

ALGUNS DILEMAS DA PINTURA DE CANDIDO PORTINARI

Carlos Pires¹ - Universidade de São Paulo (DTLLC).

pirescarlos@gmail.com

RESUMO: O presente artigo pretende apresentar alguns traços do processo formativo de Candido Portinari, “pintor que domina este segundo momento da arte brasileira do entre-guerras”, segundo uma importante historiadora, e alguns dilemas da sua pintura. Esses dilemas carregam uma relação interessante ao mesmo tempo com as demandas políticas e culturais do momento e com a maneira particular como o país metabolizou a arte moderna.

Palavras chave: Arte Moderna, Modernismo, Pintura Brasileira, Candido Portinari.

ABSTRACT: *This article aims to describe some key points in Candido Portinari's development, "the painter who dominates the second period of Brazilian art between the wars", according to a Brazilian art historian, and some dilemmas of his painting. These dilemmas show, at the same time, an interesting relationship with the political and cultural demands of the moment, and with the way that Modern Art was understood in Brazil.*

Keywords: *Modern Art, Brazilian Modernism, Brazilian Painting, Candido Portinari.*

¹ Carlos Pires é mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo e professor do Instituto Superior de Ensino Vera Cruz. Atua de maneira interdisciplinar principalmente nos seguintes temas: Modernismo, Lírica, Literatura e artes plásticas, canção popular e Literatura e Sociedade.

O principal artista plástico brasileiro da década de 1930, ou, nos termos de Marta Rossetti Batista, “o pintor que domina este segundo momento da arte brasileira do entre-guerras” (BATISTA, 1984, p. XLIX), é Candido Portinari. Mário de Andrade acompanha, por meio de sua coleção, a inflexão em relação ao primeiro Modernismo que acontece nesse momento:

Nos anos 30, [Mário de Andrade] não colecionou a nova fase dos modernistas. Mas zeloso, preencheu ainda, conforme as oportunidades que apareciam, algumas lacunas do tempo modernista: (...) estava adquirindo em 1930/31, uma Tarsila de 1925 e em 1935 compraria A estudante russa de Anita Malfatti (BATISTA, 1984, p. XXVIII)

A coleção de Mário de Andrade reflete em boa medida o andamento histórico e, ainda, outros fatores como a curiosidade maior do autor de *Macunaíma* nesse momento pela arte popular, o artesanato indígena, objetos ligados ao folclore etc. E “refrata” essa inflexão do colecionador em relação ao primeiro Modernismo. Dizendo de outra maneira, à medida que Mário começa a conhecer efetivamente o país - por meio das viagens, das ações culturais que empreende, leituras etc. - redimensiona o movimento do qual foi importante protagonista. Ele começa, nessa virada da década de 1920 para a seguinte, uma longa ruminação sobre o assunto que ganhará uma expressão mais completa em, principalmente, dois textos da próxima década, “Elegia de abril”, que foi publicado na jovem revista *Clima* em 1941, e a conferência que dá sobre “O movimento modernista” (ANDRADE, 1978) pouco antes de sua morte.

Essa “mudança de posição” do autor, ou essa visão mais complexa do país, tem consequências na introdução, por exemplo, de Volpi e seu grupo² no debate público da imprensa – e, no âmbito privado, na sua coleção. E, também, abre espaços antes restritos aos modernistas e/ou acadêmicos para a “família paulista”. Mário de Andrade praticamente introduz uma terceira variável no debate das artes plásticas até ali à medida que usa sua posição de importância no modernismo, ou seu “cacife” cultural e político, para chamar a atenção para esse grupo de, na sua maioria, artistas imigrantes que ocupavam uma posição marginal no rarefeito espaço cultural das artes em São Paulo:

O impacto causado pelo artigo de Mário de Andrade [*Esta paulista família*, 1939] foi imediato no campo das artes plásticas paulista. Sua posição incontestável de líder maior do modernismo garantiu aos integrantes da Família Artística Paulista o reconhecimento público que não tiveram até então. A chave analítica utilizada por ele para tematizar e legitimar a produção desses artistas, prensados até aquele momento entre os modernistas e os acadêmicos, permitiu-lhes sair do limbo em que se encontravam confinados. E mais: obrigou os críticos atuantes da época a reavaliarem seus julgamentos sobre eles. Seja para referendarem a avaliação do escritor, seja para contestá-la, todos se viram constrangidos a examiná-la (PONTES, 1998, p. 45-46)

Portinari é um pintor que surge nos primeiros anos da década de 1930 e que rapidamente ganhou atenção privilegiada do Mário de Andrade crítico e colecionador. Olhar para sua obra fornece interessantes indícios para entender em que termos a arte moderna estava sendo entendida no país e, também, ajuda a entender esse contexto específico em que ocorre essa mudança de posição do crítico.

