

CÂNDIDO PORTINARI: AUTORREPRESENTAÇÕES

DOI 10.5281/zenodo.13285801

Luiz Antonio Alberti¹

Resumo: Este texto sobre Candido Portinari tem como principal objetivo analisar seus escritos autobiográficos. Analisaremos como artistas criaram autorrepresentações de sua vida e suas obras, isso tanto por meio de autorretratos como pela literatura autobiográfica e memorialística. A imagem que o artista construiu de si mesmo em seu tempo é fundamental para as percepções posteriores sobre seu lugar na história das artes e do gênio humano. É nessa perspectiva da autorrepresentação que abordaremos o trabalho de construção de si feito por Candido Portinari.

Palavras-Chave

Autorrepresentações; escritas de si; Candido Portinari; pintor social; biografias.

Resumen: Este mensaje de texto tiene a Cándido Portinari como objeto principal para analizar sus escritos autobiográficos. Analizamos cómo los artistas escriben autorrepresentaciones de su vida e sus obras, isso tanto por meio de autorretratos como pela literatura autobiográfica e memorialística. Una imagen de la construcción del artista de esta misma época y su tempo es fundamental para sus percepciones posteriores de su única historia del arte y el genio humano. Tenemos una perspectiva autorrepresentativa que aborda la obra de construcción de este autor de Candido Portinari.

Palavras-Chave

Autorrepresentaciones; escritas de si; Cándido Portinari; pintor social; biografias.

Résumé: L'objectif principal de ce texte sur Candido Portinari est d'analyser ses écrits autobiographiques. Nous analyserons comment les artistes créent des auto-représentations de leur vie et de leurs œuvres, à la fois à travers des autoportraits et à travers la littérature autobiographique et mémorielle. L'image que l'artiste s'est construite de lui-même à son époque est fondamentale pour les perceptions ultérieures de sa place dans l'histoire des arts et du génie humain. C'est cette perspective d'autoreprésentation que nous aborderons dans le travail d'autoconstruction de Candido Portinari.

Mots Clés:

Les auto-représentations; écrit d'eux-mêmes; Candido Portinari peintre social; biographies.

Abstract: The main objective of this text about Candido Portinari is to analyze his autobiographical writings. We will analyze how artists created self-representations of their lives and works, both through self-portraits and through autobiographical and memoiristic literature. The image that the artist constructed of himself in his time is fundamental to subsequent perceptions about his place in the history

¹ Graduado e Mestre em História pela UNESP, Assis-SP. Doutorado em História pela UNICAMP, Campinas-SP. Professor do Ensino Médio na rede privada e professor no Ensino Superior na FUNEPE - Fundação Educacional de Penápolis. E-mail: laberti@yahoo.com.br. <https://orcid.org/0000-0002-2265-7287>

of the arts and human genius. It is from this perspective that we will present the self-construction work done by Candido Portinari.

Keywords

Self-representations; self-writing; Candido Portinari; social painter; biographies.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão [...]

João Guimarães Rosa. Grande Sertão Veredas.

Vim da terra vermelha e do cafezal.

As almas penadas, os brejos e as matas virgens.

Acompanham-me como o espantalho,

Que é o meu autorretrato.

Todas as coisas frágeis e pobres

Se parecem comigo.

Cândido Portinari, Poemas.

1 Introdução

Sou filho de camponês. Meus pais foram sempre camponeses pobres[...]. Assim, não posso esquecer-me deles. São o meu objetivo. Quando fiz os afrescos do Ministério da Educação, queriam que eu fizesse a História do Brasil. Tentei. Mas foi impossível. Não saía nada. Depois de estudos e estudos, nada. Então tive de dizer: a minha pintura é pintura de camponês; se querem os meus camponeses, bem; se não, chamem outro pintor. Foi então que, embora numa ordem história, fiz a série do “Ouro”, “Fumo”, “Gado” etc. (Portinari, 1946, *apud*. Fabris, 2011, p. 44).

