CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

O NEGRO E O MESTIÇO NA PINTURA DE CANDIDO PORTINARI DA DÉCADA DE 1930

Carine da Costa Cadilho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Relações Étnico-raciais.

Orientadora:

Prof.ª Dr.ª Camila Carneiro Dazzi

Rio de Janeiro
Dezembro de 2015

O NEGRO E O MESTIÇO NA PINTURA DE CANDIDO PORTINARI DA DÉCADA DE 1930

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Relações Étnico-raciais.

Carine da Costa Cadilho

Aprovada por:

_____

Presidente, Prof.ª Camila Carneiro Dazzi, Doutora (orientadora)

_____

Prof. Alvaro de Oliveira Senra, Doutor

_____

Prof.ª Tarcila Soares Formiga, Doutora – CEFET/ RJ Nova Friburgo

Rio de Janeiro
Dezembro de 2015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

C124 Cadilho, Carine da Costa
O negro e o mestiço na pintura de Candido Portinari da década de 1930 / Carine da Costa Cadilho.—2015.
x, 97f. : il. color. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2015.
Bibliografia : f. 94-97
Orientador : Camila Carneiro Dazzi

1. Negros – Brasil – Condições sociais. 2. Racismo. 3. Relações étnicas. 4. Modernismo (Arte). 5. Portinari, Cândido, 1903-1962. I. Dazzi, Camila Carneiro (Orient.). II. Título.

CDD 305.896081

Aos meus companheiros da vida
Pais, Marcelo e Idalina.

Agradecimentos

Mais do que justo é a manifestação da gratidão às pessoas que me ajudaram a realizar esta pesquisa. Afinal, sem a ajuda intelectual, o apoio moral, o ombro amigo e as palavras de incentivo e elogio seria muito mais difícil o processo e a conclusão deste trabalho.

Em primeiro lugar, quero agradecer ao Marcelo, meu companheiro, que caminhou ao meu lado durante todo esse processo e foi meu coorientador, foi banca avaliadora, foi psicólogo e, muitas vezes, pai solteiro. Obrigada por cuidar de mim e de me apoiar sempre. Te amo.

Agradeço também a minha filhinha Idalina, que colore a minha vida e me ensina a reconhecer o valor da vida.

Quero agradecer aos meus pais, Terezinha e Janaino, que até hoje cuidam de mim e da minha família e me socorrem sempre que eu preciso.

À Edna, minha sogra, à Carla e Luiz, meus cunhados, pelo apoio moral e pela ajuda com os meus. À Tamy, minha sobrinha afilhada emprestada, pela cumplicidade no processo.

Agradeço também aos professores do programa que muito me ensinaram e me ajudaram a ampliar minha visão de mundo.

Um agradecimento especial aos amigos que fiz no CEFET, que amadureceram comigo, que trocaram experiências e nos apoiamos mutuamente nas dificuldades da pesquisa.

Um agradecimento sincero à professora Eneida Cunha pelas observações importantes para reavaliação da pesquisa na qualificação e à professora Liv Sovik por me mostrar outra epistemologia de mundo.

Quero agradecer a Shannon Botelho, pelas observações valiosíssimas e incentivo. A Cristiane Cerdera pelo socorro imediato. Aos meus chefes diretos Bernardino Paiva e Sandra Gomes pelo apoio e confiança.

Agradeço imensamente ao professor Alvaro Senra pelo apoio, pelo carinho, pela generosidade e pela companhia e parceria clandestina.

Agradeço à professora Renilda Barreto pelo apoio e respaldo.

Devo agradecer à professora Camila Dazzi pela orientação.

E agradeço também à professora Tarcila Formiga pela disponibilidade em participar da banca de defesa.

Com alegria, agradeço a Deus e aos meus guias espirituais que nunca me abandonaram e colocaram todas essas pessoas na minha caminhada.

IDENTIDADE

“Elevador é quase um templo
Exemplo pra minar teu sono
Sai desse compromisso
Não vai no de serviço
Se o social tem dono, não vai...

