galeria “Prestes Maia”.

Sobre a candidatura do nome do sr. Yedo Fiúza, para candidato à Presidência da República pelo P.C.B. declarou: - Yedo Fiúza é um técnico e administrador de grande capacidade, méritos que todos reconhecem. Foi a solução almejada pelo povo, que anseia pela redemocratização do país. O lançamento do seu nome constituiu grande sucesso refletido pelo entusiasmo do povo, que transitava pelas ruas do Rio, em caminhões gritando pelo seu nome.

Falando finalmente sobre a sua própria candidatura para deputado federal, disse-nos: - Em meu programa só existe um lema, que é uma bandeira: trabalhar pelo povo e pelo bem do povo e só a ele devemos nossas obrigações. Quanto a trabalhar pelos artistas, é coisa que nem preciso dizer.<sup>311</sup>

A Exposição de Portinari, já candidato pela chapa do Partido, tinha como um dos seus objetivos arrecadar uma quantia financeira que seria doada ao PCB. Além disso, a imprensa da época contribuía para divulgação não somente do evento, mas do nome de Portinari atrelado ao do Partido, auxiliando, desse modo, na promoção da candidatura do artista como deputado federal.

Naquele momento, Portinari encontrava-se imerso na vida política, plenamente envolvido nas atividades partidárias. Iria participar do pleito e considerava a sua pintura como uma arma de luta, um instrumento para denúncia das desigualdades sociais. A organização da Exposição na Galeria Prestes Maia demonstrava toda a dedicação dispensada pelo pintor ao Partido Comunista. Todavia, este evento que aconteceria há uma semana das eleições foi cancelado, o que gerou enorme repercussão.

A princípio, o então prefeito de São Paulo, Abrahão Ribeiro, foi acusado pelos meios de comunicação de ter impedido o evento por não simpatizar com as deformações da pintura de Portinari. O periódico *O Globo*, do Rio de Janeiro, assim noticiava o ocorrido:

Acontece, porém, que, na véspera da inauguração, o prefeito foi ver os quadros de Portinari. E retirou a permissão, declarando – ao que se informa – que aquelas telas eram “monstruosidades”. Esse gesto do sr.

---

<sup>311</sup> “Arte e política: Candido Portinari em São Paulo”. *Correio da noite*, 22 de novembro de 1945. São Paulo, SP.

Abrahão Ribeiro causou verdadeira perplexidade nos meios artísticos da Pauliceia e repercutiu, aqui, com igual intensidade, entre os adeptos da arte de Portinari e com pesar entre os artistas em geral.<sup>312</sup>

Diante desta situação, o Gabinete Municipal de São Paulo emitiu um comunicado oficial, dando a sua própria versão do fato, que assim foi publicado pela imprensa:

São infundadas as queixas contra o impedimento da exposição Portinari na Galeria “Prestes Maia”. O que se passou foi o seguinte: o sr. Portinari, sabendo que uma das salas da Galeria, ocupada pela “Exposição de Arte Francesa” ia vagar-se, pediu por intermédio de amigos que a mesma lhe fosse cedida para expor algumas das suas tela (sic), durante os dias 26 a 29 deste mês. Sem, porém, fazer oficialmente um pedido por escrito transportou para lá algumas daquelas telas, mesmo antes de ser o salão desocupado pela “Exposição Francesa” na certeza de que o pedido lhe seria deferido. E efetivamente o foi, verbalmente, e isso por exceção por se tratar do sr. Portinari visto como os salões da galeria só são cedidos para exposições coletivas. Aconteceu, porém, que, nesse ínterim, o Tribunal Eleitoral, pela voz do seu digno presidente, dr. Mario Guimarães, requisitou todas as salas daquela galeria para instalações de serviço eleitoral. E como seu serviço prefere a quaisquer outros, pelo seu caráter público e inadiável, não foi possível manter a promessa feita àquele artista, o qual, todavia, terá a sua disposição aquelas salas, depois das eleições, tão logo sejam desocupadas pelo serviço eleitoral.<sup>313</sup>

Rebatendo a nota oficial do Gabinete Municipal, que foi veiculada por alguns meios de comunicação, o periódico *Hoje* assim discorreu sobre o cancelamento da mostra:

Ao contrário do que toda imprensa havia anunciado e decepcionando milhares de pessoas, não se inaugurou ontem, na galeria Prestes Maia, a exposição de Candido Portinari, pintor patricio mundialmente aplaudido e acatado, menos, ao que parece, pelas autoridades municipais da capital da sua terra natal, que vinte e quatro horas antes da abertura, ordenaram pelo telefone se despendurassem os quadros por motivos que seriam explicados posteriormente. Soube-se no dia seguinte que o local seria usado para fins eleitorais e, como era domingo, recebeu-se uma série de promessas de que tudo seria feito para que o grande artista pudesse expor seus trabalhos. Nada foi feito, porém, os jornais receberam do gabinete da Prefeitura uma nota que se pode chamar de “fogo de encontro”, na qual se diz que **são infundadas as queixas contra o impedimento da exposição Portinari na galeria Prestes Maia**. Na realidade não chegou a haver queixas contra esse impedimento e acreditaram nas promessas feitas no domingo, quando não haviam jornais vespertinos para que o gabinete do sr. Prefeito

<sup>312</sup> “Candido Portinari proibido de expor em São Paulo”. *O Globo*, 26 de novembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>313</sup> “O caso da exposição Portinari em São Paulo”. *Diário da Noite*, 29 de novembro de 1945. São Paulo, SP.

pudesse rebater as queixas antes mesmo que elas fossem feitas. Tão certos estavam que elas viriam...<sup>314</sup>

O episódio gerou grande celeuma e movimentou debates acerca da questão da motivação que ensejou o cancelamento da exposição de Portinari. O crítico Luís Martins também se posicionou, afirmando que era vergonhosa a falta de galerias disponíveis em uma cidade grande como São Paulo:

É lamentável que São Paulo, cidade de um milhão e meio de habitantes, que se orgulha dos títulos de “capital artística do Brasil”, o “maior parque industrial da América do Sul”, “Chicago brasileira”, etc. seja tão pobremente dotada de recintos apropriados para exposições artísticas. [...] Um artista da importância, do valor, da repercussão internacional de Candido Portinari, indiscutivelmente uma glória nacional, vem a São Paulo, tira os quadros das malas e, quando se dispõe a dependurá-los nas paredes da galeria oficial da cidade, recebe ordens de os retirar novamente porque... Bem. Não discuto aqui o motivo. Consolemo-nos, ao menos, em saber que houve um motivo. De qualquer forma, repito, o episódio é lamentável e entristecedor. Tão entristecedor e lamentável que dispensa outros comentários.<sup>315</sup>

Cabe ressaltar que a galeria era um espaço público sob a salvaguarda da Prefeitura de São Paulo. Daí a crítica elaborada por Martins, que afirmava que a cidade deveria contar com mais espaços para esta finalidade cultural e artística.

Já de volta ao Rio de Janeiro, o pintor comentou sobre o incidente:

Pessoalmente não tive entendimento algum com o prefeito, pois havia uma comissão promotora da exposição de meus quadros em São Paulo. O único lugar possível para este fim era a galeria Prestes Maia que já estava reservada para uma exposição de fotografias. Porém, como eu não fazia questão do tempo normal (um mínimo de quinze dias), havia ficado resolvido entre a comissão encarregada e altos funcionários da Prefeitura que eu poderia dispor do local por cinco dias com a condição de não fazer propaganda política. Abrimos as caixas e no dia seguinte à nossa chegada começamos a colocar os quadros na parede, quando recebemos ordem do prefeito, mandando sustar nosso trabalho. Pessoas da comissão procuraram um entendimento com o prefeito A. Ribeiro, ficando ele de nos dar uma solução favorável, apesar do edifício ter sido requisitado pelo Tribunal Eleitoral. [...] A alegação de que o edifício não me poderia ser cedido em virtude da requisição do Tribunal Eleitoral não é plausível. O prédio é de enormes proporções, podendo muito bem comportar a exposição e as seções. Além do mais eu o

<sup>314</sup> O periódico ainda enfatizou que Portinari exporia o *Retrato de Olga Benário Prestes*, em homenagem a mesma, no salão do Minas Gerais F. C. na Praça da Concórdia. Nos próximos dias, a tela seria exibida ao público na Livraria Brasiliense. “Não mais se realizará a exposição dos trabalhos de Portinari”. *Hoje*, 27 de novembro de 1945. São Paulo, SP. Grifos do periódico.

<sup>315</sup> Luís Martins. “O caso Portinari”. *Diário de São Paulo*, 30 de novembro de 1945. São Paulo, SP.

deixaria dois dias antes das eleições, não criando, portanto, nenhum embaraço ao pleito. [...] Estou certo, prossegue Portinari, que o sr. A. Ribeiro é inteligente e aprecia a minha pintura, mas, evidentemente eu sou candidato de um poderoso Partido. Essa fúria é um atestado da fortaleza do Partido Comunista, pois, caso contrário, o prefeito não se empenharia tão a fundo para impedir a exposição de meus quadros, receoso da repercussão política que, certamente, alcançaria minha exposição em São Paulo.<sup>316</sup>

Para o pintor, portanto, o que motivou o cancelamento da Exposição foram razões políticas. De acordo com Portinari, sua manifestação de apoio ao Partido Comunista foi o que incomodou as autoridades paulistas. O artista ainda enfatizou nesta reportagem o prejuízo material que isto lhe causou, tendo em vista que teve que arcar com as despesas para levar os quadros, e, depois, com as de os trazer de volta ao Rio.

O caso da Exposição na Galeria Prestes Maia teve repercussão internacional, especialmente em países da América Latina, o que deu ensejo a manifestações de apoio por parte de outros artistas ao pintor Candido Portinari. Artistas mexicanos, dentre os quais Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros – ambos adeptos do comunismo, chegaram a enviar uma carta protesto ao governo brasileiro, considerando o cancelamento da Exposição de Portinari um ato antidemocrático:

Ao Senhor Presidente dos Estados Unidos do Brasil  
 Senhor de todo nosso respeito: Os abaixo assinados pintores, escultores, músicos, gravadores, desenhistas e escritores mexicanos ou residentes no México, da maneira mais respeitosa porém mais enérgica, dirigimo-nos ao senhor, para protestar contra o atentado abertamente antidemocrático, que se cometeu contra o distinguido pintor Brasileiro Candido Portinari, impedindo-lhe as autoridades de São Paulo a exposição de suas obras plásticas. Assim procedemos por considerar que tal atitude das autoridades referidas, constitui um atentado contra a liberdade de expressão cultural e contra a liberdade cultural em geral. Sem mais por enquanto, ao mesmo tempo reafirmamos nossa admiração pelo grande País que o senhor hoje governa, ficamos seus muito atentamente.<sup>317</sup>

<sup>316</sup> “Impedida pelo prefeito paulista a exposição de Portinari”. *Tribuna Popular*, [data?]. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>317</sup> Assinam a carta: Diego Rivera, D. A. Siqueiros, Carlos Chaves, Luis Sandi, José Chaves Morado, Leopoldo Mendes, Ignacio Aguirre, Alfredo Salce, Ludwig Ana Saghers, Luis Arenal, José Gutierrez, German Custo, Fernando Ledes Ortiz Nanastorio, Javier Guerreiro, Raul Anguiano, Carlos Periser, Fosé Vuelas, Federico Silva, Salvador Tuscano, José Gutierrez, Efrain Gusman Araújo, Jose Bergamin, Andrés Simon, Isidoro Ocampo, Berna Q. Millán e Joel Marroquin. Carta dos artistas mexicanos ao Governo Brasileiro, de 05 de novembro de 1945. México, D.F.; Rio de Janeiro, RJ.

O periódico *Diário de São Paulo* criticou os protestos de Portinari – veiculados especialmente pelos jornais do escopo cultural do Partido Comunista – e dos artistas mexicanos, afirmando que estes estavam querendo transformar o episódio em uma intriga política:

O pintor Candido Portinari é, inquestionavelmente, uma das mais altas expressões da pintura mundial. Seu nome, de há muito, transpôs as nossas fronteiras, erguendo bem alto no nome do Brasil nos mais importantes centros políticos do mundo. O político Portinari, porém, está muito longe do pintor. É ingênuo, serviu de cartaz ao P.C.B. e já agora, concordando com as calúnias assacadas contra o prefeito Abrahão Ribeiro, testemunha sua adesão plena aos propósitos e despropósitos da corrente chefiada pelo sr. Luiz Carlos Prestes. Não está certo. O sr. Candido Portinari está no dever de vir a público esclarecer o que houve efetivamente em São Paulo. Já um grupo de artistas mexicanos, iludidos pelo noticiário dos jornais comunistas, mandou um protesto ao presidente Linhares, lamentando que um “artista do povo não pudesse expor seus trabalhos em São Paulo”, gesto que classificam de reacionário, etc.. São Paulo conhece bem o sr. Abrahão Ribeiro. E os comunistas, por seu turno, não têm o direito de caluniá-lo, pois não se ignora que o atual prefeito de São Paulo foi convidado para candidato do Partido Comunista à presidência da República, muito antes do sr. Luiz Carlos Prestes descobrir o sr. Yedo Fiúza.<sup>318</sup>

O periódico *Hoje*, organizado por Jorge Amado, Caio Prado Jr.<sup>319</sup>, dentre outros intelectuais, rebateu a publicação do *Diário de São Paulo*:

O pintor brasileiro e os artistas mexicanos têm razão. Quando um artista mostra que pretende, além de sua criação artística, participar da luta pelas mais sagradas reivindicações democráticas do seu povo, na sua vanguarda organizada que é o Partido Comunista, já não merece mais os louros dos elogios “sinceros”, mas as punhaladas desses agentes da reação.<sup>320</sup>

Enquanto se travavam debates entre os jornais e periódicos da época a respeito da questão, as eleições já haviam acontecido conforme estava previsto. Portinari não conseguiu se eleger como deputado federal por São Paulo, apesar de toda a campanha

<sup>318</sup> “O protesto dos artistas mexicanos”. *Diário de São Paulo*, 25 de dezembro de 1945. São Paulo, SP.

<sup>319</sup> *Hoje* foi fundado no dia 05 de outubro de 1945 e teve as atividades encerradas em 03 de janeiro de 1948. Na ocasião, os editores preparavam uma edição comemorativa em homenagem aos 50 anos de Luiz Carlos Prestes, quando o jornal foi invadido pela polícia. Centro de Documentação e Memória (CEDEM) Unesp. Disponível na Internet via: < <https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/460/hoje-periodico-comunista-nascido-com-redemocratizacao-de-1946/>>.

<sup>320</sup> “Portinari e os artistas mexicanos têm razão”. *Hoje*, 26 de novembro de 1945. São Paulo, SP.

empreendida – especialmente pela imprensa comunista, em torno da divulgação do seu nome.



Documento 1: *Folha da Manhã*, 29/11/1945. Jornal reproduzia fotografias dos candidatos do Partido Comunista do Brasil, com texto de orientação para votar. O retrato de Portinari é o penúltimo (da esquerda para direita) da primeira fileira acima.

As urnas coroaram o General Eurico Gaspar Dutra, sucessor indicado pelo partido de Getúlio Vargas (PSD), como novo Presidente da República, com 55 por cento dos votos. O Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato da UDN ficou com 35 por cento dos votos, e, Yedo Fiúza alcançou significativos 10 por cento do total dos votos. O Partido Comunista comemorou o resultado, uma vez que considerou a votação muito positiva em virtude dos anos que passou na ilegalidade e perseguido pelo sistema político. Além disso, o PCB conseguiu eleger para a Congresso catorze deputados, dentre os quais o escritor Jorge Amado, e, Luiz Carlos Prestes como senador, o que perfazia o total de 9 por cento da representação legislativa.<sup>321</sup>

<sup>321</sup> Existia ainda um quarto candidato à Presidência, Rolim Telles, do Partido Agrário Nacional (PAN) que obteve votação inexpressiva. Cf. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, p. 318. SKIDMORE, Thomas. *Op. Cit.*, p. 90.

Prestes obteve a maior votação para o senado, perfazendo um total de 157 mil votos somente no Distrito Federal, marca que ultrapassou até mesmo a votação do ex-presidente Getúlio Vargas, que também havia se candidatado a senador por São Paulo e teve 120 mil votos. Desse modo, o Partido Comunista festejava a grande expressividade de votos alcançada nas urnas, tendo em vista que a legenda conquistou a quarta maior representatividade eleitoral, ficando atrás apenas do PSD, da UDN e do PTB.<sup>322</sup>

Todavia, a eleição que coroou Dutra como Presidente foi mesmo um símbolo da força política de Getúlio Vargas. Apesar da pouca demonstração de apoio de Vargas à candidatura do General, Dutra foi indicado pelo PSD como o sucessor do ditador, o que certamente contribuiu para sua vitória, já que ele era reconhecido por ser um candidato extremamente sem carisma.<sup>323</sup> Mesmo diante de todas as críticas e pressões enfrentadas por Vargas ao final do Estado Novo, o que culminou na sua deposição, ele provou nas urnas que ainda mobilizava uma grande simpatia popular, consagrando-se como um verdadeiro líder político.

Mesmo após a derrota de Candido Portinari nas urnas, as especulações em torno da Exposição do artista na Galeria Prestes Maia não acabaram e continuaram rendendo publicações na imprensa da época. O *Diário Carioca* publicou uma reportagem na qual atacou a figura do pintor e insinuou que ele estava sendo usado como “chamariz” pelo Partido Comunista:

O pintor Candido Portinari, embora não pertença ao Partido Comunista, deitou entrevista aceitando a indicação do seu nome para enfeitar a chapa de deputados em São Paulo. Tal como aconteceu a outros artistas e escritores, não receberam votação apreciável, pois seu nome era apenas chamariz, a fim de que o sr. Prestes, nos seus relatórios para o exterior, pudesse dizer, indicamos tais e tais artistas e escritores para as nossas chapas eleitorais. [...] O sr. Portinari não foi impedido de realizar exposição em São Paulo e só não a realiza porque não quer, foi o que apuramos aqui. A “proibição” ao sr. Portinari passou-se da seguinte maneira: - O sr. Candido Portinari, pintor oficial do ministério da Educação durante todo o governo do sr. Getúlio Vargas, tendo obtido notoriedade e fortuna graças às encomendas do sr. Gustavo Capanema, primeiro, e depois as dos agentes do capital colonizador americano, como seriam denominados os Rockefellers na gíria comunista, pretendeu efetuar uma exposição de quadros nesta capital, às vésperas das eleições. Essa exposição destinava-se à propaganda de sua candidatura à deputado federal, pois fora à última hora incluído na chapa comunista.<sup>324</sup>

<sup>322</sup> SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa. *Op. Cit.*, pp. 318-319.

<sup>323</sup> SKIDMORE, Thomas. *Op. Cit.*, pp. 89-90.

<sup>324</sup> “Explorações com o nome de Portinari”. *Diário Carioca*, 15 de dezembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

A publicação insinuava que Portinari teria enriquecido graças às encomendas do Ministro Capanema, e, além disso, taxou o artista como “pintor oficial” do Estado Novo. Cabe ressaltar, que no final de 1945, Portinari ainda concluía as obras do Ministério da Educação e Saúde, trabalho que teve início em 1936, mas se estendeu por anos. Dessa forma, enquanto seu nome era lançado como candidato pela chapa do Partido Comunista, Portinari ainda estava às voltas com a conclusão das obras no MES, o que expressa as contradições vivenciadas por estes artistas e intelectuais que engrossavam os quadros burocráticos do governo ditatorial varguista.

Vale aqui lembrar da carta citada no capítulo anterior, datada de outubro de 1945, na qual Gustavo Capanema respondeu negativamente à solicitação feita por Portinari para viajar para Argentina, a fim de lá realizar uma exposição, tendo, para tanto, que se afastar temporariamente da empreitada no Ministério.<sup>325</sup> Contudo, em entrevista<sup>326</sup>, Portinari atribuiu a sua desistência de ir para Buenos Aires à organização da então Exposição na Galeria Prestes Maia, em prol do Partido Comunista, que, no entanto, não aconteceu. Não se sabe, portanto, o que de fato motivou a decisão do artista, se o pedido de Capanema para que ele logo concluísse os trabalhos no MES, ou, se a intenção de realizar a Exposição em São Paulo<sup>327</sup>.

Na reportagem acima citada, publicada pela *Revista Diretrizes*, é importante salientar outro aspecto – o redator enfatiza que Portinari ainda não pertencia ao Partido Comunista, tendo em vista que ainda não havia acontecido a adesão formal como membro do PCB, que iria se concretizar somente no ano seguinte, em abril de 1946, quando os novos adeptos receberiam oficialmente o carnê de membros em uma cerimônia solene, como veremos pouco mais adiante.

Dessa maneira, o pintor havia concorrido às eleições como deputado federal pelo Partido Comunista, mas ainda sem ter se tornado oficialmente membro da legenda. Entretanto, a situação é justificável em virtude do transcorrer dos acontecimentos. O PCB retornou à legalidade em novembro de 1945, menos de um mês antes da data prevista para as eleições, portanto, com pouquíssimo tempo de se organizar para o pleito. Portinari aceitou o convite de última hora, contando também com um tempo muito estreito para

---

<sup>325</sup> Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 16 de outubro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>326</sup> “Portinari, Candidato dos Comunistas”. *Revista Diretrizes*, dezembro de 1945. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>327</sup> Parece mais viável que se tratasse da pressão do Ministro, pois existia uma enorme ansiedade para a rápida conclusão das obras de decoração artística no novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, tendo em vista que os rumores em relação ao final do Estado Novo já agitavam o ambiente político.

campanha, o que reforça o seu comprometimento com a causa comunista, já que aceitou engrossar as fileiras do Partido.

Logo depois da derrota nas urnas, Portinari foi para Brodósqui e de lá escreveu sobre o resultado das eleições para presidência ao poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade:

Tenho estado diariamente com o pessoal da roça – tenho desenhado alguns e ouvido os comentários. É curioso como eles encararam a questão da eleição – a maioria votou no Dutra pensando que deste modo favorecia o partido comunista. Pensaram assim porque os donos das terras e a maioria dos negociantes estavam com o Brigadeiro. Para essa gente simples só existe (sic) dois partidos – o dos ricos e o dos pobres estes pela razão que mencionei ficaram com o Dutra. Desta maneira acreditam terem favorecido o partido comunista. Apesar de tudo o partido teve alguns votos e de camponeses. Com o correr do tempo, o partido terá ocasião de esclarecer esse pobre povo que vive morrendo de fome.<sup>328</sup>

Na carta, Portinari não atribui a vitória de Dutra à associação da candidatura do general como sucessor de Vargas e o enorme prestígio que este último alcançou dentre as camadas populares. Para o pintor, a questão resumia-se a uma dicotomia entre as classes rica e pobre. Como os mais favorecidos decidiram apoiar a candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes, os pobres apoiaram Dutra, acreditando que assim estariam apoiando o Partido Comunista. Cabe lembrar que o Partido Comunista defendeu a permanência de Vargas no poder por uma “Constituinte com Getúlio” até o final do seu mandato, posição dúbia e contraditória se pensarmos nas diretrizes defendidas pelo PCB anteriormente, o que pode justificar a confusão dos eleitores.

Ainda de Brodósqui, Portinari também remeteu carta ao escritor Graciliano Ramos, falando sobre como era a adesão ao comunismo naquele pequeno vilarejo:

Tenho falado muito de política. Todo esse povo é comunista mas com muito medo. Tenho me esforçado para lhes tirar o temor, mas até agora foram sempre enganados e é natural que não acreditem no que lhes digo. Vai depender do que puderem fazer na câmara os nossos companheiros. A desconfiança no roceiro é coisa lógica pois foi a vida toda enganado com palavras. Em todo caso estou contente por verificar que quase toda essa gente – quando pode – diz que é comunista. Há uns quinze dias fundamos aqui um comitê desejava permanecer aqui ainda uns meses para trabalhar com essa gente, recebi telegrama de Paris fixando para Março e Abril minha exposição. O nosso pessoal das cidades vizinhas alimentam (sic) esperanças de que v. venha fazer conferências.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> Carta de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade, de 16 de janeiro de 1946. Brodósqui, SP.

<sup>329</sup> Carta de Candido Portinari a Graciliano Ramos, de 28 de janeiro de 1946. Brodósqui, SP.

Portinari afirmou a Graciliano Ramos que havia fundado um comitê do Partido Comunista em Brodósqui e este já esperava pelas conferências do escritor. Além disso, o pintor disse que durante os dias que passou na casa da família, no interior de São Paulo, aproveitou para ouvir os trabalhadores rurais e que estes eram comunistas, mas tinham medo de externar essa posição. Vale lembrar que o PCB foi por muitos anos perseguido e era até há pouco uma entidade considerada ilegal politicamente. Dessa forma, desmistificar esta visão de clandestinidade era um desafio para o Partido. Portinari relatou também, que iria para Paris, a fim de realizar uma exposição de pintura.

Tal exposição foi organizada por iniciativa do crítico de arte Germain Bazin, que em visita ao Brasil conheceu Portinari e o convidou. No próximo capítulo trataremos mais detidamente a respeito desta mostra. Outro aspecto a ser destacado, tanto na carta enviada a Drummond quanto na remetida a Graciliano, é o intuito expresso por Portinari de ver realizadas e poder contribuir com ações do Partido Comunista que objetivassem a educação política das massas populares. Desse modo, acreditava que elas estariam mais preparadas e esclarecidas para lutar por melhores condições de vida e de trabalho. Este anseio, inclusive, era uma das bandeiras levantadas pelo comunismo. Deste propósito teria partido a iniciativa de fundar a Escola do Povo, instituição subsidiada pelo Partido Comunista e criada com o objetivo expresso de educar e alfabetizar as massas populares, questão que também será explorada no próximo capítulo.

Alguns meses depois das eleições de 1945, em abril de 1946, como foi acima citado, aconteceu a cerimônia para adesão formal dos novos integrantes do Partido Comunista, um ato público no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, ocasião em que estes receberam das mãos de Prestes o carnê de membros da legenda partidária. Dentre os presentes estavam centenas de artistas e intelectuais, os quais, além de Portinari, podemos destacar Graciliano Ramos, Jorge Amado, Mignone, Arnaldo Estrela, Di Cavalcanti, Carlos Scliar, entre muitos outros.<sup>330</sup>

Para esta solenidade, Portinari preparou o seguinte discurso:

O artista é um homem igual aos outros; assim é, e assim sempre foi apesar do que se disse e o que se diz dele. [...] Ele sofre e se alegra como os outros homens. Não fica alheio aos acontecimentos do universo; ao contrário toma parte e reage através do seu trabalho. [...] O artista é um homem emotivo porque essa é umas das condições principais para ser artista. Ele se emociona pelas coisas simples e mais estranhas – diante

---

<sup>330</sup>AMARAL. Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. Rio de Janeiro, RJ. São Paulo: Nobel, 1984, p. 157.

de uma árvore, de um pássaro ou de uma rosa. É justo portanto que se emocione e no mais alto grau diante das injustiças humanas, diante de um mundo de homens, mulheres e crianças que se debatem pelo direito de não morrer de fome. [...] O artista como homem e como classe deve lutar por um mundo de paz – onde o operário ao acordar com o clarão do sol sinta a alegria de viver – onde o camponês possa respirar o ar frio das manhãs, olhar contente suas mãos calosas e pensar que seus filhos terão direito igual ao de todos os homens da terra. [...] O marxismo é o clarão da esperança para todas as classes oprimidas e todos os que pertencem à essas classes terão nele a solução para uma vida de trabalho e de paz. Aqui estamos reunidos artistas de várias tendências artísticas para colaborar com companheiros que lutam pelo bem do povo. Hoje não estão aqui todos os artistas mas sabemos que a medida que forem se esclarecendo, esses poucos companheiros que ainda não estão aqui, virão se unir a nós na luta que é a deles também e que é a de todos que amam o homem. Se alguém não puder entender através de nossa obra a que partido pertencemos responderemos com alegria: Pertencemos ao partido comunista do Brasil que luta para que todos tenham um pouco de pão. Hoje é um dia de contentamento para nós. Vamos receber nossa caderneta do partido das mãos de Prestes, cuja vida é um exemplo para todos os homens.<sup>331</sup>

Em seu discurso, Portinari defendeu pautas marxistas que primavam pela igualdade de oportunidades entre os homens. Ademais, enquanto artista, se comprometeu a lutar pela causa comunista através da pintura e enalteceu a figura de Luiz Carlos Prestes como um líder exemplar do Partido. O pintor, portanto, mais uma vez endossava o seu comprometimento com o PCB, filiando-se formalmente à entidade e tornando-se um dos representantes da sua pauta política. Para o artista, a adesão ao Partido neste momento configurava uma significativa mudança em seu posicionamento político, que até então era bastante discreto.

Neste período, Portinari passou a se expressar por meio da sua pintura, e, também a se comportar através do seu posicionamento político, de uma maneira mais militante, envolvido em questões que diziam respeito à luta pela igualdade de direitos e por melhores condições de vida para a população trabalhadora. A abertura política no Brasil, logo em 1946, veio acompanhada de uma atmosfera de otimismo, que, todavia, durou pouco tempo em virtude do endurecimento da postura do Presidente Dutra, especialmente no que diz respeito à perseguição aos comunistas.

---

<sup>331</sup> Discurso proferido por Candido Portinari na ocasião de reunião do Partido Comunista Brasileiro, 1946.



Fotografia 5: Candido Portinari recebe de Luiz Carlos Prestes o carnê de membro do Partido Comunista, observado de perto por Graciliano Ramos. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946.

O próximo capítulo objetiva tratar deste período de recrudescimento deste governo, quando o Partido Comunista foi novamente colocado na ilegalidade em 1947. Portinari, como membro do PCB, participou ativamente desta conjuntura, envolvido em atividades e projetos relacionados à militância em prol do Partido. No final de 1947, sentindo-se perseguido e vigiado pela polícia política, o artista se exilou com a família no Uruguai, onde permaneceu até 1948. Durante o período que passou no exílio, estabeleceu importantes vínculos de amizade e solidariedade, especialmente com outras personalidades que vivenciavam a mesma condição de exilados, tais como o poeta espanhol Rafael Alberti e o cubano Nicolás Guillén.

Além da questão política, buscaremos entender como Portinari se comportou diante das transformações do ambiente artístico brasileiro no final da década de 1940. Após a Segunda Guerra, muitos críticos de arte, no Brasil especialmente Mário Pedrosa, passaram a defender a abstração como a forma mais pura da arte, em contraposição à arte figurativa de cunho social, que muitas vezes, era utilizada para fins políticos. Portinari, como um renomado pintor das mazelas sociais, não aderiu às linguagens abstratas e por isso teve que lidar com duras críticas direcionadas ao forte teor social e figurativo de suas obras.

## CAPÍTULO 4: A militância política e a defesa da arte social figurativa

Este capítulo objetiva compreender como foi a atuação política e artística de Candido Portinari nos anos imediatamente subsequentes ao final do Estado Novo, durante o governo do Presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Ao longo do mandato de Dutra, o Partido Comunista foi muito perseguido e voltou à condição de ilegalidade em 1947. Portinari, como membro do PCB, sentindo-se vigiado, e, até mesmo ameaçado, por participar ativamente da militância comunista naquele período, partiu para um exílio no Uruguai em novembro de 1947, onde permaneceu até junho de 1948.

Após disputar as eleições como candidato a deputado federal por São Paulo, em 1945, Portinari continuou engajado nas atividades do Partido Comunista. O artista teve importante participação na criação da Universidade do Povo, onde atuava como membro do conselho técnico-administrativo e como professor de pintura. A Universidade do Povo foi uma instituição sem fins lucrativos, que tinha o objetivo de oferecer educação de qualidade e profissionalizante para adultos que não tiveram a oportunidade de estudar, com foco também na alfabetização deste público.<sup>332</sup>

Cabe ressaltar que neste período, o pleito era proibido aos analfabetos, portanto, uma parcela significativa da massa trabalhadora era impedida de votar. Para que estas pessoas tivessem a oportunidade de exercer o direito ao voto, e, dessa maneira pudessem estar mais envolvidas em questões políticas e de cidadania, o Partido Comunista, através do apoio à Universidade do Povo, buscava oferecer-lhes suporte educacional. No entanto, esse projeto logo se tornou alvo da vigilância da polícia política. Portinari teve que responder a inquéritos por sua adesão a essa iniciativa.

Logo após formalizar sua filiação ao PCB, o pintor foi para a França, a fim de lá realizar uma exposição de pintura na Galeria Charpentier. O convite teria partido do influente e atuante crítico de arte Germain Bazin, que à época, era então diretor do Museu do Louvre.<sup>333</sup> Na Europa, Portinari pôde presenciar a difícil situação de Paris no pós-

---

<sup>332</sup> A Universidade do Povo foi fundada em março de 1946, por iniciativa da Comissão de Divulgação, Propaganda e Cultura do Movimento Unificador dos Trabalhadores (MUT). Era uma instituição que funcionava de maneira descentralizada, espalhada por vários locais, de acordo com a demanda. Todavia, tinha sede própria, que ficava no Rio de Janeiro. Sobre a Universidade do Povo e seu projeto político-pedagógico para democratização da sociedade. Cf. XAVIER, Cristiane Fernanda. **Universidade do Povo (1946-1957): educação de adultos e democratização da sociedade no projeto político-pedagógico de Paschoal Lemme**. *Revista Brasileira de Educação*, v. 23, 2018.

<sup>333</sup> Em 1945 aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a exposição *Peintres français d'aujourd'hui – arts decoratifs*, tendo como organizadores da *Section Peinture*, entre outros, René Huyghe, Yves Sjöberg e Germain Bazin. De acordo com Patrícia Reinheimer, provavelmente foi nesta ocasião que Portinari teve a oportunidade de conhecer Bazin, que então era funcionário do Departamento de Restauro

guerra, momento em que a capital francesa ainda enfrentava uma crise de abastecimento de víveres. O artista ficou muito receoso de ir com a família para a França neste período delicado, mas foi encorajado pelos amigos e os organizadores da sua mostra.

É interessante destacar que o Partido Comunista Francês, que após a guerra se fortaleceu muito e teve atuação destacada naquela capital, tal como o brasileiro, possuía um amplo espectro de publicações culturais naquela época. Sendo assim, a exposição de Portinari, pintor declaradamente adepto do comunismo, foi bastante enaltecida e divulgada por tais periódicos. O pintor demonstrava cada vez mais abertamente a sua convicção política e, naquele continente, teve a oportunidade de externar este seu posicionamento. Vale ressaltar que os veículos de comunicação ligados ao Partido Comunista no Brasil, faziam questão de traduzir e publicar o que era noticiado sobre o pintor nas revistas francesas.

Quando regressou ao Brasil, Portinari começou a se preparar para a candidatura ao Senado Federal, novamente pela chapa do Partido Comunista. Para a eleição de 1947, o pintor teve um tempo bem maior para organizar a sua campanha, que foi muito bem recebida dentre os amigos artistas e intelectuais. Contudo, foi novamente derrotado nas urnas. Portinari não confiou no resultado da votação, colocando-o sob a suspeita de fraude, por acreditar que havia alcançado um expressivo número de votos.

Ainda em 1947, o governo Dutra passou a empreender uma verdadeira perseguição ao Partido Comunista e a seus membros. Se a abertura democrática veio acompanhada de um espírito de otimismo e renovação, este logo se acabou diante da postura rígida do novo Presidente. Dutra mostrava-se incontestemente à política estadunidense, que durante este período apresentou um recrudescimento em relação à União Soviética, por ocasião da Guerra Fria. As tensões se agravaram e o governo brasileiro decidiu declarar seu apoio ao lado capitalista da disputa, o que culminou na extrema vigilância aos comunistas.