O percurso que seguiremos em nosso texto será: (1) uma apresentação de autobiografias de artistas, com seus mitos fundadores e invenções de tradições; 2 Emergência da noção de autor; (3) vidas de artistas; (4) Portinari, anos de formação, entre Brodowski, Rio de Janeiro e Paris até a “descoberta” de *Palaninho*; e (5) Portinari como pintor social.

2 Autobiografias de Artistas: dos Mitos Fundadores ao Renascimento Cultural

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, 2001, p. 184).

É na cultura grega da antiguidade que encontramos os mitos fundadores da arte da representação. Prometeu e a centelha do fogo dada ao homem, arte como técnica de transformação da natureza e do ser; Pigmaleão e Galateia, a representação perfeita e apaixonante de uma mulher amada e tornada real, para o bem, o prazer e frustrações de seu escultor-amante; Fídias e a exata proporção das coisas e dos seres; o desafio de melhor representação artística entre Zeuxis e Parásio, com a vitória do segundo, que conseguiu enganar os olhos do artista, enquanto as uvas de Zeuxis lograram confundir os sentidos de um pássaro.

Elemento fundamental de observarmos aqui não é somente o mito, mas a maneira e as intenções com que estes foram construídos. Ao recorrer a uma origem, os artistas e historiadores da arte não só se legitimam no passado, mas se afirmam no presente, como os continuadores e enriquecedores de uma tradição inventada.

Com o nascimento da filosofia e a tentativa do *logos* se impor ao mito, a Estética surgiu como um ramo da filosofia dedicado ao estudo do que é o belo e quais os efeitos que causa em nós. Platão e Aristóteles sintetizam seu tempo e nossa discussão.

Para Platão, a *mimesis* e todos os imitadores servem para deleitar os sentidos, mas nos afastam da verdade, então, “[...] se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores.” (Platão, 1999, p. 112). Isso é válido para o autor das tragédias (tão condenadas por Sócrates), como para os pintores, que podem representar uma cama, um carpinteiro ou sapateiro, não fazem mais que reproduzir as aparências, o que nos seduz e nos distancia ainda mais das essências. Os artistas não são bem vindos em sua República.

Como aconteceu frequentemente, Aristóteles parte de uma perspectiva oposta a do mestre. A mimesis é invenção e reinvenção do mundo. É belo aquilo que possui ordem e simetria, que é capaz de representar as coisas como elas são, como são consideradas ou imaginadas ou como elas poderiam ser. A arte não tem o compromisso de narrar o que aconteceu, por isso pode narrar o que poderia ter acontecido. Seu conceito de catarse é atemporal e nunca perde seu poder heurístico, ao contrário, atualiza-se.

Na Idade Média, com a ascensão do cristianismo e o predomínio da fé sobre todos os outros sentidos e a consciência, o artista *desapareceu*. A arte sacra ensina, é didática, transmite uma informação; a vida não é bela, mas marcada por guerras, fome e pestes. As imagens não possuem expressividade, o plano de fundo é monocromático. O paraíso está no além, não é dos vivos. Assim, a arte como encanto e magia perde espaço e seus produtores são vistos como artesãos e técnicos.

No Renascimento Cultural, resgatando a *aura do artista* da antiguidade clássica, que a afirmação da identidade do artista será construída de modo mais pertinaz.

3 Emergência da Noção de Autor

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e nas ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a de autor e da obra (Foucault, 1992, p. 33).

Foi no contexto renascentista que se verifica mais claramente a gênese do conceito de autor, e a ele podendo ser associado o de *gênio*, como um indivíduo capaz de absorver e representar os paradigmas e as grandes produções humanas e intelectuais de sua época. O humanismo, enfatizando o ser humano, como a física enfatizava o sistema solar, ajudou a legitimar o gênio como um tipo social distinto e de raro dom, devendo por isso ser reconhecido, venerado e copiado. Esses *homens de gênio* (os adjetivos sempre aparecem no masculino), ao mesmo tempo em que se pretendem autônomos, precisam ser reconhecidos e venerados por uma sociedade

aristocrática de corte e pela burguesia ascendente, onde estão os mecenas e clientes, além de manterem vínculos com o Estado e o Príncipe como patrocinadores e protetores. Esse conjunto de fatores produz uma disputa pelo status, luta pela obtenção de capital simbólico entre os artistas. Além da produção da obra, dos temas e técnicas utilizadas, um recurso valioso será a autorrepresentação, na pintura e na escrita, como forma de legitimação.