Quem cede a vez não quer vitória
Somos herança da memória
Temos a cor da noite
Filhos de todo açoite
Fato real de nossa história

Se o preto de alma branca pra você
É o exemplo da dignidade
Não nos ajuda, só nos faz sofrer
Nem resgata nossa identidade”

Jorge Aragão

RESUMO

O NEGRO E O MESTIÇO NA PINTURA DE CANDIDO PORTINARI DA DÉCADA DE 1930

Carine da Costa Cadilho

Orientadora:

Camila Carneiro Dazzi

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Relações Étnico-raciais.

Esta pesquisa tem por finalidade problematizar como o discurso racial se apresenta nas pinturas de Candido Portinari, aquelas classificadas como de cunho social e produzidas durante a década de 1930. Objetivou-se, também, discutir as possíveis reverberações da leitura das obras selecionadas para esta pesquisa na contemporaneidade, especialmente, no que tange as relações étnico-raciais no Brasil. Foram escolhidas, como norteadoras para o debate, nove obras do artista em que figuram o negro e o mestiço como personagens centrais, as quais relacionamos com os conceitos mestiçagem e trabalho. A pesquisa objetiva também verificar como o discurso racial da década de 1930 auxilia na manutenção do racismo na contemporaneidade, a partir da aparente valorização do negro e do mestiço no contexto político e social. Candido Portinari foi o artista que intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa consideraram o representante do "espírito" do Modernismo Brasileiro, pois estudou na Escola Nacional de Belas Artes e, após estada na Europa, optou em desenvolver sua obra com traços modernos, em que a "deformação" não significaria o desconhecimento do desenho, mas uma expressividade estética e social. Portinari também foi exaltado por ter sido um artista de reconhecimento internacional pela trajetória artística inovadora que realizou. Assim, as obras escolhidas do artista nortearam o debate sobre a representação do negro e do mestiço no contexto do modernismo brasileiro e do governo de Getúlio Vargas, e as indagações sobre a manutenção do racismo. Trabalhamos com autores que traçam uma perspectiva histórica e artística de Candido Portinari, como Annateresa Fabris e Carlos Zilio, e relacionamos seus apontamentos com questões do pensamento social brasileiro, cultura brasileira, identidade nacional e racismo com o que debatem Lilia Schwarcz, Kabengele Munanga, Renato Ortiz, Antonio Sergio Alfredo Guimarães, além de outros.

Palavras-chave:

Candido Portinari; Pintura Social; Relações Étnico-raciais

Rio de Janeiro
Dezembro de 2015

ABSTRACT

BLACK AND MIXED RACE PEOPLE IN CANDIDO PORTINARI'S PAINTINGS IN THE 1930s

Carine da Costa Cadilho

Advisor:

Camila Carneiro Dazzi

Abstract of dissertation submitted to Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, as partial fulfillment of the requirements for obtaining the Master Degree.

This research aims to question how the racial discourse is presented in paintings by Candido Portinari classified as socially oriented and produced during the 1930s. It also aims at discussing possible reverberations in contemporaneity from reading the works selected for this research, especially regarding the ethnic-racial relations in Brazil. Nine works with black and mixed race people as central characters were chosen, as guiding the debate, and are related to racial mixing concepts and work. The research also aims to check how the racial discourse in the 1930s helps in the maintenance of racism in contemporary times, from the apparent enhancement of the black and mixed race people in the political and social context. Candido Portinari was the artist that intellectuals such as Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Mário Pedrosa considered the representative of the "spirit" of the Brazilian Modernism, since he studied in the National School of Fine Arts. After staying in Europe, he chose to develop his work with modern traits, in which the "deformation" does not mean the lack of design, but a social and aesthetic expressiveness. Portinari was also elated to have been an internationally recognized artist who conducted innovative artistic career. Thus, the works chosen guided the debate on the representation of black and mixed race people in the context of Brazilian modernism and the Getúlio Vargas government, and inquiries about maintaining racism. We work with authors who draw a historical and artistic perspective of Candido Portinari, as Annateresa Fabris and Carlos Zilio, and relate their notes with issues of Brazilian social thought, Brazilian culture, national identity and racism with which Lilia Schwarcz, Kabengele Munanga, Renato Ortiz, Antonio Sergio Alfredo Guimarães, among others, debate.