*

² Volpi ao longo de toda a vida afirmou não pertencer a qualquer grupo, mas, ao que parece, partilhava certas crenças em relação às artes com esses pintores que foram mais próximos a ele.

Foi pouco o contato de Portinari com os pintores modernistas brasileiros que tenha resultado em reverberações significativas no seu trabalho. Alguma influência deve de Tarsila, Segall, Di Cavalcanti etc. deve ter existido, mas metabolizada de uma tal maneira que não deixa traços muito imediatos. É improvável que os quadros da década de 1910 de Anita Malfatti tenham exercido qualquer influência em um uso mais autônomo das cores até o momento em que o pintor de Brodóski desfrutou, na virada da década de 1920 para a seguinte, do prêmio do meio acadêmico, a cobiçada viagem à Europa.

Ao voltar do exterior praticamente sem as telas que eram de praxe apresentar aos que concederam a bolsa³, continua sua produção de retratos, significativamente alterada, ao mesmo tempo em que começa com mais ênfase a desenvolver um trabalho autoral, talvez a principal lição aprendida na Europa. Volta-se, dentro desse esforço mais autoral, a um tema familiar, a lembrança da sua cidade natal, Brodóski. Já havia tentado uma abordagem dessa natureza em chave impressionista no começo da década de 1920 em uma pintura que empenhou fortes recursos econômicos e afetivos para realizar.



Figura 1. Cândido Portinari. Baile na roça. Óleo sobre tela, 97 x 134 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. 1924.

Esse primeiro esforço autoral – e único nessa direção - que realizou nesse momento, começo da década de 1920, chamado “Baile na roça”, representou certo trauma ao pintor na, talvez, mais dolorida recusa que obteve em um salão. Em carta de Paris à amiga Rosalita Mendes de Almeida, relembra o fato:

(...) Daqui fiquei vendo melhor a minha terra– fiquei vendo Brodowski como ela é [...] 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, mas eu nunca tinha vontade de trabalhar, e toda gente me

³ Em nota biográfica que abre seu estudo sobre o pintor, Mário Pedrosa, repetindo, talvez, o que ouviu de Portinari: “para escândalo dos seus amigos e professores da Escola de Belas-Artes, sem uma só tela (...) trouxe, além de algumas ideias, Maria, sua mulher” (PEDROSA, 1981, p. 9).

chamava de preguiçoso eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro duma sala cheia de tapetes com gente vestida à última moda. 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 terra⁴

Convicto naquele momento de que tinha realizado uma grande pintura, na sua ingenuidade dos 20 anos não percebeu que uma fatura dissolvente e brilhante na direção de Renoir não correspondia – pelo menos não na cabeça dos jurados dos salões – nem às características acadêmicas brasileiras dominantes daquele momento, mesmo com alguns pintores mais ou menos impressionistas, nem ao tema de um divertimento rural nos arredores de Ribeirão Preto do começo do século XX – Almeida Júnior era, ainda, um forte paradigma para esses temas. O “Impressionismo” nacional estava reservado, muitas vezes, para um certo erotismo difuso - Eliseu Visconti é um forte exemplo - ou para algumas paisagens e naturezas mortas com flores e não para uma espécie de retrato social. Fabris acredita que

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

Portinari teve, com efeito, uma produção praticamente de retratos ao longo da década de 1920. Olhando um pouco além desse descompasso, que deve ter parecido cômico na cabeça dos jurados na aproximação de Brodóski e “Renoir”, no entanto, é possível perceber uma pintura bem realizada na maneira como tenta estabelecer um ritmo cromático que encontra correspondência no tema – quase uma façanha para um menino brasileiro de 20 anos. Fabris acredita que o retrato de Olegário Mariano que rendeu o prêmio de viagem à Europa do salão de 1928 é “bem menos inventivo que *Baile na roça*” – juízo que poderia ser estendido às outras produções do pintor antes da viagem à Europa.