Nas escritas de si, o artista trata da produção da obra e suas técnicas, como o desenho, cores e pigmentos, instrumentos, diálogos e apropriações de outras artes; além dos elementos técnicos, atributos de personalidade são destacados como fundamentais em sua produção, como a audácia, a melancolia, paixão, rapidez, facilidade, conhecimento *mágico* das regras da criação humana. Acrescente-se ainda o reconhecimento social necessário, evidenciado na afirmação das relações que possuem no campo das artes e com os donos e donas do poder. À guisa de exemplo, citemos os escritos autobiográficos de Lorenzo Ghiberti(1378-1455), Benvenuto Cellini(1500-1571) e Giorgio Vasari (1511-1574).

4 Vida de Artista

Autopsicografia

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

Ghiberti escreveu sua autobiografia, intitulada *Commentari*, em que aborda não só sua técnica de trabalho, mas a descoberta do talento artístico na

infância e os anos de preparação, que são o dom e a disciplina; as disputas² no campo artístico; e a escrita de uma história da arte, onde, comparativamente, destaca as mudanças e continuidades e como ele se insere nesse processo.

Cellini, em *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, disserta sobre a questão do reconhecimento e valor da obra; as viagens, aventuras e crimes, com passagens pela prisão; a arte em bronze e ourivesaria, a intoxicação advinda desse tipo de trabalho, mais precisamente, enquanto fundia seu *Perseu*. Apesar da falta de habilidade no trato pessoal – o que seria outro traço distintivo do *gênio* – afirma, ao longo de todo seu texto, manter relações com os signatários, entre eles, estaria o papa.

Giorgio Vasari escreve também uma história da arte e seus artistas, inclusive seus contemporâneos. Destaca, com arrogância humilde, o trabalho e o talento, o esforço e a criação. Dos trabalhos de Vasari, destacamos a casa do artista em Arezzo, que funciona como uma demonstração privada, parte da intimidade e vida interior do artista, imersa em um ambiente de criatividade, talento e erudição.

Esses artistas, (mas não só artistas, embora fossem eles que estabelecem os padrões de representação) como muitos outros no Renascimento e posteriormente, produziram escritos autobiográficos e, em número bem maior, pintaram e pintam autorretratos³.

Depois deste preâmbulo, analisaremos a seguir como Candido Portinari, que é o nosso tema, se insere nesse processo de autorrepresentação e como escreveu si mesmo.

5 Em Paris, para conhecer Palaninho, de Brodowski

² Como a ocorrida entre ele e Filippo Brunelleschi, em 1401; descrita por Antonio Manetti.

³ Ao abordar a problemática dos autorretratos e as estratégias utilizadas tanto na produção, como no uso público e privado de sua imagem, fica-nos a questão se é possível estabelecer uma relação hermenêutica de sentido entre os autorretratos em tempos do Renascimento Cultural e na hodiernidade? Considerando as diferenças, que são muito facilmente percebidas, não haveria elementos estruturais análogos, tais como as técnicas, os suportes de produção, a manipulação, objetivos e usos da imagem?

*O menino e o Povoado**Não tínhamos nenhum brinquedo**Comprado. Fabricamos**Nossos papagaios, piões,**Diabolô.**A noite de mãos livres e**pés ligeiros era: pique, barra-**manteiga, cruzado.**Certas noites de céu estrelado**E lua, ficávamos deitados na**Gramma da igreja de olhos presos**Por fios luminosos vindos do céu**era jogo de**Encantamento. No silêncio podíamos**Perceber o menor ruído**Hora do deslocamento dos**Pequenos lumes... Onde andam**Aqueles meninos, e aquele**Céu luminoso e de festa?**Os medos desapareciam**Sem nada dizer nos recolhíamos**Tranquilos...***(Portinari, 1964)**