Keywords:

Candido Portinari; Social painting; Ethnic-Racial Relations

Rio de Janeiro
2015, December

Sumário

Introdução 1

I Da "Raça" à identidade nacional 10

I.1 "Raça", um conceito fluido 10

I.2 Do branqueamento à busca pela identidade nacional a partir da mestiçagem 15

I.3 A construção da identidade nacional na arte 19

II Pinturas de negros antes de Portinari 21

II.1 Pinturas de negros em meados do século XIX e a escravidão 22

II.2 Pinturas de negros em fins do século XIX e o branqueamento 29

II.3 O negro na pintura e sua visibilização positiva no Modernismo Brasileiro 33

III Caminhos de Candido Portinari 40

III.1 O social na pintura de Candido Portinari 47

III.2 Portinari: a mestiçagem e o trabalho 64

III.3 Portinari e "Café" 79

Conclusões 90

Referências Bibliográficas 94

Lista de Figuras

FIG. 1 Moema 5
FIG. 2 Caipira picando fumo 6
FIG. II. 1 Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana 23
FIG. II. 2 Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana 25
FIG. II. 3 Príncipe Obá 27
FIG. II. 4 A Redenção de Cam 30
FIG. II. 5 Madonna Terranuova 31
FIG. II. 6 A Negra 38
FIG. III.1 Retrato de Carlos Gomes 40
FIG. III. 2 Baile na Roça 41
FIG. III. 3 Retrato de Olegário Mariano 42
FIG. III. 4 Natureza-Morta 44
FIG. III. 5 Retrato de J.J. Seabra 46
FIG. III. 6 Circo 47
FIG. III. 7 Morro 48
FIG. III. 8 Uma brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo 49
FIG. III. 9 Empregado do governo saindo a passeio 51
FIG. III. 10 Mulher e criança 60
FIG. III. 11 Cabeça de Negro 62
FIG. III. 12 Índia e Mulata 65
FIG. III. 13 Três Mulheres na Fonte 67
FIG. III. 14 Mestiço 69
FIG. III. 15 Retrato de um homem com a medalha de Cosme de Médici 71
FIG. III. 16 Lavrador de Café (Preto da Enxada) 73
FIG. III. 17 Fotografia de parte do ambiente da exposição “Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão” em que a imagem está exposta. Museu Afro-brasil, São Paulo 76
FIG. III. 18 Sem título. 77
FIG. III. 19 Café 80
FIG. III. 20 Carregadores de café a caminho da cidade 82
FIG. III. 21 Colona sentada 84
FIG. III. 22 Café 87
FIG. III. 23 Cacau 88

INTRODUÇÃO

O meu interesse em desenvolver esta pesquisa surgiu da necessidade de aprofundar o conhecimento pertinente ao ensino da História e Cultura Afro-brasileiras previsto pela lei 10.639/2003, que delega tal responsabilidade a todo currículo escolar do ensino básico, em especial à Educação Artística, Literatura e História Brasileiras.[1] Possuo formação em Educação Artística e habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, graduada em 2004. Atualmente, sou docente efetiva do Colégio Pedro II, o que torna imprescindível a apropriação dos conteúdos previstos pela referida Lei, assim como sua aplicação prática em minhas aulas.

Em formação continuada através de um curso de pós-graduação *lato-sensu* sobre diáspora africana pela Fundação Educacional de Macaé, entre 2009 e 2010, pude aprofundar um pouco o estudo sobre as questões pertinentes à história do negro na África e na diáspora africana, à sua cultura, à sua ancestralidade e à sua luta contra o racismo. A partir desse estudo percebi a importância desse conhecimento para minha atuação profissional no que diz respeito à promoção da igualdade racial e equidade de direitos tanto no âmbito escolar quanto no debate que a escola tem com a sociedade. Percebi também que faço parte dessas discussões não como espectadora, mas como parte integrante, pois reconheci minha identidade religiosa, minha ancestralidade africana e minha função no combate ao racismo no âmbito privado.