⁴ No livro elaborado pelo Projeto Portinari que organiza e cataloga a obra do autor, mais informações são dadas: Esta foi a primeira obra de temática brasileira executada por Portinari. Os personagens nela representados eram pessoas de Brodowski: o sanfoneiro chamava-se Marchesan; o preto, João Negrinho; o homem do cachimbo seria o pai do artista, e o modelo para os demais personagens, tanto femininos quanto masculinos, foi Maria Portinari Carvalho, irmã do artista. Em 1924, Portinari submeteu esta obra, juntamente com mais sete retratos, ao Conselho Superior de Belas Artes, para que figurasse na Exposição Geral daquele ano; o júri, no entanto, recusou o “Baile na Roça”, aceitando apenas os retratos. Imediatamente após o ocorrido, o então jovem artista, muito desgostoso, resolveu vendê-la. No entanto, foi profunda a marca nele deixada por esse episódio, o que se revela, seis anos mais tarde, quando Portinari escreve, de Paris, a Rosalita Mendes de Almeida, sua colega na Escola Nacional de Belas Artes / ENBA. Portinari buscou durante toda a sua vida reaver esta obra, mas morreu com a tristeza de nunca tê-la encontrado. Dela guardava, no entanto, uma pequena fotografia que, ao ser divulgada pela imprensa, em 1980, resultou na sua localização pelo Site do Projeto Portinari:

<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obrasCompl.asp?notacao=2305&ind=31&NomeRS=rsObras&Modo=C>



Figura 2. Cândido Portinari. Retrato de Olegário Mariano. Óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. 1928.

De qualquer maneira essa direção “inventiva” foi amputada ali e Portinari dedicou-se quase exclusivamente na década de 1920 aos retratos que não o deixavam, ao que parece, de todo realizado, mas garantiram o dinheiro para a sua sobrevivência como pintor e possibilitaram a criação de uma base social e econômica para que a carreira do artista começasse⁵.

Essa vontade mais propriamente autoral retorna ou ganha espaço para se realizar quando volta do exterior. Os temas “Brodósqui”, “infância” etc. começam a aparecer ao mesmo tempo como fundos de retratos e como “seu trabalho” em uma fatura muito diferente de seu “Baile na roça”. Já no início da década de 1930, esses espaços afetivos e sentimentais ganham dimensões vastas, “infinitas” - na direção das pinturas “metafísicas” - em que certo clima onírico predomina. Curiosamente essa maneira de conceber o espaço convive muitas vezes com a figura que se agigantou cobrindo quase toda a superfície do quadro em uma relação estranhamente contraditória com esse fundo “metafísico”. Essa - a figura - passa a ter uma organização formal e um tratamento muito distintos, em muitos quadros, desses fundos, um estranho modelado que simula um volume escultórico que se projeta para “fora do quadro”. Nas palavras de Sergio Miceli:

É dessa quase-superposição de duas “regiões” distintas da tela – a área do retratado barrando a vista de boa parte da paisagem ao fundo – que se produz um efeito visual (...) estamos quase lidando com dois quadros distintos, o fundo e a figura ampliada que parece se projetar para fora da composição (...) o retratado [a “figura” nos quadros que Miceli analisa] se posiciona nesse espaço de passagem, dentro e fora da tela, deixando-se impregnar dos atributos, valores e qualidades da paisagem, postando-se diante dela como se fosse um diorama (MICELI, 1996, pp. 120–121)

⁵ Sobre esse assunto e o contexto cultural dos anos 1920 (MICELI, 1996).