Na história da arte no Brasil, o nome de Cândido Portinari (1903-1962) é referência certa. Basta uma rápida pesquisa na internet para verificarmos a grande quantidade de material do autor e sobre ele. O site *Projeto Portinari* possui um rico acervo de imagens, artigos e depoimentos, além de uma série de outros documentos que contextualizam a trajetória do pintor, no entanto, os buscadores de pesquisa são bastante caóticos, inviabilizando uma compreensão mais clara de sua vida e obra. No *youtube*, documentários abundam; selecionamos e indicamos alguns deles no final do texto. Na Plataforma Lattes, páginas e páginas. O museu Casa de Portinari, em Brodowski, além de aberto à visita permanente, são muito ágeis e atenciosos nos e-mails. Nos livros escolares de ensino fundamental e ensino médio, pinturas como seus *Retirantes* são encontradas sempre que se trata de miséria, desigualdades e migrações. Esses recursos tecnológicos atuais que nos colocam a produção de Portinari à disposição, mantendo formas de consagração no campo artístico que foram forjadas ao longo de sua vida e obra. Vejamos, então, como Portinari se autorrepresentou.

Eu não sou a *entrevista*, não tenho bastante coragem *minha* para ser um *chefe*. Nunca pertenci a uma corrente, não fui acadêmico, não fui moderno, não fui impressionista e não fui eu mesmo; a minha pintura não refletiu o que eu desejava – não me pareço nada com ela. A culpa não foi minha, foi do meio, do século e da vida, sobretudo da vida. Você leu a minha carta Palaninho? Lá eu digo o que eu devia ter feito (PORTINARI, 1930, apud. Fabris, 2011, p.42).

A família descobre seu talento ao ver o desenho que fez numa carteira de cigarros vazia (que se encontra no museu Casa de Portinari). Na adolescência, em 1912, durante a reforma da igreja de Brodowski, sua cidade natal, o talento de Candido Portinari foi revelado. Filho de imigrantes italianos que trabalhavam na cafeicultura, o jovem Portinari foi para o Rio de Janeiro, em 1918, então capital do país, estudar na Escola de Belas-Artes. Em 1928, recebeu como prêmio uma bolsa de estudos na Europa; tendo escrito à época: “Estou satisfeitiíssimo, repito, pois fui laureado com unanimidade de votos, não tendo havido durante o julgamento, nenhuma discussão” (Portinari, 1928, apud. Fabris, 2011, p. 43).

Esse trânsito de Portinari não foi percorrido em linha reta, mas em meio às lutas pela consagração dentro do campo artístico nacional. Durante seus anos de estudos na Escola de Belas-Artes, especializou-se na produção de retratos. Retratou, utilizando-se de técnicas diversas, figuras iminentes da política, economia, literatura e artes plásticas. Segundo o pintor, “o retrato representa todas as dificuldades da técnica. Não são somente de ordem pictórica as dificuldades que ele encerra. São também de natureza psicológica e estética [...]” (Portinari, 1928, apud. Fabris, 2011, p. 41). Além dos aspectos físicos, deve-se destacar também a personalidade e os traços psicológicos do retratado, e isso ocorre dentro de determinados padrões estéticos, como o movimento, o gesto, a postura, o lugar do representado no quadro. Embora se afirme rebelde aos padrões estabelecidos, diz que “[...] já concorrente ao Prêmio, tive que transgredir novamente, tive que me submeter a uma maneira de pintar – deixei de seguir a minha vontade – amoldei-me ao salão pacientemente, até obter o Prêmio [...]” (Portinari, 1930, apud. Fabris, 2011, p.42).

A produção retratista estreitou contatos de Portinari com membros das elites nacionais. Ser retratado por um artista como Portinari significava criar um tipo específico de representação pública e privada de si mesmo, servindo como mais um recurso de legitimação nos meios em que se insere. Ao mesmo tempo, esse convívio colocava o artista num lugar privilegiado de relações de legitimação e consagração. Isso pode ser notado nos retratos feitos de Mario de Andrade, Jorge Amado, Olegário Mariano (foi com um retrato seu de corpo inteiro que lhe valeu o prêmio do Salão de Belas-Artes), Raquel de Queiroz, Manuel Bandeira, entre inúmeros outros⁴. Esses retratos, para terem algum efeito, devem amalgamar sentimento e técnica.