Além disso, os setores mais conservadores e liberais da sociedade brasileira nutriam um sentimento de desconfiança em relação ao comunismo e, conseqüentemente, isto resvalava no Partido Comunista. Em 1947, esta entidade foi colocada novamente na ilegalidade, mesmo diante de alguns protestos, em especial por parte de parlamentares de outros partidos, assim como de uma parte da imprensa, que, mesmo contrários ao PCB,

---

do Louvre, e desse encontro resultou o convite feito ao pintor para expor na França. REINHEIMER, Patrícia. **Engajamento versus Autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960.** *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, vol. 1, nº 1, 2009, p. 103.

afirmavam que colocar o Partido na clandestinidade configuraria um ato antidemocrático.<sup>334</sup>

Diante deste cenário de instabilidade e ameaça política, Portinari se exilou no Uruguai, país no qual estabeleceu importantes vínculos de amizade e solidariedade com outros exilados, tais como o poeta espanhol Rafael Alberti, que passou mais de vinte anos na Argentina, em virtude da perseguição empreendida pela ditadura franquista (1939-1976).<sup>335</sup> No período em que residiu no país platino, Portinari esteve envolvido na confecção do painel *A Primeira Missa* (1948), um dos inúmeros trabalhos que executou em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer, dessa vez sob a encomenda do Banco Boavista, do Rio de Janeiro.

De volta ao Brasil, Portinari começou outra empreitada em conjunto com Niemeyer, o painel *Tiradentes* (1949), obra realizada para decorar um colégio privado<sup>336</sup> em Cataguases, Minas Gerais. Este trabalho foi alvo da desaprovação do crítico de arte Mário Pedrosa, que até então apoiava e enaltecia à produção portinariana. A opinião negativa de Pedrosa em relação a este painel de Portinari contribuiu para alimentar o debate entre o figurativismo e a abstração, que então movimentava o ambiente artístico nacional.

No final da década de 1940, o código estético brasileiro passou por um processo de renovação, no qual surgiram os primeiros museus de arte moderna, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, fundado pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand, e, no ano seguinte, o Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>337</sup> (MAM), que partiu da iniciativa de Francisco Matarazzo. O MAM do Rio de Janeiro, por sua vez, foi criado em 1949 também por um grupo de empresários. Neste contexto, que proporcionou o crescimento do mercado artístico nacional, travou-se um verdadeiro

---

<sup>334</sup> De acordo com Heber Ricardo, a cassação do Partido Comunista do Brasil em 1947 dividiu as opiniões da imprensa e dos setores políticos, proporcionando intensos debates sobre a arbitrariedade desta questão. SILVA, Heber Ricardo da. A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira. *Histórica* – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, s/p.

<sup>335</sup> Rafael Alberti chegou à Argentina em 1940 e lá passou vinte e três anos na condição de exilado. GOMÉZ, Juana Martínez. **Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio.** *Revista de Filología Románica*, 2011, Anejo VII, pp. 255-264.

<sup>336</sup> O Colégio de Cataguases foi criado pelo empresário do ramo de tecelagem Francisco Inácio Peixoto. A instituição era destinada à educação dos filhos dos empregados de suas empresas.

<sup>337</sup> A Bienal de São Paulo foi um evento realizado pelo MAM, cuja finalidade era enriquecer e atualizar, com novas linguagens, o acervo deste museu, através da aquisição de obras de importantes artistas de todos os continentes. As aquisições eram feitas com os prêmios concedidos pela Bienal, com dinheiro oferecido por grandes empresas. A Primeira Bienal de Arte de São Paulo aconteceu em 1951 e as edições destas bienais estiveram vinculadas ao MAM até 1962, quando se desligaram desta instituição e foi formada a Fundação Bienal de São Paulo.

debate entre a arte abstrata, nova tendência que emergiu nesta época no Brasil, e a arte figurativa de cunho social, que até então dominava o cenário cultural.

Portinari posicionou-se de maneira favorável ao figurativismo, ao passo que Mário Pedrosa foi um dos maiores incentivadores da abstração. Sendo assim, os dois protagonizaram grandes discussões acerca da defesa destas duas correntes artísticas.

Portanto, este capítulo buscará entender o posicionamento do pintor Portinari diante deste novo cenário brasileiro, que ficou marcado pela abertura democrática, pelo engajamento político de uma significativa parcela dos artistas e intelectuais e por profundas mudanças no ambiente artístico, que fizeram com que a arte figurativa de teor social fosse colocada em xeque por muitos críticos e artistas que passaram a aderir à abstração.

#### 4.1 - A Universidade do Povo e a Exposição em Paris

Em 1946, Dutra assumiu a presidência sob os auspícios de otimismo e renovação. O meio cultural comemorava a abertura democrática e o Partido Comunista, em especial, demonstrava a satisfação com o resultado expressivo alcançado por sua legenda nas urnas na eleição de 1945. Mesmo sem sucesso em sua candidatura, Portinari continuou a militar em prol do PCB. O artista foi convidado a participar do projeto educacional que deu ensejo à criação da Universidade do Povo.

A Universidade do Povo foi fundada em março de 1946, por iniciativa da Comissão de Divulgação, Propaganda e Cultura do Movimento Unificador dos Trabalhadores (MUT)<sup>338</sup>, articulada com Comitês Populares, trabalhadores, intelectuais e artistas envolvidos em torno do programa do PCB.<sup>339</sup> O sistema de ensino desta

---

<sup>338</sup> A década de 1940 acompanhou um crescimento expressivo dos sindicatos que buscavam conferir legitimidade à figura do trabalhador como ator social e político. Neste contexto acentuou-se a associação entre a necessidade de instrução educacional desse público, para que dessa maneira, ele pudesse efetivamente e conscientemente desfrutar da participação política. Além disso, o Partido Comunista, sob a lógica da União Nacional, empenhava-se em estimular a sindicalização com o intuito de fortalecer a unidade operária e enfrentar a política sindical do Ministério do Trabalho. Neste ínterim, foi criado o MUT, órgão de abrangência nacional que objetivava fazer frente à organização corporativista oficial. XAVIER, Cristiane Fernanda. *Op. Cit.*, pp 3-14.

<sup>339</sup> Os Comitês Populares surgiram em 1945, sob o incentivo do Partido Comunista e, em particular, de Luiz Carlos Prestes, que defendia a necessidade da população se reunir em comitês para que, coletivamente, pudessem lutar por seus direitos. Nesse sentido, surgiram principalmente comitês regionais e trabalhistas, mas também foram criados alguns outros, tais como o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, o Comitê Democrático dos Evangélicos, o Comitê do Ensino Leigo e o Comitê de Mulheres Pró-Democracia. O PCB, por sua vez, acreditava que estas pequenas organizações seriam o meio mais eficiente de mobilizar a população em torno da orientação geral do Partido. Através dos Comitês Populares, foi iniciado um programa educacional focado principalmente na alfabetização de adultos, mas que de uma maneira geral,

Universidade funcionava de maneira descentralizada, muitas vezes nas sedes destes Comitês Populares espalhados em diversas localidades, mas a instituição tinha sede própria<sup>340</sup>, no Rio de Janeiro.

A Universidade Popular não possuía fins lucrativos e era subsidiada através da contribuição financeira dos seus professores associados, assim como por recursos que eram angariados em festividades e exposições. O projeto educacional visava oferecer formação profissionalizante e continuada aos adultos que não haviam tido a oportunidade de estudar ou mesmo de concluir os estudos. O objetivo era proporcionar a este público uma educação especializada e de uma maneira mais flexível, levando em conta que muitas vezes os alunos eram pessoas que conviviam com jornadas de trabalho exaustivas, portanto, deveriam frequentar a instituição da maneira que pudessem, sem lhes ser rigorosamente exigida a presença em tempo integral.

Outro importante foco da Universidade do Povo era a alfabetização dos adultos, tendo em vista que o número de analfabetos no país ainda era bastante expressivo.<sup>341</sup> O voto naquela época era permitido somente às pessoas alfabetizadas, o que excluía boa parte da população do processo eleitoral. Muito além do objetivo de habilitar o povo a participar do pleito, a Universidade acreditava que oferecer educação de qualidade e acessível em um país de condições tão desiguais configuraria uma estratégia de enfrentamento das mazelas e da exploração do trabalhador pelo injusto sistema de classes.<sup>342</sup>

Sendo assim, a Universidade do Povo, de acordo com as suas diretrizes, buscava contribuir para ampliar a democratização da sociedade através do acesso à educação de qualidade. Portinari participou ativamente deste projeto, integrando o comitê técnico-

---

visava elevar a consciência política das massas. Esta empreitada teve início antes da eleição de 1945, objetivando, dentre outros propósitos, preparar a população para o processo eleitoral, contudo, estendeu-se nos anos posteriores devido à enorme adesão do povo a este projeto. PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. **Dos Comitês Populares Democráticos (1945-1947) aos Movimentos de Educação e Cultura Popular (1958-1964): uma história comparada.** (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UFRJ/IH/Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2014, pp. 37-45.

<sup>340</sup> De acordo com as cartas recebidas pelo então professor associado da Universidade do Povo, Candido Portinari, o endereço da secretaria desta instituição era a Avenida Aparício Borges, posteriormente mudou para Avenida Venezuela, ambos no Rio de Janeiro.

<sup>341</sup> Utilizando o estudo de Paschoal Lemme como referência, *A situação do ensino no Brasil (1945)*, trabalho redigido a pedido de Prestes, têm-se os seguintes números: 54,68% da população adulta era constituída de analfabetos, justamente indivíduos que deviam participar ativamente da vida econômica e política do país. Além disso, o analfabetismo não se distribuía de maneira uniforme pelo país, com regiões em que existiam índices assustadoramente maiores que em outras, tal como Alagoas, onde 77,40% dos adultos eram analfabetos, enquanto no Distrito Federal esse número representava 17,80%. Cf. PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>342</sup> XAVIER, Cristiane Fernanda. *Op. Cit.*, p. 7.

administrativo e ministrando aulas de pintura na instituição. O artista encarava esta empreitada como uma oportunidade de então colocar em prática o anseio já expresso de proporcionar educação e cultura às massas populares.

De uma maneira geral, o intelectual de meados da década de 1940 se engajou na produção cultural, que por sua vez esteve relacionada às propostas de políticas culturais, tendo em vista que neste momento a política e a cultura eram intimamente ligadas.<sup>343</sup> Além disso, este período, que também foi marcado pelo final da Segunda Guerra Mundial, contribuiu para estreitar o interesse e a aproximação do meio cultural com as ideias socialistas, tomando força a noção de que era dever da *intelligentsia* lutar por uma sociedade mais justa e igualitária.<sup>344</sup>

Esse momento cultural e político propiciou, portanto, a adesão de muitos artistas e intelectuais às ideias defendidas pelo Partido Comunista do Brasil. A abertura democrática vinha acompanhada do aumento significativo da circulação de jornais e revistas, especialmente do escopo de publicações periódicas do PCB, tendo em vista que não existia mais a censura e o controle da produção ideológica que imperavam no Estado Novo. Dessa maneira, também foi substancial o aumento das políticas culturais ligadas ao PCB que visavam a instrução e a educação das massas populares.<sup>345</sup>

Nesta conjuntura, Portinari e seu círculo de amigos que também integravam o Partido Comunista, passaram a se envolver diretamente em políticas públicas desta natureza. Oscar Niemeyer, arquiteto comunista e grande parceiro profissional do pintor, remeteu-lhe carta relatando aspectos da idealização da Universidade do Povo:

O PCB está organizando sob o patrocínio do M.U.T. uma universidade popular, “Universidade do Povo” conforme ficou denominada. Nessa universidade serão organizados cursos desde os mais primários como cursos de alfabetização até cursos especializados de alta cultura. Entretanto a ideia [focada?] é de uma universidade de outros moldes, uma coisa mais viva e objetiva. Assim os cursos irão se formando progressivamente em função das possibilidades de professores e alunos, de meios materiais etc. Eu tomei a iniciativa, que submeto à sua

<sup>343</sup> Não por coincidência, aconteceu em 1945 o primeiro Congresso Brasileiro de Escritores que contou com a presença de muitos intelectuais, dentre os quais Astrojildo Pereira. Neste congresso foi, sobretudo, defendida a necessidade da elaboração de políticas que primassem pela educação e cultura popular. A produção cultural deveria estar próxima da vida do povo, acessível, portanto, e alimentada nas suas tradições, sofrimentos e aspirações. ARIAS, Santiane. **O intelectual Astrojildo Pereira e a Política Cultural do PCB (1945-1958)**. Revista de Iniciação Científica da FFC, vol. 4, n. 1, 2004, pp. 80-82.

<sup>344</sup> ARBEX, Luciana Bueno Marta. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Departamento de História. Área de Concentração: História Social. São Paulo, 2012, p. 15.

<sup>345</sup> Idem, pp. 20-21.

aprovação de que os nossos cursos isto é de arquitetura, pintura e desenho fossem organizados juntos funcionando independentes mas em recinto comum. Isso teria a vantagem de manter as ligações que defendemos da arquitetura com as demais artes plásticas e que são realmente indispensáveis. Por outro lado de acordo com o que a direção do PCB deseja, ficaria você com a pintura o Alcides com a parte de desenho e eu na arquitetura, todos amigos e de fácil entendimento. Desse modo nós constituiríamos dentro da universidade uma seção de artes plásticas mais ou menos independente. Os cursos terão naturalmente uma finalidade definida – (trabalho de massa) e... difusão cultural. Na parte de arquitetura cujo programa já elaborei serão organizados os seguintes cursos: 1) curso para desenhista de arquitetura 2) curso para desenhista de concreto 3) curso para desenhista de hidráulica e eletricidade 4) curso de arquiteto-[?] para desenhistas já habilitados 5) urbanismo. Como você vê trata-se de uma coisa objetiva e de utilidade imediata. Em seis meses por exemplo ensinamos um rapaz a desenhar e capaz de se [desenvolver?] de trabalhos desse gênero podendo portanto ganhar cerca de 500 cruzeiros. [...] Paralelamente com os cursos podemos organizar palestras que terão ainda resultados de finanças uma vez que os cursos são grátis. [...] O pessoal do Partido está aflito com o início desses cursos e talvez eu seja obrigado a começar o meu provisoriamente em qualquer local.<sup>346</sup>

Na missiva, Niemeyer afirmou que o desejo da Universidade Popular seria o de ofertar um ensino rápido e objetivo, que logo pudesse habilitar o adulto a exercer a função para qual havia sido preparado. O escultor Lélío Landucci, também escreveu a Portinari, em janeiro de 1946, tratando do envolvimento de Niemeyer no desenvolvimento do projeto da Universidade do Povo:

Oscar Niemeyer disse-me que te escreveria pedindo tua aprovação e colaboração para um curso de Pintura que, solidário com outros de Arquitetura e Escultura, formariam a base, o núcleo inicial de uma “desejável Universidade Popular”. A intenção é boa, o programa também. Pelos nomes lembrados todos os amigos entrariam na “dança”.<sup>347</sup>

De acordo com a afirmação de Landucci, muitos amigos artistas e intelectuais estariam no corpo docente da instituição, especialmente aqueles que eram adeptos do PCB. No modelo adotado por essa Universidade Popular os professores eram associados, portanto, não tinham salário e pagavam uma taxa para contribuir com a manutenção da entidade.

<sup>346</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Candido Portinari. [data ? local?] Grifos de Oscar Niemeyer.

<sup>347</sup> Carta de Lélío Landucci a Candido Portinari, de 30 de janeiro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Brodósqui, SP.

O periódico *Hoje* assim tratou dos objetivos envolvidos na idealização da Universidade do Povo:

Não é nenhuma tirada demagógica dizer que no Brasil a instrução só está ao alcance de uma insignificante minoria. Os fatos gritam por si. Analfabetos são perto de 2/3 do nosso povo. E, entre os alfabetizados, quantos mal rabiscam o nome e soletram os jornais? A educação secundária, e sobretudo a de nível superior, é privilégio da classe dominante. [...] A ignorância de nossas populações constitui uma barreira posta no rumo em que segue o país, um sério obstáculo a seu progresso. Não nos esqueçamos que essa ignorância é consequência do atraso social em que vivemos, relacionada com os restos feudais e a influência do capital colonizador estrangeiro. Mas a ignorância age também como causa: nas massas atrasadas a reação vai buscar seu apoio político, os velhos políticos do cabresto e do cambalacho vão buscar seus votos. Além disso, é a falta de instrução um empecilho imediato ao desenvolvimento da indústria nacional e a introdução de novos métodos na agricultura. [...] É claro que para os nossos problemas específicos temos de encontrar soluções brasileiras. Mas não vivemos em outro planeta, e temos de procurar sugestões em países que apresentam situações idênticas ou parecidas, e conseguiram algum êxito ao resolver questões semelhantes as nossas. Um exemplo que tem servido a quase todos os povos progressistas, interessados em fornecer combate a (sic) incultura das grandes massas trabalhadoras, é a das universidades populares e operárias da França. [...] Um apelo dirigido a instituições operárias e populares, a órgão do governo e a pessoas de boa vontade, define assim os objetivos e o caráter da Universidade: “Atendendo a uma das mais sentidas necessidades do povo e do proletariado e com o fim de promover pelo ensino a preparação técnica, esclarecimento e o alargamento cultural das massas. O Movimento Unificador dos Trabalhadores tomou a iniciativa da criação da ‘Universidade do Povo’. E, como se vê, uma tarefa gigantesca e da maior importância para a democracia e o progresso do Brasil. O ensino nesta Universidade, desde o primário ao de nível superior, será ministrado da maneira mais prática e viva possível, e constará de tantas matérias quantas forem necessárias às exigências culturais imediatas do nosso povo.”<sup>348</sup>

De acordo com *Hoje*, o modelo da Universidade Popular a ser implantada no Brasil teria partido das universidades populares e operárias francesas<sup>349</sup>. Ademais, *Hoje* detalhou a listagem do corpo docente e administrativo formado naquele momento em que a instituição despontava:

<sup>348</sup> “Surge uma Universidade para o povo”. *Hoje*, 12 de fevereiro de 1946. São Paulo, SP.

<sup>349</sup> A Universidade do Povo consistia em um projeto educacional do Partido Comunista iniciado nas prisões. Segundo o artigo 1º de seu Estatuto, era uma sociedade civil, sem finalidade lucrativa, que tinha por objetivo elevar o nível cultural de todas as camadas populares, e, em especial da classe trabalhadora. Projeto Portinari. Disponível na Internet via: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/historico/333/detalhes>>.

Existem, em caráter provisório, uma comissão de organização e estruturação, uma de planejamento financeiro, outra de cursos e programas, outra ainda de palestra e conferências, todas (sic) ligadas a uma comissão diretora, cujo presidente é Aníbal Machado e de que fazem parte os professores Jaime Grabois, Amarilio Vasconcelos e Letalba Rodrigues de Brito. Intelectuais de grande vulto em nosso país estão a (sic) frente do movimento ou já se prontificaram a dar todo auxílio. Assim a Universidade conta entre outros com o concurso do educador Paschoal Leme, do arquiteto Oscar Niemeyer, do musicista Arnaldo Estrela, do antropólogo Artur Ramos, da teatróloga Eugenia Álvaro Moreira, do historiador e sociólogo Astrojildo Pereira, dos pintores Candido Portinari, Santa Rosa e Quirino Campofiorito, do cinematografista Ruy Santos, do anatomista Pimenta de Mello, do professor de medicina dr. Nuno Magalhães, do especialista em legislação do Trabalho Lucio de Andrade, etc.<sup>350</sup>

O mesmo periódico exemplificou, ainda, como iria funcionar a estrutura educacional:

Mantendo desde simples cursos de primeiras letras até cursos técnicos altamente especializados, cursos de filosofia, e assim por diante, a “Universidade do Povo” terá uma estrutura muito flexível, contrária a qualquer espécie de burocratismo ou rigidez. De acordo com as necessidades culturais da massa que se forem mostrando mais imediatas, bem como de acordo com os meios (sic) materiais que forem surgindo, a “Universidade do Povo” planejará as suas aulas e os seus programas, ampliará cada vez mais o seu funcionamento. De âmbito a princípio local, sua atividade irá aos poucos se estendendo, através das iniciativas nos Estados, a todo território nacional. A sua vida será descentralizada ao máximo. Se bem existindo uma sede central para superintender os trabalhos, as aulas se estenderão por toda cidade, onde houver lugar e onde for mais fácil para massa dos alunos.<sup>351</sup>

Dessa maneira, o objetivo expresso pelo projeto da Universidade do Povo seria o de poder ofertar um modelo de ensino extremamente acessível e de curto prazo aos adultos interessados. A solenidade de fundação dessa instituição aconteceu na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e dela participaram Luiz Carlos Prestes, assim como os representantes de sindicatos, associações e comitês populares. Na ocasião, também esteve presente Jorge Amado, que fez um discurso e posteriormente escreveu matéria sobre o acontecimento em sua coluna “Hora do Amanhecer”,<sup>352</sup> na *Tribuna Popular*:

A instalação, na sexta-feira, da Universidade do Povo prova, antes de tudo, que os intelectuais brasileiros não se mantem indiferentes ante os

<sup>350</sup> “Surge uma Universidade para o povo”. *Hoje*, 12 de fevereiro de 1946. São Paulo, SP.

<sup>351</sup> *Idem*.

<sup>352</sup> PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. *Op. Cit.*, pp. 51-52.

graves problemas do Brasil. Entre a massa trabalhadora que participou do ato estavam escritores, artistas, pedagogos, figuras como Portinari, Niemeyer, Paschoal Lemme. E disseram das finalidades a que se propõe a nova Universidade, muito diversa, sem dúvida, daquelas que se dirigem à formação das falsas elites enquanto a grande maioria do povo vive analfabeta. No seu discurso, Prestes, ao louvar a iniciativa, mostrou quais as grandes dificuldades que a Universidade do Povo e seus diretores iriam enfrentar. As nossas populações vivem na miséria, subalimentadas e tudo as afasta da cultura. [...]Trazer até as grandes massas esses conhecimentos, desde os mais elementares até as últimas conquistas da ciência, eis o que pensam realizar os fundadores da Universidade do Povo. Desse canto de coluna, desejo fazer um apelo a todos os escritores e artistas democráticos para que tragam a sua contribuição à grande obra recém-iniciada. Aqueles que possam ensinar alguma coisa, dar livros, ajudar materialmente, conseguir locais, interessar alunos, que o façam. É sempre possível ajudar. E ajudar uma obra como essa é ajudar o Brasil e o seu povo.<sup>353</sup>

Como se vê, o empreendimento era recebido com entusiasmo pelos artistas e intelectuais da época, uma vez que esta instituição representava para eles a oportunidade de colocar em prática o projeto de educar e instruir as massas populares, que também era uma das pautas levantadas pelo PCB. No Brasil do pós Guerra, a Universidade do Povo e os Comitês Populares, que objetivavam a educação de adultos, foram pioneiros neste quesito. Antecederam até mesmo a iniciativa do governo brasileiro, que lançou como resposta, ou como uma alternativa, a Campanha Nacional de Educação de Adolescentes e Adultos (CEAA), em 1947.<sup>354</sup>

A Universidade do Povo, que passou a ser denominada de Escola do Povo em 1948<sup>355</sup>, persistiu com suas atividades até 1957<sup>356</sup>, não de maneira tranquila, tendo em vista que ao longo da sua existência sofreu diversas perseguições e invasões. Os professores foram extremamente vigiados, fichados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e estiveram mesmo sob a ameaça de prisão preventiva. Portinari e Niemeyer, por exemplo, foram algumas vezes intimados e tiveram que comparecer a inquéritos policiais. Além disso, estiveram sob a iminência de ser presos em 1958, em virtude do envolvimento neste projeto educacional.<sup>357</sup>

<sup>353</sup> Jorge Amado, *Tribuna Popular*, 31 de março de 1946. *Apud*. XAVIER, Cristiane Fernanda. *Op. Cit.*, p. 15

<sup>354</sup> PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>355</sup> Passou a se chamar Escola do Povo já que a terminologia “Universidade” era exclusiva às instituições dedicadas ao ensino superior. Contudo, em sua essência, o projeto educacional manteve-se o mesmo. PINHEIRO, Marcos Cesar de. *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>356</sup> Extinta no governo de Juscelino Kubitschek que cedeu às pressões da cruzada anticomunista. Nesta época, a Escola do Povo chegou a ser invadida por policiais antes de ser formalizado o seu fechamento.

<sup>357</sup> “Portinari e Niemeyer sob a ameaça de prisão preventiva”. Publicação informa sobre a possibilidade de ser requerida a prisão preventiva de vários intelectuais, citando Niemeyer, Portinari, Arnaldo Estrela e

Em 1946, quando ainda se iniciavam as atividades da Universidade do Povo, Portinari também estava às voltas com a organização da sua exposição na Galeria Charpentier, em Paris. Sobre ambos os projetos, o pintor foi entrevistado por Ruy Affonso Machado, para o *Jornal de Notícias*. Primeiramente, o artista tratou do programa educacional que, como professor de Pintura, almejava implementar na Universidade:

Coube-me a parte referente às belas-artes. Espero terminar esse trabalho logo. Estou procurando, sobretudo, superar algumas falhas que venho notando nas nossas academias de pintura e escultura. O artista só pode desenvolver-se quando encontra nele próprio o artesão. Por isso, é absolutamente necessário preparar o aluno fornecendo-lhe não só noções teórico-práticas de desenho, pintura, gravura, etc., mas, também, ensinando-lhe a conhecer o material que ele irá usar. Muitos pintores, por exemplo, ficam atrapalhados quando os fabricantes mudam os nomes ou as propriedades das tintas... e costumam a reencontrar as procuradas. Este é um ponto que acredito ter sanado com o meu programa. – E conclui Portinari – devo confessar que estou ansioso pela concretização dessa Universidade do Povo. Será uma das grandes realizações do meu Partido.<sup>358</sup>

De acordo com Portinari, a Universidade do Povo foi uma oportunidade do Partido Comunista, através dos seus membros, dar ensejo a um projeto educacional no período em que a legenda desfrutava da legalidade política. A atmosfera era ainda positiva e de otimismo no início da gestão de Dutra, momento em que foi idealizada e implementada esta Universidade. Como foi acima exposto, Portinari participou plenamente desta empreitada, até a sua extinção.

Concomitante ao seu envolvimento na organização da Universidade do Povo, Portinari se preparava para ir a Paris. O pintor demonstrava muitas dúvidas já que naquele momento, a França enfrentava as dificuldades de uma nação que passou por anos de Guerra e de ocupação nazista, as condições econômicas e políticas ainda eram instáveis e existia o problema de abastecimento de víveres. Na mesma entrevista concedida ao *Jornal de Notícias*, Portinari falou sobre a expectativa em relação a essa viagem:

O conservador do Museu do Louvre, Germain Bazin, insistiu em que minha exposição se realizasse logo. Lembrei que o momento talvez não fosse oportuno visto a França estar atribulada com seus problemas econômicos e políticos. Mas, objetaram-me que a época é interessante para uma exposição. O sr. Bazin acrescentou mesmo que o

---

Dalcídio Jurandir, por fazerem parte de corpo docente da Escola do Povo. *Última Hora*, 14 de agosto de 1958. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>358</sup> Ruy Affonso Machado. “Exposição é como circo de cavalinhos”. *Jornal de Notícias*, 26 de maio de 1946. Rio de Janeiro, RJ.

entendimento popular se acha aguçado pela recente guerra, que a receptividade do público aumenta após catástrofes similares. Tantos foram os estímulos, tamanha boa vontade demonstrada, que acabei aceitando o convite. Agora, até a “Galerie Charpentier” já está reservada para todo o mês da exposição... tenha (sic) que seguir. [...] Assim é que volto a Paris, lá já estive estudando de 1929 a 1931. Quase nada pintei então. Apenas três naturezas-mortas. Aproveitei todo o meu tempo analisando os grandes mestres dos museus e dos salões. Volto agora para lá fazer minha primeira exposição na Europa... e ignoro qual possa vir a ser a reação do público francês.<sup>359</sup>

Como foi expresso no primeiro capítulo desta tese, Portinari ganhou uma bolsa de estudos quando ainda era aluno da Escola Nacional de Belas Artes, no final da década de 1920. O então estudante de pintura escolheu a França como destino. Esta viagem teria grande importância, já que ela delimitou um verdadeiro marco na transformação da maneira com que Portinari encarava e fazia a arte. O pintor retornou ao Brasil no início da década de 1930, com o desejo manifesto de realizar obras que então representassem a brasilidade, logo sendo reconhecido como um importante e necessário artista moderno no meio nacional. No momento em que vislumbrava retornar à França, já como um artista renomado, o pintor relembra da sua viagem de estudos. Finalmente ele voltaria à Europa, dessa vez para uma exposição artística na Galeria Charpentier.

Como já foi exposto, o convite para Portinari expor em Paris teria partido de Germain Bazin.<sup>360</sup> O intelectual Josias Leão, que estava em Paris, contribuiu para intermediar a organização da exposição de Portinari na França. Em carta enviada ao pintor, ele sugeriu que a mostra se fizesse em uma grande galeria:

O Bazin está cogitando de organizar a sua exposição. Já falou com a galeria René Drouin. Muito boa mas pequena. Acho que sua exposição deve ser coisa muito grande, para começar, isso é muito importante. Vou conversar com o Bazin na 2ª feira. E em seguida escreverei a você. [...] Mestre Portinari: tome nota de que é ultra importante que a sua exposição seja coisa muitíssimo organizada. Isto aqui é um covil de feras invejosas que temem o aparecimento de qualquer novo talento mais vigoroso. Essencial que se faça coisa em ponto grande, muito bem preparada.<sup>361</sup>

Algum tempo depois, Germain Bazin escreveu a Portinari apontando a Galeria Charpentier como o local mais indicado para a exposição:

---

<sup>359</sup> Idem.

<sup>360</sup> REINHEIMER, Patrícia. **Engajamento versus Autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960.** *PROA Revista De Antropologia E Arte*, 1(1). 2009, p. 103.

<sup>361</sup> Carta de Josias Leão a Candido Portinari, de 1 de dezembro de 1945. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

Tenho o prazer de informar que pude organizar para você a possibilidade de uma exposição em Paris. Já tinha pensado antes na Galeria Drouin, Place Vendôme, mas preferi a Galeria Charpentier que graciosamente dá as boas-vindas do andar térreo para uma data que ainda não foi definitivamente fixada e que seria em fevereiro ou março. Esta galeria tem a vantagem de ser a maior de Paris e a mais visitada. Acredito que você tenha visto o sr. Babarin, representante da Galeria Charpentier no Rio, e que você já tenha conversado com ele sobre este assunto [...] Espero que essa solução lhe convenha, da minha parte estou encantado. Mostrei fotos das suas pinturas a vários artistas que estão profundamente interessados em seu trabalho e ansiosos para conhecê-lo melhor. Espero que você possa vir a Paris nesta ocasião, para que eu tenha o prazer de passar novamente algumas boas horas com você [...].<sup>362</sup>

George Barbarin, então representante da Galeria Charpentier no Rio de Janeiro, já havia escrito a Portinari um dia antes de Bazin, demonstrando seu entusiasmo diante da exposição prevista: *“Caro Senhor, meus amigos de Paris me escreveram que sua exposição será realizada na Galeria Charpentier. [...] Vou pedir para considerar a Galeria Charpentier em Paris como vossa casa.”*<sup>363</sup>

Portinari estava animado pela oportunidade de expor na Europa, mas também receoso em virtude do momento pós-guerra que aquele continente enfrentava. Paris, em especial, que chegou a ser invadida por tropas nazistas, ainda vivenciava certa instabilidade. Esta questão foi insistentemente discutida com os amigos e organizadores da mostra, até que o pintor tomasse a decisão de ir. Lélío Landucci, que estava hospedado na casa dos Portinari no Rio de Janeiro, enquanto o pintor e sua família passavam uma temporada em Brodóski, ficou responsável por receber a correspondência e prontamente repassava os assuntos mais urgentes ao artista. Em uma das cartas enviadas por Landucci a Brodóski, o escultor relatou que o irmão de Germain Bazin, Jean Bazin, havia telefonado preocupado com a situação da Europa após a Guerra:

---

<sup>362</sup> Tradução da autora. Texto em francês : *Je suis heureux de vous apprendre que j'ai pu heureusement régler la possibilité pour vous d'une exposition à Paris. J'avais pensé d'abord [rasura] à la galerie Drouin, place Vendôme, mais j'ai préféré la Galerie Charpentier qui accueille gracieusement vos oeuvres dans la grande galerie du rez-du-chaussé pour une date qui n'est pas encore fixée définitivement et qui serait en février ou en mars. Cette galerie a l'avantage d'être la plus grande de Paris et la mieux fréquentée. Je crois d'ailleurs que vous avez vu à Rio, M. Babarin, représentant de la Galerie Charpentier, et que vous avez déjà eu des pourparlers avec lui à ce sujet [...]. J'espere que cette solution vous conviendra, pour ma part j'en suis enchanté. J'ai montré des photographies de vos tableaux a plusieurs artistes que votre oeuvre intéresse vivement, et ils attendent avec impatience de pouvoir mieux la connaître. Je souhaite qu'il vous soit possible de venir vous-même à Paris à cette occasion afin que le plaisir me soit donné de passer à nouveau quelques bonnes heures avec vous. [...]* Carta de Germain Bazin a Candido Portinari, de 15 de dezembro de 1945. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>363</sup> Tradução da autora. Texto em francês: *Cher Monsieur, mes amis de Paris mi écriven que c'est a la Galerie Charpentier que se tiendra votre exposition [...] Je vais demande de considérer à Paris le Galerie Charpentier comme votre maison.* Carta de George Barbarin a Candido Portinari, de 14 de dezembro de 1945, New York, NY; Rio de Janeiro, RJ.

Aliás, a respeito da tua futura exposição em Paris, o sr. Bazin (do Rio) telefonou que seu irmão o tinha informado do acontecimento. Em princípio ele acha isso ótimo, mas demonstrou, também, um certo pessimismo em relação à situação atual da França, à vida precária em Paris, à dificuldade de transportes marítimos, aumentada nos terrestres quando alcançar um porto qualquer da velha Europa. Não quer, disse ele, desanimar mas apenas precaver dos transtornos provenientes de um mundo ainda em desordem.<sup>364</sup>

De acordo com Landucci, Jean Bazin, alertava acerca das dificuldades que Portinari poderia experimentar se decidisse ir para a Europa naquele momento. Em contrapartida, o então curador do Museu do Louvre, mostrava-se ansioso em organizar a exposição de Portinari em Paris, encorajando o artista a ir para aquele continente, expondo que a situação não era tão desfavorável. Em outra missiva, Landucci relatou a Portinari essas impressões de Bazin:

Germain Bazin parece vivamente interessado (isto é muito compreensível) na realização de tua futura exposição na Galeria Charpentier. Não demonstra nenhum receio, como o irmão do Rio, relativamente à instabilidade política da Europa, nem ao império do câmbio negro na França. Como observador direto do meio pode julgar melhor, e com mais segurança, se o momento é bem ou pouco favorável para uma Exposição de Arte Moderna encontrar, também apesar das circunstâncias, um êxito financeiro compensador de esforços e despesas. É claro que o sucesso artístico está fora de dúvida: Vai alcançar mais uma legítima Vitória, tanto pelo lado original de tua personalidade servida por bela e forte técnica, quanto pelo conteúdo social e humano de tua expressão pictórica.<sup>365</sup>

Portinari pretendia levar consigo a família para Paris – sua irmã Inês, a esposa Maria e o filho João Candido, o que aumentava a sua indecisão no que diz respeito à viagem naquele momento. Contudo, mesmo diante das incertezas, o artista optou por ir à França a fim de participar presencialmente da sua exposição de pintura na Galeria Charpentier.

Germain Bazin escreveu uma crônica na revista francesa *L'Amour de l'Art*, anunciando a ida do pintor Portinari à capital francesa. Alguns trechos desta publicação foram traduzidos por Luiz Carlos Padilha para o periódico paulista *A Defesa*:

Esse Michelangelo brasileiro criou um povo de Hércules negros ligados ao solo por pés colossais, e como os boxers, dotados de punhos terríveis.

<sup>364</sup> Carta de Lélío Landucci a Candido Portinari, de 18 de janeiro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Brodósqui, SP.

<sup>365</sup> Carta de Lélío Landucci a Candido Portinari, 30 de janeiro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Brodósqui, SP.