Desde a pequena infância, fui introduzida ao "mundo" afro-brasileiro pela minha família, tanto na religiosidade quanto na música. Sempre ouvia falar que meu avô, pai do meu pai, casado com uma mestiça de pai espanhol e mãe negra, falecido muito antes de eu nascer, era um homem muito alto, loiro, de olhos azuis como o céu, filho de um português com uma nordestina, e "Pai de santo"[2], que comandava o terreiro herdado pelo meu tio, o qual frequentávamos. Muitas histórias de resistência à opressão policial resultaram num espaço ritual apenas para a família e os mais chegados, que cumprem suas obrigações religiosas até hoje com muita dedicação.

A presença do meu avô nos apresentou o universo afro-brasileiro, especialmente no gosto pelo samba. Dotado de habilidades artísticas e senso estético, Arlindo Macumba, como era conhecido, foi cofundador e primeiro carnavalesco do que hoje conhecemos como Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro, à época ainda um rancho[3]. Muitas histórias sobre o barracão, sobre a confecção de fantasias, que meu avô criava e meu pai e tios

[1] Lei 10.639 de 09/01/2003. Altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir currículo oficial da Educação Básica a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e da África. In: BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Instrumentos Normativos Federais Relacionados ao Preconceito e às Desigualdades Raciais (1950 a 2003), s/d.
[2] Na hierarquia da Umbanda, o Pai de santo é a referência máxima do terreiro, não só para seus Filhos de santo, como também para a espiritualidade.
[3] Rancho carnavalesco era um tipo de agremiação anterior às Escolas de Samba.

ajudavam a confeccionar, sobre os desfiles e vitórias, sobre as festas para angariar fundos, sobre a boêmia, permeiam o imaginário da minha família. Daí herdo o gosto pelas Artes e pela cultura negra, explícitas no samba e na religiosidade.

No entanto, quando ingressei na Universidade, num curso que me habilitava em História da Arte, um enorme conflito se instalou, mesmo que inconsciente. Antes, ainda na pré-escola, surpreendia as professoras com desenhos elaborados para minha idade. Aos oito anos desenhava e pintava formalmente num ateliê em Niterói. Essa prática se estendeu até o encontro com a História da Arte na Faculdade, principalmente, a europeia, colocada como a Arte legítima por ser erudita, a qual eu nunca havia ouvido falar, nem no colégio. Mas havia um certo encanto, com ares de superioridade. Tudo que sentia e produzia até então foi "abafado" e paralisado.

Porém, já formada e trabalhando como docente efetiva na Prefeitura de Macaé, onde lecionei de 2004 até 2010, longe das discussões sobre ações afirmativas e reparatórias, pude trabalhar com professores engajados, que fizeram da minha estada na rede municipal de educação daquela cidade um espaço de multiplicação desses conhecimentos. Três professores sociólogos propuseram um grupo de estudos no horário de planejamento semanal, no qual lemos textos sobre a história da África, exclusão, juventude negra e genocídio, movimento negro. Um primeiro sopro de consciência. Depois, em 2009, uma pós-graduação *lato-sensu* em que tive a honra de conhecer e estudar com importantes pesquisadores e militantes dos movimentos negros. Toda essa trajetória me fez perceber a importância da conscientização sobre a negritude e, consequentemente, o combate ao racismo, mesmo fenotipicamente não ter a pele escura, pois me identifico culturalmente com estas questões.