Mário Pedrosa já havia notado essas projeções figurais para “fora do quadro” em certa contradição com os fundos “sentimentais” em que as personagens, quando presentes, apareciam miniaturizadas. O crítico, habituado à pintura do começo do século XX, percebia, não sem reconhecer como um problema estético e político, essa contradição posta por essas pinturas como um processo interno ao trabalho de Portinari que o levaria à superação da tela em direção ao mural. Pedrosa estava, como boa parte da crítica contemporânea a ele, com as questões postas pelas vanguardas no horizonte, a crise da pintura de cavalete, o novo espaço cubista, o mural como possível estratégia dessa nova arte que estava sendo gestada etc. Essas questões aparentemente internas à pintura ganhavam contornos quase que imediatamente sociais à medida que perspectivavam novas formas de se perceber a realidade dentro de um contexto fortemente influenciado pelos acontecimentos políticos recentes – primeira guerra mundial, revolução russa e seus desdobramentos etc. Nesse clima de acirramento político é importante lembrar que o antiacademicismo defendido por Pedrosa tinha como alvo maior o “realismo soviético” e, por tabela, as orientações políticas e culturais stalinistas. Mudando o “assunto”/tema, de qualquer forma, a forma de se conceber a pintura aproximava em boa medida a arte acadêmica e o realismo soviético.

Portinari realizava em alguns quadros e retratos do começo da década de 1930 um disparate talvez até maior do que seu “Renoir caipira” ao passo que tentava reunir, sem conseguir uma unidade de fato convincente, o que Kurt Schwitters (ARGAN, 1999, p.360) e outros surrealistas lançaram mais como palavra de ordem do que efetivamente por meio de trabalhos plásticos: uma ponte entre o Dadaísmo e o Construtivismo – ou entre o inconsciente surrealista⁶, pouco depois, e a racionalidade construtivista⁷, ou pós-cubista. E o pintor realizava isso, novamente, praticamente em Brodóski.

Walter Zanini quando pontua a particularidade do contexto social e cultural anterior a segunda guerra mundial aponta para essa separação dos campos culturais ou das vanguardas e marca o fortalecimento de uma vertente da arte mais imediatamente social:

Uma série de ensaios críticos e uma crescente vaga de exposições nos últimos anos (...) têm focado esse ressurgência do discurso que confronta a construção do espaço plástico com a ordenação do espaço exterior, assumindo muitas vezes diferenciados compromissos com a matéria social e política. Na história da arte contemporânea ocorreram assim óbvios conflitos entre as concepções que preservavam analogias essenciais com o real, de um lado, e os desdobramentos da arte abstrata (assinalada em termos individuais e na criação de novos grupos (...)) e o Surrealismo, de outro. Se o purismo estético da arte abstrata em suas vertentes e o Surrealismo que o contestava são fenômenos salientes na armação histórica da arte do século XX, as tendências que exprimem conteúdos extraídos da vida cotidiana e social em múltiplas variantes, menos avalizadas até a data recente, não deixaram de desempenhar um papel no complexo jogo de forças do Modernismo, embora sem o maior impacto e consequência a nível de linguagem (...) Entre seus vultos internacionais encontram-se artistas que haviam adotado o “retour à l’ordre” (...) Outro exemplo a citar na senda de uma arte de fundamentos realistas e sociais, desta vez no Brasil, é o de Cândido Portinari (ZANINI, 1991, pp.20-21)

A construção de Portinari procura configurar ao mesmo tempo uma figura que, mesmo não sendo “abstrata” ou “puramente” ótica, se projeta para o “real” em uma elaboração espacial algo

⁶ Já bastante neutralizado na década de 1930, com Salvador Dali caminhando para a posição de um pintor de sociedade à segunda potência, como destaca Adorno (ADORNO, 1988, p. 257)

⁷ Algo dessa natureza, que parece marcar uma relação particular do país com a arte moderna, acontece na produção inicial de João Cabral e na lírica de Drummond do período, em particular no livro “Brejo das almas” e em outros campos das artes no país.

tátil que coloca a mostra os procedimentos da construção “escultural” do volume enquanto preserva um fundo em certa medida onírico, ou idealizado. Um espaço, digamos, metafísico e/ou infinito.