O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim a técnica é meramente um meio. Porém um meio indispensável. A missão do artista é exprimir os sentimentos que existem latentes na alma de todo ser humano. Não basta sentir para ser artista. É necessário criar, sem se afastar jamais da verdade. E isso só se consegue com técnica (Portinari, 1925, apud. Fabris, 2011, p.42).

Seus sentimentos e técnicas foram aprimorados durante sua formação na Europa.

Considerou sua estada na Europa como *um prêmio de observação*: “[...] O que vou fazer é observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestem à afirmação de uma personalidade [...]” (Portinari, 1930, apud. Fabris, 2011, p. 44). A afirmação da personalidade é uma questão que vez ou outra aparece em seus escritos, como em 1926, quando escreveu que “todo artista deve ter a sua personalidade e envidar supremos esforços para não perdê-la nunca, antes defini-la sempre mais e mais” (Portinari, 1926, apud. Fabris, 2011,

⁴Essa relação de mão dupla na consagração do artista e do retratado pode ser notada na página *Projeto Portinari*, no item *Fortuna Crítica* (<http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/fortuna-critica>), onde Portinari é apresentado através de fragmentos de textos de intelectuais acima mencionados.

p. 40). Conhecer a si mesmo na Europa parece ser mais importante que produzir quadros, pois “[...] no ambiente do Velho Mundo irei ainda estudar, vendo muito, muito mais que trabalhando, a fim de melhor conhecer as minhas tendências artísticas” (Portinari, 1928, *apud.* Fabris, 2011, p.46). Nesse período, diz que “cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto há muitos modernos esplêndidos” (Portinari, 1929, *apud.* Fabris, 2011, p. 45). A influência dos *antigos* e dos modernos, fez com que o pintor observasse com olhar mais atinado o Brasil, seu povo, suas contradições e belezas. Para conhecer melhor a si mesmo e ao Brasil, seu olhar se concentra em sua cidade natal, mais especificamente, em um conterrâneo seu, *Palaninho*. Nas palavras do pintor:

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. [...] Daqui fiquei vendo melhor minha terra – fiquei vendo Brodóski 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. [...] A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra (Portinari, 1929, *apud.* Fabris, 2011, p. 45).

Vemos a escolha de retratar Brodowski e seus tipos sociais como um recurso de legitimação muito significativo. O que há de significativo em Brodowski antes de Portinari? E depois? Na página inicial do site da prefeitura municipal de Brodowski, além dos informes ordinários e obrigatórios, consta, no item *Turismo, Museu Casa de Portinari*. Definir um lugar (ou um mito) de origem, um ponto de partida, é um passo importante na diretriz da construção de sua trajetória e reconhecimento dentro do cenário artístico nacional.

6 Portinari: Pintor Social

Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo (Portinari, 2003, p. 12).

Embora o contexto político não seja nosso foco, temos que tratar, ainda que muito brevemente, da relação de Portinari com o Estado e a política.

Na década de 1930, o país estava em ebulição. Getúlio Vargas toma o poder e implementa um novo projeto para o Brasil, baseado, em grande medida, no trabalhismo. Intelectuais e artistas modernistas deviam auxiliar nessa empreitada, e Gustavo Capanema foi o responsável por trazer inúmeros desses homens de letras e artes para dentro do funcionalismo do Estado⁵. Portinari pinta murais e painéis para os ministérios. Iniciando a relação entre o pintor, a política e a denúncia social, que se evidencia no quadro *Café*, de 1935.

A partir de *Café*, o humano, compreendido em termos sociais e históricos, torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade serena e grave, ora desesperada e excessiva. A nova problemática encaminha-o, a exemplo dos mexicanos, para o muralismo, em que procura magnificar sua busca duma imagística nacional, alicerçada no trabalho e em suas raízes rurais. E os afrescos do Ministério da Educação nada mais fazem que confirmar a concepção portinariana do homem-trabalho (Fabris, 1990, p. 44-45).