Pensem nas mãos das virgens góticas, nos pés delicados das mulheres chinesas, produtos da natureza e da arte. [...] Nascido em 1903, de dois imigrantes italianos numa fazenda de café de São Paulo, Portinari, que era o segundo filho numa família de doze, cresceu desse mundo de trabalho, de cuja pobreza participou, acompanhando dia a dia a vida dura dessas equipes de negros e de mulatos que, para arrancar seu fruto a uma natureza hostil pelo fato mesmo de sua abundância, devem lutar sem descanso contra essa força biológica colossal que, nesses países dos trópicos ameaça sufocar a erva magra e fecunda plantada pelo homem. Apesar de ter passado alguns anos em Paris, Portinari não deixa entrever isso em suas primeiras obras. Por instinto ou determinação, ele se ligaria antes a essa escola mexicana, que desde 1925 fazia triunfar uma arte monumental de inspiração popular. Mas sua intuição levou-o a evitar a tendência folclórica e essa inclinação pronunciada para os góticos e os quatrocentistas que devia limitar a bela tentativa de Orozco e Diego Rivera. [...] Criticar Portinari pela fascinação que durante alguns anos exerceu sobre ele a arte de Picasso, é tudo ignorar sobre o processo de gestação de uma personalidade artística. [...] Há aliás, entre o temperamento do espanhol e do brasileiro um parentesco nativo que tornava fatal o seu encontro. A obra forte, fecunda e muito pessoal deste artista brasileiro de quarenta e dois anos prova que a arte moderna não é mais o privilégio da Escola de Paris. Ela começa a enxamear através do mundo. Saudamos também como uma prova da vitalidade desta América Latina, tão próxima de nós, que pôde produzir esse artista de raça, enquanto a América do Norte, demasiado enfeudada às especulações europeias, estaria impedida de nos mostrar um pintor dum tal potência. Da revolução plástica, efetuada pela geração de 1910, Portinari extraiu uma arte expressiva dum alcance social singularmente emocionante.<sup>366</sup>

A França naquele momento caracterizava-se por dois aspectos muito relevantes a Portinari como artista militante do Partido Comunista. O primeiro era que o Partido Comunista Francês (PCF) estava bastante fortalecido no ambiente político e cultural daquele país, em virtude da sua expressiva participação na Resistência contra a ocupação nazista<sup>367</sup>. Além disso, o PCF contava com uma ampla adesão de artistas modernos e intelectuais aos seus quadros, tais como Pablo Picasso<sup>368</sup>, assim como comandava um

<sup>366</sup> Luiz Carlos Padilha. “Um Expressionista Moderno: Candido Portinari”. *A Defesa*, março de 1946. Campinas, São Paulo. Traduz trechos de artigo de Germain Bazin, publicado na revista “*L'Amour de l'Art*”, sobre a arte de Portinari, suas tendências e influências.

<sup>367</sup> O Partido Comunista Francês alcançou grande notoriedade no pós Guerra, em virtude da sua participação nas atividades da Resistência contra a ocupação nazista e o governo de Vichy. Cf. REINHEIMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 103. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 311-312. RIDENTI, Marcelo. **Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional**. *Revista de Sociologia e Antropologia*, 1 (2), 2011, p. 165.

<sup>368</sup> De acordo com Fabris, Picasso era tido como um exemplo de heroísmo por ter permanecido em Paris durante a guerra, mesmo correndo o risco de ter decretada a sua prisão domiciliar após a promulgação da Lei para estrangeiros, em 04 de outubro de 1940. A adesão do artista espanhol ao PCF teve enorme importância e representatividade para o movimento comunista. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit. Loc. Cit.*

grande leque de periódicos, capitaneados pelo de publicação diária *L'Humanité* e outros de grande difusão, como o vespertino *Ce Soir*.<sup>369</sup>

Outro aspecto importante a ser salientado era que a arte realista ganhava grande importância na França do pós guerra. Dessa maneira, Portinari, como um grande representante desta vertente, encontraria um espaço favorável e receptivo à sua obra. A influência alcançada pelo Partido Comunista Francês estava intimamente ligada ao crescimento do realismo, ancorado, sobretudo, na ideia de que a arte deveria estar a serviço do homem e do meio social. Todavia, as linguagens realistas não eram exclusivas na cena artística francesa, embora majoritárias e sustentadas por patrocínios oficiais, elas confrontavam-se e dividiam espaço com a estética abstrata.<sup>370</sup>

Segundo Reinheimer, o prestígio do Partido Comunista Francês e a sua aliança com a burguesia, com a qual partilhava o poder, fez com que a disputa entre a representação figurativa e a representação abstrata fosse, de certa maneira, relativizada na França após a Segunda Guerra.<sup>371</sup> Enquanto isso, acontecia a ascensão de Nova York à condição de nova capital da arte, o que levou ao declínio da Escola de Paris.<sup>372</sup>

Neste contexto, a estética abstracionista ganhou impulso nos Estados Unidos transformando-se mesmo em um instrumento de luta na Guerra Fria. De acordo com Annateresa Fabris, a linguagem abstrata passou a ser propagada como o reverso do realismo socialista, e, a participação da CIA (Central Intelligence Agency) na promoção desta corrente artística já teria sido apontada no estudo de Frances Stonor Saunders.<sup>373</sup>

Sendo assim, nos EUA naquela época predominava o código abstrato, que possuía, segundo seus opositores, uma linguagem anti-humanista. A corrente abstrata

---

<sup>369</sup> Outras publicações que ofereciam um grande espaço para temas culturais eram *La Pensée*, *La Nouvelle Critique*, *Les Lettres Françaises*, *Europe Action* e *Arts de France*. RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>370</sup> A presença da linguagem abstrata em Paris na década de 1940 deve ser atribuída aos esforços de galeristas como Denise René e René Drouin, assim como de alguns críticos, como Léon Degand. Cf. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 312-314.

<sup>371</sup> REINHEIMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>372</sup> Muitos artistas deixaram a Europa durante a Guerra e buscaram asilo nos Estados Unidos. Ao passo que Nova York já possuía um expressivo mercado artístico composto por importantes museus, entre os quais o Museu de Arte Moderna (MoMA), fundado em 1929, e galerias. Cf. SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna: Séculos XIX e XX/** Ensaios escolhidos. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996. Dessa maneira, esta metrópole vivenciou uma verdadeira ascensão artística, configurando-se como o grande centro de referência e produtor de arte na década de 1940, substituindo a posição outrora ocupada por Paris. Esta última capital encontrou maior dificuldade de acolher a arte moderna. Basta citar que o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, foi inaugurado como instituição municipal, somente em 1961. Mas permaneceu muitos anos fechado, até ser reinaugurado em 2006.

<sup>373</sup> De acordo com Fabris, Saunders (2004) divulgou o nome de alguns membros das diversas comissões do Museu de Arte Moderna que tiveram ligações com a CIA, tais como: Nelson Rockefeller, John Hay Whitney, William Burden, William Paley, Joseph Verner Reed, Gardner Cowles, Junkie Fleischmann, Cass Canfield e Ovetta Cup Hobby. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 318.

defendia que a arte não deveria estar condicionada à política, demonstrando um posicionamento contrário à arte social figurativa que, de acordo com os adeptos da abstração, muitas vezes serviu aos interesses de governos autoritários. Sustentavam, portanto, a autonomia do artista no processo criativo.

Já o realismo socialista, foi uma estética defendida pela União Soviética, impulsionada especialmente por Andrei Zdanov, que era o responsável pelas formulações culturais no período stalinista. Tratava-se de uma arte pedagógica, firmemente comprometida com a propaganda do comunismo e a exaltação dos feitos e do papel dirigente do Partido Comunista de vanguarda. Além disso, pregava que a arte e a literatura deveriam adotar uma linguagem mais simplificada e próxima às massas trabalhadoras, para que estas pudessem ter acesso à produção cultural.<sup>374</sup>

No Brasil, o realismo socialista não teve expressão e grande repercussão<sup>375</sup>, entretanto a arte social figurativa ainda predominava fortemente no cenário artístico nacional, o que causou acalorados debates com a chegada da estética abstracionista no final da década de 1940, assunto que será discutido mais adiante. Durante sua trajetória artística, Portinari se manteve como um pintor que realizava e defendia a arte socialmente engajada. Seus quadros com temáticas ligadas à dura realidade de vida e trabalho da parcela mais pobre da população brasileira, que eram expressas através da estética realista, encontraram, portanto, boa recepção no meio parisiense.

Na França, a exposição de Portinari foi repercutida especialmente pelos periódicos ligados ao Partido Comunista Francês. Na Europa o pintor teve a oportunidade de vivenciar a reconstrução daquele continente após a Segunda Guerra, enquanto no Brasil o governo Dutra enrijecia sua postura em relação ao Partido Comunista. As cartas trocadas entre o artista e seu círculo de amizades intelectuais neste período, deixam transparecer esta atmosfera de incerteza que permeava o ambiente político brasileiro.

---

<sup>374</sup> RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>375</sup> No entanto, Marcelo Ridenti ressalta que o intelectual Jorge Amado, então profundamente comprometido com o Partido Comunista e exilado no Castelo de Escritores de Dobris, então situado a quarenta quilômetros de Praga, na URSS, escreveu um romance afinado com o realismo socialista e contribuiu para difundir essa corrente no Brasil, aos moldes do que ela era compreendida na Europa. O romance em questão era *Os Subterrâneos da Liberdade*, que tratava da resistência comunista ao Estado Novo. Para Ridenti, este romance revela a influência que Jorge Amado teve de Louis Aragon e do período em que esteve exilado na França. Aragon era um escritor militante engajado, que esteve à frente do periódico *Les Lettres Françaises*, o qual concedia amplo espaço para publicação de artistas latino-americanos que estavam exilados em Paris, tais como Pablo Neruda e Jorge Amado. Aragon escrevia neste momento um romance que tratava da atuação heroica dos comunistas na resistência à ocupação alemã. Amado esteve exilado na França entre 1948 e 1949, sendo obrigado a deixar a França porque teve o visto de permanência suspenso pelo governo. RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, pp. 167-174.

Portinari foi para França no final de maio de 1946, mas diante dos impasses enfrentados, uma vez que seus quadros ficaram inesperadamente retidos na alfândega, a exposição do pintor seria inaugurada somente em outubro. Durante a viagem, faria um desembarque em Lisboa, mas, teria sido impedido em virtude da sua orientação política, situação que foi abordada pelo periódico *A Noite*:

Volta e meia nossos comunistas são pilhados em flagrante intriga internacional e no propósito insidioso de indispor o Brasil com países tradicionalmente amigos deste país. [...] Agora, a propósito de um incidente que teria ocorrido em Lisboa com o pintor brasileiro Candido Portinari, os comunistas estão querendo desviar o fato com a insinuação cavilosa de que o povo brasileiro foi insultado. Em primeiro lugar, um incidente no estrangeiro com o nacional de qualquer país jamais constituiu um “insulto” ao país. Depois, no caso de Portinari, a uma distinção a se fazer entre o artista brasileiro, merecedor de todo apreço, e o homem público que se internacionalizou comunista. Como pintor, Portinari é digno da admiração de seus compatriotas. E foi exatamente pelo conceito em que sempre foi tido, que toda gente lamentou o seu gesto de filiar-se ao Partido Comunista, o qual, desde então, nada mais tem feito senão explorar o seu nome. Como artista e sem política Portinari seria onde quer que fosse um abaixador autorizado de nossa inteligência. Se ele salta, porém, numa terra estranha, não como brasileiro, nem como o autor de suas obras, mas como comunista militante, não podemos nos queixar de que os países onde a propaganda comunista é legalmente proibida ele seja impedido de pregar contra o regime da nação que o hospeda e de desobedecer as suas leis.<sup>376</sup>

Percebemos no artigo o papel da imprensa anticomunista que contribuía para difundir uma ideia negativa do PCB. Em muitos momentos da história nacional, esse sentimento anticomunista foi intensificado de tal maneira que os adeptos do Partido passaram a sofrer perseguições e retaliações, somente por possuírem uma orientação política diferente. A imagem dos comunistas era associada ao mal, ao imoral, ao ilegal, ao satânico e ao subversivo pelos setores mais conservadores da sociedade que visavam desestruturar as bases do Partido e ilusoriamente unificar o pensamento político nacional, não admitindo o que era contrário às suas ideias.<sup>377</sup>

Apesar de ter alcançado uma porcentagem significativa nas urnas, o Partido Comunista encontrava uma firme resistência e a reprovação de uma ampla parcela da

<sup>376</sup> “O caso Portinari”. *A Noite*, 25 de maio de 1946. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>377</sup> Sobre o anticomunismo e a represália ao Partido Comunista. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. Tese de Doutorado USP, 2000. TUCCI CARNEIRO, Maria Luíza. **Os arquivos da polícia política brasileira: uma alternativa para os estudos de História do Brasil Contemporâneo**. PROIN – Projeto Integrado Arquivo Público do Estado e USP. Disponível na Internet via: <[http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo\\_arquivos\\_policia\\_politica.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_arquivos_policia_politica.pdf)>.

sociedade brasileira. Com isso, o receio e a desconfiança entre os partidários do comunismo eram sentimentos que pairavam no ar, uma vez que a história do PCB foi construída com base em anos de perseguição e ilegalidade.

O intelectual Cypriano Amoroso Costa escreveu a Portinari, assim que o artista chegou em Paris: *“Li nos jornais que já estão em Paris. Que a estadia seja boa, sem as dificuldades que aqui crescem dia a dia, como demonstram as filas em aumento brilhante. Há uma agitação surda, de mau presságio.”*<sup>378</sup>

O clima político no Brasil começava a se acirrar, enquanto se votava a nova Constituição. Antes do início dos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, o PCB foi excluído do processo de harmonização das bancadas. Neste ínterim, o sentimento anticomunista intensificava-se no país.<sup>379</sup> Em carta enviada a Pedro Pomar, Portinari disse que encontrou muitos amigos em sua passagem por Lisboa, não comentando o episódio exposto pelo periódico *A Noite*, acima citado:

Esta é a primeira carta que estou escrevendo desde a nossa chegada aqui em Paris. Passando por Lisboa vi muitos amigos e gostei muito. [...] Não há nenhuma notícia do Brasil. Talvez fosse interessante mandar uma coleção da Tribuna. Pouco se sabe da nossa vida aí e o pouco que se sabe é quase nunca de gente honesta. [...] Há quase que ignorância total sobre a América (inclusive E.U.). Assim mesmo o velho Prestes é conhecido. Fabriquei uma ligeira biografia oral sobre ele, pois diariamente tenho que a recitar. Pedem informações sobre as revoluções e de vez em quando me interrompem para perguntar pelo coronel. O coronel é o Peron<sup>380</sup>, por isso v. pode bem avaliar a confusão que fazem.<sup>381</sup>

De Paris, Portinari buscava acompanhar os desdobramentos políticos no Brasil e tratava deste assunto em cartas trocadas com seu círculo epistolar, assim como transmitia as suas impressões acerca do ambiente parisiense. No mesmo mês, o pintor remeteu carta a Manuel Bandeira:

Desde que chegamos não tenho tido um minuto de folga – há mil coisas para se ver e se ouvir; dezenas de exposições e conferências que se

<sup>378</sup> Carta de Cypriano Amoroso da Costa a Candido Portinari, de 25 de maio de 1946. Paris, França; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>379</sup> O então interventor de São Paulo, José Carlos de Macedo Soares, afirmou que o Partido Comunista havia sido excluído dos trabalhos em torno da nova Constituição por ordem do Presidente Eurico Gaspar Dutra. SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figueroa de. *Op. Cit.*, p. 337.

<sup>380</sup> Juan Domingo Perón havia ascendido à Presidência na Argentina em 1946, este seu primeiro mandato se estendeu até 1952. Posteriormente, Perón governou por mais dois mandatos e o “peronismo” marcou profundamente a política argentina.

<sup>381</sup> Carta de Candido Portinari a Pedro Pomar, de junho de 1946. Paris, FRA. Grifos de Candido Portinari.

realizam diariamente. Chegamos os quadros fora de época de exposição, pois os meus quadros só semana que vem sairão da alfândega e por isso só será inaugurada em outubro. Em meados deste mês todo mundo sai de Paris. Este ano estão dizendo que não vai ficar ninguém aqui, pois há 6 anos não saem por causa da guerra. Já vi e falei com quase todos os grandes das Artes e das Letras. O Brasil é quase desconhecido não sei de quem a culpa, mas infelizmente é a impressão que tive até agora. Dos intelectuais o que está mais a par é o Pierre Emmanuel. Talvez essa impressão desapareça quando eu estiver mais inteirado. Não tenho notícias daí – os jornais daqui não dão, por isso se v. tiver uma folga mande dizer alguma coisa.<sup>382</sup>

No mesmo dia em que escreveu a Bandeira, o artista redigiu carta a outros dois amigos intelectuais, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos, e, também para o crítico de arte Frederico Barata. Para Drummond, Portinari disse o seguinte:

V. não pode fazer ideia de como tenho me movimentado desde que cheguei – há não sei quantas exposições e conferências diariamente. Minha exposição ficou adiada para outubro, pois os quadros só sairão na semana próxima e como em julho todo mundo sai para o campo não valia a pena expor agora. Há dias os artistas modernos me deram uma recepção e na ocasião o Pierre Emmanuel leu 2 pequenos poemas brasileiros e um seu grande que fez muito sucesso. O Pierre Emmanuel é o literato que está mais a par do que se faz aí. Em geral somos muito desconhecidos. Os jornais daqui não dão notícias do Brasil. É pena que nada se faz para tornar o Brasil um pouco conhecido e no entanto não é por não gastarem dinheiro em propaganda mas essa não se faz. Tenho gostado muito. A turma de pintores e poetas está sempre junta e fazendo coisas. Nem parece que houve guerra. Mas eles estão conscientes de que houve guerra e de que é necessário fazer alguma coisa.<sup>383</sup>

Na missiva remetida a Graciliano Ramos, o pintor relatou:

Isto aqui é um outro mundo. Nós somos quase que desconhecidos e a culpa (dos governos) é nossa gastam dinheiro em tudo menos numa boa propaganda. Eles aqui não têm tempo de andar correndo atrás dos outros, sobretudo, porque estão habituados ao contrário: todos correm por aqui. Além disso, eles se interessam pelos seus problemas onde todos tomam parte – cada um no seu setor trabalhando para o mesmo fim – mas sem folga. Tomei parte no 1º Congresso do pensamento francês a serviço da paz, coisa organizada pelos nossos companheiros daqui. Tomaram parte escritores e intelectuais de todas as correntes. [...] Há diariamente centenas de coisas que a gente teria de saber escolher. Seria preciso a gente se desdobrar em 50 indivíduos para poder assistir a tudo. Não tenho tido tempo para nada. Minha exposição ficou para outubro porque os quadros só sairão na próxima semana e agora o pessoal sai de Paris. Ainda estou meio tonto para fazer afirmativas e talvez com o tempo o que eu estou dizendo tenho de refazer a opinião.

<sup>382</sup> Carta de Candido Portinari a Manuel Bandeira, de 06 de junho de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>383</sup> Carta de Candido Portinari a Carlos Drummond de Andrade, de 06 de junho de 1946. Paris, FRA.

Em todo caso não quis deixar de mandar notícias para você agora que tenho portador, pois tenho receio de mandar pelo correio e que não chegue. [...] A turma pergunta pelo [?] Prestes e os escritores por você – mas os livros não chegam aqui.<sup>384</sup>

Para Frederico Barata, o artista discorreu sobre os mesmos aspectos das cartas anteriores:

Desde que chegamos não tenho tido tempo para nada, pois há dezenas de exposições por dia. Apesar da vida difícil, o lado cultural continua vivo. O Brasil continua ainda pouco conhecido – não há propaganda nenhuma. Nesse particular vivemos sempre fora da realidade. Ainda há pouco me convidaram para tomar parte no 1º Congresso do pensamento francês a favor da paz fui inserido no dia dos [artistas] plásticos – no último dia se reuniram os cientistas, literatos e plásticos, foram lidas mensagens e resoluções. No final leram os países que tomaram parte e se esqueceram que eu estava ali. Não houve má vontade, não foi realmente esquecimento, pois no dia dos plásticos fui citado com ligeira biografia.<sup>385</sup>

Em todas estas correspondências, Portinari ressaltou o desconhecimento da América em geral e do Brasil, em especial, pelos franceses. Contudo, o artista afirmou que o nome de Luiz Carlos Prestes era tão habitual nas conversas que trocava no meio cultural parisiense, que chegou a preparar uma biografia oral para tratar melhor deste assunto que lhe era sempre solicitado. É sabido que a influência intelectual e artística da França no Brasil – e na América Latina como um todo – foi muito forte, pelo menos até o início dos anos 1960.<sup>386</sup>

A exposição de Portinari, como ficou exposto nas missivas acima citadas, teve de ser adiada em virtude do problema com a liberação alfandegária dos seus quadros, impasse este que contou com a intermediação do chanceler do Brasil na França João Neves da Fontoura. Diferentemente da viagem que fez aos Estados Unidos, em 1941, durante o Estado Novo, em que teve o apoio e o subsídio do governo brasileiro e norte-americano, em uma iniciativa comum de cooperação diplomática e cultural entre estas duas nações; a viagem para Paris partiu da ação do artista, que aceitou o convite de Germain Bazin, não existindo qualquer colaboração oficial por parte dos governos dos países envolvidos.

A revista *Diretrizes*, assim tratou desta questão:

---

<sup>384</sup> Carta de Candido Portinari a Graciliano Ramos, de 06 de junho de 1946. Paris, FRA.

<sup>385</sup> Carta de Candido Portinari a Frederico Barata, de 06 de junho de 1946. Paris, FRA.

<sup>386</sup> RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 165.

E assim, sem a legião de honra nem a amabilidade oficial, de quem quer que seja, Portinari vai cumprindo a sua tarefa de tornar mais conhecido o Brasil, hoje mais ignorado do que ontem, devido ao colapso de comunicações provocado pela guerra. Faltam ainda algumas semanas para a abertura da exposição de Portinari. A Galeria Charpentier, a mais renomada de Paris – e por isso de toda a Europa – escolheu-a para inaugurar a temporada do Outono. Mas, pode-se dizer sem susto que Portinari alcançará um sucesso que ultrapassará talvez a consagração que obteve nos Estados Unidos. Atrevo-me mesmo a dizer que ele poderá influenciar um pouco esta debatida Escola de Paris, tão alta nos seus progressos técnicos, porém tão vazia atualmente do conteúdo humano e social.<sup>387</sup>

Devido ao adiamento da sua exposição, mas já em Paris, Portinari buscava aproveitar sua estadia para se inserir e conviver no meio artístico e cultural parisiense, em especial em ambientes regidos pelo Partido Comunista Francês, exercendo, portanto, atividades relacionadas à sua militância política. As revistas e periódicos franceses, pertencentes ao leque de publicações do PCF, que dedicavam reportagens sobre a permanência do pintor na França eram prontamente traduzidas pelo espectro de publicações do Partido Comunista do Brasil e aqui disseminadas, a fim de divulgar e promover a visita do renomado pintor, membro do PCB, à Europa.

Dentre as personalidades que se aproximaram do pintor durante essa estadia na França, podemos citar os intelectuais Jean Cassou e Louis Aragon, assim como o artista visual Emmanuel Auricoste. Este último, em especial, se tornou um interlocutor relativamente frequente de Portinari.

Entre as atividades que contribuíram para ocupar o tempo do pintor em Paris, estão o convite para a participação da *Union des Arts Plastiques* (União dos Artistas Plásticos), e a Conferência Internacional de Ensino, a qual o artista integrou como representante da Universidade do Povo brasileira, já que fazia parte do conselho técnico-administrativo desta instituição.

Esta conferência objetivava a criação de um Departamento Profissional de Ensino Técnico na Federação Sindical Mundial. Como já foi apontado, o projeto da Universidade Popular no Brasil teria partido de um modelo semelhante de instituição que já funcionava na França, cuja idealização teria sido uma iniciativa do Partido Comunista. A *Tribuna Popular* assim tratou da participação do artista no evento:

---

<sup>387</sup> Samuel Weiner. “Portinari e a Conferência de Paris”. *Diretrizes*, 19 de agosto de 1946. Rio de Janeiro, RJ.

Realizou-se em Paris, entre os dias 1 e 5 de Julho, na Sorbonne, sob a presidência do Ministro do Interior da França, a Conferência Internacional de Ensino, para a criação do Departamento Internacional de Ensino Técnico, junto à Federação Sindical Mundial. A Universidade do Povo que recebeu honroso convite fez-se representar pelo ilustre pintor patricio, CANDIDO PORTINARI, membro do seu Conselho Técnico-Administrativo, e que se acha em Paris, como convidado de honra do Museu do Louvre, realizando mais uma de suas vitoriosas exposições. A Universidade do Povo muito espera da experiência dos técnicos que ali compareceram, representando organizações de ensino de muitos países de todos os continentes, e aguarda apenas a chegada de seu representante, para dar a público as informações colhidas.<sup>388</sup>

Além do convívio no ambiente artístico parisiense e do contato com as atividades ligadas ao PCF, na França, Portinari tinha também a oportunidade de acompanhar de perto a reconstrução cultural e social de uma nação após longos anos de guerra. O pintor Santa Rosa assim escreveu ao artista:

Estou satisfeito com as tuas notícias e de ti tenho tido outras excelentes. É bom arejar um pouco, assistir a essa redescoberta da vida, como me parece estar acontecendo na França. Tenho visto muita coisa boa daí no Serviço de Informações da Embaixada. Livros, jornais e revistas. Parece haver um entusiasmo extraordinário em todas as atividades intelectuais. Toda revista e até figurinos trazem, além de apresentação gráfica formidável seções muito bem feitas de Arte e Teatro. Além de estares vendo tudo, o ambiente geral te dará forças e o prazer do contato com os pontos mais altos da cultura, revitalizam o espírito, nos dão uma ideia melhor de tudo. Fazes muita falta aqui. Para mim, muita mesmo. Porém, nós, os amigos, nos sentimos felizes com o teu bem estar.<sup>389</sup>

Durante o período que ficou marcado pelas grandes guerras e conflitos mundiais, entre as décadas de 20, 30 e 40, muitos letrados e artistas da América Latina buscaram exílio na França. Os exilados latinos, em geral, demonstravam uma postura muito aberta e receptiva à cultura francesa, dispostos a aprender com ela. Em contrapartida, os franceses não apresentavam o mesmo empenho de incorporar o que se trazia de novo da cultura latina.<sup>390</sup>

Portinari destacou em inúmeras missivas este traço da cultura francesa, de desconhecimento do Brasil e da América Latina como um todo. Além disso, a falta de

<sup>388</sup> “Conferência Internacional de Ensino; Portinari representou a Universidade do Povo.” *Tribuna Popular*, 07 de julho de 1946. Rio de Janeiro, RJ. Grifos da publicação.

<sup>389</sup> Carta de Santa Rosa a Candido Portinari, s/d.

<sup>390</sup> RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 172.

notícias referentes ao Brasil na imprensa da França incomodava o artista,<sup>391</sup> que, então, solicitava aos amigos que lhe escrevessem informando sobre o que estava acontecendo no seu país. O casal Paulo e Marta Barros enviaram à família do pintor uma missiva em que abordavam a situação política brasileira:

Penso que vocês já estão a par dos últimos acontecimentos políticos (comício do P.C. dissolvido; pedido de reintegração do exército negado, enfim a coisa começou feia e forte. Fala-se na união da U.D.N. ao Dutra para o combate ao quererismo etc. Continuamos com terrível falta de pão. Filas aumentam assustadoramente. Continuem por aí que deve estar bem melhor. Pelo menos há Picasso, Braque, Matisse e muitas outras preocupações de ordem intelectual a se observar.<sup>392</sup>

A repressão do governo Dutra ao Partido Comunista radicalizava-se – funcionários públicos que eram membros do PCB foram expurgados, os comícios do Partido passaram a ser vigiados pela polícia política e; sedes, comitês e a União da Juventude Comunista foram dissolvidos.<sup>393</sup> Astrojildo Pereira relatava ainda, em carta enviada a Portinari, a censura à imprensa que era executada naquele momento:

Mande-me sempre notícias. Li aqui um nº de uma revista nossa admirável La Pensée, que se publica aí em Paris. Deixou-me com água na boca. Tenho lido alguns números de Europe, também boa. Ultimamente a Tribuna tem publicado várias coisas da França, aproveitando material de l'Humanité. Seria ótimo que os nossos jornais daí de vez em quando tratassem da nossa situação. A reação aqui está cada vez mais atrevida e desavergonhada. Ainda hoje pela manhã automóveis da polícia andavam apreendendo a Tribuna pelas bancas de jornais, ilegalmente.<sup>394</sup>

O periódico apreendido ao qual Pereira se referiu é a *Tribuna Popular*, que integrava o espectro de publicações comandado pelo Partido Comunista do Brasil. O intelectual aproveitou a mesma carta para encomendar livros marxistas a Portinari:

---

<sup>391</sup> Ridenti afirmou que notícias da América Latina ficavam relegadas a um segundo plano na imprensa francesa, só existiam matérias desta natureza quando acontecia algum abalo político na região. (Não mudou nada, até hoje é assim) Nos periódicos do escopo de publicações do Partido Comunista Francês, entre os anos 1940 e 1950, predominaram temas como a Guerra, a questão atômica, a paz, o marcartismo, o stalinismo e o zdanovismo, entre outros. RIDENTI, Marcelo. p. 166.

<sup>392</sup> Carta de Paulo e Marta Barros a Candido e Maria Portinari, de 16 de junho de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>393</sup> ARBEX, Luciana Marta. *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>394</sup> Carta de Astrojildo Pereira a Candido Portinari, de 25 de julho de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ. Grifos de Astrojildo Pereira.

Gostaria que v. se informasse e me comunicasse o preço de cada volume, atualmente, das Obras completas de Marx e Engels, tradução Molitor, editor Coster. São volumes pequenos, de que eu tenho uns 30, mas me faltam muitos. Os livros estão atualmente muito caros, mas quem sabe se comprando diretamente ficariam mais em conta. Se v. puder tomar informações, sem grande incômodo, eu agradeço de antemão.<sup>395</sup>

Às vias de ser votada a Constituição de 1946, o clima político no Brasil era bastante atribulado e se intensificava a perseguição e a vigilância em torno do PCB. José de Queiróz Lima antevia mesmo a possibilidade de um golpe antes de ser promulgada a Constituição, então prevista para setembro:

Parece que os [?] armados estão fazendo impossíveis para dar um golpe antes da Constituição – marcada para 7 de setembro. Restam-lhes 23 dias, mais ou menos, e eles precisam dissolver a Assembleia até fim de agosto. Se chegar qualquer notícia do gênero ponha a boca no mundo e procure que aí sejam tomadas contramedidas.<sup>396</sup>

Jorge Amado, então deputado federal pelo PCB, escreveu a Portinari informando que estavam votando a nova Constituição: “*Por aqui, vamos votando a Constituição em meio à (sic) muito trabalho.*”<sup>397</sup> Em junho de 1946 o projeto da Constituição havia sido finalizado, todavia, a bancada comunista votou contra e apresentou 180 emendas que representavam quase que uma “constituição alternativa”. O então presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Fernando de Melo Viana (PSD/MG) rejeitou a grande maioria dessas emendas<sup>398</sup>, o que contribuiu para retardar a promulgação da nova carta e aumentou a tensão entre os comunistas e os setores políticos a eles contrários.

Manuel Bandeira também remeteu carta ao pintor, ansioso pela promulgação da carta constituinte:

Estimei saber que as coisas vão lhe correndo bem por aí. Mas não ficarei inteiramente satisfeito enquanto não ouvir dizer que o Picasso “está no papo”. Não por mim, porque no juízo que formo de você dispensei da aprovação dos piquinhos como dos Picassos; mas por você mesmo, para quem é Deus no céu e Picasso na terra. [...] Por aqui vamos indo, à espera da nova constituição que vai ser promulgada no próximo dia 17. Deus dê melhores dias ao Brasil.<sup>399</sup>

---

<sup>395</sup> Idem.

<sup>396</sup> Carta de José de Queiróz Lima a Candido Portinari, de agosto de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro.

<sup>397</sup> Carta de Jorge Amado a Candido Portinari, de 22 de agosto de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>398</sup> SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figueroa de. *Op.Cit.*, p. 378.

<sup>399</sup> Bandeira faz uma brincadeira a respeito de Picasso, que naquele momento também estava em Paris. Portinari então desejava conhecer pessoalmente o pintor espanhol, pelo qual tinha enorme admiração. Existem correspondências trocadas com Germain Bazin sobre este anseio. Contudo, não há registros se este

Após muitos impasses, a Constituição de 1946 foi finalmente promulgada em setembro no Brasil, assim como a exposição de Portinari na Galeria Charpentier foi inaugurada no dia 02 de outubro, recebendo destaque na imprensa parisiense, em especial, nas publicações pertencentes ao Partido Comunista Francês.

Louis Aragon, influente intelectual no meio cultural e militante do PCF, proferiu o discurso de abertura da exposição de Portinari, que foi veiculado pela cadeia francesa de radiodifusão:

A França, e particularmente Paris, costumava pensar em si mesma como o centro de toda a arte, mas a França e Paris hoje não são exatamente as mesmas de uma época em que ainda não haviam sofrido. Hoje em dia, quando em Paris, quando na França, recebemos um artista estrangeiro, e sentimos nele a expressão profunda, exata, humana, arrebatadora de sua nação, quando descobrimos nele um verdadeiro artista nacional, nós o acolhemos de maneira diferente do que faríamos em 1939, porque durante esses últimos anos aprendemos, à nossa custa, por experiência própria, o preço da Alma Nacional. É por isso que Portinari, que chegou hoje a Paris, foi recebido com mais emoção do que ele, na certa, esperava. Todos aqueles que veem aqui essas telas tão essencialmente brasileiras, em que a vida do Brasil, em que o espírito de um povo que amamos sem realmente conhecê-lo nos detalhes de sua vida cotidiana, se refletem de um modo tão intenso, então nós franceses sabemos que nos encontramos diante de homens que, como nós, podem amanhã estar sujeitos à morte, podem amanhã estar sujeitos à opressão e que, como nós, têm a dar ao mundo uma mensagem preciosa. Além disso, não consideramos Portinari aqui como estrangeiro; Portinari é um grande artista que fala a mesma língua que nós, esta língua que faz a grandeza dos franceses, dos brasileiros, dos homens; esta grande língua que não estanca diante de nada, de nenhuma consideração de escola e, no entanto, é rica de todos os ensinamentos dos mestres modernos, de toda a grande tradição da pintura. É valioso para nós que ele venha deste modo se exprimir em Paris, onde ajudará certamente mesmo àqueles da Escola de Paris, que frequentemente se julgam os donos do mundo, a vencerem suas pequenas apreensões, seus pequenos complexos e seu pudor.<sup>400</sup>

---

encontro chegou a se efetivar. Carta de Manuel Bandeira a Candido Portinari, de 14 de setembro de 1946. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>400</sup> *La France, et particulièrement Paris, ont l'habitude de se considérer comme le centre de tout art, mais la France et Paris, aujourd'hui, ne sont pas exactement la France et Paris d'une époque ou la France et Paris n'avaient pas encore souffert. Aujourd'hui, quand à Paris, quand en France nous recevons un artiste étranger et que nous sentons chez cet artiste l'expression profonde, exacte, humaine, saisissante de sa nation, quand nous découvrons en lui un véritable artiste national, nous l'accueillons différemment que nous l'aurions accueilli en 1939, parce que pendant ces dernières années, nous avons appris à nos dépens, par notre propre expérience, le prix de l'âme nationale. C'est pourquei Portinari arrivant aujourd'hui à Paris, est reçu avec plus d'émotion que certes il ne l'attendait. Tous ceux qui voient ici ces toiles si essentiellement brésillines, ou la vie du Brésil, l'esprit d'un peuple que nous aimons sans le connaître véritablement dans les détails de sa vie quotidienne, se reflètent d'une façon si intense, alors, nous autres Français, nous savons que nous nous trouvons en face d'hommes qui, comme nous, peuvent être demain sujets à la mort, demain peuvent être sujets à l'oppression, et qui, comme nous, ont à donner au monde un message précieux. Aussi, nous ne considérons pas ici Portinari comme un étranger ; Portinari, c'est un*

O discurso de Aragon, segundo Fabris, contribuía para reforçar, mesmo que nas suas entrelinhas, o debate em torno da arte realista que, como já foi apontado, estava sendo travado na França naquele momento. O intelectual parecia considerar a arte como um instrumento privilegiado para a difusão do caráter nacional de um povo e, dessa forma, encontrou em Portinari o artista ideal aos seus propósitos – não somente um realista, mas um militante político e crítico do *status quo*, capaz de representar, portanto, uma expressão nacional e universal ao mesmo tempo.<sup>401</sup>

Para a exposição na Galeria Charpentier, Portinari levou oitenta e quatro obras, dentre as quais podemos citar: *Mãe Preta* (1939), *Lavadeiras* (1939 e 1944), *Futebol* (1940), *Tintureiro* (1941), *Chorinho* (1942), *Mulher Chorando* (1945), *Mulher do Pilão* (1945) e a série *Meninos de Brodósqui* (1946).<sup>402</sup>



Figura 55: Candido Portinari, *Mãe Preta*, 1939.