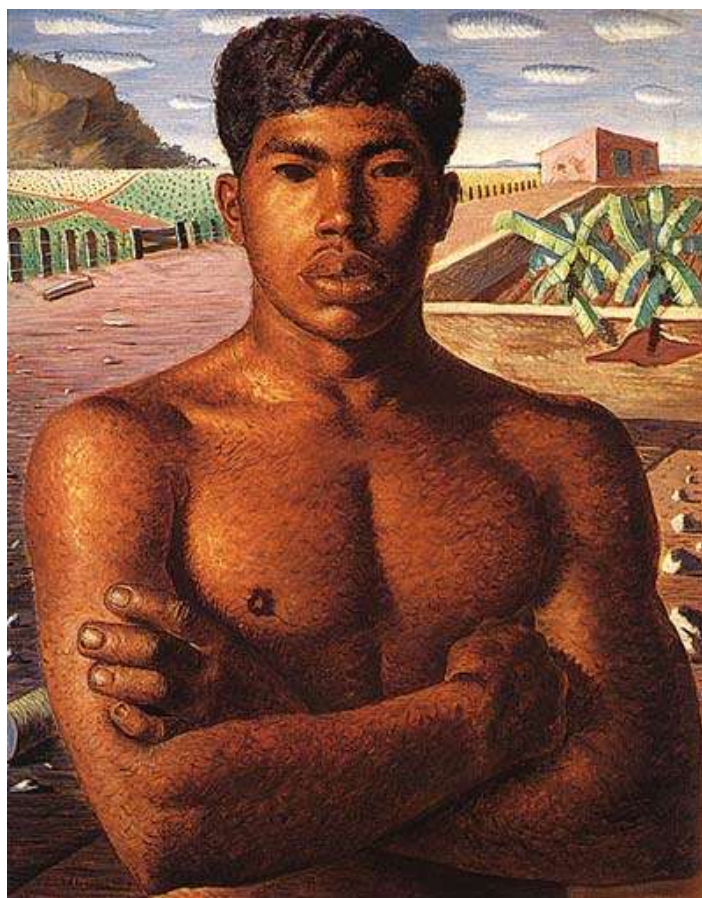


Figura 3. Cândido Portinari. Mestiço. Óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm. Pinacoteca do Estado - SP. 1934.

Portinari faz uma espécie de sùmula brasileira das vanguardas do começo do século XX ao mesmo tempo em que introduz uma direção social particular. Em determinado momento de sua produção, o pintor começou a enfatizar a dimensão tátil dessas figuras que tomam o primeiro plano por meio de pinceladas em “vírgula” que marcavam, texturizavam, esses volumes projetados, o que dava ao mesmo tempo aparência “moderna” e de artesanato popular de algumas regiões do Brasil.

O que Portinari traz “para fora”, no entanto, se afirma e se exhibe como material escultórico, com uma paradoxal literalidade já que a afirmação desse “barro talhado” é “literária”, ou, dizendo de outra maneira, a exposição do material e do aspecto construído dele seria “literal” se ele estivesse efetivamente fazendo uma escultura. É como se tivéssemos uma literalidade de “segundo grau” - para usar, com certa liberdade, um termo de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 2001) - o que informa sobre a maneira particular como se dava a rotinização, ou a sua percepção no tempo, da arte moderna no país⁸. Nesse sentido, Portinari foi, segundo o historiador da arte Walter Zanini, a figura, talvez, mais importante na aproximação do público com essa produção moderna que acontecia na Europa e em outros lugares do mundo: *Deve-se muito a ele [Portinari] o alargamento difícil do entendimento da arte moderna junto à opinião pública brasileira, menos incrédula depois que seu quadro Café, de 1934, recebeu prêmio nos Estados Unidos* (ZANINI, 1991, p. 70). Essa formação da opinião pública por meio de reconhecimento nos Estados Unidos informa, também, sobre a progressiva mudança da referência européia, mais especificamente francesa, praticamente

⁸ Na Itália alguns pintores como Carrà e Massimo Campigli realizam volumes dessa maneira quase escultórica também, chegando, no entanto, a resultados plásticos diferentes.

exclusiva nas décadas anteriores – que foi, como vimos, o lugar em que se intensificou a formação do pintor.

As exposições de Portinari no exterior evidenciam isso de maneira contundente: *Nesse período [décadas de 1930 e 1940] Portinari expôs dezessete vezes individualmente nos Estados Unidos, sete na América Latina e uma na Europa* (ZANINI, 1991, p. 64). O historiador depois de pontuar essa forte influência dos Estados Unidos na cultura nacional acredita, no entanto, que “No terreno da pintura (...) essa influência não parece ter alcançado plano notório” (ZANINI, 1991, p. 62). Talvez Portinari tenha cumprido lá⁹, em relação ao público resistente à arte moderna, um papel semelhante ao que realizou aqui quando propõe uma forma mais facilmente assimilável por meio de um apelo mais imediato à emoção, ou resgata certo sentimentalismo imediato que parte da arte moderna combateu.