Assistindo a uma aula, em 2010, ministrada pelo Prof. Dr. Amauri Mendes Pereira, na qual tratava sobre a Eugenia no Brasil nas primeiras décadas do século XX, abordando a preocupação então existente com o tipo nacional homogêneo, o risco de degeneração racial e o projeto político de "branqueamento" da população para aprimoramento racial, me questionei sobre como se desenvolveu a Arte naquele momento e como essas questões poderiam ter influenciado a produção artística, principalmente nas Artes Visuais, e especificamente na Arte Moderna Brasileira. Esta questão tornou-se trabalho monográfico de final de curso, e posteriormente, se transformou em anteprojeto para a seleção do curso de pós-graduação *stricto-sensu* em Relações Étnico-raciais do CEFET/RJ, *campus* Maracanã, no qual fui aprovada e ingressei no terceiro trimestre de 2013.

No início, o projeto tomava como base uma série de pinturas dos artistas modernistas brasileiros Di Cavalcanti (1897-1976), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Candido Portinari (1903-1962) para desenvolver uma análise sobre a representação do negro e do mestiço nas duas primeiras décadas do século XX, os quais ganharam determinada importância na construção da identidade nacional. Porém, para viabilizar a pesquisa era preciso delimitar

melhor o objeto a ser estudado. Foi, então, que, dentre os três artistas inicialmente elencados, decidi pesquisar nove obras de Candido Portinari produzidas durante os anos de 1930, em que são representadas pessoas negras e mestiças, e analisá-las sob o contexto político, social e econômico da época. Julguei interessante tal escolha porque além de debater a relevância de Portinari como artista moderno no contexto da era Vargas, era possível analisar suas obras pelo viés étnico-racial verificando o pensamento social brasileiro daquele período, e a sua confluência com o contexto político e econômico.

Portinari seria o artista que intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa consideravam o representante do "espírito" do Modernismo, pois estudou na Escola Nacional de Belas Artes e optou em desenvolver sua obra com traços modernos, em que a "deformação" não significaria o desconhecimento do desenho, mas uma escolha estética (FABRIS, 1990).

A escolha por Portinari, para mim, foi consolidada depois que realizei uma atividade em sala de aula com alunos do ensino fundamental do 6º ano de escolaridade, na qual apresentei uma reprodução da tela "Morro" (1933). A fim de desenvolver a habilidade dos alunos na leitura de imagens, pedi que interpretassem e contassem o que viam. Muitos viram escravos. Nesse momento, muitas indagações me ocorreram e a nítida percepção de que precisávamos debater mais sobre o assunto, sobre a época em que foi realizada a obra, sobre a representação do negro, o imaginário e o caráter simbólico que aquelas observações suscitaram. Além da posição do artista diante das questões raciais naquela época.

Observando uma nova possibilidade de leitura da obra, acredito ser importante revisitar o Modernismo Brasileiro com olhar atento aos debates étnico-raciais, assim como afirmou Annateresa Fabris:

> *"A tarefa que se impõe é ainda mais necessária e difícil no Brasil, pois boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questioná-las muito timidamente."* (FABRIS, 2010, p. 9)

Dessa maneira, acredito ser imprescindível para o debate das relações raciais na sociedade brasileira um outro olhar, distanciado, contemporâneo, que discuta sobre a visibilização do negro e do mestiço nas Artes, e especificamente, no Modernismo Brasileiro a fim de construir um discurso atualizado acerca da sua representação. E me aproprio da produção de Candido Portinari da década de 1930, que aborda esta temática, como instrumento para tal.

De maneira geral, o Movimento Modernista Brasileiro buscou inspiração nas fontes do que acreditava ser as mais autênticas da cultura e da realidade brasileiras. Na pintura

apareceram o negro e o mestiço, num primeiro momento, como representação de personagens formadoras da sociedade brasileira influenciadas por culturas ameríndias, africanas, assim como se processava a visibilidade de negros na Arte Moderna Europeia, que, por uma necessidade de inovação nas ditas "Vanguardas Europeias", interessaram-se pelas culturas compreendidas como "primitivas" e exóticas (CONDURU, 2007).

