


Cândido Portinari e a arte de cotejo social nos anos 1930

Maria Carolina Rodrigues Boaventura¹

 0000-0002-0399-8094

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11678

Resumo

Na esteira dos acontecimentos que confrontam arte e sociedade, se faz importante pensar o campo da arte como comprometido ideológica e socialmente. Neste viés, este artigo tem por objetivo adensar um estudo sobre a arte de cotejo social no Brasil realizada por Candido Portinari, sob o regime do Estado Novo de Getúlio Vargas. Portinari teve uma forte associação com o seu tempo histórico como forma de denúncia política que se engaja especialmente em temáticas como os ciclos de exploração econômica no Brasil, os retirantes nordestinos, a representação do negro, o trabalho rural. E é esta denúncia que problematiza sua alcunha de pintor de encomendas do Estado para nomeá-lo como “pintor social”.

Palavras-chave: Cândido Portinari. Arte Social. Estado Novo.

¹ Doutoranda em Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo - USP, mestre em Artes e licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Introdução

Sabemos que falar de modernidade e modernismo na arte latino-americana requer uma abordagem bem diferente daquela utilizada na Europa ocidental. E para se referir a esta, façamos antes uma breve contextualização do início da Idade Moderna, isto é, do século XVI até meados do século XIX, quando as elites da Europa ocidental entraram numa fase de desenvolvimento tecnológico com o advento de novas fontes de energia, de novas formas de exploração do trabalho e de acumulação de riqueza, de novos armamentos e de conhecimentos mais especializados. Tudo confluindo para uma concepção otimista e teleológica de “ordem e progresso”.

Logo, no fim do século XIX e começo do século XX, há um novo salto nesse processo tecnológico, pois agora novas teorias científicas estavam em voga e a maior parte do mundo ocidental encontrava-se em meio a transformações sociais, políticas, econômicas, e culturais que alteraram radicalmente a forma de viver e de sentir o mundo do homem moderno. Invenções revolucionárias como o rádio, o telefone, o automóvel e o cinema passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, cada vez mais urbanizadas. A industrialização modificou a economia das potências, e os lucros acumulados pela produção em larga escala de artigos manufaturados garantiam às classes dominantes tamanha sensação de conforto, segurança e otimismo em relação ao futuro, período que ficou conhecido, principalmente na Europa, como *Belle Époque*. Foi uma época de efervescência artística, principalmente em Paris, que abrigava artistas vindos de toda a parte, atraídos pelo dinamismo cultural e pelo ritmo eletrizante da vida social, especialmente a noturna, dos cafés, bares e cabarés.

Mas se para alguns grupos sociais o período era de euforia, para as classes trabalhadoras, que ficavam à margem dos benefícios da *Belle Époque*, o tempo era de lutas por melhores condições de vida. As ideias socialistas e anarquistas passam a ser defendidas pelos operários, que se organizam em associações e fazem greves por condições de trabalho mais dignas. No plano internacional, as potências europeias disputam poderes econômicos e políticos e com o nacionalismo exacerbado de alguns países, terminam por levar à eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. É nesse contexto de crises e incertezas que surgiram as correntes de vanguarda europeia, nascem então os “-ismos” que marcarão o desenvolvimento das artes no século XX, movimentos de culto à modernidade, em resposta à repetição, à automatização e às técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começa a desvendar-se.

As vanguardas, portanto, se propõem a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, tecnológico e territorialista da civilização industrial, revelando algumas características em comum

como: arte em conformidade com uma época; renúncia à invocação de modelos clássicos (tema e estilo), diminuição das distâncias entre as chamadas artes “maiores” (arquitetura, escultura e pintura), estendendo-se aos diversos campos da produção econômica (construção civil, moda, design gráfico); aspiração a um estilo internacional e revolução radical das modalidades e finalidades da arte.