Mário Pedrosa quando vê esses trabalhos de Portinari em São Paulo em 1934¹⁰ vislumbra que na armação plástica dessa contradição formal¹¹ estava cifrada boa parte dos grandes problemas estéticos, políticos e sociais do passado histórico recente em chave estranhamente brasileira.

De qualquer maneira, a construção orientada para a projeção ilusionista dessas figuras trazia problemas plásticos que Portinari enfrentava naquele momento à medida que buscava, em sua obra mais autoral, “conduzir” esses personagens populares para o primeiro plano – e para “fora”. Pedrosa enxergou, no seu escrito de 1934 sobre esses quadros, que nessa “busca [febril para] alcançar a unidade estrutural” havia uma disposição do pintor para superar a temática ingênua e sentimental da sua infância rural. Esse sentimentalismo, no entanto, parece não ter sido “resolvido” na obra de Portinari, se deslocou para um “popular politizado”, os pobres, miseráveis etc. roubando em boa medida a força crítica e estética que uma superação efetiva dele poderia gerar, segundo a aposta de Pedrosa naquele momento¹². Com a aproximação e, ao que parecia, progressiva “individualização”¹³ dessas figuras, seus quadros, ainda segundo o crítico, começam a ganhar “um traço maior de organização social” (p. 155) sem contudo superar certa concepção geral de mundo “idealista (...) puramente visual”.

⁹ William Carlos Williams, marco da lírica moderna norte americana, na curta apresentação da sua autobiografia comenta a agitação cultural que viveu nestes termos: “Or another day it would be a Hartley show or a visit to the Portinari show at the Modern Museum” (WILLIAMS, 1967, foreword)

¹⁰ Como diz a lenda, que parece ter sido real, o crítico se escondeu na galeria em que acontecia uma exposição do pintor depois de ter levado um tiro na perna nos confrontos de rua com os integralistas.

¹¹ Ou desses dois princípios de organização interna dos quadros que se “negam”, em alguma medida, na já “antiga” arte de vanguarda daquele momento e que parecem convergir ali, até com certa naturalidade

¹² Sobre o sentimentalismo, em um balanço crítico mais recente e enfático, Rodrigo Naves diz: *Ao contrário dos muralistas mexicanos – e a despeito de qualquer avaliação estética dos seus trabalhos -, a pintura social de um Portinari reivindica piedade e compaixão para com os pobres, ao invés de mobilizá-los. Imantada por uma afetividade exacerbada, um dos filhos diletos da má-consciência, a sociedade que se depreende da quase totalidade desses trabalhos constitui-se de uma trama mesquinha e familiar. Assim como a imagem que se criou de Portinari era um misto de bom selvagem (o eterno menino de Brodósqui) e justiceiro social (candidato a senador pelo PCB), também a imagem idealizada de sociedade que o “realismo” brasileiro forjou é pouco mais que uma mística arcaica temperada com a mística da brejeirice nacional* (NAVES, 2007, p. 185)

¹³ O mais perto disso, ao que parece, foi o exemplo do “Cabeça de negro” comprado por Carlos Drummond.



Figura 4. Cândido Portinari. Lavrador (Preto de enxada). Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1934.

O modelado “escultórico”, que começa a se insinuar em um “nu feminino” pintado em Paris embora esse ainda seja bastante devedor de uma estruturação dos volumes acadêmica, é o caminho que Pedrosa percebe nessa tensão que se instaurou naquele momento na obra de Portinari por meio, muitas vezes, dessa projeção ilusionista da figura, ou, nos termos de Miceli, desse diorama. No entanto, segundo o crítico, essa solução traz para “fora da tela”, separadas dos espaços oníricos, figuras “recortadas canhestramente no barro cru (...) intensamente plásticas (...) mas não são humanas (...) Barro sem alma” (PEDROSA, 2004, p.156).