A produção de obras para o Estado despertou uma discussão sobre a cooptação do artista aos interesses do varguismo (Lippi, 1982, p. 508). Com o fim do Estado Novo, Portinari filiou-se ao Partido Comunista e candidatou-se a cargos políticos, sem sucesso. Sempre tendo como questão central o *povo*. Para Portinari, a arte deve ser engajada.

⁵ Em carta, Capanema sugere temas para as telas dos ministérios. Disponível em : <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8602>; <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8605>; negociação de preços e prazos <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8549>> Acesso em: 08 fev. 2024.

O artista deve educar o povo, mostrar-se acessível a esse 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 (Portinari, 1930, apud. Fabris, 2011, p. 45).

O privilégio que Portinari teve junto ao Estado varguista deve-se, em grande medida, ao fato de ser tido então como o artista capaz de transformar, com sua criatividade e técnicas, as diretrizes do Estado varguistas em material pictórico. Sobre o interesse do Estado na figura de Portinari, que cria em torno dele a imagem de um *Aleijadinho redivivo*, Sérgio Miceli escreve:

A figura física e social de Cândido Portinari – de pequena estatura, coxo, filho e neto de modestos imigrantes italianos recém-chegados no interior paulista, destituído de quaisquer conexões ou apoios prévios no espaço da classe dirigente – talvez tenha se prestado particularmente aos anseios doutrinários dos círculos responsáveis pela formação e implementação das políticas culturais daquele período, inclinados a enxergar nele, conforme registros de documentos da época, uma espécie de *Aleijadinho redivivo*, a transformação de uma sofrida história de vida em matéria-prima da expressão artística em sintonia com os ideais nacionalistas da ala intelectual do regime. (Miceli, 1996, p. 16)

A associação de Portinari com *Aleijadinho*, que será consagrado como o inaugurador de uma arte genuinamente nacional, se dá também pelo aspecto físico, no caso, uma deformidade no pé, causada em um acidente ainda na infância, que além de afastá-lo do trabalho no cafezal, tornou tema constante em sua obra. Em 1943, escreveu:

[...] o pé descalço do enxadeiro não pode ser comparado com os pés feitos pelos pintores europeus, porque na Europa os camponeses andam calçados. [...] O público está habituado a ver pés mimosos na pintura, porque só via, nus, os pés dos deuses, Vênus, Diana e todas as outras. O pé humano é diferente, assim como é diferente o mesmo rosto conforme os sentimentos que os animam. (Portinari, 1943, apud. Fabris, 2011, p. 45)

Em seu trabalho, Portinari objetiva constituir uma arte nacional própria. Os modelos estrangeiros não nos permitem vermos nossas particularidades. É preciso construir nossas próprias formas de expressão. Isso significa lutar contra o que está instituído e com outras perspectivas que visam instituírem-se no momento. Assim, aos poucos, Portinari passa da condição de artista que objetiva revolucionar a pintura moderna para, ao longo do tempo, tornar-se, ele mesmo, uma referência para a pintura nacional. Nesse cenário, vale a pena vermos as críticas que Oswald de Andrade dirigia ao pintor em 1939:

[...] O velho produto da Escola de Belas-Artes substituiu-se ao lírico do 'Fotball' e ao plástico dos negros e dos cafezais. Pôs-se a virtuosar pés, mãos, cabeças copiadas de Rivera ou de documentos coloniais. Publicados os cartões donde saíam os afrescos decorativos do Ministério da Educação, viu-se que eram simplesmente vergonhosos. Só podiam fazer abrir, de puro êxtase, a beijorra crítica do Professor Mário de Andrade que percebeu, açulado contra minha honesta campanha, os recursos passadistas e primários de que se utilizava agora o pintor. O que ele achava digno de Fídias, o próprio Portinari, perseguido pela má consciência, destruiu implacavelmente. Inquieto, o artista tornou-se um derruba-paredes. Nada mais satisfaz, pois perdera o seu clima, que era a sinceridade. Acabou nas imitações desesperadas dos modernistas. Dos nacionais, recorreu a Segall e a Tarsila da fase Pau-Brasil. E copiou Chagall e copiou Braque! (Andrade apud. Fabris, 1990, p. 26)

Sem entrar no calor dessas discussões, o texto de Oswald de Andrade é particularmente interessante por lançar indícios sobre as disputas existentes nos campos intelectuais, estéticos e artísticos num momento em que o mundo entrava em guerra.