---

*grand peintre qui parle le même langage que nous, ce langage qui fait la grandeur des Français, des Brésiliens, des hommes ; ce grand langage qui n'est arrêté par rien, par aucune considération d'école et qui, cependant, est riche de tout l'enseignement des maîtres modernes de tout la grande tradition de la peinture. Il nous est précieux qu'il vienne ainsi s'exprimer à Paris où il aidera certainement même ceux de l'Ecole de Paris qui se croient souvent les maîtres du monde à vaincre leurs petites appréhensions, leurs petites complexes et leur pudeur.* Allocution faite par Louis Aragon à l'occasion du vernissage de l'exposition Portinari a la Galerie Charpentier, Paris, França, 1946. Acervo do Projeto Portinari. Texto em português adaptado de trechos já traduzidos por Annateresa Fabris. FABRIS, Annateresa. **Realismo versus Formalismo: um debate ideológico.** *Baleia na Rede*, 1(7), 2011, pp. 310-311.

<sup>401</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 311-313.

<sup>402</sup> FABRIS, Annateresa. **Realismo versus Formalismo: um debate ideológico.** *Baleia na Rede*, 1(7), 2011, p. 310.



Figura 56: Candido Portinari, *Lavadeiras*, 1939.



Figura 57. Candido Portinari, *Lavadeiras*, 1944.



Figura 58: Candido Portinari, *Futebol*, 1940.



Figura 59: Candido Portinari, *Tintureiro*, 1941.

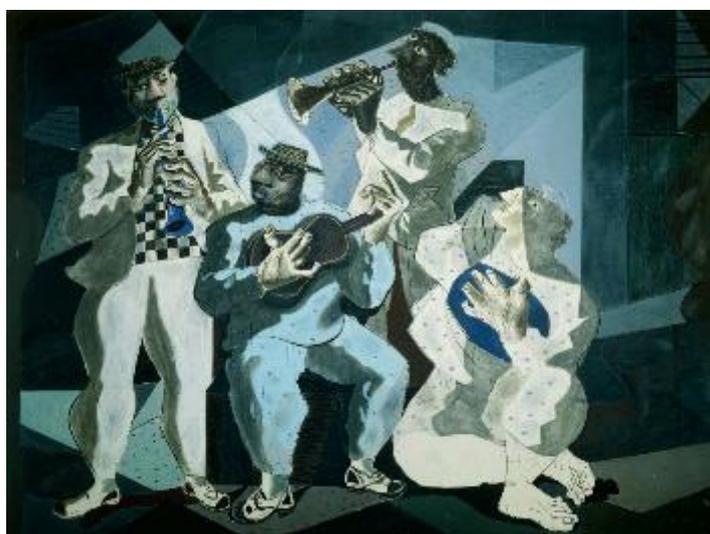


Figura 60: Candido Portinari, *Chorinho*, 1942.



Figura 61: Candido Portinari, *Mulher Chorando*, 1945.

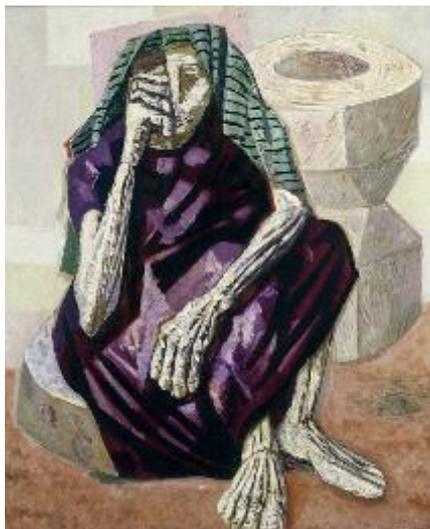
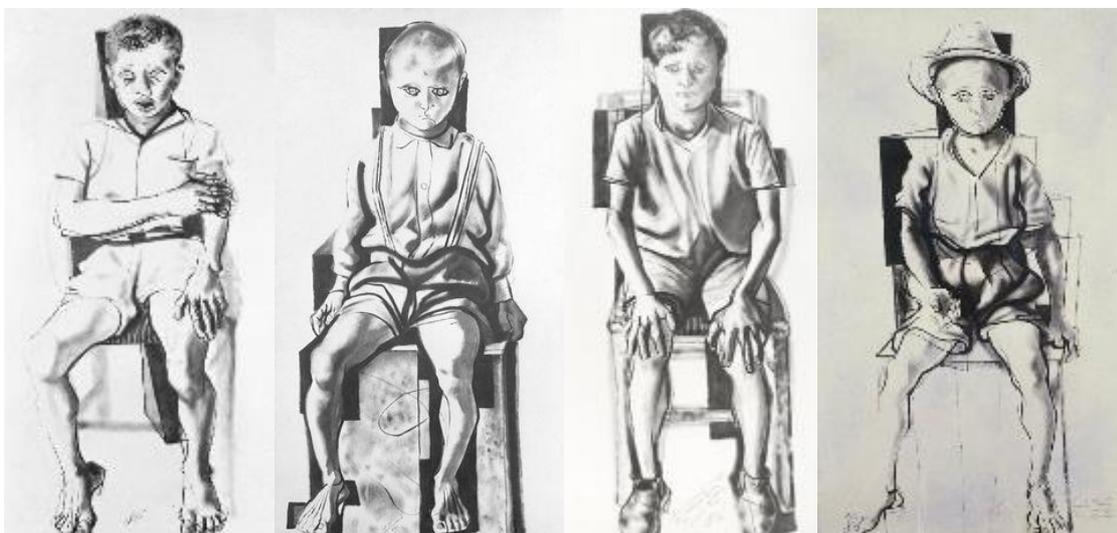


Figura 62: Candido Portinari, *Mulher do Pilão*, 1945.



Figuras 63 a 66: Candido Portinari, quatro dos vinte e um retratos que compõem a Série *Meninos de Brodósqui*, 1946.

Todas as obras acima citadas foram confeccionadas entre os anos 1939 e 1946. Em *Mãe Preta* (fig. 55) e *Lavadeiras* (fig. 56), ambas de 1939, o gigantismo dos corpos representados, elemento marcante das composições da década de 1930, se faz presente. Em *Mãe Preta*, a paisagem de fundo é caracterizada por formas abstrato-geométricas, ao passo que em *Lavadeiras*, o cenário parece remeter a uma esquina de rua com destaque para duas pretas em primeiro plano, cujos corpos, que trajam vestidos justos, transmitem certa sensualidade. Em ambas as telas as fisionomias das figuras retratadas não foram esmiuçadas de uma maneira bem detalhada pelo artista.

Em *Futebol* (fig. 58), composição de 1940, Portinari abusou dos tons terrosos, que marcaram as produções de sua “fase marrom” ou brodosquiiana, uma vez que esta cor remete ao solo da sua cidade natal, a terra roxa dos cafezais, tal qual a denominação estabelecida pelo crítico de arte Mário Pedrosa.<sup>403</sup> Nesta tela, o pintor retratou Brodósqui em um entardecer, com um cemitério e um cruzeiro ao fundo da paisagem que transporta o observador a um jogo de futebol, uma brincadeira entre crianças daquele lugarejo.

Em *Tintureiro* (fig. 59), de 1941, Portinari representou um menino preto em uma bicicleta, carregando em uma das mãos um vestido branco esvoaçante de poás ou pequenos corações vermelhos. Este personagem veste uma camisa quadriculada em vermelho e uma calça branca. Ao fundo foi representada uma criança, mais um menino, que empina uma pipa vermelha no ar.

Em *Chorinho*, 1942 (fig. 60), o pintor também utilizou a estampa quadriculada, dessa vez em preto e branco, na camisa de um dos músicos, o clarinetista. Outros dois músicos, um que toca cavaquinho e outro que toca trompete, trajam vestes de poá em tons de azul. O recurso da deformação expressiva foi utilizado pelo pintor, com destaque para a figura da direita, que parece ser um tocador de cuíca e é o único personagem que está descalço. Os quatro músicos são pretos. Esta tela faz parte da série *Os Músicos*, encomendada por Assis Chateaubriand a fim de decorar a sede da Rádio Tupi no Rio de Janeiro.

Como já foi exposto, na década de 1940 aconteceu uma verdadeira transformação na maneira em que o artista passou a representar o teor social em suas obras. Se na década de 1930 predominava a celebração e a exaltação da brasilidade nas composições de Portinari, na década seguinte, influenciado tanto pelos horrores revelados pela guerra quanto pelas pinturas do espanhol Pablo Picasso, em especial *Guernica* (1937), o caráter social das pinturas ganhou um *status* de verdadeira denúncia da desigualdade de condições entre as pessoas, assim como da miséria enfrentada pela população mais pobre em seu duro cotidiano.

Na tela *Lavadeiras* (fig. 57), composição de 1944, *Mulher Chorando* (fig. 61) e *Mulher do Pilão* (fig. 62), o artista representou seus personagens com figuras esqueléticas que transmitem a sensação de um enorme sofrimento. Os corpos são magros, com as veias saltadas e as feições muito entristecidas. Nas *Lavadeiras* de 1944, o artista abusou do recurso estilístico da deformação expressiva das figuras, que ocupam quase toda a

---

<sup>403</sup> PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 10.

dimensão da tela – com destaque para a feição do menino, ao centro da composição, que foi retratada com o olho inchado, típica característica dos portadores da doença de chagas, mazela que acometia em especial as pessoas que moravam em casas rudimentares, ditas de adobe ou pau-a-pique.<sup>404</sup>

Já na série *Meninos de Brodósqui*, 1946, Portinari utilizou seus dons de hábil retratista para desenhar meninos da sua cidade natal. Esta série é composta por vinte e um retratos, que foram executados em preto e branco. As crianças são em sua grande maioria, meninos, que, também em maioria, foram representados sentados e descalços, como que em um intervalo de suas brincadeiras.

Todas as obras citadas acima, fizeram parte da mostra da Galeria Charpentier, em Paris. Em comum, elas trazem o tema mais recorrente nas pinturas de Portinari – o Brasil em suas diferentes faces e nuances: as crianças, as brincadeiras, os ofícios, as etnias. Para a ocasião da exposição, quem escreveu o prefácio do catálogo foi Jean Cassou, crítico de arte e literato que fez parte do círculo de amizades intelectuais do pintor em Paris. Este prefácio foi traduzido no Brasil por *A Tribuna*, periódico de orientação comunista que, por sua vez, buscava exaltar a consagração do artista militante na França, tal como ficou expresso pela nota da redação:

O êxito da exposição de Portinari em Paris já ultrapassou as fronteiras da França, adquirindo o caráter de acontecimento na arte mundial. Ainda ontem os telegramas nos davam notícia de haver sido o grande artista brasileiro condecorado com a Legião de Honra pelo Subsecretário do Exterior da França. Damos abaixo o prefácio que para o catálogo da mostra do grande pintor escreveu Jean Cassou, um dos mais notáveis ensaístas franceses.<sup>405</sup>

O prefácio de Cassou assim foi traduzido:

Portinari descreve e canta. E sua descrição, e seu canto, descrevem e cantam uma América. Mais exatamente é uma América, uma humanidade jovem, uma nova tragédia, um espaço imenso que ouvimos em sua pintura. Em seu colorido livre, em sua composição larga, em seu desenho dilacerado. Dilacerado, não apenas porque sua mão criadora assim o quer e como o desejam todos os artistas daqui, que, através de seus debates foram levados a essa solução plástica, mas porque seu coração e suas reminiscências não encontram outra solução plástica para uma expressão dolorosa. É que ele carrega o peso das populações bárbaras que viu nos recantos de seu país, massacradas,

<sup>404</sup> O olho direito, em cor marrom, está como que saindo da órbita e o olho esquerdo, foi representado apenas por um círculo, o que sugere um edema neste globo ocular. Cf. Projeto Portinari, disponível na Internet via: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1452/detalhes>>.

<sup>405</sup> Prefácio ao Catálogo da Exposição de Portinari. *A Tribuna*, 23 de outubro de 1946, Rio de Janeiro, RJ.

reduzidas a esqueletos pela fome e pelo êxodo. A pintura de Portinari é por isso rica de poderosos prolongamentos humanos. Além de seu mérito plástico, ela nos traz o prazer da viagem. Viagem não tanto a um país estrangeiro, mas através da alma desse país. Ela está saturada de saudade e desses ritmos selvagens que ouvimos na música de Villa-Lobos. Está impregnada de harmonia. Não se restringe a problemas intelectuais. Apoiase numa larga dimensão, numa espontaneidade e numa liberdade que se resumem numa palavra: grandeza. A arte de Portinari é conduzida por isso que podemos chamar um temperamento, um temperamento de poeta, quer dizer, de homem.<sup>406</sup>

No Brasil, a notícia da inauguração da exposição de Portinari repercutiu positivamente dentre seu círculo de amizades epistolares que remeteram cartas ao pintor felicitando-o. José de Queiroz Lima parabenizou o artista pelo sucesso e por uma condecoração recebida do governo francês – a medalha da Legião de Honra:

Meu caro Porti – recebi a sua carta sobre a abertura da exposição, confirmando o que a imprensa e os recortes que vieram para Madame Leão (a do Teófilo) indicavam. Também a France-Press deu bons telegramas e os recém-chegados confirmaram. A sua notícia direta vai apenas dar aos seus amigos uma confirmação: - Você está satisfeito. E a grande viagem, a demora e as despesas foram pagas pelo êxito mais retumbante que um pintor formado e pintando no estrangeiro já obteve aí, nessa Paris de entranhas tão pouco sensíveis ao estrangeiro.<sup>407</sup>

A cruz da Legião de Honra foi uma condecoração recebida por Portinari do governo francês, especificamente pelas mãos do Subsecretário de Estado das Relações Exteriores, Pierre Schneider.<sup>408</sup> Entre a imprensa brasileira, esta notícia foi muito difundida.

Aníbal Machado, então diretor da Universidade Popular do Brasil, também congratulou o artista:

Bem pode você calcular a nossa alegria em acompanhar pelos jornais e pelo depoimento dos amigos o sucesso da sua exposição aí. [...] Acho que essa viagem a Paris, além do triunfo que representa para sua arte (mais um triunfo, aliás), deve ter sido útil à sua sensibilidade e ao seu espírito. E que rica experiência humana para você o fato de assistir ao ressurgimento de Paris pouco depois da ocupação nazista. Aqui no Brasil, após alguns meses difíceis, a situação melhorou muito. Vencemos sucessivas provocações, sendo que a pior foi mesmo às

<sup>406</sup> Texto do Prefácio do Catálogo de Jean Cassou traduzido para o português pelo periódico *A Tribuna*. Idem.

<sup>407</sup> Carta de José de Queiroz Lima a Candido Portinari, 1946. Rio de Janeiro, RJ; Paris, FRA.

<sup>408</sup> Portinari agraciado com a Grande Cruz da Legião de Honra. *Folha da Noite*, 22 de outubro de 1946. São Paulo, SP.

vésperas de ser promulgada a Constituição. Ela hesitou, custou, mas veio [...]. Já se respira melhor.<sup>409</sup>

Como foi apontado, a viagem de Portinari a Paris se tornou muito onerosa ao pintor, já que a sua exposição precisou ser adiada por um longo período em virtude do atraso da liberação alfandegária dos seus quadros. Ao contrário da viagem profissional que fez cinco anos antes, para Washington, nos Estados Unidos, na qual também levou a família, na Europa o artista precisou custear todas as suas despesas. Dessa forma, a inauguração da mostra gerava enorme expectativa, pois ela precisava obter êxito e destaque para a carreira de Portinari.

O poeta Carlos Drummond, amigo de longa data do pintor, lhe remeteu carta felicitando-o pela inauguração da exposição na Galeria Charpentier:

Querido Candinho: Estou contente com o sucesso da sua exposição, de que chegam aqui os primeiros ecos. E mais contente ainda porque não foi nenhuma surpresa: Era uma coisa que eu esperava, o êxito previsto pelos seus amigos, o reconhecimento mundial, inevitável, da grande obra que você vem realizando como o seu próprio destino. Você é a alegria e a honra do nosso tempo e da nossa geração. Não sei se saberia dizer-lhe isso pessoalmente, mas encho-me de coragem nesta carta para exprimir uma convicção que é de todos os seus companheiros, os quais se sentem elevados e explicados na sua obra. Sim, meu caro Candinho, foi em você que conseguimos a nossa expressão mais universal, e não apenas pela ressonância, mas pela natureza mesma de seu gênio criador, que ainda que permanecesse ignorado ou negado nos salvaria para o futuro. [...] O ambiente aqui é o mesmo que você deixou; o mesmo, se não for mais besta. Vivemos, como sempre, na falta de um rumo seguro, e pouca gente compreende os acontecimentos. Não há sinal de melhoria da crise econômica, e a crise política prossegue com uma ilusória efervescência democrática em torno das próximas eleições estaduais. Ilusória porque os partidos dominantes continuam a fazer o jogo antigo, em face dos novos tempos. Uma coisa triste.<sup>410</sup>

Na carta, além de externar toda sua admiração pelo pintor, Drummond dá notícias sobre o ambiente político brasileiro, informando que as eleições estaduais estavam se aproximando e apesar do ambiente democrático, a política ainda era regida pelos velhos interesses dos grandes partidos.

Jorge Amado também escreveu ao pintor a respeito da sua exposição:

---

<sup>409</sup> Carta de Aníbal Machado a Candido Portinari, 10 de outubro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Paris, FRA.

<sup>410</sup> Carta de Carlos Drummond de Andrade a Candido Portinari, de 15 de outubro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Paris, FRA.

Meu querido Portinari: Antes de tudo parabéns pelo sucesso da exposição que encheu de orgulho a todos nós, teus amigos e companheiros. [...] Há poucos dias recebi uma carta do Neruda onde perguntava notícias tuas. Sabia que estavas em Paris e fazendo sucesso. Queria o teu endereço que envie.<sup>411</sup>

Amado avisou ao artista que o poeta chileno Pablo Neruda havia pedido o seu endereço em Paris. Amado e Neruda faziam parte da rede de “camaradas comunistas” do pintor. Aliás, a viagem a Paris serviu muito aos interesses do Partido Comunista brasileiro, uma vez que Portinari foi recepcionado e conviveu com o grupo dos militantes do PCF. Além disso, o sucesso e o reconhecimento na Europa contribuíram para incrementar as notícias das publicações de orientação comunista no Brasil, que faziam questão de exaltar os feitos do artista naquele continente.

Contudo, não foram somente os periódicos de orientação comunista que noticiaram a permanência e a exposição do artista na França, de maneira geral, esta viagem teve grande repercussão na imprensa nacional. Portinari era considerado um dos maiores pintores do Brasil, capaz de propagar positivamente os feitos da nação brasileira.

Araújo Dantas, do jornal *O Estado de São Paulo*, foi um dos redatores que destacaram o êxito de Portinari em Paris:

Candido Portinari foi alvo ontem da maior consagração a que pode almejar um artista. Os mais expressivos valores intelectuais e artísticos desfilaram perante os quadros do pintor brasileiro. Artistas plásticos, críticos de arte, poetas, escritores, homens de finanças e jornalistas acorreram à Galeria Charpentier, levados por uma curiosidade plenamente justificada pelo valor da obra ali exposta. Ao lado de tantas figuras ilustres da França, viam-se também, em quantidade apreciável, personalidades de grande expressão de outros países europeus. Figuras do mundo político e diplomático rodeavam o chanceler João Neves da Fontoura que, presidiu à “vernissage”. Além dos brasileiros pertencentes à esfera oficial, numerosos compatriotas do pintor quiseram cumprimentá-lo, em inequívoco testemunho de apreço e admiração que se superpunha, em muitos casos, a divergências de concepção da arte ou de posição ideológica. Em todos os olhares notava-se profunda emoção, quase surpresa, mesmo naqueles que já conheciam de outras exposições a obra do mestre. Não ocultavam sua admiração ante o conjunto em que predominavam a riqueza de substância plástica e o poder de interpretação do sofrimento humano de que Jean Cassou, no catálogo de apresentação do pintor classificou de “grandiosidade”. Acreditamos que “a força lírica e dramática reconhecida por Germain Bazin na obra de Portinari, atinja sua máxima intensidade na revelação da tragédia dos humildes – por exemplo na série dos Emigrantes e nos estudos sobre Garotos de Brodósqui”. A crítica parisiense pronunciar-se-á sobre o pintor que, ainda na opinião

<sup>411</sup> Carta de Jorge Amado a Candido Portinari, 08 de novembro de 1946. Rio de Janeiro, RJ; Paris, FRA.

de Germain Bazin “somente do outro lado do mundo poderá atingir espontaneamente essa esfera social cuja inquietação começa a se fazer sentir em nossos dias.”<sup>412</sup>

Bazin também remeteu carta a Portinari felicitando-o pelo sucesso da exposição em Paris:

Você agora é um dos nossos e um dos grandes pintores da nossa época, Paris depois da América o consagrou como uma das grandes forças espirituais deste mundo. Você é tão adoravelmente modesto que [?] a fama que toca em você o deixa mais feliz por seu país que por você mesmo.<sup>413</sup>

O escultor Emmanuel Auricoste, personalidade do mundo cultural francês com quem Portinari conviveu durante sua estadia em Paris, remeteu carta ao pintor em dezembro de 1946, lamentando a despedida diante do seu retorno ao Brasil:

Então você vai retomar a normalidade da sua vida e deve ser bom para você. Fiquei sabendo que Portinari voltará a trabalhar depois desse longo silêncio. Estou ansioso para conhecer suas futuras pinturas após essa meditação e o contato conosco. Como lhe dissemos nesta carta em anexo endereçada a você pela Union des Arts Plastiques, sua estadia conosco nos enriqueceu e você é certamente a causa de uma calorosa discussão que teve início após o artigo de Garaudy em Arts de France retomado por Aragão e Hervé sobre o realismo e a posição dos artistas e seus compromissos. Por que você, caro Portinari, não participa desses debates? Também tenho o prazer de anunciar que contamos com você entre os membros da U.A.P.<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> Araújo Dantas. “Êxito da exposição do pintor Candido Portinari em Paris.” *O Estado de São Paulo*, 04 de outubro de 1946. São Paulo, SP.

<sup>413</sup> Tradução da autora. Texto em francês : *Vous sois maintenant l'm des nôtres et l'm des grandes peintres de notre époque, Paris l'a second apres l'Amérique et vous êtes maintenant consacré comme des grandes forces spirituelles de ce monde. Vous êtes si adorablement modeste que [ ? ] célébrité ne vous touche quère et jé suis sur que vous y tones plies pous votre poys que pour vous même.* Carta de Germain Bazin a Candido Portinari, de 16 de novembro de 1946. Paris, FRA. Durante boa parte da estadia de Portinari em Paris, Germain Bazin, de quem teria partido o convite para viagem e realização da exposição, estava no Brasil a fim de estudar a arte barroca e mais especificamente o escultor oitocentista Aleijadinho.

<sup>414</sup> Tradução da autora. Texto em francês : *Ainsi vous allez reprendre votre vie normale et ce doit etre bon pour vous. J'ai appris que Portinari va se remettre au travail après ce long silence. Je suis impatient de connaître ses futures toiles après cette méditation et ces contacts avec nous. Comme nous vous le disons dans cette lettre ci-jointe que vous adresse l'Union des Arts Plastiques, votre sejour parmi nous nous a enrichi et vous êtes certainement la cause d'une discussion passionnée qui s'est ouverte après l'article de Garaudy dans Arts de France reprise par Aragon et Hervé au sujet du realism et de la position des artistes et de leur engagement. Que n'etes-vous la cher Portinari pour pendre parts à ces débats. J'ai aussi le plasisr de vous annoncer que nous sommes heureux de vous compter parmi les membres de l'U.A.P.* Carta de Emmanuel Auricoste a Candido Portinari, de 06 de dezembro de 1946. Paris, FRA ; Rio de Janeiro, RJ.

Como foi anteriormente exposto, em Paris, Portinari encontrou um ambiente muito favorável e receptivo à arte realista socialmente engajada. Tal como foi citado por Auricoste nesta missiva, a exposição do pintor na Galeria Charpentier contribuiu até mesmo para alimentar o debate em torno da oposição entre o formalismo e o realismo nas artes plásticas após a publicação de um artigo de Roger Garaudy na revista *Arts de France*.<sup>415</sup> Como vimos, esta oposição entre a arte desinteressada e a arte engajada estava em vigor naquele momento, sendo que a arte abstrata ganhava grande força nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, que então substituíra Paris como o grande eixo artístico mundial.

Diante de um ambiente político um pouco mais estabilizado após a promulgação da Constituição de 1946, Portinari então retornava ao Brasil, após sua estadia na França, disposto a participar ainda mais ativamente da militância comunista. Dessa vez o artista iria pleitear um cargo político na disputa eleitoral como candidato à senatoria federal pelo Partido Comunista do Brasil.

#### 4.2 - A candidatura ao Senado Federal

Portinari retornou ao Brasil e logo foi para São Paulo a fim de se preparar para concorrer às eleições, então previstas para 19 de janeiro de 1947, dessa vez concorrendo como senador por São Paulo, pela chapa do Partido Comunista. Esta nova disputa foi muito bem acolhida pelos amigos intelectuais que, através da troca epistolar demonstravam apoio e confiança na vitória do artista nas urnas.

Após a promulgação da nova Constituição, em setembro de 1946, os ânimos políticos que andavam extremamente acirrados se acalmaram relativamente e o Partido Comunista esperava obter um resultado expressivo nas eleições de 1947, uma vitória eleitoral que pudesse reverter a situação adversa experimentada pela legenda após o primeiro ano do governo Dutra.<sup>416</sup>

Apesar da postura comedida e da política de União Nacional adotada pelo PCB, em alinhamento à conjuntura internacional de convivência pacífica entre a URSS e os EUA, internamente as classes proprietárias, as Forças Armadas, a Igreja, enfim, os setores mais conservadores da sociedade, continuaram bastante hostis e resistentes ao

---

<sup>415</sup> FABRIS, Annateresa. **Realismo x Formalismo: um debate ideológico**. *Op. Cit.*, p. 314.

<sup>416</sup> SENA-JUNIOR, Carlos Zacarias Figueroa. *Op. Cit.*, p. 379.

comunismo<sup>417</sup>, o que deu ensejo às perseguições sofridas pelo Partido quando este voltou à condição de legalidade.

Como foi anteriormente exposto, a mostra em Paris conferiu grande visibilidade a Portinari, além de possibilitar o seu entrosamento no meio intelectual francês, especialmente dentre os artistas e intelectuais que integravam o espectro do PCF. Todavia, diante dos problemas com a liberação dos quadros e, por conseguinte, do atraso para inauguração da exposição, o pintor, financeiramente, gastou muito mais do que previa. Ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos<sup>418</sup>, onde sua estadia foi em boa parte fomentada pelo governo estadunidense, assim como pelo Estado Novo de Vargas, dessa vez, o artista custeou sua viagem profissional, a fim de realizar uma mostra e com ela obter lucros e visibilidade, alcançando as fronteiras da Europa.

Finalizada a exposição, para o despacho das obras expostas na Galeria Charpentier para o Brasil, o pintor contou com a intermediação do cônsul Jayme de Barros, com o qual manteve correspondência para tratar desta questão. Ainda em dezembro de 1946, Barros escreveu a Portinari sinalizando que os quadros seriam embarcados em um vagão da Trans-Europa para Marselha e aproveitou a mesma missiva para felicitar o artista a respeito da sua candidatura para o senado federal:

Mantenho constantes contatos com o homem da “Trans-Europa”, que tem sido extremamente diligente com o encaixotamento e a expedição dos seus preciosos quadros. Continuo muito tentado a ficar com um deles, talvez o mesmo que escolhi na Charpentier. Como verá pela cópia da carta junta, houve necessidade de requisitar um vagão para o transporte para Marselha, o qual já nos foi concedido, em atenção ao tamanho dos quadros. A partida para Marselha, onde serão embarcados no “Fylja”, está marcada para o fim da semana. Como vê, tudo em perfeita ordem. [...] A Vera Pacheco Jordão, que chegou hoje, nos deu notícias de vocês, inclusive do seu comparecimento a um grande “meeting”, no qual foi apresentado ao povo como candidato a deputado (sic) por S. Paulo. Conto com a sua eleição, pois quero vê-lo na tribuna da Câmara.<sup>419</sup>

O pintor se preparava para novamente concorrer às eleições pelo Partido Comunista. Os intelectuais e artistas que engrossavam as fileiras do PCB neste momento

---

<sup>417</sup> RODRIGUES, Leôncio Martins. *Op. Cit.*, p. 412.

<sup>418</sup> Portinari esteve nos Estados Unidos, mais especificamente em Washington, para pintar a Ala da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso, como foi exposto no segundo capítulo desta tese.

<sup>419</sup> Jayme de Barros se confunde a respeito do cargo ao qual Portinari vai concorrer nas eleições de 1947. Dessa vez o pintor disputou o pleito para uma vaga na senatoria federal. Carta de Jayme de Barros a Candido Portinari, de 18 de dezembro de 1946. Paris, FRA.

acreditavam que estavam exercendo função patriótica e que o seu engajamento social era extremamente necessário para contribuir para a melhoria das condições de vida das massas populares.

As pautas levantadas pelo Partido Comunista, que contemplavam principalmente ações em prol da reforma agrária e do fim do latifúndio, faziam com que esta camada intelectual se arregimentasse especialmente em torno dessa legenda. Portinari, oriundo de uma família de imigrantes italianos lavradores, que trabalhavam em cafezais do interior de São Paulo, em muito se identificava com a ideologia comunista.

A propaganda, assim como o projeto político de Portinari para senador, foi construída com base nas aspirações dos camponeses, com os quais o artista conviveu tão intimamente durante sua infância em Brodósqui. Para sua candidatura o pintor buscou imergir nesse universo de uma maneira ainda mais intensa, procurando informações junto aos pequenos comitês do Partido Comunista, espalhados pelo interior de São Paulo, com a finalidade de entender quais eram as queixas e os desejos mais prementes dessa parcela da população.

O periódico *Hoje* publicou uma entrevista com o pintor na antevéspera do pleito, questionando o então candidato, sobre seus projetos políticos:

O nome de Candido Portinari dispensa qualquer apresentação. Filho legítimo do povo, mesmo tendo galgado as maiores honras dadas a um artista brasileiro, não preferiu as poltronas macias dos palácios à luta árdua que vem travando ao lado do povo. Candido Portinari é um militante do Partido Comunista e, como tal vai concorrer à senatoria por São Paulo, nas eleições do dia 19. De regresso de sua viagem triunfal ao velho mundo, onde mereceu uma verdadeira consagração dos artistas e da crítica francesa, o popular pintor paulista não ficou pelas cidades dando entrevistas ou gozando comodamente os laureis da fama que conquistou. Após uma rápida conferência pronunciada nesta cidade, no dia imediato ao seu desembarque, conferência realizada mais para prestar contas da missão que lhe fora confiada, rumou para o interior de São Paulo. Foi para junto dos seus camaradas camponeses, verificar como iam passando, saber se as suas condições de vida haviam melhorado durante a sua estada fora do País. Ontem a nossa reportagem teve a oportunidade de se avistar com o futuro senador por S. Paulo, que regressara de sua viagem a Mogiana. Aproveitamos a oportunidade para entrevistá-lo, tendo ele imediatamente se prontificado a falar, não de arte ou de artistas, mas da miséria em que se encontra o camponês brasileiro. Eis, a imagem que nos traçou, tão firme e incisiva como as cores dos seus quadros: “A situação do camponês no Brasil é pior do que a de um cão. Sim, porque os cachorros pelo menos podem escolher o lugar onde se deitam e têm liberdade de ação, enquanto que o nosso caboclo tem que se sujeitar às fétidas pocilgas que o senhor da terra lhe dá para morar, ficando tão endividado diante do regime do vale, que só

fugindo da fazenda poderá fugir temporariamente da escravidão. Paga o nosso homem do campo pelo crime de ser trabalhador. E refiro-me apenas à melhor zona do estado de S. Paulo. Façamos uma ideia do que acontece nas zonas de maior atraso e miséria. [...]”<sup>420</sup>

O periódico buscava enfatizar os feitos do reconhecido artista na Europa, assim como reforçar que por sua origem humilde, Portinari conhecia os problemas da parcela mais pobre da população e desse modo, era uma excelente opção de voto para àqueles que necessitavam se sentir representados no Senado. Em sua entrevista, o pintor sugeriu que a condição de trabalho do camponês nas grandes fazendas era análoga à escravidão, uma vez que o lavrador dependia da moradia que o patrão lhe concedia e por ela pagava com sua labuta, ficando preso àquela situação que não lhe era proveitosa e que o privava ou limitava dos seus direitos de escolha.

As pautas apresentadas em campanha eleitoral pelo artista gravitavam em torno da situação de miséria do camponês e defendiam a necessidade de políticas públicas que oferecessem melhores habitações, escolas e auxílio financeiro aos lavradores, como demonstra o panfleto da época:



Documento 2: Propaganda Política de Portinari publicada pelo periódico *Hoje*, 14 de janeiro de 1947.

<sup>420</sup> “Nem nos países devastados pela guerra existe tanta miséria [...] como entre os nossos camponeses.” *Hoje*, 17 de janeiro de 1947. São Paulo, SP.

Diante das pesquisas prévias, Portinari era apontado como franco favorito, o candidato representante do povo ao lado de Prestes, o que motivou muitos dos seus amigos missivistas a lhe escreverem já o parabenizando por sua vitória, tida então como certa. Este foi o caso de Omar Machado:

Senador Candido Portinari, admirador que sou da sua arte eminentemente brotada dos anseios populares quero ser dos primeiros brasileiros a felicitá-lo pela brilhante vitória de 19 de janeiro. O Brasil e a Humanidade necessitam de figuras de sua estatura moral: de artistas saídos do povo e que possam retratar com fidelidade os anseios desse mesmo povo. [...] Que a sua voz no Senado seja, como a de Prestes, a voz do Brasil que desperta, arrebatando grilhões.<sup>421</sup>

Outro periódico do leque de publicações comunistas, dessa vez o *Tribuna Popular*, sugeria o voto em Portinari como o senador do povo ao lado de Prestes, assim o voto em Pedro Pomar, então diretor desta publicação, para deputado federal por São Paulo:

Mais um senador ao lado de Prestes, é o desejo de todo o povo brasileiro. Tudo o que o grande e querido líder tem feito pelo povo, naquele Parlamento, está na lembrança de milhões de cidadãos. O povo tem, agora, oportunidade de colocar mais um senador ao seu lado: Candido Portinari, o grande e querido artista brasileiro, de projeção internacional, o filho de trabalhadores do campo que tem dedicado sua vida em benefício da melhoria dos brasileiros explorados pelo latifúndio. Candido Portinari aí está ao lado de Prestes e Pedro Pomar. Pedro Pomar, o jovem diretor da “Tribuna Popular”, o dinâmico secretário Nacional de Educação e Propaganda do Partido Comunista do Brasil, é candidato a deputado federal por São Paulo. [...] Terá os votos de milhares e milhares de homens e mulheres que sabem que os comunistas jamais deixaram de lutar um só minuto pelas suas vidas, pelas suas famílias, pelos seus filhos, pela sua terra. A 19 DE JANEIRO: VOTEMOS EM CANDIDO PORTINARI PARA SENADOR E EM PEDRO POMAR PARA DEPUTADO FEDERAL!<sup>422</sup>

Na véspera da eleição, *Hoje* reproduziu o discurso proferido por Luiz Carlos Prestes em comício, que incentivava o voto nos candidatos do Partido Comunista e, por conseguinte, em Portinari:

---

<sup>421</sup> Carta de Omar Machado a Candido Portinari, de 03 de janeiro de 1947. Vitória, ES.