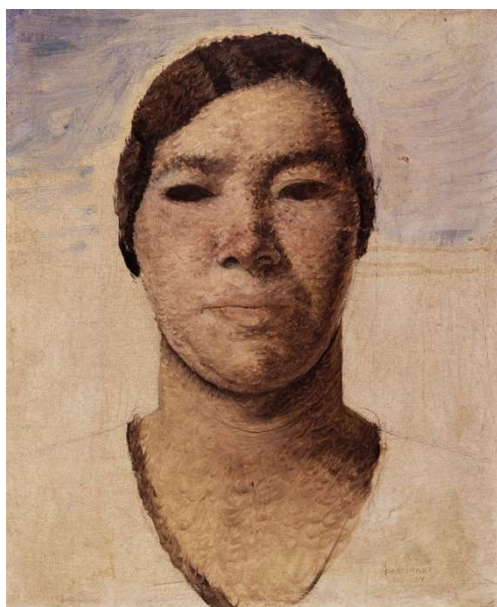


Figura 5. Cândido Portinari. Mestiça. Óleo sobre tela, 46,5 x 38 cm. Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo. 1934.

Figura 6. Cândido Portinari. Retrato de Adalgisa Nery. Têmpera com areia sobre tela, 76 x 60 cm. Coleção particular. 1934.

Essa contradição armada pela pintura de Portinari, segundo Mário Pedrosa, coloca o pintor a altura de seu tempo:

Os problemas em Portinari chegam ao seu tempo, à medida que se amplia sua concepção total da vida e sua maestria técnica se apura. A intenção criadora aprofunda-se. A fase da análise tem início. Passa a lidar com as coisas e com os homens separadamente. Precisa agora de espaço para construir seu povo, precisa de organizar seu mundo. Construir. O ciclo brodosquiano, a fase marrom pertence ao passado (PEDROSA, 2004, p.156)

Sobre esse “vir a ser” da “construção”, ou nessa superação do “ciclo brodosquiano” que Pedrosa projeta na obra de Portinari, Fabris observa que ocorreu na obra do pintor exatamente a direção contrária em relação a essas esperanças do crítico:

as palavras de Pedrosa parecem dar como superado um recorte iconográfico que, ao contrário, pontuará a expressão do pintor em diferentes momentos, vindo a constituir um verdadeiro *leitmotiv*, inclusive em seus escritos autobiográficos e nos *Poemas*. Neles, Portinari evoca sua infância em Brodósqui, ritmada pela passagem do trem, por festas, bailes, procissões (...) (FABRIS, 1990, p. 34)

O curioso é que essa escolha do pintor é acompanhada de um “problema” plástico que perpassa a maior parte da sua obra. O aspecto mais evidente desse, e menos tolerado por muitos críticos atuais, são os pés agigantados, as grandes massas e as formas pétreas que tentam conferir a essas figuras uma gravidade e uma densidade que elas definitivamente não têm. Essas figuras são na maioria das vezes imensos volumes que, no entanto, não “pesam” (ou não tem “alma”, como disse Pedrosa).

Esses “problemas estéticos” de Portinari respondem, contudo, a dilemas de sua formação e, talvez, da formação do país. Basta rapidamente retomar alguns quadros do modernismo brasileiro para identificar que algo de flutuante persiste em muitos momentos. E, com um pouco mais de atenção, perceber que mesmo Tarsila do Amaral, bastante devedora de um Léger menor como demonstrou Sergio Miceli (MICELI, 2003), tem algo de mais flutuante do que o artista francês na medida em que sua “geometrização” não ganha força para conferir unidade para a pintura na direção em que Léger realiza. As figuras de Di Cavalcanti, volumosas muitas vezes, também parecem não ter peso. Portinari consegue melhores resultados quando utiliza esses volumes nessa mesma chave de leveza dentro de uma dinâmica compositiva que os incorpore, como é o caso de “Descobrimento”.