Modernidade na América Latina

Se para a Europa a Arte Moderna se dava em meio ao contexto citado, sabemos que na América Latina temos uma construção moderna da visualidade diferente, e como assinala Giunta²:

Una modernidad que no fue unidireccional, sino que albergó elementos complejos y contradictorios – eufóricos y disfóricos, en los términos que propone Florencia Garramuño³ –, en la que convivieron preocupaciones nacionalistas, cosmopolitas o regionalistas actuando en cohesión o en tensión.

E é esta construção de modernidade imprescindível para pensar as obras de Portinari, artista que ainda que inscrito num contexto de produção e circulação em seus país de nascimento, em algum momento esteve em contato com a arte europeia ocidental por meio de viagens de estudo, no final dos anos 1920 à Europa e começo dos anos 1940 aos Estados Unidos. Estas “viagens modernistas”, como se refere Giunta, permitiram uma travessia de imagens e ideias que levaram a uma reconfiguração destes percursos culturais, tanto para a Europa como para a América.

Neste viés, não estamos falando somente de uma assimilação de estilos, mas sim, como afirma Graça Salgado⁴ de uma intenção muito clara em representar as relações entre arte e cultura e a formação das identidades nacionais latino-americanas dentro de uma temporalidade muito próxima e, no entanto, vivida de maneira muito diferente pelos latino-americanos que estão empenhados em construir narrativas nacionais modernas muito embrenhadas em nossos contextos sociais e políticos.

Sobre isso, Portinari, quando em autoexílio no Uruguai em 1947, devido a perseguição política do governo do presidente Eurico Dutra aos comunistas, declara em uma conferência para estudantes sobre “o sentido social da arte” em Buenos Aires, que

² GIUNTA, Andrea. Migración de las Imágenes. In: GIUNTA, Andrea. **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005, p. 13.

³ Florencia Garramuño (argentina) é professora e pesquisadora na *Universidad de San Andrés*, Buenos Aires. Concentra seus estudos na literatura contemporânea do Brasil, Argentina e Uruguai, versando sobre questões estéticas e da modernidade.

⁴ SALGADO, Graça. A la búsqueda de Brasil: Portinari y su tiempo. In: GIUNTA, Andrea. **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005, p. 19.

É curioso, por exemplo, observar que na América Latina a questão da pintura social não só é mais debatida como há também um maior número de artistas empenhados em sua realização.

A maioria desses países é semifeudal e semicolonial. Portanto, a diferença social é mais visível e, como a educação artística é menos desenvolvida, o artista tem a sensibilidade coletiva mais latente. A pintura mural é a mais adequada para a arte social, porque o muro geralmente pertence à coletividade e, ao mesmo tempo, conta uma história, interessando a um maior número de pessoas. Podem obter dois resultados por esse meio: a educação plástica e a educação coletiva.⁵

Ora, o muralismo mexicano, pintura monumental de muros da primeira metade do século XX, projeta uma nação moderna e democrática, que depois de 30 anos de uma ditadura, se vê historicamente vitoriosa na Revolução Mexicana (1910 a 1920) liderada pelo Movimento Zapatista. Neste momento, então, era preciso contar outra história, a história de um México ancestral, revolucionário e de uma arte comprometida.

Um realismo social que dialoga com a sociedade, e que para além disso dialoga com uma sociedade com uma politização crescente da cultura. Um realismo crítico, ideológico e político que se coloca diante dos avanços fascistas e de acordo a ideias socialistas e comunistas como alternativa a um mundo capitalista.

Não obstante a esta cena política e artística percebida no México, temos no Brasil um país recém declamado nos moldes modernistas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. É certo que a busca por uma identidade nacional e por uma arte eminentemente política não se alinharam de imediato nos anos de 1920 e tampouco o afã modernista conseguiu nos revelar esta identidade de forma acabada, como nos indica Salgado⁶:

(...) de esta forma, aunque resultó decisivo volver a confirmar una vez más que continuamos siendo un conjunto de diferencias, singularidades, mestizajes y diversidad – como ya lo habían hecho los intelectuales y artistas brasileños de los años veinte del siglo pasado, en una especie de ‘redescubrimiento y reconquista’ cultural de Brasil, esta constatación no ha sido suficiente para tener una idea acabada de lo que realmente somos.