<sup>422</sup> Mais um senador ao lado de Prestes, janeiro de 1947. Grifos da publicação.

As eleições de 19 de janeiro encontram-nos em situação já bem diversa daquela em que se realizaram as eleições de 2 de dezembro (muito bem). Nas eleições de 2 de dezembro mal saímos da tirania. Em 2 de dezembro, o próprio direito de votar, de manifestar o nosso pensamento, o direito de reunião, a livre existência dos partidos políticos, eram ainda, como que concessões da ditadura. [...] Concidadãos! As eleições de 19 de janeiro encontram-nos a todos nós mais esclarecidos. Aprendemos muito durante este ano decorrido, não somente o povo das grandes capitais, como o povo do interior do Brasil. [...] O Partido Comunista do Brasil, fez a campanha que hoje encerramos em São Paulo, insistindo na sua posição de luta pela união nacional. Nós, comunistas, não o negamos: somos socialistas. Lutamos pelo socialismo, buscamos o caminho mais rápido, mais fácil e menos doloroso para lá chegar, concidadãos. (Palmas) Somos socialistas, e desejamos o socialismo como qualquer ente humano com coração sensível, como qualquer pessoa no mundo atual, comunista ou não, pois não é necessário ser comunista para sentir as injustiças da sociedade capitalista, [...].<sup>423</sup>

Sobre Portinari, Prestes assim declarou:

Companheiros! Antes de terminar quero pedir vosso sufrágio para o nome de um paulista dos mais dignos, para o nome de um paulista que tem sido o orgulho não somente de São Paulo, mas orgulho do Brasil, orgulho pela sua arte. Concidadãos! Trata-se de um homem modesto, de um filho de pobres camponeses do interior de São Paulo, de um homem que sentiu a miséria do povo, porque a viveu e que, dotado de um grande coração, conhecedor profundo de sua arte sabe levar até lá os sofrimentos de nosso povo. [...] A obra artística de Portinari é a obra de um patriota, retrata os anseios do nosso povo, a luta de nosso povo por dias melhores. [...] Levar Portinari ao Senado é honrar São Paulo, é sem dúvida, concidadãos, levar ao Senado da República, um homem que saberá defender intransigentemente o povo paulista.<sup>424</sup>

O Partido Comunista apostava na “Chapa Popular” firmada em conjunto com o Partido Social Progressista (PSP) que trazia o nome de Adhemar de Barros para prefeito de São Paulo, de Portinari para senador e; de Pedro Pomar, Arruda Camara e Moacyr Amorim para deputados federais.

---

<sup>423</sup> Transcrição do discurso do senador Luís Carlos Prestes, pronunciado no grande comício do dia 15 de janeiro de 1947. “O povo brasileiro tem hoje o destino da Pátria em suas mãos.” *Hoje*, 18 de janeiro de 1947. São Paulo, SP.

<sup>424</sup> *Idem*.



Fotografia 6: Propaganda eleitoral de Portinari pintada nas ruas de São Paulo, 1947.

Como era de se esperar, a candidatura de Portinari ao Senado também foi alvo de muitas críticas, que partiam especialmente dos que eram resistentes à ideologia do Partido Comunista, portanto, dos setores mais conservadores da sociedade. Alguns afirmavam mesmo que a gestão política poderia atrapalhar o desempenho artístico do pintor. Uma charge publicada pelo jornal *O Globo* ironizava a deformação nas figuras representadas por Portinari afirmando que se a política realizada por ele no Senado fosse igual à sua pintura, seria horrorosa.



Documento 3: Charge publicada pelo jornal *O Globo*, 1947.

As eleições aconteceram conforme o esperado, no dia 19 de janeiro, e, a apuração do resultado levou quase dois meses. Enquanto os votos eram contados, o pintor foi para junto de sua família em Brodósqui aguardar o resultado. Diante do que era publicado na imprensa diariamente neste período, o nome de Portinari parecia se afirmar como futuro senador da república.

No dia 07 de março, o jornal *O Diário de São Paulo*, com base nos dados oficiais fornecidos pelo Tribunal Superior Eleitoral, apontava o nome do pintor em segundo lugar na disputa, com 247.181 votos – atrás de Euclides Vieira, com 256.445 votos; Joaquim Canuto de Almeida em terceiro, com 208.383 votos; e, Roberto Simonsen em quarto, com 207.429 votos.<sup>425</sup> Como dois senadores seriam eleitos, o nome do artista estava no páreo com uma margem segura de votos, mais de 38 mil, de vantagem em relação ao candidato então posicionado em terceiro lugar.

Diante deste cenário favorável, os amigos já davam como certa a vitória do pintor nas eleições. O poeta Carlos Drummond de Andrade assim remeteu carta a Portinari:

Nós aqui acompanhamos de perto a sua eleição, e cada resultado novo que o rádio nos dava, acentuando a vitória, nos enchia de contentamento. Tenho ainda do senador uma ideia de homem de barbas coloniais, cheio de pigarro e rapé, e de repente vejo Você, um dos seres mais vivos, ágeis e humanos, numa cadeira do Senado! É uma verdadeira revolução. Por outro lado, tenho certeza de que o senador Portinari continuará sendo o mesmo homem e o mesmo pintor que nós todos admiramos e estimamos. Receba pois o nosso abraço muito afetuoso de congratulações.<sup>426</sup>

Pedro Pomar, que disputou as eleições para deputado federal, já planejava ações políticas em conjunto com o artista, como ficou expresso nesta epístola que enviou a Portinari:

A necessidade da consolidação do P. exige que fundemos o maior número de organizações partidárias e de massas. Entretanto é natural que os camponeses, e inclusive os trabalhadores só confiem no nosso P., porque até hoje nada receberam das associações, instituições e do próprio governo. O fundamental é darmos consciência a todos de sua força, é educarmos a todos dentro do nosso P. [...] E agora que, segundo tudo indica, estamos eleitos, você, para orgulho de S. Paulo e nossa Pátria, e eu, para aumentar o sentimento de responsabilidade de dirigente comunista, agora devemos nos preocupar com os problemas de nossa gente, procurando soluções práticas e políticas para os

<sup>425</sup> “Quadro geral das apurações no Estado...” *Diário de São Paulo*, 07 de março de 1947. São Paulo, SP.

<sup>426</sup> Carta de Carlos Drummond de Andrade a Candido Portinari, de 07 de março de 1947. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.

mesmos. [...] Estamos programando as festas da vitória. Conforme resolvermos a seu respeito, lhe telefonaremos. O povo quer nos ver de novo para discutir seus problemas depois da vitória do dia 19.<sup>427</sup>

Lelio Landucci remeteu carta ao artista após o pleito, demonstrando-se muito confiante na sua vitória:

Meu caro Senador da R.E.U.B. É o novo título conquistado! [...] Além do prazer imenso que pode dar aos amigos, acho a tua vitória muito importante dos pontos de vista nacional e internacional: do nacional, pelos serviços que podemos prestar ao povo do Brasil no esforço honesto de melhorar-lhe a vida, a educação, bem como desenvolver a cultura das artes plásticas no país; do internacional, como uma demonstração de maturidade da consciência Brasileira, o que será festejado nos inúmeros meios intelectuais [alígenos (sic)] onde teu nome tem prestígio.<sup>428</sup>

Jayme de Barros, cônsul que tratava da expedição dos quadros da mostra da Galeria Charpentier para o Brasil, enviou carta ao pintor informando-lhe que os negócios com a galeria e com a empresa responsável pelo transporte das telas, haviam sido finalmente liquidados e aproveitou a mesma missiva para felicitar o artista pela vitória no pleito:

Não sei se você recebeu a minha última carta, dando notícias da liquidação dos seus negócios com a Gallerie Charpentier e Trans-Europe. Imagino que você, em grande atividade política, não há de ter tempo para escrever muitas cartas. A senatoria por São Paulo encheu-nos de contentamento. Temos acompanhado, com emoção, as peripécias da apuração. Vejo que você derrotou os velhos capitalistas reacionários e que São Paulo terá como seu representante no Senado um homem com raízes profundas na sua terra, integrado na vida de seu povo, com ele trabalhando e sofrendo. Com sua inteligência, sensibilidade e admirável intuição, conhecendo os problemas sociais e políticos, você terá uma voz digna de ser ouvida. Mas voltando ao assunto dos quadros, creio que os mesmos já terão chegado aí em ordem, sem nenhum contratempo. [...] Como lhe mandei dizer na minha última carta, acabei não resistindo à tentação de ficar com o pequeno quadro “Emigrantes”, que já está dependurado no meu apartamento, ao lado de um outro do Waroquier. Para isso, precisei também evitar que a Gallerie Charpentier cobrasse os 33%. Peço-lhe que me mande dizer

<sup>427</sup> Carta de Pedro Pomar a Candido Portinari, de 10 de fevereiro de 1947. Brodósqui, SP.

<sup>428</sup> R.E.U.B. (República dos Estados Unidos do Brasil). Landucci redigiu alígenos, mas a grafia correta é alógenos. Carta de Lelio Landucci a Candido Portinari, de 26 de janeiro de 1947. Rio de Janeiro, RJ; Brodósqui, SP.

o preço mínimo que você poderá fazer por este quadro, a fim de que deposite a importância correspondente no Banco já referido.<sup>429</sup>

Percebe-se, portanto, que os amigos estavam muito confiantes na vitória de Portinari como senador por São Paulo, em virtude de que o artista apresentava uma ampla vantagem de votos já processados em relação aos candidatos que estavam em terceiro e quarto lugar.

Contudo, ao final da apuração, os senadores eleitos foram o ex-prefeito de Campinas, Euclides Vieira, que já figurava em primeiro lugar, e, para surpresa geral, o empresário e industrial Roberto Simonsen, justo aquele em que as contagens de votos preliminares apontavam como estando em quarta colocação. Portinari ficou em quarto lugar. Esta mudança inesperada do resultado eleitoral despertou a desconfiança do pintor e do Partido Comunista em relação à lisura do processo de contagem dos votos.

A imprensa noticiava a reviravolta do resultado – o jornal *o Globo* assim discorreu sobre o final da eleição:

Os resultados finais das apurações proporcionaram mais surpresas, algumas das quais chegaram mesmo a levantar certa celeuma. Muitos candidatos, considerados praticamente eleitos, foram, à última hora, superados, destacando-se, nesse caso, o Sr. Portinari, que figurou na chapa para senador juntamente com o senhor Euclides Vieira, de quem, praticamente, nunca se distanciou muito. Nos últimos dias, porém, cresceram os votos dos candidatos do P.S.D., que acabaram suplantando o candidato comunista, que passou a ocupar o quarto lugar.<sup>430</sup>

Em outra sessão, o mesmo jornal publicava uma nota em tom de advertência aos artistas e intelectuais envolvidos com o Partido Comunista do Brasil:

Exatamente como aconteceu no Distrito Federal, o Partido Comunista não conseguiu eleger em São Paulo mais um dos seus “senadores do povo”. No caso do Estado bandeirante, porém, há uma nova lição a aproveitar pelos próprios prosélitos do credo moscovita militantes ou não: a derrota atinge um dos nomes mais destacados da arte brasileira, ou seja, o do pintor Candido Portinari, hoje consagrado até no estrangeiro como vigorosa afirmação de talento, e cujos quadros, decorações, desenhos e cenografias chegam a ser disputados pelos melhores preços, tudo isso ocorrendo, é bem de ver, não por influência do facciosismo político, mas por força das preferências ou do ecletismo dos colecionadores. Tornando, no entanto, candidato do Sr. Luiz Carlos

<sup>429</sup> Carta de Jayme de Barros a Candido Portinari, de 10 de março de 1947. Paris, FRA. O pintor a quem Jayme de Barros se referiu é Henry Warquier.

<sup>430</sup> “As surpresas nas eleições paulistas”. *O Globo*, 10 de março de 1947. Rio de Janeiro, RJ.

Prestes ao Senado Federal por São Paulo, terra do seu berço humilde de filho de imigrantes, Candido Portinari acaba de ser derrotado como jamais o seria se não tivesse trocado por momentos o atelier de suas sensacionais criações de artista pelo papel de instrumento das mistificações do P.C.B., que já uma vez fizera o mesmo com o arquiteto Oscar Niemeyer, com desprezo também por outros intelectuais, pintores e escultores de grande mérito, e seguidores, ao menos por enquanto, da demagogia dos Soviets [...]. Mas esse “episódio Portinari”, campeão nas artes e derrotado nas urnas, depois de tanto estardalhaço dos que o foram retirar do seu fecundo recolhimento de criador, esse episódio deve servir de exemplo e advertência a muitos que porventura ainda possam prestar-se ao mesmo inglório papel, não deixando ao mesmo tempo de ser lamentável entre quantos prezam e desejam melhor sorte aos grandes vultos da arte e da cultura no Brasil.<sup>431</sup>

*O Globo*, portanto, tratava da derrota de Portinari como uma lição de moral recebida pelo pintor por seu questionável envolvimento com a ideologia política de Moscou. *O Diário de São Paulo*, por sua vez, desaprovava a manifestação realizada pelo Partido Comunista diante do resultado do pleito:

Até aqui vinha o P.C.B. prestigiando a Justiça Eleitoral, reafirmando o seu respeito ao serviço de apuração. Não pôde, entanto, manter essa atitude, depois que viu pender a confiança e a preferência do eleitorado para o nome do sr. Roberto Simonsen, eleito em lugar do sr. Candido Portinari. A surpresa dos comunistas transformou-se, então, na formulação de um ato de desrespeito à Justiça Eleitoral. É lamentável que assim seja, porquanto o Tribunal Eleitoral diplomou não só o governador apoiado pelos comunistas, como um ponderável número de deputados de seu partido. O próprio sr. Prestes reconhecia há dias que as eleições em São Paulo se processaram dentro das condições de liberdade e de honestidade sem as quais não é possível haver democracia. Agora, porque foram derrotados, aliás por uma ínfima diferença de votos, os comunistas perdem a elegância e escorregam para o terreno da injúria gratuita e desrespeitosa. Afinal, faltou-lhes o senso esportivo. Só sabem ganhar – não têm ideia alguma de que podem perder. A expressiva votação obtida pelo seu candidato deveria contentá-los. Mas infelizmente não se contiveram.<sup>432</sup>

Os setores mais conservadores da imprensa brasileira ironizavam, portanto, o resultado da eleição, assim como criticavam o questionamento da apuração pelo Partido Comunista, que chegou a entrar com um recurso junto ao Tribunal Eleitoral. Cabe ressaltar que Adhemar de Barros foi eleito prefeito de São Paulo pelo PSP e, Pedro Pomar,

<sup>431</sup> “O comunismo e os artistas. Uma lição e uma advertência à derrota do pintor Candido Portinari.” *O Globo*, 10 de março de 1947. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>432</sup> “Uma atitude descabida no dia da diplomação”. *Diário de São Paulo*, 11 de março de 1947. São Paulo, SP.

amigo e missivista de Portinari, se elegeu deputado federal tendo recebido mais de 100 mil votos, obtendo a votação mais expressiva para o cargo na eleição de 1947.<sup>433</sup>

Os periódicos de orientação comunista, por sua vez, tratavam a diplomação do senador Simonsen como arbitrária, buscando apresentar argumentos que endossassem esse posicionamento:

Somente numa cidade, Mogi das Cruzes, deixaram de ser atribuídos ao candidato prejudicado, nada menos de 1553 votos. Em outras numerosas seções foram, igualmente, observadas falhas graves que redundaram, afinal em benefício do Presidente da Federação das Indústrias e do secretário geral da comissão executiva do P.S.D., que na contagem final ora impugnada acabaram ficando na frente. O Partido recorrente afirma que “não tem nenhuma [?] pôr em dúvida a dedicação, sacrifício e alta honorabilidade dos órgãos apuradores que se desdobraram em insanos esforços no mister de que foram incumbidos.” Entretanto, dadas as condições precárias em que se verificaram os trabalhos de apuração, em local acanhado, com deficiência de material e de pessoal, e sem uma fiscalização completa dos partidos e candidatos interessados, deram margem a que sobreviessem os enganos, defeitos e irregularidades de monta, que “inquinam de precário e inseguro o total consignado pelo Tribunal ‘a quo’ aos candidatos.” [...] Por isso mesmo, acolhido o recurso, feita a recontagem e revisão dos votos, é de se acreditar que será cassado o diploma do sr. Roberto Simonsen e expedido um novo, ao verdadeiro senador do povo, o grande Portinari, expressão mundial no campo das artes plásticas, legítimo orgulho do Brasil.<sup>434</sup>

Percebe-se, desse modo, que diante do recurso apresentado, o Partido Comunista esperava que a situação fosse corrigida e reparada pelo Tribunal Eleitoral, tornando-se Portinari o senador legitimamente eleito. Diante da situação inesperada, visto que já havia sido parabenizado por muitos amigos e aguardava com confiança a vitória nas urnas, o artista questionou o resultado das eleições, tal como afirmou na carta escrita a Jayme de Barros:

Poderia dizer que só agora acabo de chegar ao Rio – vindo daí, pois assim que chegamos aqui embarcamos para São Paulo. A campanha foi de um mês e a espera da apuração – quase dois meses. A estas horas vocês já devem saber qual foi o resultado. Foi uma surpresa geral, porque na véspera do resultado final – estávamos na dianteira de 41 mil votos. Estou ainda sem poder compreender. Na capital tive 171 mil votos contra 49 mil, no interior em algumas cidades também estive na

<sup>433</sup> Pedro Pomar foi assassinado por policiais em 1976, durante a Ditadura Militar. Verbetes sobre Pedro Pomar, CPDOC. Disponível na Internet via: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pedro-ventura-filipe-de-araujo-pomar>>.

<sup>434</sup> “Comprovadas falhas, enganos, erros na contagem dos votos para senador”. *Hoje*, 13 de março de 1947. São Paulo, SP.

frente como Santos 20 mil votos contra 8 mil, Sorocaba 8 mil contra 3 mil, Araçatuba 3 mil contra 300. É claro que não foi assim em todas as cidades do interior – em todo o caso o que causou espanto foi a transformação de posição em um dia. Entramos com recurso – por havermos verificado enganos; o recurso ainda não foi julgado. No período da apuração passei em Brodósqui pintando. Já tenho trabalhos que dariam para uma nova exposição.<sup>435</sup>

O pintor aproveitou a mesma epístola para presentear Jayme de Barros, por toda a sua cooperação com a expedição dos seus quadros da França para o Brasil, assim como por sua intermediação em relação ao pagamento da porcentagem de vendas destinada à Galeria Charpentier, com o quadro escolhido por ele. Além disso, o artista afirmou que havia recebido convite para novas exposições na América (provavelmente do Norte) e na Argentina, mas que estava sem dinheiro para tal investimento, em virtude da sua prolongada estadia em Paris:

O quadro que v. escolheu tenho muito prazer em oferecê-lo a v. como uma pequena lembrança. Agradeço mais uma vez todo o trabalho que v. teve com todas as minhas coisas. [...] Tive convite da América e da Argentina, mas não sei se irei. A viagem à França deixou-me sem nada.<sup>436</sup>

A tela *Retirantes* (1945), dada a Jayme de Barros, trata de uma temática recorrente nas obras do artista – as populações retirantes, famílias inteiras que rumavam pelo Brasil, abandonando suas terras natais e suas casas em busca de melhores condições de vida em outros lugares. Estas pessoas vivenciavam situações dramáticas, em que eram submetidas à fome, às doenças e à morte. Como já foi exposto, quando criança, no interior de São Paulo, Portinari viu de perto a peleja de muitos desses grupos, o que, posteriormente, lhe serviu de inspiração para a composição das suas telas.

Neste quadro (fig. 67), o pintor trabalhou especialmente com formas geométricas, com destaque para o triângulo que representa o chapéu das figuras masculinas representadas. As feições dos personagens são apenas sugeridas em leves esboços, sendo que alguns nem possuem qualquer tipo de feição, têm rostos vazios, o que confere um ar de dramaticidade à representação. O grupo, que possui homens, mulheres e crianças está posicionado de maneira bem próxima, ao centro da tela, como que abraçados, formando uma massa compacta, parecem estar amedrontados diante do desconhecido e há um muro

<sup>435</sup> Carta de Candido Portinari a Jayme de Barros, de maio de 1947. Rio de Janeiro, RJ; Paris, FRA.

<sup>436</sup> Idem.

ao fundo. Para além desse muro, existem outros geometrismos que sugerem a paisagem de uma cidade.

Em um comparativo com os *Retirantes* de 1944 (fig. 47), podemos afirmar que, embora sejam da mesma época, as figuras da tela que hoje pertence ao MASP são mais detalhadas e menos geometrizadas, além da diferença entre os cenários que dão fundo às composições – os *Retirantes* do MASP parecem estar saindo do Nordeste rumo a São Paulo, visto que pisam em um solo desolado pela seca. As figuras desta última obra, em contrapartida, parecem ter acabado de desembarcar em SP, a contar pelos edifícios, embora o solo tenha sido representado pelos mesmos tons terrosos.



Figura 67: Candido Portinari, *Retirantes*, 1945.

Portinari costumava presentear amigos com suas telas, muitas vezes em agradecimento à atenção dispensada. Jayme de Barros lamentou o resultado das eleições e aproveitou a mesma carta para expressar sua gratidão pelo presente recebido:

Vejo que as eleições como era de esperar, absorveram o seu tempo e que a campanha foi movimentada. O resultado final da apuração deixou-nos estupefatos e tristes. O próprio boletim do Ministério deu você como eleito e, no dia seguinte, substituiu o seu nome pelo do Simonsen. Seja como for, sua votação ultrapassando todas as previsões, deu a medida da intensidade da campanha e do seu prestígio pessoal, que nenhum artista jamais alcançou no Brasil. [...] Quero agradecer a você o [?] presente do que escolhi que eu desejava sinceramente comprar pois sou testemunha das tremendas despesas que você teve

com sua viagem. Sua generosidade deixou-me mesmo confuso, apesar de saber ser ela desmedida, e isto porque não queria aumentar o seu sacrifício.<sup>437</sup>

Derrotado nas urnas, Portinari então retornou ao Rio de Janeiro, de onde acompanhou o recrudescimento político e a perseguição empreendida em torno do Partido Comunista, que culminou na cassação desta legenda. O clima já não era propício desde o primeiro ano do governo Dutra, todavia, em 1947, com o início da Guerra Fria e a polarização mundial entre EUA e URSS ainda mais intensificada, o PCB passou a ser vigorosamente vigiado por sua declarada aliança à União Soviética.

Existia uma construção ideológica a nível mundial, que enxergava os Estados Unidos como uma nação perfeita, a “pátria da democracia liberal”, ao passo que o totalitarismo da União Soviética gerava uma enorme contradição para aqueles intelectuais e artistas que defendiam a democracia, mas estavam alinhados ao comunismo.<sup>438</sup> O governo Dutra, que nunca escondeu sua simpatia política aos EUA, enrijeceu ainda mais sua postura em relação ao Partido Comunista diante da declarada influência que esta instituição recebia de Moscou.

De acordo com Sena-Junior, logo após as eleições de janeiro de 1947, fechou-se o cerco contra o PCB, através da formação de uma ampla coalizão de poderes que trabalharam pela supressão do registro desta legenda. O procurador Alceu Barbedo afirmava que a existência do Partido Comunista era inconstitucional porque ele era uma instituição antibrasileira e incompatível com a democracia. O parecer de Barbedo foi posto em votação e no dia 07 de maio de 1947 foi decidida a cassação do registro do PCB, o que o colocava, mais uma vez, na condição de ilegalidade.<sup>439</sup>

O mandato dos parlamentares eleitos pelo Partido Comunista a princípio foi mantido, mas o clima político era de muita tensão. Muitos juristas e congressistas defendiam que, cassado o PCB, era natural que os indivíduos eleitos por ele deveriam deixar suas posições nos mais diversificados setores políticos.

Em julho, Portinari decidiu partir para a Argentina, onde realizou uma exposição individual, e, em setembro foi expor no Uruguai. Da região platina, acompanhava atento

---

<sup>437</sup> Carta de Jayme de Barros a Candido Portinari, de 19 de maio de 1947. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>438</sup> SANTOS, Roberta Lisana Rocha; DIAS, José Alves. **Anticomunismo e Democracia: ações anticomunistas nos anos de legalidade do Partido Comunista do Brasil (1945-1947)**. XI Colóquio do Museu Pedagógico, 2015, pp. 36-40.

<sup>439</sup> SENA-JUNIOR, Carlos Zacarias Figueroa. *Op. Cit.*, pp. 406-411.

as notícias do Brasil. Pedro Pomar, então deputado federal, lhe remeteu carta em agosto, informando-lhe sobre a situação política nacional:

Agora, isto é, ontem, dia 9, o Tribunal Eleitoral, decidiu manter os nossos mandatos (do Arruda, do Franklin e meu) o que representa uma vitória democrática. [...] Isso tudo mostra bem qual a nossa situação. Intranquilidade, desconfiança, ataques incessantes do grupo fascista. Mas as forças da democracia estão reagindo melhor e, sem grandes ilusões, confiamos que mais cedo ou mais tarde derrotaremos o bando de reacionários que infelicitam nossa Pátria. [...] Fora algumas dificuldades do momento, no resto as coisas prosseguem sem grandes transtornos. Prestes, Arruda [?] e os demais gozam saúde.<sup>440</sup>

O ano de 1947 foi marcado por uma intensa perseguição empreendida ao Partido Comunista do Brasil. Paradoxalmente, quando o PCB fortalecia sua ideologia e suas ações políticas, em igual medida se exaltava o sentimento anticomunista. Rodrigo Patto Sá Motta sustenta que o rompimento diplomático do governo brasileiro com a URSS veio antes mesmo da ruptura dos EUA com os soviéticos. A ação, inclusive, foi considerada precipitada pelos norte-americanos, que ainda não haviam colocado o anticomunismo como uma prioridade da política pública. Na época, o governo democrata em vigor nos Estados Unidos temia que uma ação indiscriminada contra o comunismo resultasse em perseguições à esquerda democrática.<sup>441</sup>

Com a morte do Presidente Franklin Roosevelt, em 1945, as relações entre os norte-americanos e os soviéticos deixam de ter caráter conciliatório, já que o novo presidente Henry Truman, passa a adotar medidas mais agressivas em relação à política externa estadunidense. Neste sentido, a URSS, de colaboradora contra a Alemanha nazista, passa a ser encarada como a principal rival dos EUA. A política do governo Dutra era pautada nos interesses dos Estados Unidos. Durante sua vida e trajetória como militar, o então presidente do Brasil sempre demonstrou uma postura conservadora e anticomunista.<sup>442</sup>

Ainda em terras platinas, o casal Portinari questionou o amigo José de Queiroz Lima se deveriam retornar ao Brasil, diante da atmosfera de incerteza política. Queiroz

---

<sup>440</sup> Carta de Pedro Pomar a Candido Portinari, 10 de agosto de 1947. Pedro Pomar diz a Portinari que Prestes está bem. De acordo com Sena-Júnior, por medida de segurança, o “Cavaleiro da Esperança” entrou em semiclandestinidad desde a cassação do registro do PCB por decisão do próprio partido que temia uma nova prisão do seu líder. SENA-JÚNIOR, Carlos Zacarias Figueroa. *Op. Cit.*, p. 420.

<sup>441</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. Tese de Doutorado USP, 2000, p. 19.

<sup>442</sup> SANTOS. Roberta Lisana Rocha; DIAS, José Alves. *Op. Cit.*, pp. 36-37.

Lima, por seu turno, remeteu carta ao pintor informando sobre a situação e aconselhando que ele deveria voltar, pegar algumas coisas e sair novamente, porque o ano de 1948 prometia ser ainda mais acirrado:

Voltar ou não voltar? Não é fácil responder. Ser boateiro é ruim, até para o próprio disseminador de boatos. A situação nacional é, entretanto, inquietante. O governo, atrozmente fraco e dividido, sai para a porta que lhe resta – a violência. Os rumores crescentes são de intervenção em São Paulo; Minas; [?]; Pernambuco em pé de guerra. Não há, entretanto, disposição de luta aberta por parte de ninguém. O Governo teme os militares “brigadeiristas” que continuam a falar – e a articular-se – no sentido de “manter o espírito de 29 de outubro”, isto é, conservar o poder de fato com a indumentária jurídica dos poderes constituídos em base democrática. Os dois partidos maiores lutam entre si, temerosos sempre do Getúlio e do Prestes. Estes dois evaporaram-se, trazendo a fraqueza trumaniana, quero dizer dutriana, um elemento a mais de perplexidade: o seu fortalecimento só se daria se fosse possível reunir os milicos anti-prestistas e anti-getulistas [...]. Não atingindo os dois, adeus fortalecimento de Dutra. [...] Tudo indica que os mandatos serão mesmo cassados. A justiça eleitoral sai-nos em orgia político-partidária. A imprensa “sadia” continua a sua campanha anti-prestes. A história toda, entretanto, gira em torno das dificuldades com os Estados Unidos. Os grupos de negócios do Departamento de Estado só pretendem apoiar o Dutra, se este lhes der, de mão beijada, a exploração do Petróleo [...] para a Standart Oil e ferro para United States Steel. Negócio é negócio. [...] Mas, francamente, penso que tudo irá devagar. Só chegaremos à ditadura em 1948, quando a crise econômica chegar ao auge. Pelo que me parece você tem tempo de vir ao Rio e, feito o brodosquiiano natal, voltar a Argentina e ir ao Chile e mesmo à Colômbia. Estou convencido que a hora golpista é lá para 1948, segundo semestre, quando não houver mais possibilidade de barganhas pacíficas.<sup>443</sup>

Diante das incertezas do ambiente político nacional, temendo mesmo por sua integridade física em virtude dos inúmeros boatos alarmistas que eclodiam neste momento de tensão, Portinari começava a pensar na possibilidade de um exílio, para o qual partiria em novembro de 1947. O país escolhido para a retirada de cena do artista seria o Uruguai, no qual esteve em exposição meses antes, terra natal da sua esposa Maria.

Como já foi exposto no capítulo anterior, em virtude do seu envolvimento com o comunismo, o pintor passou a ser monitorado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ainda em 1939, durante o Estado Novo. Em 1947, com a cassação do PCB

---

<sup>443</sup> Carta de José de Queiroz Lima a Candido Portinari, de 1947. Argentina; Rio de Janeiro, RJ. Grifos de José de Queiroz Lima.

e a acusação de envolvimento dos comunistas com os soviéticos, os ânimos políticos se acirram e o pintor passa a ser ainda mais vigiado.

Em ficha levantada pelo DEOPS/SP, constavam as seguintes informações sobre Portinari: “*Pintor. Elemento Comunista. Brasileiro, natural de Brodósqui – Estado de S. Paulo, nascido a 3 de Dezembro de 1903, eleitor, portador do título 11.080 – 3ª zona, Distrito Federal. Foi candidato a senador pelo P.C.B.*”<sup>444</sup>

Para Maria Luiza Tucci Carneiro, os Departamentos de Ordem Política e Social eram instituições que se configuravam como braços repressores de Estados autoritários, que tinham como função o controle e o silenciamento de indivíduos considerados “potencialmente perigosos”, e, dessa forma, buscavam bloquear a heterogeneidade do pensamento. A ação destes órgãos consistia em se apontar um suspeito e construir a ideia de que ele estava cometendo um crime político.<sup>445</sup> Portinari, um pintor consagrado no cenário nacional, foi alvo deste mecanismo de repressão, o que o motivou a sair do país em novembro de 1947.

Em janeiro 1948, os mandatos dos parlamentares comunistas foram então cassados em decorrência de um projeto apresentado pelo senador Ivo Aquino.<sup>446</sup> Era o golpe final contra o Partido Comunista. Isolado e retirado do jogo político, o PCB que até então mantinha um discurso conciliatório, em defesa da União Nacional, passou a adotar uma postura mais revolucionária, classificando o governo de Dutra como antidemocrático e de “traição nacional”.<sup>447</sup> Muitos intelectuais e artistas se afastam neste momento de clandestinidade e radicalização do Partido Comunista.<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup> Acervo Digitalizado do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fundo: DEOPS/SP, Arquivo Geral, Departamento de Comunicação Social - DCS e DOPS Santos (seleção de fichas). Nomenclatura: BR\_SPAPESP\_DEOPSSPOSFTEXSNP002918. Existe, neste mesmo fundo, outra ficha aberta sobre Candido Portinari em 06/06/1947, em branco, onde consta somente seu ofício de pintor e está escrito “atividade: COMUNISTA”. Nomenclatura: DEOPSSPC000868.

<sup>445</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Os arquivos da polícia política brasileira**. PROIN – Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo, s/d, s/p.

<sup>446</sup> SENA-JUNIOR, Carlos Zacarias Figueroa. *Op. Cit.*, pp. 414-422.

<sup>447</sup> A União Nacional, após proporcionar ao PCB seus melhores e fugazes instantes de glória e saída do ostracismo após o Levante de 1935, levou-o também a sua grande derrota e volta à clandestinidade. Cf. RUBIM, Antônio Canelas. **O Partido Comunista e os Intelectuais**. Revista de Ciências Sociais - *Política & Trabalho*, nº 15. pp. 79–91, 1999, p. 87; SENA-JUNIOR, Carlos Zacarias Figueroa. *Op. Cit.*, p. 423; SILVA, Heber Ricardo. **A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira (1945-1948)**. *Histórica* – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, nº 39, 2009, s/p.

<sup>448</sup> A resposta do PCB no plano político-cultural, é o acirramento da chamada luta ideológica. O Partido procura organizar, controlar e instrumentalizar associações de intelectuais, como é o caso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), envolve os intelectuais em movimentos como os dos partidários da paz, entre outras ações. Cf. RUBIM, Antônio Canelas. *Op. Cit.*, p. 87.

Candido Portinari, exilado no Uruguai, manteve sua fidelidade ao Partido Comunista. O pintor continuou a se corresponder com amigos comunistas, estabelecendo uma verdadeira rede de apoio e solidariedade entre àqueles que tiveram que deixar seus países em virtude de suas convicções políticas.

### 4.3 - O exílio e a defesa da arte social

Sentindo-se extremamente acuado em virtude da perseguição ao Partido Comunista e aos seus membros, empreendida pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, Portinari saiu do Brasil para se exilar no Uruguai em novembro de 1947, onde permaneceu até junho de 1948. Apesar de ter sido por um relativamente curto período de tempo, a iniciativa de sair do país reflete o medo e a insegurança do artista militante de permanecer em sua terra natal, que então havia se tornado um ambiente hostil em relação à sua ideologia política.

O intelectual do século XX ficou conhecido por sua ação política no sentido de deixar a “torre de marfim” e participar ativamente das decisões que movimentavam e norteavam sua geração, tal como sugeriu Julien Benda, no clássico *A traição dos Intelectuais*<sup>449</sup>. E muitos destes intelectuais de ação, que participavam e se engajavam diretamente em lutas e questões sociais e políticas, passaram a sofrer retaliações dos setores mais conservadores da sociedade justamente por assumirem seus posicionamentos ideológicos. Cabe ressaltar que muitos deles aderiram ao Partido Comunista e experienciaram perseguições em um mundo que os via com muita desconfiança.