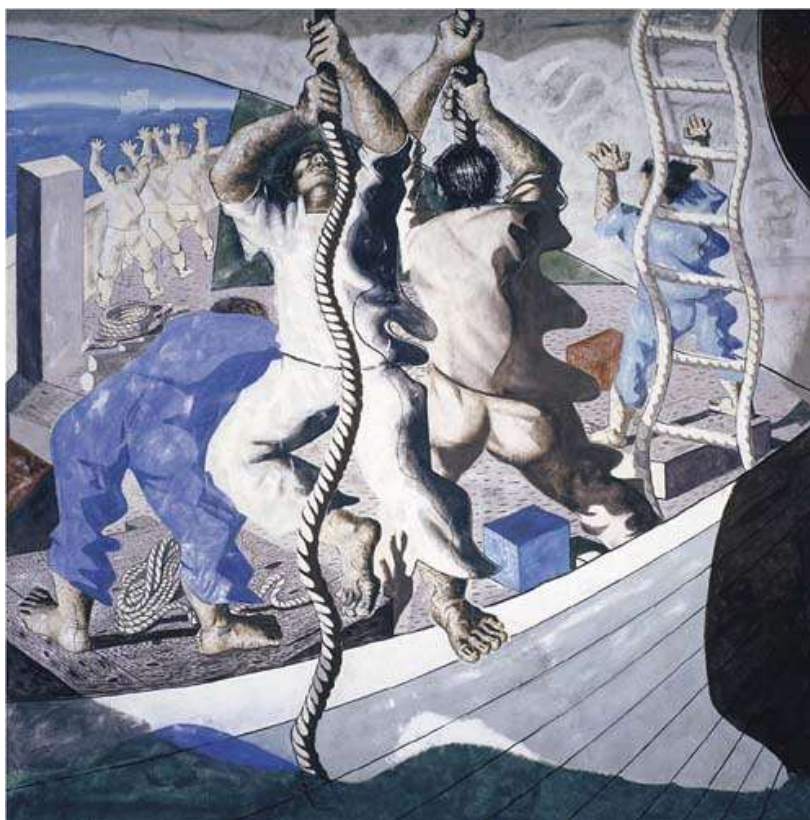


Figura 7. Cândido Portinari. Descobrimiento. Têmpera, 316 x 316 cm. Biblioteca do Congresso, Washington. 1941.

É curioso como Portinari interpretou esse movimento para a superfície do quadro dentro desse novo espaço moderno que estava se configurando de maneira bastante particular naquele momento no país. Trazer essa figura praticamente para fora, para o “mundo real”, não foi para o modernismo, como pensa T. J. Clark em seu ensaio “A pintura no ano II”, uma simples estratégia ilusionista, mas uma maneira de não conferir um aspecto metafórico, ou cenográfico, ao quadro, de trazer seus elementos e problemas para uma relação literal e imediata com o “real”, histórica e política (CLARK, 2006, p. 126) - mais como “apresentação” do que “representação” de algo. Mário Pedrosa “lê” nessa direção os quadros de Portinari, essa “contradição” estética trouxe a figura para uma relação com o tempo atual – não, para Pedrosa, com o passado mítico da infância do pintor. Ele traz “para fora” uma agressividade material, como bem observou Pedrosa, “barro” ou “pedra” talhados grosseiramente que se prestam mais a representantes genéricos de uma realidade nacional do que a uma presença incômoda e imediata – particularizada – de uma realidade política e estética.

Pareciam grandes, para o crítico, ainda assim as questões que essas pinturas traziam. A superação, na forma – e na percepção de Portinari - da dualidade de algo com consistência mítica ao lado (ou melhor, ao fundo) de uma realidade mais histórica, realista, talvez, com tempo presente, poderia ter gerado a grande pintura daquele momento, como certamente percebeu Mário Pedrosa. O encaminhamento que Portinari deu para esses dilemas que sua pintura apresentou, no entanto, parece ter sido outro. Essa consistência mítica foi emprestada em alguns momentos para dar forma a outros mitos nacionais, ou relacionados à constituição nacional, atuais e passados em uma fatura “moderna”, o que, de qualquer maneira, não deixa de ser revelador sobre a maneira como a arte moderna foi metabolizada no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Teoria estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1988
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*, Em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna, do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- BATISTA, Marta Rossetti Batista et al. Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. São Paulo: IEB, USP, 1984
- COLI, Jorge. *A primeira missa no Brasil, de Vítor Meirelles: a arte fabrica a imagem do descobrimento*. Em: NOVAES, Adalto (org), *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1998
- CLARK, TJ. *Modernismos*. São Paulo, Cosacnaify, 2006
- FABRIS, T. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo, Edusp, Perspectiva, 1990
- MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira, 1920-1940*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- _____. *impressões de Portinari*. Em: ARANTES, O (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2004
- PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades/ed.34, 2001
- WILLIAMS, William Carlos. *Autobiography of William Carlos Williams*. New York: A New Direction Book, 1967.
- ZANINI, W. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.