⁵ “O sentido social da arte”, Conferência de Candido Portinari lida para estudantes em Buenos Aires, repetida no Uruguai e publicada no Brasil na revista **A Época**, n.184, Rio de Janeiro, RJ, novembro de 1947. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/o-artista/o-sentido-social-da-arte>. Acessado em: 19/08/2024.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

Portinari e a arte social no Brasil

Mas anos depois as propostas de resgate da brasilidade e uma arte de cotejo social se encontram em vários representantes da arte brasileira como Lívio Abramo, Di Cavalcanti, e também Portinari. Para Giunta⁷, a obra de Portinari dialoga com uma estética entre guerras e também com um novo realismo que é um problema central no debate estético latino-americano entre os anos 1920 e 1940.

É nesse sentido que Portinari também se vê na execução de imagens em grande escala, em palavras de Annateresa Fabris⁸, como um “compromisso do artista para com o próprio tempo e próprio povo”. Assim o artista afirma:

O artista deve educar o povo, mostrar-se acessível a este público que tem medo da arte, por ignorância, pela ausência de uma informação artística, que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro.⁹

Tal afirmação se percebe evidente, como aponta Fabris, no conjunto de murais dos “Ciclos Econômicos” (realizados de 1936 a 1944) que descrevem sucessivamente os ciclos do café, da borracha, do ferro, do fumo, do garimpo, do algodão, do pau-Brasil, do cacau, do gado e da cana-de-açúcar e que foram encomendados pelo Ministro Gustavo Capanema para o Ministério da Educação e Saúde Pública (Rio de Janeiro), criado em dezembro de 1930, logo após a vitória da revolução que levou ao governo Getúlio Vargas. Para a autora¹⁰, o artista demonstra “como é possível ‘narrar uma história’ sem aderir à visão oficial, e sim apresentando uma visão crítica da sociedade brasileira contemporânea a partir de um tema nuclear como o trabalho”.

E sobre a pintura mural, o artista, na “querela do realismo”, afirma estar com aqueles que acreditam que não há arte neutra, pois para ele, ainda que não haja intenção do pintor, a obra de arte sempre indica um sentido social.

De acordo com a crítica de arte contemporânea a estes anos, sobretudo a de Mário de Andrade, Mário Pedrosa e Oswald de Andrade era inquestionável que Portinari caminhava para uma forte associação com o seu tempo histórico como forma de denúncia política. Nas palavras de Mário Pedrosa¹¹:

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, v. XXXI, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, dezembro de 2005. p. 79.

⁹ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva Edusp, 1990. Coleção Estudo, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹¹ PEDROSA, 1934 *apud* FABRIS, 2005, p. 86.

Com o afresco e a pintura mural moderna, a pintura marcha no sentido do curso histórico, isto é, para sua reintegração na grande arte totalitária, hierarquizada pela arquitetura, da sociedade socialista em gestação. Portinari já sente a força desta atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana atual, aliás – a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade está ali.

E o artista se engaja especialmente em temáticas que têm como tema o cotidiano nas favelas cariocas, o trabalho rural, as reminiscências da infância, os retirantes nordestinos, a representação dos negros. Aqueles que como Portinari bem demonstrou nos seus “ciclos econômicos” ergueram uma nação através de sua força de trabalho explorada e massacrada pelo regime que os escravizaram. Cabendo dizer que, Portinari mesmo não sendo adepto de um realismo socialista, insere o trabalhador como questão central no debate das relações sociais do Brasil naquele momento com esforços de projeção nacional, mas com um forte colonialismo arraigado.

Há autores como Aracy Amaral que insistem em afirmar que a arte de Portinari, não acadêmica, estava a serviço do *encomendismo* oficial e empresarial e, que nesse aspecto, portanto, Portinari é sem dúvida o pintor histórico do Brasil do século XX. Mas por sua própria origem humilde e por sua identificação com as camadas populares, ele se atentou para as mudanças sociais que ocorriam no país num período de intensa atividade política, a qual pôs em voga movimentos e escolas que tendessem a críticas sociais na arte e na literatura.