Desse modo, estes mesmos intelectuais e artistas, passaram a ser vigiados e perseguidos, muitas vezes sendo forçados a deixar seus países em busca da segurança pessoal e da liberdade de expressão. Portanto, como afirmou Edward Said, o século XX ficou também conhecido como o século de uma geração de artistas e intelectuais exilados. A moderna cultura ocidental é composta, em larga medida, pelas obras destes mesmos artistas e intelectuais.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> BENDA, Julien. **La trahison des clercs** (a traição dos intelectuais). São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

<sup>450</sup> O pensamento intelectual, acadêmico e estético dos Estados Unidos é formado, sobretudo, por refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes que oprimiam e expulsavam seus dissidentes. Cf. SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 46.

Portinari, alguns meses antes do seu exílio, esteve em exposição na região platina, onde começou a estabelecer vínculos de amizade que se fortaleceriam com a sua condição de exilado, dentre os quais podemos citar o poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999) e o cubano Nicolás Guillén (1902-1989). Alberti encontrava-se em exílio na Argentina desde fevereiro de 1940, fugindo da ditadura franquista na Espanha. Com a ajuda de Pablo Neruda (1904-1973), o plano inicial de Alberti era desembarcar em Buenos Aires, para seguir de trem até Mendoza, e dali até a fronteira com o Chile, onde seria recepcionado por Neruda. Contudo, o poeta chileno também teve que sair do seu país e o plano de Alberti não pôde ser concluído, ficando o espanhol em terras argentinas, onde permaneceu por mais de vinte anos.<sup>451</sup> Guillén, por sua vez, abandonou Cuba e só voltou para a ilha após a vitória da Revolução Cubana. Exilado em Paris, de lá foi expulso no final dos anos 1940 e encontrou abrigo e emprego na Argentina, com a intermediação de Rafael Alberti.<sup>452</sup>

Neste período conturbado por governos autoritários, guerras civis e mundiais, Buenos Aires, tal como acontecia em Paris, recebia inúmeros exilados políticos, configurando-se como um importante centro literário da região platina, posição alçada ainda na década de 1920. Os exilados na Argentina contribuíram para movimentar o mercado artístico e cultural com a criação de muitos periódicos e o incremento do mercado editorial de língua espanhola. Casas editoras, livrarias – como a Ateneo, e cafés – como o Tortoni, serviram como espaços de sociabilidade intelectual e ajudaram a construir a imagem da capital argentina como uma ilha europeia na América do Sul.<sup>453</sup>

Maria de Fátima Fontes Piazza analisou o entrosamento artístico e cultural de Candido Portinari na região portenha e destacou, dentre os artistas e intelectuais exilados naquela região, alguns dos que tiveram contato com Portinari em determinado momento da sua trajetória, como o casal de escritores brasileiros exilados do Estado Novo Lídia Besouchet<sup>454</sup> (1908-1997) e Newton Freitas (1906-1996); e, os literatos espanhóis

<sup>451</sup> GÓMEZ, Juana Martínez. **Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio.** *Revista de Filología Románica*. n. 7, 2011, p. 256.

<sup>452</sup> No final dos anos 1950, muitos intelectuais exilados em Paris foram expulsos – este também foi o caso do brasileiro Jorge Amado e do chileno Pablo Neruda, que lá estavam fugindo da perseguição empreendida aos comunistas intensificada com o início da Guerra Fria. RIDENTI, Marcelo. **Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional.** *Revista de Sociologia e Antropologia*. 2011, vol. 1, n. 2, p. 170.

<sup>453</sup> PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano.** *TOPOI*, v. 7, n. 12, jan. – jun. 2006, pp. 206-208.

<sup>454</sup> Nilton Freitas era capixaba. Lídia Besouchet, embora tenha nascido no Rio Grande do Sul, foi criada em Vitória, onde estudou, se casou com Newton e iniciou sua militância política de esquerda. O casal de escritores se correspondeu mais intensamente com o literato e crítico de arte Mário de Andrade,

exilados da ditadura franquista, o escritor e editor Guillermo de Torre<sup>455</sup> (1900-1971) e o poeta Rafael Alberti (1902-1999). Já entre os platinos com os quais Portinari conviveu, figuram o crítico de arte Jorge Romero Brest (1905-1989), o advogado Norberto Frontini (1899-1985) e, na outra margem do Rio da Prata, no Uruguai, o pintor Carlos Washington Aliseris<sup>456</sup> (1898-1974), o crítico de arte e escritor Cipriano Santiago Viturera (1907-1977) e o escritor e poeta Enrique Amorim (1900-1960).<sup>457</sup>

A escolha do Uruguai como seu destino de exilado, naturalmente possibilitou a Portinari o deslocamento pela região do Rio da Prata, o que garantiu o seu entrosamento no meio cultural portenho, com o qual já possuía certa familiaridade, visto que lá estivera meses antes a fim de realizar sua exposição. Antes de partir, todavia, o pintor procurou saber sobre a situação política daquele país e assim foi informado em carta enviada por Alejandro Laureiro:

A situação em nosso país é boa. Esperamos que aqui não espalhem os maus exemplos. Em recente entrevista conosco o Sr. Luís Batlle Berres nos deu segurança de que não se deixará desviar do seu programa de melhoramento das condições de vida do povo por provocações estrangeiras. Sua visita deixou entre nós indelével memória e um saldo muito positivo para o futuro. Não deixamos de esperar que um dia você venha realizar algum trabalho plástico de importância no Uruguai, que seria do maior proveito para os jovens que lhe admiram e que desejam familiarizar-se com suas experiências na arte da pintura mural.<sup>458</sup>

---

especialmente sobre questões de interesse editorial, tendo em conta que publicações com biografias sobre artistas, tinham então muita visibilidade e procura no mercado cultural argentino. Sobre a trajetória intelectual e o exílio do casal Newton Freitas e Lúcia Besouchet. Cf. RANGEL, Lúcia de Azevedo Silveira. **Lúcia Besouchet e Newton Freitas: mediações políticas e intelectuais entre o Brasil e o Rio da Prata (1938-1950)**. Tese de Doutorado. Orientadora: Maria Ligia Coelho Prado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016.

<sup>455</sup> Guillermo de Torre foi quem intermediou a negociação editorial da biografia de Portinari pela Losada escrita por Mário de Andrade, citada no primeiro capítulo desta tese, que, em virtude dos atrasos e da morte do literato, nunca foi publicada. De acordo com Piazza, as negociações em torno desta biografia teriam partido de Newton de Freitas, pois em carta, Mário de Andrade assim escreveu a Freitas: “Recebi da Editorial Losada, estou vendo a mão de você nisso, um convite para escrever um livro sobre Portinari, daquelas monografias ótimas que essa casa faz”. Cf. PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>456</sup> Carlos Washington Aliseris foi um intenso missivista de Candido Portinari e as cartas trocadas entre os dois demonstram uma profunda amizade entre ambos. Contudo, a troca epistolar entre eles começa ainda na década de 1930, e, é muito intensa e frequente justamente neste período.

<sup>457</sup> PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>458</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *La situación en nuestro país es buena. Esperamos que aquí no cundan los malos ejemplos. En reciente entrevista con nosotros el Sr. Luís Batlle Berres nos ha dado seguridad de que no se dejará desviar de su programa de mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo por provocaciones extrañas. Su visita ha dejado entre nosotros imborrable recuerdo y un saldo muy positivo para el futuro. No dejamos de esperar que un día venga Ud. a realizar algún trabajo plástico de importancia en el Uruguay, que sería del mayor provecho para los jóvenes que le admiran a Ud. y que desean familiarizarse con sus experiencias en el arte de la pintura mural*. Carta de Alejandro Laureiro a Candido Portinari, de 10 de novembro de 1947. Montevideu, URU; Rio de Janeiro, RJ.

O presidente do Uruguai à época era Luís Batlle Berres (1897-1964), que foi eleito como vice-presidente de Tomás Berreta (1875-1947) pela chapa do Partido Colorado em 1946. Contudo, com a morte prematura de Berreta, Batlle Berres assumiu a presidência em 1947, posto que ocupou até 1951.<sup>459</sup> Laureiro prosseguiu a carta tratando do planejamento de uma grande exposição a ser realizada no Uruguai e pedindo a colaboração dos amigos artistas e intelectuais da América com o envio de alguns trabalhos e de palavras de apoio ao evento:

Neste momento pretendemos fazer uma grande exposição de tudo que contribui para a cultura nacional, seja nas artes plásticas, na literatura, na ciência, etc. Será uma contundente resposta a todas as campanhas caluniosas, e demonstrará que aqueles que são pela independência nacional e pela democracia somos nós, sem que nossos inimigos possam opor nada que o contradiga. Esperamos contar para esta exposição com mensagens fraternais dos amigos da América. Particularmente, nos interessa que esteja bem destacada a mensagem do Brasil e do Chile. Neste sentido escrevi a Pablo, e agora escrevo a você pedindo-lhe que coloque o seu prestígio a serviço desta causa generosa. Os artistas e escritores brasileiros podem organizar um envio fraternal, por exemplo, remetendo-nos alguns desenhos e gravuras para expor, alguns livros ou poemas manuscritos. Dessa forma estaria presente a voz que este querido povo e que, não resta dúvida, será uma exposição que chamará a atenção de todo o continente por seu conteúdo de luta. Também te peço que transmita estas notícias a Nicolás Guillén, cuja colaboração também desejamos. Solicitei uma mensagem de Marinello, espero que ele, você e Graciliano Ramos enviem saudações que serão publicadas e lidas na abertura da exposição.<sup>460</sup>

A carta remetida por Laureiro demonstra como os artistas e intelectuais deste período estavam reunidos ao redor de grandes redes de solidariedade e de sociabilidade, especialmente àqueles que eram adeptos do comunismo. Além disso, a condição do exílio

---

<sup>459</sup> Biografia de Luís Batlle Berres, disponível na Internet via: <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/batlle\\_berres.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/batlle_berres.htm)>.

<sup>460</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *En estos momentos nos proponemos realizar una gran exposición de todo lo que hemos aportado a la cultura nacional, ya sea en las artes plásticas como en la literatura, la ciencia, etc. Será una contundente respuesta a todas las campañas calumniosas, y demostrará que quienes estamos por la independencia nacional y la democracia somos nosotros, sin que nuestros enemigos puedan oponer nada que lo contradiga. Esperamos contar para esta exposición con mensajes fraternales de los amigos de América. Particularmente, nos interesa que este bien destacado el mensaje del Brasil y de Chile. En este sentido he escrito a Pablo, y ahora le escribo a Vd. rogándole quiera poner su prestigio al servicio de esta generosa causa. Los plásticos y escritores brasileños pueden organizar un envío fraternal, por ejemplo, remitiéndonos algunos dibujos y grabados para exponer, algunos libros o poemas manuscritos. En esa forma estaría presente la voz que este querido pueblo en lo que, no cabe duda, será una Exposición que llamará la atención de todo el continente por su contenido de lucha. También le ruego que transmita estas noticias a Nicolás Guillén, cuya colaboración también deseamos. Yo he solicitado una mensaje a Marinello, espero que él, Vd. y Graciliano Ramos envíen saludos que serán publicados y leídos en la apertura de la exposición. Idem.*

se abateu entre muitos deles, que, perseguidos ou ameaçados politicamente, decidiam deixar suas pátrias para se manter em segurança.

Este foi o caso do poeta comunista cubano Nicolás Guillén, citado na carta de Laureiro. Guillén consta dentre os missivistas de Portinari neste momento e parece ter acompanhado de perto a situação do exílio político do pintor, pois assim que Portinari chegou no Uruguai, o cubano, que estava então em visita ao Brasil, lhe remeteu carta:

Acabo de chegar a S. Paulo, no trem noturno do Rio. Muito boa viagem. Aqui me encontro com a novidade de que a polícia dissolveu uma manifestação popular, ontem à tarde: bombas, gases lacrimogêneos, cargas de cavalaria, com o resultado de vários feridos. Porém, há indignação pelo feito, e até existem periódicos que pedem o castigo dos culpados, quer dizer dos atacantes oficiais. [...] No Rio pronunciei uma conferência (com poemas no final) sobre García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández, com muito boa acolhida. Fez a apresentação Jorge Amado, e presidiu o ato Aníbal Machado, que tem sido muito gentil e cordial comigo. Na mesa presidencial, ao meu lado, tomaram assento além de Aníbal, Astrojildo, o cônsul de Cuba (não foi o ministro) Álvaro Moreira, Jorge Amado e José Lins do Rego. No preâmbulo da minha conferência, eu falei sobre o Brasil e disse que meu amor por esse país havia se intensificado durante a luta do povo cubano pela liberdade de Luiz Carlos Prestes. Tão pronto disse esse nome simultaneamente explodiu uma tempestade de aplausos, que durou vários minutos.<sup>461</sup>

Guillén participava de conferências com membros do Partido Comunista do Brasil. Nesta mesma missiva ele anexou um recorte de jornal, mais precisamente do *O Estado de São Paulo*, que mencionava a viagem de Portinari ao Uruguai, sendo esta justificada por motivos profissionais na publicação:

Encontra-se nesta capital, o pintor brasileiro Candido Portinari, que declarou ter vindo ao Uruguai a fim de se documentar para um quadro de assunto histórico que lhe foi encomendado pelo governo de seu país,

---

<sup>461</sup>Tradução da autora. Texto em espanhol: *Acabo de llegar a S. Paulo, en el tren nocturno de Rio. Muy buen viaje. Aquí me encuentro con la novedad de que la policía disolvió una manifestación popular, ayer en la tarde: bombas, gases lacrimógenos, cargas de caballería, con el resultado de varios heridos. Sin embargo, hay indignación por el hecho, y hasta hay periódicos que piden el castigo de los culpables, es decir de los atacantes oficiales. [...] En Rio pronuncie una conferencia (con poemas al final) sobre García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández, con muy buena acogida. Hizo la presentación Jorge Amado, y presidio el acto Aníbal Machado, que ha sido muy cordial y gentil conmigo. En la mesa presidencial, a mi lado, tomaran asiento además de Aníbal, Astrojildo, el cónsul de Cuba (no fue el ministro) Álvaro Moreira, Jorge Amado e José Lins do Rego. En el preámbulo de mi conferencia, yo hablé sobre el Brasil y dije que mi amor hacia ese país se había intensificado durante la lucha del pueblo cubano por la libertad de Luiz Carlos Prestes. Tan pronto dije este nombre la concurrencia estalló en una tempestad de aplausos, que duro varios minutos.* Carta de Nicolás Guillén a Candido Portinari, de 02 de dezembro de 1947. Montevideu, URU; São Paulo, SP.

Portinari expressou que o Uruguai é um grande país “onde se pode descansar e viver tranquilo.”<sup>462</sup>

A obra a qual se refere a matéria seria o painel *A Primeira Missa*, encomendado por Thomaz Saavedra, então presidente do Banco Boavista, para decorar o edifício sede do banco no Rio de Janeiro, cujo projeto seria de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer. Mais uma vez Niemeyer e Portinari trabalhariam juntos. Esta tela foi realizada no exílio e depois precisou ser expedida para o Brasil. Sobre estes aspectos, trataremos mais detalhadamente adiante.

Poucos dias depois, Guillén escreveu outra carta a Portinari, na qual dizia que havia se encontrado com Prestes, demonstrando grande admiração pelo líder comunista brasileiro:

Aqui me têm tratado com muita cordialidade, e tenho muitos amigos. Prestes me fez a honra de vir me ver, almoçamos então juntos, e estivemos conversando durante três horas. Chegou a 1 da tarde e se foi às 5. E antes havíamos nos encontrado – pela primeira vez – em uma festa organizada na casa de um amigo, em benefício de “Hoje”. [...] Prestes me deu um autógrafo para nosso diário em La Habana. Também me concedeu uma entrevista, que é um documento precioso pela amplitude de visão e pelo sentido construtivo e otimista dos quais está motivado. Me disse que não devia partir sem conhecer outros lugares do país: Pernambuco, Minas e Bahia. Eu falei muito de você, e ele o tem com grande carinho e estima. [...] Como vai o trabalho para o Banco? Suponho que esteja tranquilo, e agora muito mais com a chegada de Maria e dos meninos.<sup>463</sup>

Maria, esposa de Portinari, foi em dezembro para o Uruguai com o filho João e o sobrinho Dinho, se juntar ao artista. José de Queiroz Lima, escreveu carta no mesmo mês, felicitando Portinari por seu aniversário, mas lamentando que ele necessitasse passar a data no exílio:

---

<sup>462</sup> Idem.

<sup>463</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Aquí me han tratado con mucha cordialidad, y tengo muchos amigos. Prestes me hizo el honor de venir a verme, almorzamos entonces juntos, y estuvimos conversando durante tres horas. Llegó a la 1 de la tarde y se fue a las 5. Y antes nos habíamos encontrado – por la primera vez – en una fiesta organizada en casa de un amigo, en beneficio de “Hoje”. [...] Prestes me dio un autógrafo para nuestro diario en La Habana. También me concedió una entrevista, que es un documento precioso por lo amplio de la visión y por el sentido constructivo y optimista de que está animado. Me dijo que no debía marcharme sin tomar contacto con otros lugares del país: Pernambuco, Minas y Bahia. Yo le hablé mucho de ti, y él lo hizo con grande cariño y estimación. [...] ¿Como anda el trabajo para el Banco? Supongo que estarás tranquilo, y ahora mucho más con la llegada de María y los chicos.* Carta de Nicolás Guillén a Candido Portinari, de 13 de dezembro de 1947. Montevideu, URU; São Paulo, SP.

Meu caro Porti: é esse na verdade o seu primeiro aniversário. Os outros não contam. Foram festas da liberdade. O que marca, realmente, é este de hoje, passado no exílio. Exílio doce, entre a família e amigos, mas exílio. Será que o próximo você já o terá na terra áspera mas querida de Brodóski? São os votos que faço. Por mais que pensemos, por grande que seja o nosso desejo de superar as dificuldades e crises, ainda é meu desgosto estar longe dos companheiros, não por imposições da vida mas pela coação da estupidez. Uma alegria nos resta, entretanto. Eles os que coagem são velhos e nós jovens. Mais um pouco iremos a esses enterros.<sup>464</sup>

Como bem expôs Said, a condição de exilado se coloca como uma fratura entre o ser humano e o seu lugar natal, entre o seu eu e o seu verdadeiro lar, como que uma separação do passado e das raízes. O indivíduo banido, sofre com o estigma de ser um forasteiro, com uma nova vida levada fora da sua ordem habitual.<sup>465</sup> Em nova carta, Queiroz Lima dava notícias ao pintor sobre a situação política do Brasil, enquanto Portinari estava na Argentina, participando de atividades culturais e recebendo homenagens no meio artístico da capital Buenos Aires:

Velho Portinari – Particpei, mentalmente, da homenagem que lhe fizeram os argentinos. Lamentei mesmo não estar na bela capital. Felizmente você teve tantos abraços que o meu não fez falta. Fiquei, também, muito satisfeito pelo lado internacional da coisa. Os usurpadores aqui estão fazendo tremenda campanha anti-argentina.<sup>466</sup> Os maiores desperdícios de dinheiro e energia são atualmente acobertados com a propaganda de uma guerra. É assunto corrente nas infelizes rodas dos opressores. A ditadura getuliana fez o Ministério da Educação e Volta Redonda; a nova vai fazer cemitérios. Tristes épocas, meu amigo, para quem não tem sequer, como você, o refúgio da arte.<sup>467</sup>

Portinari buscava o entrosamento no meio cultural, tanto argentino quanto uruguaio, que eram muito conectados, para poder trabalhar no exílio, o que lhe manteria ocupado e contribuiria para garantir o seu sustento. Assim que chegou em terras platinas, o pintor buscou informações sobre pessoas que poderiam ter interesse de ser retratadas

<sup>464</sup> Carta de José de Queiroz Lima a Candido Portinari, de 29 de dezembro de 1947. Buenos Aires, ARG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>465</sup> SAID, Edward. *Op. Cit.*, pp. 46-54.

<sup>466</sup> No início da Guerra Fria predominava uma rivalidade entre Brasil e Argentina, que era norteadada principalmente pelo peronismo e o antiperonismo que imperavam na política brasileira. Além disso, muitos documentos oficiais do governo brasileiro, datados do período entre 1946-1948, revelam uma preocupação latente com o expansionismo político da Argentina na América Latina, supondo mesmo que existia a infiltração argentina no Sul do país. Cf. VIDIGAL, Carlos Eduardo. **A rivalidade Brasil-Argentina e a Guerra Fria**. *OP SIS*, Catalão-GO, v. 14, n. Especial, p. 185-204, 2014.

<sup>467</sup> Carta de José de Queiróz Lima a Candido Portinari, de 1948. Buenos Aires, ARG; Rio de Janeiro, RJ. Grifos de José de Queiroz Lima.

por ele. Ainda em dezembro de 1947, María Rosa Oliver lhe escreveu sobre isto, alertando-o que a época era propícia para encontrar pretendentes aos seus retratos, visto que se aproximavam as festas de final de ano e os indivíduos gastavam mais dinheiro e ficavam mais generosos neste período:

Estranhará que demorei para responder, mas deixei passar os dias para ver se podia te dar uma notícia segura a respeito da possibilidade de fazer algum retrato. Por agora não tem nada de concreto: esta é a época que as pessoas com dinheiro vão passar os dias nas estâncias. Siegman foi a casa da senhora de La Valle Cobo, quem, como recordará, queria que a retratasse. Também anda fazendo averiguações para te encontrar outras “clientas”. Quando termina o quadro que está pintando em Montevideú? Tenho pensado que talvez existam algumas pessoas que queiram dar um retrato feito por Portinari de presente de Natal ou Ano Novo. Essa é uma época do ano em que muitos decidem gastar dinheiro. Eu, por minha parte, verei se convenço a Dolores del Río de que deve ter um retrato feito por ti. Espero poder te dar notícias mais seguras dentro de alguns dias.<sup>468</sup>

Durante sua permanência na região platina, Portinari executou alguns retratos, com especial destaque para o de Nicolás Guillén. Tal pintura, datada de 1947, foi realizada em meio busto e o poeta cubano foi representado trajando terno, com um semblante sério. O fundo desta composição caracteriza-se por um discreto geometrismo retangular.

O cubano Guillén, negro – contudo é curioso que os traços dele no retrato mais parecem de uma figura branca – e comunista, foi uma figura chave para a promoção do comunismo na América Latina. Aliás, os nomes de Nicolás Guillén, do chileno Pablo Neruda e do brasileiro Jorge Amado são constantemente citados nos círculos de sociabilidade comunista, uma vez que eram estes três personagens importantes para a articulação de artistas e intelectuais adeptos desta ideologia política. Existia uma rede de colaboração entre aqueles que necessitavam de apoio diante das inúmeras perseguições sofridas por esta legenda partidária nos países latinos.

---

<sup>468</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Te extrañará que haya tardado en contestarte, pero dejé pasar los días para ver si podía darte alguna noticia segura respecto a la posibilidad de hacer algún retrato. Por ahora no hay nada en concreto: esta es la época que la gente con dinero va a pasar días a las estancias. Siegman anda a la casa de la señora de La Valle Cobo quien, como recordará, quería que la retrataras. Además anda haciendo averiguaciones para encontrarte otras “clientas”. ¿Cuando terminas el cuadro que estas pintando en Montevideo? He pensado que quizá haya algunas personas a quienes le gustaría regalar un retrato hecho por Portinari como regalo de Navidad o Año Nuevo. Esa es una época del año en que muchos se deciden a gastar dinero. Yo, por mi parte, veré si la convenzo a Dolores del Río de que debe tener un retrato suyo hecho por tí. Espero poder dar-te noticias más seguras dentro de unos días.* Carta de María Rosa Oliver a Candido Portinari, de 01 de dezembro de 1947. Buenos Aires, ARG; Montevideú, URU.



Figura 68: Candido Portinari, *Retrato de Nicolás Guillén*, 1947.

Para Marcelo Ridente, Amado, Neruda e Guillén se aproximaram a partir do exílio na França no final da década de 1940, sendo os três escritores comunistas e lideranças intelectuais de seus respectivos países. Estreitaram laços de amizade e realizaram muitas viagens em conjunto no circuito comunista, especialmente com destino aos países da “nova democracia” e no sentido de promover os congressos pela paz, organizados pelos diretórios comunistas ao redor do mundo.<sup>469</sup>

Com a cassação do seu mandato de deputado federal, em janeiro de 1948, Jorge Amado decidiu deixar o Brasil com a sua esposa Zélia e o filho recém-nascido. Escolheu Paris como seu destino de exilado político e seu intuito era denunciar no exterior o retrocesso democrático do governo Dutra. Sendo Amado um escritor já reconhecido internacionalmente, com muitas obras traduzidas mundo afora, lhe eram garantidas a visibilidade e a credibilidade necessárias para tanto.<sup>470</sup>

Enquanto isso, dividindo-se entre o Uruguai e a Argentina, Portinari buscava a participação no meio artístico e cultural. Ainda no Estado Novo, em 1945, o pintor esteve na Argentina para a mostra coletiva *Veinte artistas brasileños*, realizada no Museu de Belas-Artes de La Plata e no Museu Nacional de Belas Artes, ambos em Buenos Aires,

---

<sup>469</sup> Ainda de acordo com Ridenti, revistas comandadas pelo Partido Comunista Francês, como *Les Lettres Françaises* e *Europe*, deram muito espaço a estes três escritores latino-americanos em suas páginas. Amado, Neruda e Guillén também integravam o circuito comandado por Louis Aragon, famoso escritor comunista francês e promotor partidário do meio cultural. RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, pp. 167-172.

<sup>470</sup> Idem, p. 168.

e; em seguida, no Salón da Comisión Municipal de Cultura, em Montevideu. Esta última exposição foi organizada pelo escritor Marques Rabelo e contou com o patrocínio do Ministério da Educação e do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, rendendo uma análise do panorama artístico brasileiro feita pelo crítico Romero Brest, que foi publicada pela editora Poseidon.<sup>471</sup>

Já durante o governo Dutra no Brasil, em dezembro de 1946, participou da mostra coletiva de 35 Litografias Brasileñas em Montevideu, posteriormente teve uma exposição individual, em setembro de 1947, então patrocinada pela Comisión Nacional de Bellas Artes. Em julho de 1947, realizou mostra no Salón Peuser e, em junho de 1948, na Sociedad Hebraica Argentina, ambas em Buenos Aires. Ainda em 1947 proferiu uma palestra, publicada sob o título *Sentido Social del Arte*, pelo Centro de Estudantes de Belas-Artes.<sup>472</sup>

Portanto, a década de 1940 marcou a integração de Portinari ao circuito cultural platino, seja no momento do exílio do pintor naquela região ou não. A imprensa local conferia ampla divulgação ao trabalho do artista brasileiro. Alejandro Laureiro assim escreveu para o periódico uruguaio *Justicia* a respeito da exposição de Portinari no Salón Nacional:

Suas obras figuram entre as mais afamadas pinacotecas. Os visitantes da Biblioteca do Congresso de Washington admiram seus afrescos; a cidade de Paris, empobrecida pela guerra, adquiriu duas de suas telas para seus museus. [...] Por outro lado, nas últimas eleições brasileiras, trezentos mil votos subtraíram seu nome na lista de senadores por São Paulo. Sua obra tem se confundido com o orgulho e a esperança do Brasil. Ali, a reação trumanesca não somente ergue o braço contra as liberdades democráticas; fecha as exposições de Portinari; passa a chave da exibição da sua pintura como feito perigoso. [...] Em outro domínio, Neruda tem traçado uma trajetória semelhante. Sua poesia conteve sempre uma alta porcentagem de realidade autêntica, que os estetas deixaram de lado, bebendo somente o que podiam digerir. Na medida em que essa porcentagem cobrou a primazia do seu canto, a voz de Neruda se abriu no ar da América, tantas vezes carregado pelo cheiro de tabaco mal degustado, um sulco de comunhão cativante. É verdadeiramente preocupante pensar que muitos dos seus poemas poderiam estar inscritos nos pés dos quadros de Portinari. Um nas bases nevadas dos Andes, de frente ao mar Pacífico; o outro, diante do oceano verde da selva, ambos entonam o canto da liberdade da América.<sup>473</sup>

<sup>471</sup> PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *Op. Cit.*, pp. 233-234.

<sup>472</sup> Idem, *Loc. Cit.*

<sup>473</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Sus obras figuran entre las más afamadas pinacotecas. Los visitantes de la Biblioteca de lo Congreso de Washington admiran sus frescos; la ciudad de Paris, empobrecida por la guerra, ha adquirido dos de sus telas para sus museos. [...] Por otro lado, en las últimas elecciones brasileñas, trecientos mil votos subtrayaron su nombre en la lista de senadores de San*

Em entrevista concedida a María Rosa Oliver, desta vez para o periódico argentino *Sur*, Portinari falou sobre seu engajamento político e sobre arte social:

Imerso na corrente revolucionária que vai transformando o mundo, Candido Portinari não se contentou com pintar: entrou na luta política. Sobre estas duas atividades, consideradas por muitos como contraditórias ou excludentes, falei com Portinari.

– Os que afirmam que um artista não deve ser político, dizem um desatino – começou dizendo –. David foi deputado na Convenção da Revolução Francesa, Courbet, deputado pela Comuna; Delacroix, conselheiro de Paris... e é curioso lembrar que foram os pintores de maior produção e os que pintaram as maiores telas. Isto demonstra, ademais, que o artista político não é uma novidade. Mas para o artista é hoje mais difícil do que nunca ficar à margem dos acontecimentos. Sua primeira condição não é por acaso ser sensível?

– Você acredita em arte social?

– A pintura, antes de ser social deve ser boa – me contestou –. Os que não podem transmitir sua mensagem social em boa pintura, que vão e a falem em praça pública.<sup>474</sup>

Dessa forma, o pintor e a sua militância política se faziam conhecer no círculo artístico portenho. Já que o exílio se colocou para o artista não como uma questão de escolha, mas sim pelo desdobramento dos acontecimentos políticos no Brasil, Portinari procurava se adaptar à sua nova condição, contudo, sem deixar de buscar informações ou o contato com a terra natal através da troca epistolar estabelecida com seus amigos mais íntimos. Do Brasil, alguns destes interlocutores, transmitiam ao pintor notícias que

---

*Pablo. Su obra se ha confundido con el orgullo e la esperanza del Brasil. Allí, la reacción trumanesca no sólo levanta el brazo contra las libertades democráticas; cierra las exposiciones de Portinari; pasa la llave a la exhibición de su pintura como hecho peligroso. [...] En otro dominio, Neruda ha trazado una estela semejante. Su poesía contuvo siempre un alto porcentaje de realidad auténtica, que los estetas dejaban de lado, libando solo lo que podían digerir. En la medida que en que ése porcentaje cobró primacía en su canto, la voz de Neruda abrió en el aire de América, tantas veces espesado por la tufarada de tabacos mal degustados, un surco de comunión entrañable. Es verdaderamente aleccionador pensar que muchos de sus poemas podrían inscribirse al pie de los cuadros de Portinari. Uno en las estribaciones nevadas de los Andes, de cara al mar Pacífico; el otro, ante el crinado océano verde de la selva, ambos entonan el canto de la libertad de América. Alejandro Laureiro. “La exposición Portinari en el Salón Nacional”. Justicia, setiembre de 1947. Montevidéo, URU.*

<sup>474</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *De lleno em la corriente revolucionaria que va transformando al mundo, Cándido Portinari no se contentó con pintar: entró en la lucha política. Sobre estas dos actividades, consideradas por muchos como contradictorias o excluyentes, hablé con Portinari. – Los que afirman que un artista no debe ser político, dicen un desatino – comenzó diciendo –. David fui diputado en la Convención de la Revolución Francesa; Courbet, diputado por la Comuna; Delacroix, concejal de París... y es curioso advertir que fueron los pintores de mayor producción y los que pintaran telas más grandes. Esto demuestra, además, que el artista político no es una novedad. Pero al artista le es hoy más difícil que nunca quedar al margen de los acontecimientos. ¿Su primera condición no es acaso ser sensible? – ¿Cree usted en el arte social? – La pintura, antes de ser social debe ser buena – me contestó –. Los que no pueden dar su mensaje social en buena pintura, que vayan y hablen en la plaza pública. María Rosa Oliver. “Conversando con Cándido Portinari”. *Sur*, junho de 1947. Buenos Aires, ARG.*

detalhavam aspectos do ambiente político nacional. Astrojildo Pereira, um dos articuladores do PCB, assim escreveu:

Pelo correio ordinário mando os ns. 6 e 7 da revista para você. A luta continua dura. Ultimamente obtivemos considerável vitória com a demissão do fascista Alarico da secretaria de segurança de Pernambuco. Ele era sustentado pelo Catete; mas tamanha foi a pressão da massa, no Recife, que o governador se viu forçado a demiti-lo. A Tribuna está saindo de novo, destemerosa como nunca.<sup>475</sup>

Astrojildo comemorava a volta da circulação do periódico comunista *Tribuna Popular*, mesmo após a cassação do registro do PCB. Todavia, em nova missiva, o intelectual já relatava ao artista que este mesmo periódico havia tido a publicação suspensa:

Escrevo-lhe à pressa para lhe avisar. As coisas por aqui andaram feias sobretudo durante a última semana de abril. [?] provocações. Nestes últimos dias melhorou um pouco. A Tribuna está suspensa por 6 meses. A Folha do Povo, que fora suspensa por 15 dias, recomeçou a sair há 3 dias, mas em condições muito difíceis. Uma nova lei de segurança está em trânsito pela Câmara. É uma vergonha! Os udenistas – avacalhados. Mas, por outro lado, as violências e brutalidades dessas últimas semanas provocaram viva indignação pública, a tal ponto que a Câmara nomeou uma comissão especial para visitar os presídios e ouvir os presos maltratados. À vista disso, os bandidos recuaram. Os nossos estão firmes. A Classe tem saído regularmente – se bem que algumas vezes confiscada. Tem publicado arrasadores artigos do velho.<sup>476</sup>

Através das cartas de Astrojildo Pereira, pode-se perceber o clima de instabilidade e incerteza que predominava no ambiente político e social brasileiro naquele tempo. Como relatava o comunista, os periódicos eram confiscados, ora fechados, impedidos de funcionar e a força policial utilizava repressão desmedida. Neste mesmo sentido, Pedro Pomar escreveu a Portinari:

Aqui a situação continua a apresentar sintomas e aspectos cada vez mais sérios. Muita chantagem guerreira, os mesmos apetites reacionários e tentativas de intervenção em S. Paulo. Mas nossa posição patriótica é cada vez mais firme e os planos dos inimigos do Brasil não encontram terreno tão fácil para sua execução.<sup>477</sup>

<sup>475</sup> Carta de Astrojildo Pereira a Candido Portinari, de 08 de fevereiro de 1948. Rio de Janeiro, RJ. Grifos de Astrojildo Pereira.

<sup>476</sup> Carta de Astrojildo Pereira a Candido Portinari, de 11 de maio de 1948. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>477</sup> Carta de Pedro Pomar a Candido Portinari, de 04 de abril de 1948, Montevideú, URU; Rio de Janeiro, RJ.