Em 1953, já consagrado, com passagem por inúmeros países e renome internacional, começa a pintar o painel *Guerra e Paz*, para a sede da ONU em Nova York. Esses dois grandes murais consumiram os últimos anos de vida do artista, que acabou se intoxicando com as tintas enquanto os pintava. Em carta, com letra quase abstracionista, Portinari menciona as tintas como causa de sua intoxicação.

No item *Fortuna Crítica*, do site *Projeto Portinari*, há um fragmento de texto do historiador, crítico de arte e então Conservador-Chefe do Museu do Louvre René Huyghe sobre as impressões despertadas após ver os painéis *Guerra e Paz*, o que mostra de forma bastante interessante o olhar estrangeiro sobre seu trabalho. Escreveu:

Considero Portinari um dos maiores pintores do nosso tempo. Sua força é enorme. Na manhã em que vi o conjunto de suas telas experimentei tal emoção que fiquei possuído de uma verdadeira fadiga nervosa. Nessa tarde não pude trabalhar, achava-me realmente cansado.

7 Considerações Finais

Esperamos ter conseguido apresentar um pouco da história de Portinari a partir de dados autobiográficos. É claro que o indivíduo deve ser inserido no meio social em que vivia, daí o esforço que fizemos para contextualizar o artista, sem perder de vista o objetivo de nosso trabalho. Notamos também que há uma carência de trabalhos que sintetizem a produção autobiográfica de Portinari. Exemplo. O livro *Portinari, Amigo Mio: cartas de Mario de Andrade a Candido Portinari*(1995), organizado por Annateresa Fabris, não possui nenhuma carta de Portinari para Mario de Andrade; percebemos que há diálogos, diatribes, ao longo das cartas, mas só ouvimos a voz do Mário. Não encontramos também um trabalho-síntese sobre a vasta produção existente hoje sobre Portinari. Esperamos contribuir um pouco nesse processo.

Fontes

Documentários Disponíveis no *Youtube*.

Candido Portinari, um pintor de Brodowisk. Brasil, 1968. 11min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNTRBTh2t9c>> Acesso em: 23 de fev. 2023.

Guerra e Paz – Portinari. Direção: Ursula Marini. Brasil, 2011. 16min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IQIItBJ0nCE> > Acesso em: 23 de fev. 2024.

Documentário – Portinari. Brasil, 2012. 35 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iJfO7YNkEtw>> Acesso em: 23 de jul. 2016.

Portinari – de lá pra cá. Brasil, 2012. 25min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FTYSbLizWVc>> Acesso em: 23 de dez. 2023.

Portinari do Brasil. Brasil: Canal Arte 1, 2015, 52 min. Disponível em: <<https://youtu.be/Jcg7rbh-cd0>> Acesso em: 14 de mar. 2024.

Portinari: pintor brasileiro. Direção: Carlos Alberto Didier, 2013. 5 min. Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qSW43nstPkA>> Acesso em: 1 de jan. 2024.

Referências

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”, In. FERREIRA, Marieta Maria de Moraes; AMADO, Janaina (org.). **Usos e abusos da história oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo, Edusp, 1990.

FABRIS, Annateresa. **No ateliê de Portinari (1930-1945)**. São Paulo: MAM, 2011.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, Amigo Mio**. Campinas, Mercado das Letras, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

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

OLIVEIRA, Lucia Lippi. As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado. In: **A Revolução de 30**. Seminário internacional. Brasília, UnB, 1982. (Coleção Temas Brasileiros. V. 54)

PORTINARI, Candido. Guerra e Paz. In BALBI, Marília. **Portinari: o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2003. p.12.

PORTINARI. **Poemas: o menino e o povoado, aparições, a revolta, uma prece**. Pref. Manuel Bandeira. Nota biogr. Antonio Callado. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.

Recebido em: 08-04-2024

Aceito em: 20-05-2024