Em um segundo momento do Modernismo Brasileiro, nos anos de 1930, a crise internacional que levou os fazendeiros à falência marca o fim da preponderância política de São Paulo, e o Rio de Janeiro recupera sua importância como centro cultural. "A política cultural irá, portanto, passar das mansões paulistas para os corredores e salas das repartições culturais, como, aliás, era o costume" (ZÍLIO, 1990, p. 57). Os artistas modernos vão entrar na disputa de cargos públicos para mudar o cenário cultural, tendo os tradicionais uma forte reação para não perder seu espaço, e o Estado se coloca como conciliador de tal querela, mostrando-se ambíguo (ZÍLIO, 1990) e com intenção de difusão da propaganda política e ideológica como estratégia para sua consolidação a partir do fortalecimento do nacionalismo.

Assim, Candido Portinari, já intitulado artista moderno, em 1936 recebeu encomendas do Ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, para produção de pinturas murais no novo edifício do Ministério, construído por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer com consultoria de Le Corbusier, construção que se transformou em um ícone da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. Nesse momento, a sua obra encontrava-se em conformidade com a ideia de nação edificada na era Vargas (1930-1945), principalmente no Estado Novo, em que sua imagética fundada na noção das "três raças" (ZÍLIO, 1982; VIANNA, 2012) estava em consonância com a construção de uma identidade nacional.

Desta maneira, a tentativa de formação de uma nacionalidade, homogeneizada, inspirada na prática e nas figuras oriundas do universo afro-brasileiro pelos artistas modernos brasileiros, em especial, na pintura de Candido Portinari, através de um determinado discurso pictórico, pode, possivelmente, estar em consonância com a noção de "raça" do início do século XX.

Para análise de tal indagação, escolhemos nove pinturas realizadas durante a década de 1930, as quais Candido Portinari representou pessoas negras e mestiças em variadas situações. Dialogamos com o conceito de "raça" da época e com os discursos de hoje, assim como com as relações que se pode tecer com as temáticas do trabalho e da mestiçagem. As obras analisadas são "Morro" (1933), "Índia e Mulata" (1934), "Mestiço" (1934), "Lavrador de Café" (1934), " Cabeça de Preto" (1934), "Café" (1935), "Mulher e criança" (1936), "Café" (1938), "Cacau" (1938) [4], eleitas a partir do critério da temática em que figuram o negro e o mestiço, independente do formato e do suporte, isto é, se pintura de cavalete ou mural, por exemplo.

[4] Fontes: PROJETO CULTURAL ARTISTAS DO MERCOSUL. Candido Portinari. São Paulo: Fundação Finambrás, 1997, e PROJETO PORTINARI, disponível em: <http://www.portinari.org.br/> .

Portanto, esta pesquisa teve por objetivo problematizar um possível discurso “racializado” nas referidas pinturas de Candido Portinari, discurso esse que, ideologicamente na contemporaneidade, soa como preconceito racial. Objetiva também analisar a representação/presença do negro e do mestiço brasileiros nestas obras realizadas na década de 1930, verificando a sua efetiva ou não valorização.

Na década de 1930, os artistas e intelectuais tinham como questionamento central de suas produções a problemática da construção da identidade nacional, questão já presente no Romantismo, retomado pelos cientificistas do final do século XIX, como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Sílvio Romero e pelos modernistas da década de 1920. Os primeiros tipos, considerados nacionais e representados por artistas brasileiros, foram os indígenas, com conotação do habitante originário da terra, em harmonia com a natureza ainda na Literatura Romântica. Como exemplar nas Belas Artes temos a pintura “Moema” (1866) (Figura 1), do pintor Victor Meirelles. No final do século XIX, aparece a figura do caipira, do homem rural, mestiço, que sobrevive da terra e carrega em si as enfermidades descobertas de então, mas ícone de um grande potencial de civilização, como “Caipira picando fumo” (1893) (Figura 2), do artista José Ferraz de Almeida Junior.