Considerações finais

Logo, concluímos que o pintor de Brodowski carregou consigo um forte dualismo, presente entre a paixão do ofício e o apelo social, sendo que o primeiro o caracterizava como um pintor oficial, misturado a demandas nacionalistas e encomendadas, e o segundo dotava-o de um “realismo estético”.

É com Fabris (1990), portanto, que temos um respaldo significativo dessa dialética que recai sobre Portinari. Para ela se deve pensar na produção portinariana como um objeto estético integrante de um universo formal particular e, enquanto documento histórico integrante de um movimento geral do pensamento. E do confronto entre essas duas realidades, não surgiu a figura tradicional do pintor oficial e sim a imagem de um artista engajado não nos mitos de poder, mas na sua crítica que mesmo “ambígua e ardilosa”, ainda, é substancialmente, uma crítica.

E embora, como já mencionado, uma parte da literatura sobre Portinari o veja como um “pintor oficial” que realiza encomendas do Estado, o qual por meio destas almeja de alguma forma expressar sua

posição política, Fabris cita Maria Amélia Bulhões Garcia¹², para afirmar que “se detecta nesse tipo de produção uma leitura valorativa dos temas populares e do trabalho, sublinhada por um tratamento quase narrativo”, contudo não é possível ter uma visão unívoca sobre elas. Assim Fabris¹³ ainda apoiada por Garcia assinala:

Se é possível ver nelas a ‘valorização do trabalho e a visão homogeneizadora e harmonizadora da sociedade promovida pelo Estado’, é também possível detectar a valorização das classes trabalhadoras em oposição ao primeiro modelo analítico.

E ainda, nas palavras de Portinari¹⁴:

Um pintor não é pintor social simplesmente porque tem vontade de sê-lo, e sim por razões de sensibilidade e educação (é um tanto irônico chamar de educação o viver e sofrer os desejos do povo, mas uso essa palavra para simplificar e para não me desviar do problema principal que estamos tratando). Mas, acima de tudo, é necessário interessar ao público. Agora, além do aspecto coletivo, que para mim é o mais importante, acredito que por esse meio pode-se chegar à educação puramente estética, pois o observador vai diretamente ao quadro, sem necessidade de explicação. Se um artista que faz uma obra de arte tenha a intenção de dirigir-se às massas, ainda que o faça de maneira complicada, um dia será compreendido.

Ou seja, ao analisar a trajetória e produção artística de Portinari, indubitavelmente, tem-se uma arte revolucionária e social que supera a alcunha de pintor oficial - cedido ao encomendismo oficial de Vargas - para tornar-se um “pintor social” das condições históricas desiguais do Brasil.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação brasileira na arte brasileira de 1930- 1970: subsídio para uma história da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1987.

AJZENBERG, Elza. **Portinari: três momentos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva Edusp, 1990. Coleção Estudo.

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**, v. XXXI, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, dezembro de 2005. p. 79 – 103.

¹² GARCIA p. 98-100, apud FABRIS, op.cit., 2005, p. 100.

¹³ *Ibidem*, p. 100.

¹⁴ PORTINARI, Candido. O sentido social da Arte. **A Época**, n. 184, novembro de 1947 Disponível em: <https://www.portinari.org.br/o-artista/o-sentido-social-da-arte>. Acessado em: 19/08/2024.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo**. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/PUCRS, 1983, p. 98-100.

GIUNTA, Andrea. Migración de las Imágenes. In: GIUNTA, Andrea. **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. p. 13-19.

Portinari para todos. Curador Marcello Dantas. São Paulo: Museu da Imagem e do Som - MIS Experience, 2022. (catálogo de exposição)

PORTINARI, Candido. O sentido social da Arte. **A Época**, n. 184, novembro de 1947 Disponível em: <https://www.portinari.org.br/o-artista/o-sentido-social-da-arte>. Acessado em: 19/08/2024.

PORTINARI, João Cândido. **Portinari - O menino de Brodósqui**. Rio de Janeiro: Livro Arte Editora, 1979.