Nicolás Guillén, ainda no Brasil, remeteu carta ao pintor comentando sobre o cancelamento pela polícia política de uma conferência que iria proferir em Santos, e, relatando o ambiente de tensão que ainda pairava entre os brasileiros. Apesar dos problemas expostos, na mesma missiva, ao final, Guillén agradeceu a oportunidade de conhecer um país tão interessante culturalmente:

Quando regressei de São Paulo, no princípio deste mês, te escrevi transmitindo minhas impressões da viagem por lá: te informava da proibição de uma conferência minha na cidade de Santos (te enviava uns recortes com as minhas declarações sobre o assunto) e finalmente te recordava sobre a permissão de levar o retrato que me fizeste a Cuba. De nada recebi resposta, de nada recebi resposta e agora vejo que minha carta não chegou a você. Sobre a conferência em Santos deveu-se, creio eu, ao feito de que se fez demasiada propaganda dela em “Hoje”, o que resultou que a polícia pensou que se tratava de um ato partidário ou político. [...] Já com um pé no estribo, Candido, repito, minha gratidão, que é imensa e imperecível. Ela me permitiu o contato com um país positivamente muito interessante, e conhecer uma realidade que se não fosse por você seria ainda um sonho sem se realizar. Sinto que as circunstâncias tenham nos impedido de estar juntos aqui, o que seria muito grato e instrutivo para mim. Espero que assim seja em Cuba.<sup>478</sup>

Foi durante seu exílio que Portinari executou a obra *A Primeira Missa no Brasil* (1948), que, como foi dito, lhe foi encomendada pelo barão Thomaz de Saavedra, então presidente do Banco Boavista. Dessa forma, Portinari escreveu à baronesa Carmen de Saavedra, em fevereiro de 1948, a fim de lhe esclarecer sobre o andamento do trabalho:

Estou para lhe escrever há muito tempo mas o nosso quadro não tem me dado folga. Fiz muitos estudos e novas maquetes. É um quadro muito difícil porque deve ser muito solene – tive que me adaptar, pois venho já há tempos fazendo temas patéticos. Afora isso tive que reler a história do Brasil para me impregnar da época – consultar livros sobre indumentária. Naturalmente vai ficar uma obra de arte e não um documento histórico, porém para que assim suceda é necessário – preparar tudo e na execução não ter dúvidas sobre a documentação e ser desviado do lado da Arte. Não sei se ficará terminado este mês e por

---

<sup>478</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Cuando regresé de San Pablo, a principios de este mes, te escribo transmitiéndote mis impresiones del viaje por allá: te daba cuenta de la prohibición de una conferencia mía en la ciudad de Santos (te enviaba unos recortes con mis declaraciones sobre el asunto) y finalmente te recordaba tu ofrecimiento de permitirme llevar el retrato que me hiciste, a Cuba. De nada recibí respuesta, y ahora veo que mi carta no te llegó. Lo de la conferencia en Santos debióse, creo yo, al hecho de que se hizo demasiada propaganda de ella en “Hoje”, de donde resultó que la policía pensó que se trataba de un acto partidario o político. [...] Ya con un pie en lo estribo, Cándido, te repito, mi gratitud, que es inmensa e imperecedera. Ella me ha permitido ponerme en contacto con un país positivamente muy interesante, y conocer de cerca una realidad que de no ser por ti sería aún una esperanza sin realizar. Siento que las circunstancias nos hayan impedido estar juntos acá, lo cual hubiera muy grato y muy instructivo para mí. Espero que ello será en Cuba.* Carta de Nicolás Guillén a Candido Portinari, de 30 de janeiro de 1948. Montevideú, URU; Ouro Preto, MG; Rio de Janeiro, RJ.

isto gostaria de saber uma data em março – para providenciar a embalagem para mandá-lo ou levá-lo. Se a sra. me escrevesse nesse sentido ficaria agradecido. [...] Tenho sentido muitas saudades do Brasil e sobretudo de Brodósqui onde todos os anos pelo Natal era esperado pelas crianças pobres para as quais sempre levava algo. Este ano nem notícias tive de lá, pois meus pais estão na nossa casa no Rio. Melhores dias virão. Quando não houver tanto ódio espalhado pelo mundo e quando não houver tanta miséria e tanta criança faminta e doente.<sup>479</sup>

Na missiva, além de tratar das questões profissionais, que diziam respeito à execução do quadro a ele encomendado, o pintor também deixou transparecer a saudade dos seus. Envolvido em mais uma das parcerias de trabalho estabelecidas com o arquiteto Oscar Niemeyer, dele Portinari recebeu algumas cartas no exílio:

Estamos contentes em saber que tudo corre bem aí – e que a pintura está agradando a você. [...] Aqui a situação continua difícil com altos e baixos. Mas, acreditamos, com o tempo vai melhorar. O prédio do Banco está quase pronto e o Barão pretende inaugurá-lo no dia 29 de maio. Estou hoje bem burro e sem grandes novidades para contar.<sup>480</sup>

O arquiteto também informava o pintor sobre a condição política brasileira:

Aqui continuamos na mesma mas a questão dos mandatos não será tão fácil como a reação imaginava. A reação popular é um fato e muitos deputados votarão contra e outros irão passear para não votar. O governo continua com as mesmas arbitrariedades e violências se desmoralizando cada vez mais. Vamos ver no que dará tudo isso, mas no fim estaremos com a razão. Espero que você esteja bem e aproveitando a tranquilidade daí. O Barão ficou contente com as notícias sobre os painéis que os jornais daqui publicaram.<sup>481</sup>

Concluído o painel, Niemeyer então escreveria ao artista sobre os trâmites que envolviam a expedição da tela para o Brasil:

Como você deve saber a alfândega quer receber 20.000,00 de direitos. Evidentemente é uma sujeira. Falei com o Barão – fui ao Leal no Ministério e consegui um ofício do Ministro para o Ministro da Fazenda pedindo entrada livre de qualquer pagamento. Hoje vou apanhar o ofício e levar no M. Fazenda. Estava esperando ter uma solução para escrever-lhe – mas como demora, resolvi não aguardar mais. [...] Expliquei ao Leal o caso – a importância da pintura e o fato de se tratar de arte nacional – tudo era claro naturalmente. Estamos ansiosos para ver a pintura que pela fotografia parece formidável.<sup>482</sup>

<sup>479</sup> Carta de Candido Portinari a Carmen de Saavedra, de 16 de fevereiro de 1948. Montevideú, URU; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>480</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Candido Portinari, de 1948. Montevideú, URU; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>481</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Candido Portinari. [data?] Montevideú, URU; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>482</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Candido Portinari, de 1948. Montevideú, URU; Rio de Janeiro, RJ.

A tela *A Primeira Missa no Brasil* (1948), como lamentou o crítico Mário Pedrosa, não foi executada diretamente nas paredes do edifício do Banco Boavista, uma vez que o pintor escolheu realizar a encomenda no Uruguai.<sup>483</sup> No exílio, Portinari buscava a tranquilidade necessária para desenvolver este trabalho, que teve boa repercussão e recepção no meio artístico nacional.



Figura 69: Candido Portinari, *A Primeira Missa no Brasil*, 1948

O mesmo Pedrosa fez uma crítica positiva desta composição, comparando-a ao quadro de Victor Meirelles (1832-1903), que enfocava o mesmo tema, *a Primeira Missa no Brasil* (1860). De acordo com este crítico:

A versão de Victor Meirelles é nitidamente naturalística, subordinada à suposta realidade histórica, a detalhes pitorescos da natureza, com índios espantados em volta, macacos, etc. Em Portinari essa suposta realidade histórica não existe. Tampouco preocupa-se ele com as descrições da carta de Pero Vaz, com o pitoresco intrínseco à cena, paisagens e personagens coloridas, mataria tropical densa, selvagens nus ou seminus, de cocares e penas, bichos. Esse despojamento de que se pode chamar a natureza, libertou-o também de suas preocupações secundárias, como de cor local, luz natural ou ambiente, etc. Tendo jogado fora todo esse lastro de pseudoproblemas pictóricos, o artista concentrou-se no ato mesmo da missa. Toda a atenção convergiu para as personagens que participavam do sagrado ritual. O local em que este é celebrado ficou por isso mesmo perfeitamente delimitado como se fosse palco, com sua luz própria, artificial e distribuída pelo soberano arbítrio do artista. Daí não haver um sistema só de iluminação, nem sua solução de fazer uniformemente, de acordo com as regras tradicionais.

<sup>483</sup> PEDROSA, Mário. "A Missa de Portinari". **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Editora Perspectiva, 1981, p. 28.

Esse por assim dizer artificialismo de iluminação já dá ao conjunto um caráter cenográfico, de teatro. Quer dizer, de representação, de algo inteiramente separado do meio natural ambiente. E a primeira missa não era, do ponto de vista cultural, tudo o que podia haver de mais antinatural, de mais estranho ao Brasil intacto, selvagem, fetichista, pagão daqueles dias?<sup>484</sup>

Sendo assim, Pedrosa atribuiu uma intencionalidade ao artista ao transmitir este artificialismo na composição, sugerindo que o pintor buscou destacar o estranhamento que o ritual da missa deve ter causado a um Brasil ainda intacto e selvagem. A estrutura que Portinari adotou para a representar a cena, é a mesma que foi utilizada por Meirelles, já que o centro da imagem de ambos os quadros parte de um eixo piramidal cujo vértice está no cálice erguido pelo celebrante da missa.

Fabris sustenta que Portinari criou um contraste proposital entre o tratamento sólido das figuras e a imaterialidade do cromatismo, que varia em tons de amarelo, marrom, verde e azul, aplicados em planos geométricos, cujo conjunto reforçava esta função antirrealista que cabia à representação desta cena.<sup>485</sup>



Figura 70: Victor Meirelles, *Primeira Missa no Brasil*, 1860.

Terminada a obra, por volta de meados de 1948, Portinari ensaiava sua volta ao Brasil. Diante das incertezas do artista no que dizia respeito ao retorno a sua terra natal,

<sup>484</sup> Idem, *Loc. Cit.*

<sup>485</sup> FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da USP, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros), p. 124.

Jorge Amado, com o qual partilhava o drama da condição de exilado político, começou a articular a ida do pintor para Tchecoslováquia. Bem relacionado, Amado, teria se tornado uma espécie de “embaixador cultural comunista do Brasil”, por sua colaboração em projetar no exterior a obra de escritores e artistas das mais variadas instâncias, devido à sua influência e seus contatos privilegiados na rede de sociabilidade cultural comunista<sup>486</sup>. De Praga, Amado remeteu carta a Portinari oferecendo ao pintor e a sua família, a estadia na Tchecoslováquia com tudo pago por aquele governo:

Meu caro Portinari: aqui estamos desde o dia 8 deste mês, eu, Zélia e o pequeno João (nascido quando você já estava aí), encantadíssimos com este país, este povo magnífico e seu governo admirável. Na semana passada, numa entrevista com o Ministro de Informações (que é um camarada nosso), ele perguntou-me por v. e eu lhe disse que v. se encontrava aí. Perguntou ele então, se me parecia que, com a evolução dos acontecimentos, v. poderia continuar aí em paz e eu disse que não sabia mas que tinha as minhas dúvidas. Perguntou então se você aceitaria vir residir aqui, que o governo tcheco teria muita honra em ter a v. aqui e que inclusive garantiam financeiramente sua vida. Pedi-me que lhe passasse um cable imediatamente, o que fiz. Domingo (ontem) recebi sua resposta e hoje mesmo ela foi encaminhada ao Ministro, mas ele se encontrava fora de Praga (estão em campanha eleitoral pois as eleições são a 30) e só hoje tomará conhecimento do assunto. Mas o pessoal do Ministério disse-me que, em seguida deve partir o convite oficial para v. O convite penso que será oficialmente para você visitar o país mas, em realidade, é para você permanecer aqui. V. vai adorar esse país. Creio que eu também ficarei por aqui, isto é, deixarei a família aqui, enquanto ando por estes países da nova democracia.<sup>487</sup>

Em outra carta, Amado insistiu no mesmo tema:

[...] a semana passada foi a semana das eleições e o Ministro de Informações não era encontrado aqui. Só hoje foi possível falar com ele sobre o assunto, mostrar-lhe o seu primeiro telegrama e dizer do segundo. Imediatamente ele transmitiu as ordens necessárias para você ser convidado. Estive, após, com a repartição encarregada e eles me disseram que o convite será feito o mais rapidamente possível, mas que isso sempre leva alguns dias, no próprio trabalho burocrático. Agora dizem que andará muito mais rápido se eles puderem saber o seguinte: 1º) É necessário que eles lhe paguem a sua viagem e dos seus, de Montevideú para aqui? 2º) Caso isso seja necessário, seria possível você fazer o pagamento aí para receber aqui, depois de chegar, ou não é possível? 3º) V. se importa se o convite for inicialmente para “visitar” o país, sendo aqui, logo que v. chegue, seu visto transformado em visto de residência permanente? Dizem eles que se for possível convidá-lo como visitante e pagando v. as passagens aí (para receber o importe

<sup>486</sup> RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>487</sup> Carta de Jorge Amado a Candido Portinari, de 24 de maio de 1948. Montevideú, URU; Praga, RTC.

aqui depois ou não, conforme resposta à 1ª pergunta), isso evitaria uma série de formalidades que demorariam um pouco a chegada aí do convite, pois – se tem que lhe dar, desde o estrangeiro, um visto permanente, isso envolveria um trâmite junto ao Ministério do Exterior e outro junto ao Ministério do Interior; também se necessitam enviar para aí o valor das passagens terão que fazer não sei que trâmites com o Banco Nacional. Pediram-me então que lhe fizesse urgentemente essas perguntas, porque respondidas elas, o convite partirá imediatamente. Devo lhe informar que aqui a vida é muito fácil para o estrangeiro, especialmente o que tem boa posição política e por isso não pode viver em seu país. V. gostará daqui e aqui se dará bem, tenho certeza. Aqui poderá continuar em paz sua grande obra de pintor do nosso povo.<sup>488</sup>

Poucos dias depois, foi então remetido diretamente pelo Ministro de Informações Kopecký, o convite para Portinari permanecer na Tchecoslováquia:

Tenho o prazer de convidar a uma estadia na Tchecoslováquia. Ao mesmo tempo solicito à Legação tchecoslovaca de Montevidéu a emissão do visto de entrada necessário para a Tchecoslováquia. Fui reportado pelo seu amigo Senhor Amado e espero que vossa estadia conosco que ajude a recuperar a calma. Você encontrará na Tchecoslováquia muitos amigos devotados que terão a satisfação de atender todos os seus desejos. Queira aceitar, Senhor, a expressão dos meus distintos sentimentos.<sup>489</sup>

Muito indeciso no que diz respeito à realização desta viagem, Portinari, primeiramente, resolveu voltar ao Brasil, onde foi muito bem recepcionado pela crítica positiva do seu grande quadro *Primeira Missa no Brasil* (1948). O amigo ainda exilado Rafael Alberti, com qual dividia as angústias da saudade dos seus respectivos países originários, enviou carta ao pintor acerca desta questão:

Não te notei ao final em Montevidéu muitos desejos de ir a Tchecoslováquia. Talvez seja melhor que por agora, enquanto as coisas não transcorrem mal, que você pode na sua terra, aproveitar de tudo o que ela dá à sua pintura. Tudo o que ainda te falta descobrir nela.<sup>490</sup>

<sup>488</sup> Carta de Jorge Amado a Candido Portinari, de 02 de junho de 1948. Montevidéu, URU; Praga, RTC.

<sup>489</sup> Tradução da autora. Texto em francês: *J' ai le plaisir de vous inviter à venir faire un séjour en Tchecoslovaquie. En même temps, je prie la Légation tchécoslovaque de Montevideo de vous délivrer la visa d' entrée nécessaire pour la Tchecoslovaquie. J' ai bien reçu le rapport de votre ami Monsieur Amado et j' espère que votre séjour chez nous vous aidera à reprendre le calme. Vous trouverez en Tchecoslovaquie beaucoup d' amis dévoués et je tâcherai de satisfaire tout vos désirs. Veuillez agréer, Monsieur, l' expression de mes sentiments distingués.* Carta de Kopecký a Candido Portinari, de 08 de junho de 1948. Montevidéu, URU; Praga, RTC.

<sup>490</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *No te noté al final en Montevideo muchos deseos de ir a Checoslovaquia. Tal vez sea mejor que por ahora, mientras las cosas marchen no denunciado mal, Ve puedes en tu tierra, aprovechar de todo lo que ella da a tu pintura. Todo lo que aún te falta por descubrir en ella.* Carta de Rafael Alberti a Candido Portinari, de 23 de julho de 1948. Buenos Aires, ARG; Rio de Janeiro, RJ.

Sobre sua condição de exilado, Alberti escreveu em tom de lamento:

Pouco a pouco, alguns espanhóis da nossa emigração vão voltando à Europa, à França sobretudo. Eu iria também, mas à Espanha. Mas como isso por agora é impossível, me aguento aqui e trabalho. Trabalho muito, mais por desespero que por entusiasmo. Me alegra infinito saber que está pintando outro grande mural. Você tem sorte. Ainda te respeitam. Desejo que não perca nunca seu país! Mas ainda que perca, um pintor como você, se o mundo inteiro viesse abaixo, ainda teria aonde ir. A pintura não necessita de tradução, [...].<sup>491</sup>

Portinari optou por permanecer no Brasil e sua decisão foi festejada pelos amigos. Jayme de Barros remeteu carta ao pintor, alegrando-se com esta notícia:

Fiquei contente quando soube que você e Maria voltaram ao Brasil. Conheço vocês bem para saber que a vida no estrangeiro não lhes agrada. Vocês têm, como nós, profundas raízes na terra e esse deslocamento, mesmo provisório, produz abalos. Além disso, um pintor como você, precisa do seu “meio”. Já não compreendo você senão no Brasil realizando sua obra monumental.<sup>492</sup>

Como foi expresso por Alberti, tão logo regressou do exílio, Portinari foi convidado a trabalhar em outro quadro – um mural a ser executado, mais uma vez, em conjunto com o arquiteto Oscar Niemeyer. Dessa vez, a empreitada seria a construção de um colégio na cidade de Cataguases, em Minas Gerais, cujo projeto seria feito por Niemeyer ao passo que, uma pintura de grandes dimensões foi solicitada ao artista, cujo tema mais uma vez remeteria à história nacional. O painel evocaria a saga do inconfidente mineiro Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

A encomenda deste trabalho foi feita pelo advogado, industrial do ramo de tecidos, latifundiário, escritor e colecionador Francisco Inácio Peixoto (1909-1986). O painel seria destinado a uma das paredes do saguão de entrada do colégio mantido naquela cidade por

---

<sup>491</sup> Tradução da autora. Texto em espanhol: *Poco a poco, algunos españoles de nuestra emigración se van volviendo a Europa, a Francia, sobre todo. Yo me iría también, pero a España. Mas como esto por ahora es imposible, me aguento aquí y trabajo. Trabajo mucho, más por desesperación que por entusiasmo. Me alegra infinito saber que estas pintando otro gran mural. Tú tienes suerte. Todavía te respetan. ¡Ojalá no pierdas nunca tu país! Pero aunque lo perdieras, un pintor como tú, de no venirse abajo el mundo entero, siempre tendría adónde ir. La pintura no necesita traducción, [...]*. Carta de Rafael Alberti a Candido Portinari, de 22 de outubro de 1948. Buenos Aires, ARG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>492</sup> Carta de Jayme de Barros a Candido Portinari, de 05 de outubro de 1948. Paris, FRA; Rio de Janeiro, RJ.

este empresário e mecenas.<sup>493</sup> Sobre esta encomenda, Peixoto remeteu carta ao artista, ainda em agosto de 1948:

Prezado Sr., Confirmando a encomenda que lhe confiamos de um mural para o prédio de nosso colégio e atendendo ao que ficou combinado, aqui anexamos o cheque nº755.456, de Cr\$15.000,00, a s/ favor e a cargo do Banco Comércio e Indústria de Minas Gerais, S/A, o qual servirá de início de pagamento da referida encomenda, entendendo-se que o restante de n/ débito no total de Cr\$120.000,00, ser-lhe-á pago em prestações mensais de Cr\$10.000,00. Agradecendo-lhe as atenções que nos foram dispensadas, aqui permanecemos ao seu inteiro dispor. Saudações respeitosas.<sup>494</sup>

Antes de iniciar os trabalhos no grande painel, Portinari esteve em Cataguases, a fim de conhecer o Colégio e a cidade da zona da mata mineira. Em carta, demonstrou suas impressões e expectativas no que dizia respeito à nova empreitada:

Estão vs. realizando aí algo que não vi em nenhuma parte do mundo. Em qualquer país civilizado seria formidável quanto mais neste país onde anda tudo desconhecido, onde tudo é improvisado e onde todo mundo dá palpite sobre todas as coisas. [...] Esse colégio graças à inteligência de vs. e o gênio de Oscar será exemplo de Arte e de cultura. Já estou me empenhando na história e ver (sic) o que é possível fazer com o Tiradentes.<sup>495</sup>

O painel foi realizado pelo artista no Rio de Janeiro e durante a sua execução, Portinari enviava fotos para Francisco Inácio Peixoto melhor acompanhar o desenvolvimento do trabalho. Em fevereiro de 1949, Portinari escreveu carta a Peixoto e enviou fotografias da pintura: “*Aí vão algumas fotos do nosso grande mural que espero será minha melhor obra. Apesar de andar meio adoentado, com a pressão alta tenho trabalhado dia e noite.*”<sup>496</sup> A esta missiva, Peixoto respondeu expressando o seu encantamento pelo trabalho feito até então: “[...] *quando [?] aí e vi aquelas coisas de tão tremenda força caí pra trás. Só esse painel justificará a existência do Colégio de*

---

<sup>493</sup> De acordo com Almerinda Lopes, Francisco Inácio Peixoto também foi o responsável por ter levado para a pequena cidade de Cataguases, situada na zona da mata mineira, a arte e a arquitetura moderna. Cf. LOPES, Almerinda da Silva. **A interação entre História, Memória e Anacronismo em uma pintura de Portinari.** *Dimensões*, v. 41, jul-dez, 2018, pp. 164-165.

<sup>494</sup> Carta de Francisco Inácio Peixoto a Candido Portinari, de 23 de agosto de 1948. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>495</sup> Carta de Candido Portinari a Francisco Inácio Peixoto. [data?] Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>496</sup> Carta de Candido Portinari a Francisco Inácio Peixoto, de fevereiro de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

*Cataguases. Seu Portinari, o troço é de esmagar! Essa pressão alta não é caso clínico, não: é fogo de criação.*<sup>497</sup>

Em julho de 1949, Portinari escreveu ao empresário mineiro para informar que havia finalizado o painel e que muitos museus haviam o procurado, interessados em expor o *Tiradentes* antes que ele fosse levado ao local de destino.

O nosso quadro “Tiradentes” está concluído. Várias pessoas já o viram e gostaram muito.

Os diretores do Museu de Arte Moderna daqui disseram que já se comunicaram com v. sobre a exibição do painel no Rio. Desejo saber se posso entregá-lo. O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo também fez idêntico pedido – disse-lhe que se dirigisse a você.<sup>498</sup>

Francisco Inácio Peixoto respondeu a esta carta autorizando a exibição do quadro, mas também questionou Portinari se não seria necessário exigir destes museus que fizessem um seguro da referida obra de arte:

Sobre as pretensões dos museus daí e de S. Paulo, já dei, em nome do colégio, o necessário assentimento, visto que V. também concordou com a coisa. Sei que se trata de pessoal idôneo, mas V. não julga imprescindível que ambas as entidades façam um seguro do painel? Espero que você resolva isso da melhor forma possível.<sup>499</sup>

O painel saiu em exposição e gerou enorme repercussão no ambiente cultural e artístico nacional, tendo recebido grande visibilidade na imprensa. Muitos amigos foram ver de perto o *Tiradentes*, dentre os quais Oswaldo Aranha, ex-ministro do governo de Getúlio Vargas, que escreveu a Portinari relatando as suas impressões sobre a obra:

[...] fui ver o seu painel “Tiradentes”. V. deu uma grande contribuição à história de nosso país. V. pintou o passado com o futuro. É uma grande obra a sua. V pintou, mas, também, esculpiu, escreveu, falou e musicou, em cores e [?], a ânsia da liberdade, essa inconfidência sempre postergada da nossa gente brasileira. Recebe, pois, o meu abraço de agradecimento pelo bem que me fez o teu mural.<sup>500</sup>

À carta enviada por Aranha, Portinari respondeu em agradecimento:

<sup>497</sup> Carta de Francisco Inácio Peixoto a Candido Portinari, de 26 de fevereiro de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>498</sup> Carta de Candido Portinari a Francisco Inácio Peixoto, de 08 de julho de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>499</sup> Carta de Francisco Inácio Peixoto a Candido Portinari, de 13 de julho de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>500</sup> Carta de Oswaldo Aranha a Candido Portinari, de 15 de julho de 1949. Rio de Janeiro, RJ.

Foi com grande prazer que recebi sua carta falando de meu último “mural” Tiradentes. Sua palavra inteligente e compreensiva penetrou fundo o que desejei expressar. O estímulo de sua opinião dá-me forças para prosseguir o meu trabalho. Há anos passados sua voz serviu-me de encorajamento.<sup>501</sup>



Figura 71: Candido Portinari, *Tiradentes*, 1949.

A questão da mobilidade temporal percebida à época no mural por Oswaldo Aranha, que sugeriu que a composição transmitia uma junção entre o passado e o futuro, foi notada também pela pesquisadora Almerinda Lopes, que destacou neste painel interações entre a memória, a história e o anacronismo. Lopes sustenta que a montagem das cenas do julgamento e execução do infidente não se revelam necessariamente em uma estrutura linear ou cronológica, mas cíclica. Além disso, sugere o anacronismo na representação do personagem principal deste mural: Tiradentes – que durante a República foi coroado como um verdadeiro herói nacional e neste quadro foi representado sem a sua tradicional e recorrente barba, com feições jovens que lembravam mesmo a aparência do grande líder comunista Luiz Carlos Prestes.<sup>502</sup>

Portinari, portanto, teria feito uma junção entre um herói nacional do passado, com uma figura de sua época, o “cavaleiro da esperança”, Prestes, o qual o pintor tanto admirava enquanto guia e condutor das diretrizes do Partido Comunista do Brasil. É importante destacar ainda que a atuação mais marcante de ambos, Tiradentes e Prestes, ocorreu em faixas etárias semelhantes.<sup>503</sup>

Annateresa Fabris afirma que os painéis *A Primeira Missa no Brasil* (1948) e *Tiradentes* (1949), possuem em comum a estrutura teatral que os enforma.<sup>504</sup> Almerinda Lopes, por sua vez, aponta para uma estrutura cinemática no painel *Tiradentes*, que, de acordo com sua análise, se dividiu em um tríptico, em uma sequência de seis cenas, sendo duas em cada parte deste tríptico. Além disso, para Lopes, o desfecho da composição

<sup>501</sup> Carta de Candido Portinari a Oswaldo Aranha, de agosto de 1948, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>502</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Op. Cit.*, pp. 164-168.

<sup>503</sup> Idem, p. 168.

<sup>504</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 124.

aponta, de maneira velada ou explícita, para a farsa da história, na qual, apenas o humilde alferes da cavalaria foi condenado à pena máxima, enquanto os outros inconfidentes, profissionais liberais influentes, tiveram penas mais brandas.<sup>505</sup>

A pesquisa bibliográfica e documental pode ter sido o ponto de partida para a composição do *Tiradentes*, contudo, para Lopes, o artista se norteou muito mais por sua imaginação do que pela própria narrativa histórica, já que a composição se desenrola em uma sequência de cenas que não ocorreram no mesmo tempo e espaço, vão desde o julgamento até a execução do alferes, no entanto foram representadas lado a lado, o que instiga o observador a montar e desmontar a trama visual articulada pelo pintor.<sup>506</sup>

Enquanto estava em exposição pelo Brasil, antes de ser instalado no seu lugar de origem – o Colégio em Cataguases, o painel *Tiradentes* foi alvo de uma dura crítica escrita por Mário Pedrosa<sup>507</sup> (1900-1981) e serviu para alimentar o debate entre a linguagem artística abstrata e a arte social. À época, Pedrosa escrevia críticas de arte para o *Correio da Manhã* e para o *Diário de São Paulo*. Desde que retornou do seu exílio, em 1945, para o qual partiu em 1937 com a instauração do Estado Novo, Pedrosa passou a defender linguagens abstratas como forma de expressão artística em detrimento da arte social, que, no entender do crítico, servia à interesses político-partidários.

Mário Pedrosa cursou a Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e ali teve contato com a ideologia marxista, da qual se tornou adepto. Em 1925, filiou-se ao Partido Comunista do Brasil e, em 1927 foi enviado pelo PCB para a Escola Leninista de Moscou, mas acabou se estabelecendo em Berlim tendo frequentado os cursos de sociologia, filosofia e estética da Faculdade de Filosofia de Berlim, onde iniciou sua formação em artes. Foi na Alemanha que desenvolveu seus primeiros estudos sobre a *Gestalt* e estabeleceu vínculos com o trotskismo, do qual tomou partido quando da cisão entre Trotsky e Stálin. Sendo assim, quando retornou ao Brasil, em 1929 assumiu a crítica de esquerda ao Partido Comunista, o que marcou a sua militância e crítica de arte na década de 1930.<sup>508</sup>

<sup>505</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Op. Cit.*, pp. 158-159.

<sup>506</sup> De acordo com Almerinda Lopes, o livro de poesias **Romanceiro da Inconfidência**, de Cecília Meirelles, publicado pouco antes dele ter iniciado a pintura, foi uma das principais fontes de inspiração de Portinari. Cf. LOPES, Almerinda. *Op. Cit.*, pp. 157-166.

<sup>507</sup> Mário Pedrosa foi um importante e influente crítico de arte brasileiro que contribuiu para a transformação do pensamento estético nacional. Nasceu em Pernambuco, filho de uma família abastada, seu pai foi senador da República. Após cursar Direito, Pedrosa atuou como jornalista redigindo críticas de arte para os meios de comunicação nos quais trabalhava. Disponível na Internet via: < <https://jornal.usp.br/cultura/especialistas-discutem-as-ideias-de-mario-pedrosa-para-o-brasil/>>.

<sup>508</sup> A militância trotskista se manteve até 1937, quando teve que sair do país por causa da ditadura do Estado Novo. A primeira crítica de arte de grande repercussão de Mário Pedrosa foi sobre o trabalho de uma

Para Marcelo Vasconcelos, Pedrosa acreditava que a arte seria determinada pelo modo de produção vigente. Dessa forma, defendia que com o capitalismo, a arte teria se desumanizado e deixado de fazer parte do trabalho social, perdendo, desse modo, a sua função social e caindo no culto impessoal da forma.<sup>509</sup>

Sendo assim, na década de 1930, o trabalho do pintor Candido Portinari, que então despontava no cenário nacional, evocando temas com forte teor nacional e social, foi festejado por Pedrosa, que dedicou artigos ao pintor nesta época: *Impressões de Portinari* (1934) e *Pintura e Portinari* (1935). Nestes artigos, o crítico analisava a obra do artista como um todo, tratando sobre diversos quadros em bloco, classificando-os em fases, temáticas, entre outros critérios de distinção. Além disso, o crítico Pedrosa também tratava sobre o artista em um sentido moral, não somente por seu trabalho, mas por seu posicionamento em questões sociais.

A partir de 1945, contudo, a crítica de arte se torna mais especializada, configurando-se como uma área mais específica e independente, o que a aproximaria mesmo do método científico. Portanto, a arte se afastava daquilo que era compreensível ao observador comum e passava a exigir um conhecimento prévio dos seus conceitos e teorias. Além disso, caracterizava-se a partir de então, por certa especificidade, o que fez com que a obra de arte passasse a ser analisada de maneira singular – apenas uma obra, apenas um artista.<sup>510</sup>

Neste ínterim, o nacionalismo, o posicionamento ideológico e os valores morais, que antes eram considerados como parte dos critérios de avaliação do artista e da sua produção, são paulatinamente excluídos desse novo sistema de análise. Mário Pedrosa aparece no cenário nacional como o principal representante dessa nova axiologia, e passa a defender sistematicamente a separação entre a estética e a moral justamente em um período em que muitos artistas e intelectuais acreditavam estar vivendo e colaborando com a democratização do país através do engajamento político e social.<sup>511</sup>

---

gravurista alemã: *As tendências sociais na arte de Kate Kollwitz* (1933). De acordo com Marcelo Ribeiro Vasconcelos, neste período, que vai de 1930 a 1937, a crítica de arte de Pedrosa seria marcadamente baseada no materialismo dialético. Cf. VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. **A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mário Pedrosa à obra de Portinari.** *Revista Enfoques*. v. 12, n. 1, 2013, pp. 154-156.

<sup>509</sup> VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *Op. Cit.* pp. 156-158.

<sup>510</sup> Idem, pp. 177-178.

<sup>511</sup> A participação de Mário Pedrosa na AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte) foi essencial em todo este processo, visto que, nesta associação, com sede em Paris, vários críticos de arte estavam percorrendo o caminho de revisão dos conceitos e valores artísticos com base no embate entre a abstração e a figuração. REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, pp. 24-25.

Sendo assim, a defesa das linguagens abstratas ganhou força no Brasil no final da década de 1940, visto que se defendia que a abstração era uma expressão estética pura, que evocava a arte pela arte, livre e desligada de interesses sociais ou políticos. Neste contexto, a arte social figurativa foi colocada em xeque, acusada de servir a estes interesses.

De acordo com Fernando Cochiarale e Anna Bella Geiger, o surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Brasil se deu no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre 1948 e 1949. Dentre os mais extremados opositores desta linguagem abstrata, destacam-se os artistas remanescentes da geração modernista, como Di Cavalcanti e Candido Portinari. Os artistas sociais figurativistas condenavam a estética abstrata justamente por seu afastamento da questão social e da realidade da população.<sup>512</sup>

Os meados dos anos 1940 foram marcantes para o Brasil em diversos sentidos – 1945 foi o ano em que terminou a Segunda Guerra Mundial e a ditadura do Estado Novo, e, também, o ano em que faleceu Mário de Andrade, expoente da geração modernista, o que, segundo Reinheimer, contribuiu para que fosse dado o golpe final contra as convenções instituídas pelo modernismo, inaugurado ainda na década de 1920.<sup>513</sup>

Esse questionamento em torno dos postulados instituídos pela geração modernista, especialmente no que diz respeito à arte figurativa de temática social e nacional, passaram a ser severamente questionados no final da década de 1940, justamente quando Portinari executou seus dois quadros com temáticas que remetiam à história nacional: *A Primeira Missa no Brasil* (1948) e *Tiradentes* (1949). Se o primeiro escapou da crítica negativa de Pedrosa, o segundo foi alvo de uma grande querela que se instaurou e serviu para fomentar o debate entre a arte social e as linguagens abstratas.

Almerinda Lopes destaca que a chegada das tendências de matriz abstrata ocorreu de forma tardia no Brasil. Na Europa, ainda na década de 1920, elas haviam se propagado e completado parte do seu ciclo, enquanto no Brasil acontecia a Semana de Arte Moderna de São Paulo, evento no qual nem se cogitou falar em abstração. A abstração foi a renúncia à figuração mimética ou naturalista, que defendia a arte como um meio de expressão livre e autônomo. Até o final da década de 1940 a arte social de caráter

---

<sup>512</sup> COCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. (compiladores) **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. (Coleção Temas e Debates; 5), pp. 11-12.

<sup>513</sup> REINHEIMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 52.

figurativo predominou no cenário artístico nacional, representada, sobretudo, por Candido Portinari.<sup>514</sup>

A crítica de Pedrosa saiu no *Correio da Manhã*, em agosto de 1949, e, foi novamente publicada pelo *Diário de São Paulo*, em novembro do mesmo ano. De acordo com Pedrosa, havia sido confiado a Portinari um painel de tão gigantescas dimensões, que o assemelhavam mesmo ao mural. Todavia, de uma “radical horizontalidade”, visto que media 3,15 por 18 metros. Esse retângulo enorme e desproporcional seria mais propício, no entender de Pedrosa, a uma pintura decorativa e não a um quadro de gênero épico. De acordo com o crítico:

No painel de Cataguases tudo se estende desmesuradamente para os lados. Esse inconveniente ressalta logo da maneira como o artista tratou a cena do patíbulo. Assim teve ele que dar à força uma posição secundária nos planos de fundo, e um tratamento de cenário, sem vigor nem dramaticidade. O artista foi obrigado pela exiguidade dos espaços para a altura, a projetar Tiradentes enforcado em perspectiva, todo reduzido a um bonequinho de barro informe. [...] A cena do patíbulo na praça pública com a multidão em volta poderia ter sido um dos momentos culminantes do drama. Tal como está, em segundo plano, é um pormenor, um acessório, uma ilustração. Como, porém, Portinari tem a vocação de pintor, conseguiu nos fundos, por trás da forca, (caixão banal, paupérrimo pictórico e plasticamente), umas das partes mais felizes de sua tela. Referimo-nos ao fundo esquerdo da segunda fração do painel, em rosa, cinza, azul, branco, onde a multidão rigorosamente alinhada para uma festa ou parada, com mulheres elegantes ocupando as primeiras filas, assiste ao suplício do herói. [...] Infelizmente essa cena é um detalhe de fundo de pano. O modo como Portinari a realizou, com aqueles pontos rosas, laranjas, marrom, figurando cabeças e cabeças a perder de vista, mostra a qualidade desse pintor, seu amor das belas cores e dos tons felizes e otimistas. Por outro lado é um pedaço de painel que se casa perfeitamente ao seu destino mural.<sup>515</sup>

Pedrosa apontava, portanto, muitos problemas compositivos, relacionados à medida desproporcional do painel, que giravam em torno da falta de conexão orgânica entre o primeiro e o segundo plano, assim como do uso de uma paleta de cores vibrantes que não lhe parecia adequada para representar o tema proposto.<sup>516</sup> Dessa maneira, muitos elementos importantes na saga do inconfidente mineiro tiveram que se postar de maneira secundária e sem maior visibilidade na obra, o que gerou prejuízo à dramaticidade que a

<sup>514</sup> LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010, pp. 25-31.

<sup>515</sup> Mário Pedrosa. “O painel de Tiradentes.” *Diário de São Paulo*, 13 de novembro de 1949, São Paulo, SP.

<sup>516</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 131.

representação vislumbrava transmitir ao seu observador.<sup>517</sup> Contudo, vale ressaltar que estas medidas partiram do contratante, que as estabeleceu de acordo com as dimensões da parede a que se destinava esta composição.

Os novos critérios de análise artística, que passaram a ser utilizados por Mário Pedrosa, pressupõem que o crítico então se desvincularia da política em sua interpretação acerca de uma obra de arte. Entretanto, para Patrícia Reinheimer, a dura crítica de Pedrosa ao painel *Tiradentes*, em termos morais, caracterizava-se como uma censura ao posicionamento político não somente do pintor, mas de todos aqueles que se colocavam ao lado do Partido Comunista Brasileiro.<sup>518</sup>

Se no início da década de 1930 Pedrosa havia militado em prol do PCB, sendo mesmo acusado de participar do Levante em 1935; na década de 1940, especialmente na volta do exílio, em 1945, o crítico se posicionava de maneira hostil à legenda partidária. Pedrosa colocava-se como um marginal, por empreender uma crítica de esquerda ao comunismo no Brasil, sendo “repudiado à direita e mal visto à esquerda”<sup>519</sup>.

De acordo com Reinheimer, o que teria motivado a dura repressão de Pedrosa ao painel *Tiradentes* foi uma crítica publicada à época por José de Moraes, na qual este estabeleceu uma analogia entre Prestes e Tiradentes.<sup>520</sup> Portanto, para muitos pesquisadores, a crítica de Pedrosa teria sido um ataque não somente à linguagem estética figurativa, mas ao posicionamento político do pintor, que se mostrava tão profundamente envolvido em questões sociais e políticas. Portinari acabava de retornar de um exílio, para o qual se retirou por motivos políticos, após concorrer por dois anos consecutivos às eleições pela chapa do Partido Comunista.

Naquele momento, Pedrosa acreditava que a arte deveria se colocar acima destas questões sociais, sendo executada de uma maneira livre e desligada, presa somente aos preceitos estéticos. Contudo, o próprio Pedrosa possuía um posicionamento político muito forte, que podia ser percebido em suas críticas. Se outrora seus textos eram marcados pelo materialismo dialético, a partir de meados da década de 1940 eram norteados pela defesa da linguagem abstrata, pela liberdade de expressão do artista então desligado de temáticas mundanas. E Portinari, enquanto artista remanescente do movimento modernista brasileiro, um engajado defensor da arte social, era a

---

<sup>517</sup> VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>518</sup> REINHEMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 264.

<sup>519</sup> ARANTES *Apud* REINHEMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 247.

<sup>520</sup> REIHEMER, Patrícia. *Op. Cit.*, p. 264.

personificação de um conjunto de valores aos quais Pedrosa passou a ser opor com veemência.<sup>521</sup>

Outra crítica de Pedrosa no que diz respeito ao painel *Tiradentes* foi a sua falta de didatismo. Para o crítico, a ausência de nexos entre a sequência de imagens confundia o observador que não conhecia a história do alferes. Aos estrangeiros que viam a cena, por exemplo, era necessário que pegassem o livreto da exposição para que pudessem compreender o desenrolar da cena. Pedrosa, assim ironiza: “*Ora, um dos motivos originais do mural foi precisamente o de ensinar o povo iletrado, dispensando-se o alfabeto.*”<sup>522</sup>

É certo que o painel havia sido pintado para um Colégio e que Portinari encarava a pintura, especialmente a mural, como uma maneira de educar as massas através da arte. Todavia, o pintor buscava conferir às suas produções uma visão da história que na maior parte das vezes rompia com a versão oficial dos fatos históricos. No mural dos ciclos econômicos tratado no segundo capítulo desta tese, por exemplo, Portinari privilegia como personagens principais os trabalhadores braçais negros e mestiços, que no entender do artista naquele momento, eram os verdadeiros responsáveis pelo progresso e desenvolvimento econômico da nação.

Nesta interpretação histórica, o mártir da inconfidência, Tiradentes, figura que havia sido apropriada como um herói nacional, se transforma em Luiz Carlos Prestes, o grande líder do Partido Comunista do Brasil. Esta analogia parece ter irritado Pedrosa, que atacou aspectos do painel que escapavam das escolhas do pintor, como a sua horizontalidade desproporcional. Estas medidas haviam sido impostas a Portinari pela encomenda. Além disso, naquele momento, Pedrosa já era defensor da linguagem abstrata, que pregava como princípio básico de que o abandono do tema, ou da figura na arte, a tornavam mais pura e desinteressada, livre dos interesses políticos ou partidários. Portanto, a arte não deveria ou necessitava se prestar a mera narração ou ilustração de um fato histórico, ou qualquer outro tema.

Logo após a publicação da crítica de Pedrosa, Portinari recebeu o apoio de alguns amigos. Maurício Wellisch escreveu ao pintor logo após a publicação desta crítica no *Correio da Manhã*:

---

<sup>521</sup> Idem, pp. 264-265.

<sup>522</sup> Mário Pedrosa. “O painel de Tiradentes.” *Diário de São Paulo*, 13 de novembro de 1949, São Paulo, SP.

Não fosse o acaso de uma crônica lida hoje no Correio da Manhã – crônica, aliás, sumamente criticável pela estreiteza de vistas, senão por um deliberado “parti pris”, do seu autor -, eu não teria a ventura de embevecer meus olhos, sempre ávidos de beleza, e de extasiar o meu espírito, sempre em busca da perfeição, na contemplação dessa completa, perfeita obra prima que é o seu painel sobre Tiradentes. Afinal de contas, agradeço ao cronista espinhoso e míope. Pois, sem ele, eu teria continuado a ignorar a exposição e a própria existência do seu monumental trabalho; [...]<sup>523</sup>

Sobre a exposição do seu painel e a crítica de Pedrosa, Portinari escreveu carta a Rafael Alberti: “*O meu mural Tiradentes tem tido um sucesso fora do comum entre o povo, mas os trotskistas se organizaram para me demolir e diariamente saem artigos violentos – os nossos têm respondido.*”<sup>524</sup>

No mesmo mês que remeteu carta a Alberti, havia sido publicada outra crítica negativa do mural, dessa vez pelo crítico Sérgio Milliet:

Conhece os painéis de Washington e os do Ministério da Educação do mesmo pintor. A nova obra não acrescenta nada à sua glória. [...] Aquele tom brasileiro que conseguiu unir ao tom Escola de Paris e era visível nos trabalhos antigos, mesmo nos painéis da Radio Tupi, os mais picassianos de todos, dilui-se agora para dar lugar ao convencionalismo.<sup>525</sup>

A obra foi finalmente instalada no Colégio de Cataguases em outubro de 1949. Dentre os trâmites deste trabalho que merecem ser destacados, está o episódio que envolveu Lói – apelido do irmão de Portinari, Luiz, que ficou encarregado de levar o painel já concluído para Cataguases – e Oscar Niemeyer.

Quando foi visitar o espaço do Colégio em que ficaria instalado o mural do *Tiradentes* (1948-1949), Lói sugeriu que para a melhor segurança da obra, ali fosse instalado um cordão de proteção. A essa ideia firmemente se opôs Niemeyer, uma vez que, como já foi exposto, os artistas e intelectuais desta geração acreditavam que a arte e a cultura deveriam ter livre acesso às massas, cumprindo dessa maneira uma função educativa. Francisco Inácio Peixoto e Portinari decidiram acatar o desejo então expresso pelo arquiteto. Esta querela foi debatida entre eles através da troca epistolar. Em carta enviada ao pintor, Peixoto assim tratou desta questão:

<sup>523</sup> Carta de Maurício Wellisch a Candido Portinari, de 17 de agosto de 1949. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>524</sup> Carta de Candido Portinari a Rafael Alberti, de 19 de setembro de 1949. Buenos Aires, ARG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>525</sup> Sérgio Milliet. “O painel de Tiradentes”, *O Estado de São Paulo*, 06 de setembro de 1949. São Paulo, SP.

Faço aqui um adendo à minha carta para dizer-lhe que o Lói está achando necessário um isolamento ao mural. Já havia conversado com o Oscar a respeito. Ele, porém, foi contra. Esteticamente, é claro, também julgo que ele tem razão, a sala fica mais bonita sem cordões isolando, ou cortinas ou separações de madeira. Mas temos que nos proteger contra possíveis atentados. Ou devemos confiar? Fale ao Oscar.<sup>526</sup>

Portinari, por sua vez, enviou carta a Peixoto, agradecendo por todo apoio e pela liberdade que lhe foi concedida para a execução do mural:

Recebi sua carta falando sobre o pedido a respeito do nosso *Tiradentes* que o Oscar lhe fez. [...] Tenho que lhe agradecer a liberdade que me deu para a execução do mural e a pontualidade em todos os sentidos. O sucesso não poderia ser melhor, pois como você vê, os inimigos políticos e artísticos estão furiosos. Enquanto isso, acaba de sair no melhor local da revista “Tempo” que se edita na Itália vários clichês com grandes e elogiosos artigos sobre o nosso quadro.<sup>527</sup>

Portinari, como demonstrado nas cartas remetidas ao amigo Alberti e ao contratante Francisco Inácio Peixoto, parecia encarar as críticas ao painel *Tiradentes* como ataques contra o seu posicionamento político e artístico, sendo ele à época, um militante comunista e defensor da arte social. No que diz respeito à proteção ou não da área em que ficaria exposto o quadro, foi decidido acatar o desejo de Oscar Niemeyer, como ficou expresso pela missiva enviada por Peixoto um dia após a inauguração do painel na sua parede de destino no Colégio de Cataguases:

Só desejo que se apresente melhor oportunidade para demonstrar-lhe todo o meu reconhecimento e, da parte do Colégio de Cataguases – ora dependurado – atendeu à justa sugestão do Oscar. [...] e, ontem, inauguramos o bicho. A turma ficou atarefada. Se não compreendeu, em toda sua essência, a grandeza da obra, a junta percebeu, pelo menos, que ninguém permaneceu insensível.<sup>528</sup>

O painel *Tiradentes* permaneceu em Cataguases até 1975, quando foi adquirido pelo governo de São Paulo, para compor o acervo do Palácio dos Bandeirantes. Em 1989 foi transferido para o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer, onde está até os dias de hoje, selando a fecunda parceria do arquiteto e do pintor modernista.

---

<sup>526</sup> Carta de Francisco Inácio Peixoto a Candido Portinari, de outubro de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>527</sup> Carta de Candido Portinari a Francisco Inácio Peixoto, de outubro de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

<sup>528</sup> Carta de Francisco Inácio Peixoto a Candido Portinari, de 24 de outubro de 1949. Cataguases, MG; Rio de Janeiro, RJ.

Paradoxalmente, muitos dos murais e painéis de Portinari, que eram elaborados com finalidade educativa e para a ampla visibilidade das massas populares, encontram-se hoje em locais de difícil acesso a estas. No entanto, a crença dos artistas e intelectuais dessa geração, era a de estarem contribuindo com as suas respectivas produções culturais e artísticas para o desenvolvimento e o estabelecimento do Brasil como uma grande nação.

Com a penetração das linguagens abstratas no país, a partir da segunda metade da década de 1940, o código estético brasileiro passa por um novo processo de atualização e muitos críticos e artistas começam a contestar o postulado então vigente, àquele estabelecido ainda pela geração modernista da década de 1920, que defendia firmemente a arte social figurativa com predomínio de temáticas nacionais.

Em paralelo a estas transformações, também ocorria o amadurecimento do mercado artístico nacional, com a criação de museus de arte moderna e galerias, assim como com a especialização da profissão dos críticos de arte. Portinari, que foi um dos principais expoentes da arte moderna brasileira, foi muitas vezes colocado como alvo da crítica de Mário Pedrosa, que por sua vez era um dos principais representantes em defesa da corrente abstracionista.

O artista era criticado não somente por sua persistência na arte social de cunho figurativo, mas também por seu posicionamento político partidário. Contudo, Portinari sempre demonstrou, desde o seu retorno da viagem de estudos à Europa, a defesa da arte social como a essência e o norte do seu trabalho enquanto pintor.

Com a chegada das linguagens abstratas, Portinari, como artista experimentalista que era, até tentou se enveredar pela abstração – como já havia feito outrora com a estética cubista, influenciado sobretudo pelos trabalhos de Picasso – contudo, sem sucesso. De acordo com Fabris, o pintor não conseguia se desprender dos temas e utilizava alguns geometrismos ao fundo, mas com um efeito decorativo, adotando paletas de cores extremamente vibrantes sem conseguir dar sentido à deformação dos seus personagens como o fazia na década anterior, demonstrando a sua impossibilidade de se desligar do referente exterior.<sup>529</sup>

Portinari participou ativamente de uma geração de artistas que acreditavam no papel transformador da arte e da cultura para a educação das massas populares. Artistas que se sentiam baluartes e colaboradores do desenvolvimento nacional. Enquanto pintor,

---

<sup>529</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 153-154.

defendia que a arte deveria ter finalidade social, que fosse capaz de transmitir ao observador aspectos da sociedade em que viviam. Além disso, a militância política deste artista na década de 1940, imbuída das diretrizes do Partido Comunista, fortalecem nele essa necessidade de usar a arte como um instrumento de luta e denúncia das mazelas da população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese buscou entender a produção pictórica de Candido Portinari sob a perspectiva do seu engajamento político e social. Para tanto, analisamos a trajetória do pintor em dois momentos distintos da política nacional: o primeiro durante o governo autoritário de Getúlio Vargas (1930-1945) e, o segundo, na gestão democrática de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951).

Durante a gestão varguista, Portinari estabeleceu importantes vínculos de amizades intelectuais e artísticas que o acompanhariam em sua jornada posteriormente, tais como o poeta Carlos Drummond de Andrade e o arquiteto Oscar Niemeyer, entre tantos outros. Além disso, a relação de mecenato mantida com o Estado naquele momento, em muito contribuiu para a afirmação e projeção deste artista em plena ascensão. Naquele período, muitos outros artistas e intelectuais engrossaram as fileiras do governo, seja ocupando diretamente cargos públicos, seja desenvolvendo trabalhos sob a encomenda do poder oficial. Na época, o mercado artístico brasileiro era ainda incipiente, portanto, essa elite intelectual e artística encontrou no poder oficial não somente um grande consumidor de suas produções culturais, mas também uma oportunidade de as ver materializadas, muitas vezes em decorações de edificações públicas, o que lhes conferia grande projeção.

Como vimos, foi também um período marcado pelo discurso do “novo” e da necessidade da busca das raízes nacionais, tanto no que diz respeito ao poder estatal, quanto na esfera cultural, na qual estava em voga o movimento modernista brasileiro. Portinari despontou neste cenário como um artista que possuía uma produção pictórica fortemente ligada à temática nacional, marcando esta fase artística os seus personagens trabalhadores pretos colossais. Durante a década de 1930 e os primeiros anos da década de 1940, Portinari era tido como um dos pintores de predileção do Estado para desenvolver obras cujas temáticas exaltassem a labuta do povo brasileiro. Para o literato e crítico de arte Mário de Andrade, era Portinari o principal nome da pintura modernista nacional, o artista ideal, que dava vida à estética realista que ele almejava ver consolidada pela geração modernista.

Portinari não foi um artista moderno nos termos propostos pelas vanguardas históricas do início do século XX, uma vez que ele nunca se despreendeu efetivamente da sua formação acadêmica e do realismo. Contudo, ele foi moderno para o movimento modernista brasileiro, já que esta corrente artística buscou muito mais a valorização da

temática nacional do que uma revisão profunda dos conceitos de arte.<sup>530</sup> Portinari era um artista moderno para os modernistas brasileiros e, principalmente para Mário de Andrade, que estava muito ligado ao movimento do retorno à ordem que então acontecia na Europa.<sup>531</sup>

Portinari, pintor realista de formação acadêmica, que buscava incorporar nas suas obras a temática nacional atrelada ao caráter social, despontou no início da década de 1930 como um artista necessário ao modernismo. Em 1945, com a morte de Mário de Andrade, esta vertente estética perdeu o seu grande expoente e foi enfraquecida pela penetração das linguagens abstratas no final dos anos 1940.

Além da morte de Andrade, o ano de 1945 também marcou o final do Estado Novo e da Segunda Guerra. Desde o seu retorno dos Estados Unidos, na ocasião em que lá esteve para pintar os murais da Biblioteca do Congresso, em Washington, a pintura de Portinari passou por uma grande transformação no que dizia respeito a sua temática. Os vigorosos trabalhadores pretos que enalteciam a nacionalidade brasileira cediam então lugar a figuras magras, pálidas, sofridas, às famílias de retirantes, que denunciavam a condição miserável a que significativa parcela da população brasileira era exposta.

Durante o governo autoritário de Vargas, a temática que passou a nortear as composições de Portinari na década de 1940, certamente não interessaria à propaganda política estatal, que cerceava as produções culturais em benefício do que servia ao discurso de poder do Estado. Sem com isso querer sugerir que Portinari pintava em benefício do governo ditatorial. Seria injusto e reducionista pensar a produção pictórica do pintor naquele período por esta ótica.

Naquele momento, o discurso em torno da necessidade da busca das raízes nacionais era o que movimentava tanto a propaganda cultural do Estado quanto as diretrizes do movimento modernista brasileiro. Portinari, que encontrou na representação das figuras dos seus trabalhadores pretos e mestiços uma forma de transmitir a mensagem das injustiças sociais e do heroísmo do trabalho manual<sup>532</sup>, tendo eles ocupado o imaginário das suas temáticas naquele período, aparecia como um artista ideal não

---

<sup>530</sup> FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da USP, 1996 (Coleção Artistas Brasileiros), p. 160.

<sup>531</sup> CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007.

<sup>532</sup> FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 163.

somente ao modernismo, mas ao discurso do Estado, que buscava enaltecer o trabalhador como o indivíduo responsável pelo progresso do país.<sup>533</sup>

Em meados da década de 1940, com todas as mudanças vivenciadas no Brasil com o final da ditadura estadonovista, e, no mundo, como o término da guerra, Portinari passou a pintar figuras que representavam as injustiças e as mazelas sociais. E foi justamente neste período que o pintor se aproximou do Partido Comunista do Brasil, em virtude de uma grande identificação com o discurso do grande líder desta legenda, Luiz Carlos Prestes. De acordo com o próprio artista, quando Prestes falava nos comícios sobre a situação de pobreza dos camponeses pelo interior do Brasil, sentia intimamente que ele estava descrevendo a dura realidade de vida experimentada pelos seus pais. Portinari, por sua origem humilde, sempre demonstrou grande preocupação social. Mas foi somente a partir de 1945 que o artista decidiu externar o seu posicionamento político e militar em prol da causa comunista, o que lhe rendeu críticas e perseguições, que culminaram no seu exílio, no final de 1947.

Concomitante a todas estas transformações na esfera social e política, ainda nesta época, o mercado artístico nacional já dava sinais de crescimento, com a criação de museus de arte e galerias. Ademais, no final da década de 1940, aconteceu uma atualização do código artístico nacional, com a chegada da estética abstracionista, que era firmemente defendida pelo crítico de arte Mário Pedrosa.

Portinari era nesta conjuntura, um artista remanescente do modernismo, muito ligado à arte figurativa e social. Com isso, passou a ser duramente criticado, especialmente por Pedrosa. Os defensores das linguagens abstratas acreditavam que a abstração era a forma mais pura e desinteressada da arte, e, atacavam a arte social de caráter figurativo por esta ter servido a interesses políticos e a governos autoritários. Portanto, o pintor passou a ser duplamente criticado: tanto por sua adesão ao comunismo, quanto por se manter adepto da arte social figurativa.

Após a dura crítica de Mário Pedrosa dirigida contra o seu painel *Tiradentes* (1949), Portinari até tentou se enveredar pela abstração, mas sem sucesso algum, pois não conseguia se desprender do teor figurativo em suas composições. Aliás, a arte social norteou a produção pictórica do pintor desde o seu retorno da viagem de estudos à Europa. Além disso, o pintor fez parte de uma geração de artistas e intelectuais que acreditavam na função educativa e transformadora da arte para as massas populares.

---

<sup>533</sup> GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

Além da afirmação da arte social, Portinari manteve-se fiel ao Partido Comunista por alguns anos, chegando a ter vistos de viagem negados por se declarar adepto do comunismo, como na ocasião da inauguração dos murais *Guerra e Paz* (1956) na sede da ONU, em Nova York, quando foi impedido de ir aos Estados Unidos. Em 1950 chegou a ser agraciado com a Medalha de Ouro da Paz, pelo painel *Tiradentes* (1949), no Congresso Mundial pela Paz de Varsóvia. Todavia, esta ampla adesão de artistas e intelectuais aos Partidos Comunistas ao redor do mundo perdeu força com a denúncia dos crimes de Stálin, em 1956. A partir de então muitos se afastam da legenda.

Em meados da década de 1950 a doença de Portinari começou a dar os primeiros sinais, ele havia contraído uma intoxicação pelo chumbo presente nas tintas que utilizava em seus trabalhos. Proibido de pintar pelos médicos, ele realizou uma série de desenhos sob a encomenda de Raimundo Otoni Castro Maia, que compõem a coleção *Dom Quixote* (1956). Mesmo doente, o artista resolveu pintar os murais *Guerra e Paz* (1956), que fazem referência a temáticas recorrentes em outras obras do pintor. A decisão de voltar a pintar com tintas industriais o levaria a morte pouco tempo depois, em fevereiro de 1962.

Portinari havia então alcançado enorme prestígio enquanto pintor do povo brasileiro. Seu corpo foi velado no salão nobre do Palácio da Cultura (MEC), antigo Ministério da Educação e Saúde, cercado portanto, da arte que deixara materializada na construção daquele edifício público. O funeral foi feito às expensas do governo federal. Na época, o então presidente João Goulart fez uma declaração sobre a morte do renomado artista:

Portinari é a expressão constante e fiel da nossa cultura, porque traduziu, em sua arte, as dores e a esperança do nosso povo. Por ser autenticamente brasileiro, conquistou renome universal. Por isso, a morte do grande pintor está sendo lamentada pelo Brasil, que nele reconhece um de seus maiores intérpretes, e lamentada pelo mundo artístico internacional, ao qual deu uma contribuição inestimável.<sup>534</sup>

Com ritos e cerimônias solenes, que incluíram a banda da Polícia Militar do Estado da Guanabara e cortejo do Carro de Bombeiros, Portinari foi sepultado no cemitério São João Batista no Rio de Janeiro. Centenas de pessoas participaram da despedida do pintor, dentre as quais inúmeras personalidades do mundo artístico, político e intelectual, tais como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Celso Kelly,

---

<sup>534</sup> Declaração do então Presidente da República João Goulart. “Portinari é a expressão fiel da cultura nacional”. *Jornal do Comércio*. 08 de fevereiro de 1962. Rio de Janeiro, RJ.

Antonio Callado, Antonio Bandeira, Adalgisa Neri, Afonso Arinos, Luís Carlos Prestes, Roberto Morena, Carlos Marighela, sendo estes três últimos lideranças comunistas. Carlos Lacerda, à época governador da Guanabara, decretou luto oficial de um dia e participou dos cortejos de despedida.

Portinari deixou seu nome marcado na arte brasileira, como um pintor que teve uma expressiva atuação social. Pouco tempo depois do seu funeral a política nacional sofreria nova reviravolta com a deposição de Jango e o golpe civil-militar de 1964, que deu início a longos anos de ditadura no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Bibliografia Citada

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. Rio de Janeiro, RJ. São Paulo: Nobel, 1984.

ARBEX, Luciana Bueno Marta. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Departamento de História. Área de Concentração: História Social. São Paulo, 2012.

ARÊDES, Ana Carolina Machado. **Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920-1945)**, 2015. Dissertação de Mestrado. UFOP/ICHS. Programa de Pós-Graduação em História. Área de concentração: Ideias, Linguagens e Historiografia.

ARIAS, Santiane. **O intelectual Astrojildo Pereira e a Política Cultural do PCB (1945-1958)**. Revista de Iniciação Científica da FFC, vol. 4, n. 1, 2004.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites – século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BALBI, Marília. **Portinari – o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Coleção Paulicéia.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção – A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BENDA, Julien. *La trahison des clercs* (A traição dos intelectuais). São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A Semana de Arte Moderna e a Crítica Contemporânea**. Disponível na Internet via: <<https://docplayer.com.br/8173651-A-semana-de-arte-moderna-e-a-critica-contemporanea-maria-eugenia-boaventura.html>>.

\_\_\_\_\_. **Semana de Arte Moderna: o que comemorar?** In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (33.1-2): pp. 23-29, Jan./Dez. 2013.

BOMENY, Helena Maria Bousquet. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria Bousquet. (org.). **Constelação Capanema: intelectuais e política**. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista (SP): Editora Universidade de São Francisco, 2001.

BOVO, Thaís Thomaz. **Arte Religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o sagrado**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. São Paulo, 2018.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Trad. Ana M. Goldberg. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Candido Portinari durante o Estado Novo.** (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande de Sul, 1983.

CAPELATO, Maria Helena. **Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura/** Revista de História 153 (2º - 2005).

CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo.** Rio de Janeiro, Taurus Editora, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. **O Modernismo que veio depois.** Arte no Brasil – primeira metade do século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1995.

COCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. (compiladores) **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. (Coleção Temas e Debates; 5)

CODATO, Adriano e GUANDALINI, Walter. **Os autores e suas ideias: um estudo sobre a elite intelectual e o discurso político no Estado Novo.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº32, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari.** São Paulo: Editora da USP, 1996. (Coleção Artistas Brasileiros).

\_\_\_\_\_. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Annateresa Fabris. (org.). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994. – (Coleção arte: ensaios e documentos).

\_\_\_\_\_. **Portinari, Pintor social.** Perspectiva, editora da Universidade de São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. (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).

\_\_\_\_\_. **Realismo versus Formalismo: um debate ideológico.** Baleia na Rede, 1(7), 2011.

FARIA, Daniel. **O Mito Modernista.** Uberlândia: EDUFU, 2006.

FORTE, Graziela Naclério. **Por uma Arte Livre e Realista: o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”.** Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP, 2017.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: Foucault, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FREITAS, Aline Hübner. **A igreja de São Francisco de Assis em Belo Horizonte e os painéis de Candido Portinari.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo, Nacional, 1976.
- GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- GOMÉZ, Juana Martínez. **Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio**. *Revista de Filología Románica*, 2011, Anejo VII.
- \_\_\_\_\_. **Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados**. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-128, jul. 1998.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli- — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **História do marxismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- LOPES, Almerinda. **A Interação entre História, Memória e Anacronismo em uma pintura de Portinari**. *Dimensões*, v. 41, jul.-dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010
- \_\_\_\_\_. **Arte no Espírito Santo do Século XIX à Primeira República**. Vitória: A1, 1997.
- LOURENÇO, Emília Vicente. **O engajamento social em Candido Portinari visto através da análise iconográfica da série de trabalhadores urbanos**. Resumo da Comunicação apresentada no Festival de Arte, Curso de Artes Plásticas, FAFCS, Universidade Federal de Uberlândia, 2003.
- LUZ, Angela Ancora. **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.
- \_\_\_\_\_. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Diefel, 1979.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. Tese de Doutorado USP, 2000.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Volume 2)

PANDOLFI, Dulce Chaves. **A Aliança Nacional Libertadora e a Revolta Comunista de 1935**. In: Getúlio Vargas e seu tempo. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009.

PAZ, Eliane Hatherly. **Portinari em re-trato: uma escrita de si em letra e imagem**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

PECAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da USP, 1993.

Projeto Portinari. Cândido Portinari: *Catálogo Raisonné / Catalogue Raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Afresco nos Trópicos: Portinari e o mecenato Capanema**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

\_\_\_\_\_. **Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano**. *TOPOI*, v. 7, n. 12, jan.-jun. 2006.

PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. **Dos Comitês Populares Democráticos (1945-1947) aos Movimentos de Educação e Cultura Popular (1958-1964): uma história comparada**. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UFRJ/IH/Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2014.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. Disponível na Internet via: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria-Lucia-Bressan-Pinheiro.pdf>>.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANGEL, Livia de Azevedo Silveira. **Lídia Besouchet e Newton Freitas: mediações políticas e intelectuais entre o Brasil e o Rio da Prata (1938-1950)**. Tese de Doutorado. Orientadora: Maria Ligia Coelho Prado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016.

REINHEIMER, Patrícia. **Engajamento versus Autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960.** *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, vol. 1, nº 1, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: Cicatrizes.** *Antropologia & Sociologia*. Rio de Janeiro, vol. 04. 02: 475-493, outubro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional.** *Revista de Sociologia e Antropologia*, 1 (2), 2011.

RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: os dirigentes e a organização. In: GOMES, Ângela Maria de Castro [et al.]. **O Brasil Republicano.** Tomo III: sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **O Partido Comunista e os Intelectuais.** *Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho*, nº 15. pp. 79–91, 1999.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANTOS, Roberta Lisana Rocha; DIAS, José Alves. **Anticomunismo e Democracia: ações anticomunistas nos anos de legalidade do Partido Comunista do Brasil (1945-1947).** XI Colóquio do Museu Pedagógico, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias Figuerôa de. **Os impasses da estratégia: os comunistas e os dilemas da União Nacional na revolução (im)possível – 1936-1948.** (Tese de Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna: séculos XIX e XX / Ensaio Escolhidos.** Trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Editora da USP: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema.** São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SILVA, Heber Ricardo. **A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira (1945-1948).** *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 39, 2009.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco.** Trad: Ismênia Tunes Dantas, 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TREBITSCH, Michel. **Correspondances d'intellectuels: les cas de letters d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947).** *Les Cahiers de l'IHTP*, nº20, mars 1992.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luíza. **Os arquivos da polícia política brasileira: uma alternativa para os estudos de História do Brasil Contemporâneo**. PROIN – Projeto Integrado Arquivo Público do Estado e USP. Disponível na Internet via: <[http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo\\_arquivos\\_policia\\_politica.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_arquivos_policia_politica.pdf)>.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. **A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mário Pedrosa à obra de Portinari**. *Revista Enfoques*. v. 12, n. 1, 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista**. *Tempo* [online]. 2009, vol.13, n.26.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Volume 2)

VIDIGAL, Carlos Eduardo. **A rivalidade Brasil-Argentina e a Guerra Fria**. *OPIS*, Catalão-GO, v. 14, n. Especial, p. 185-204, 2014.

XAVIER, Cristiane Fernanda. **Universidade do Povo (1946-1957): educação de adultos e democratização da sociedade no projeto político-pedagógico de Paschoal Lemme**. *Revista Brasileira de Educação*, v. 23, 2018.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991.

## 2. Bibliografia Geral

AJZENBERG, Elza. **A Semana de Arte Moderna de 1922**. *Revista Cultura e Extensão USP*, Volume 7.

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ARTIÈRES, Phillipe. **Arquivar a própria vida**. *Revista Estudos Históricos*, Vol. 11, nº21, 1998.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Trad. Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BOMENY, Helena Maria. **Guardiães da Razão: Modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Ilusão Biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de autobiografias e diários íntimos**. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Arquivos pessoais são arquivos**. Revista do Arquivo Público Mineiro. História e Arquivística. Ano XLV. Nº2. Belo Horizonte, Jul-Dez 2009.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: O que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, Vol. 2).

DERRIDA, Jacques. **Força de lei. O “Fundamento místico da autoridade”**. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAZ, José Luis. **Qual genética para as correspondências?** Manuscrita. Revista de crítica genética. nº15, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

FERREIRA, Jorge. (org.) **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRAIZ, Priscilla. **A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema**. Revista Estudos Históricos, Vol. 11, nº21, 1998.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Ângela de Castro. (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

\_\_\_\_\_. **Arquivos Pessoais: desafios e encantos**. Revista do Arquivo Público Mineiro. História e Arquivística. Ano XLV. Nº2. Belo Horizonte, Jul-Dez 2009.

\_\_\_\_\_. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GOMÉZ, Antonio Castillo. Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha moderna. In: BASTOS, Maria Helena Câmara et al. (org.). **Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar**. Passo Fundo: UPF, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HARDING, Neil. Intellectuals and socialism. Making and breaking the proletariat. In: JENNING & KEMP WELCH (eds.) **Intellectuals in politics**. London: Routledge, 1997.

KERN, P. M. Daniela. **Hanna Levy Deinhard e os azulejos de Portinari: um pouco conhecido episódio da história da crítica de arte brasileira**. Seminário Regional Sul 2014 “Teoria E Crítica De Arte No Brasil: Diálogos E Situações.” Organizadoras: Sandra Makowiecky e Cláudia Fazzolari. Museu da Escola Catarinense, UDESC Florianópolis/SC 25 e 26 de setembro de 2014.

- MADELENÁT, Daniel. *La biographie aujourd'hui: frontières et resistances*. In: Cahiers de Association Internationale des études françaises, 2000, n° 52.
- MANNHEIM, Karl. El Problema de La “Intelligentsia”. Un estudio de su papel en el pasado y en el presente. In: **Ensayos de sociología de la cultura**. Madrid: Aguillar, 1957.
- MARI, Marcelo. **Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, 2006.
- MELO, Fernando Antônio Oliveira. **Cataguases e suas modernidades**. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014.
- MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia Maria. **Intelectuais no exílio: onde é a minha casa?** *Dimensões*. v.26, 2011.
- MENEZES, Ulpiano. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Revista Estudos Históricos, Vol.11, n°21, 1998.
- MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MORAES, Marco Antonio. **Sobrescrito**. Teresa – Revista de Literatura Brasileira da USP. n° 8/9. São Paulo: Ed.34, 2008.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica; GOMES, Ângela de Castro. (org.). **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- PANDOLFI, Dulce. (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- PEDROSA, Mário & ARANTES, Oflia. (org.) **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III. São Paulo: Editora da USP, 2004.
- PIRES JÚNIOR, Sidney Oliveira. **Nacionalismo e Projeto Nacional em Mário de Andrade**. Revista de Teoria da História Ano 5, n°10, dez/ 2013. Universidade Federal de
- REIS, Isabel Noemi Campos. **Sede do MES: uma obra de arte vanguardista criada durante a repressão política e cultural das décadas de 1930 e 1940**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. Tese de Doutorado.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- SALGUEIRO, Valéria. **A arte de construir a Nação: a pintura histórica e a Primeira República**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 2, n° 30, 2002.
- SCHMITT, Carl. **O conceito do político: teoria do Partisan**. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

SCHUMPETER, Joseph. A sociologia do Intelectual. In: **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1994.

SIERRA BLAS, Verónica. **Escribir y server: las cartas de una criada durante el franquismo**. Signo – Revista de Historia de la cultura escrita. 10 (2002). Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2002.

VIANNA, Marly. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.) **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 3ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.