Figura 1 Victor Meirelles. **Moema**, 1866.
Pintura óleo/tela, 129 X 190 cm
São Paulo
Coleção Museu Arte de São Paulo

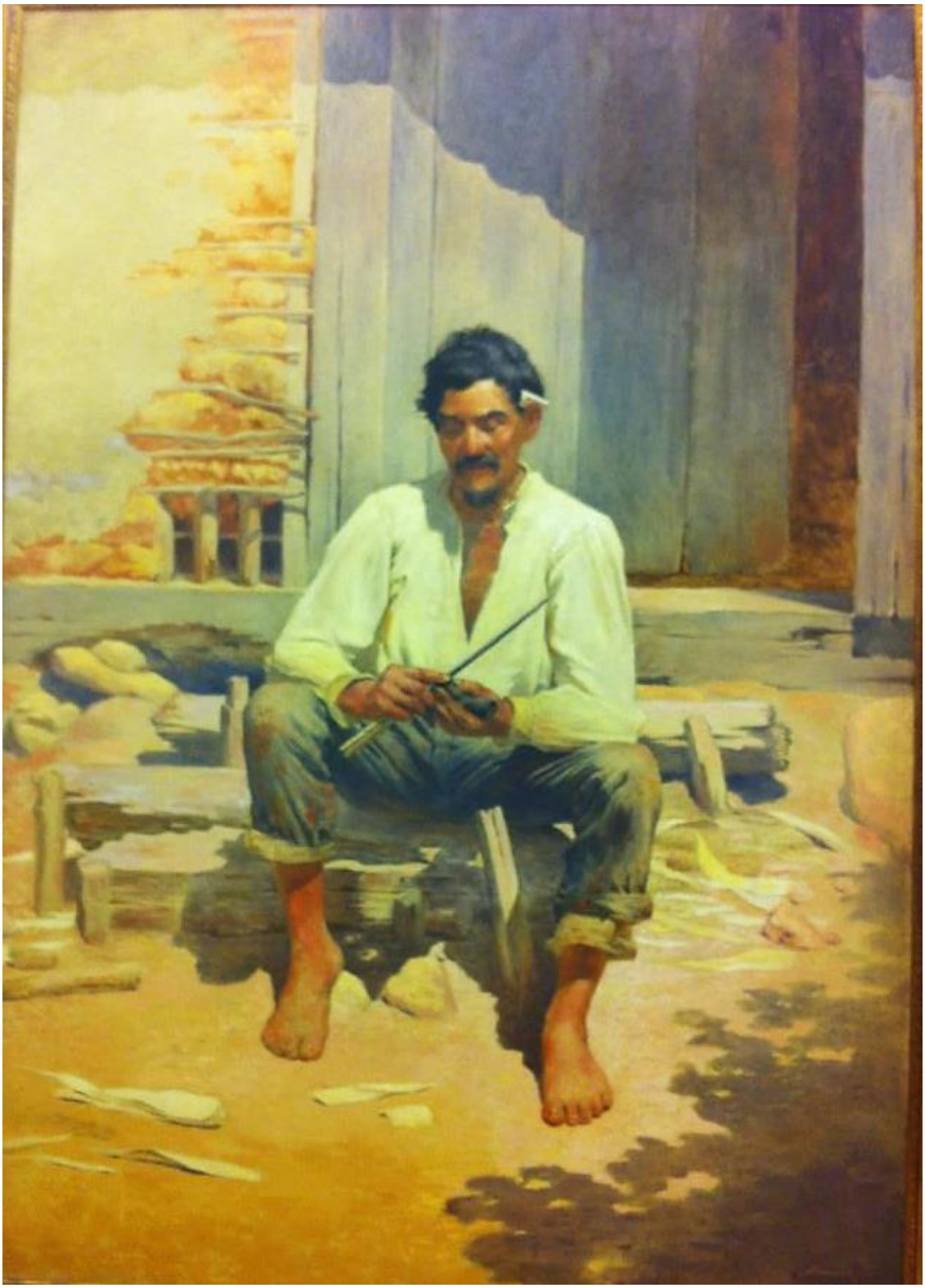


Figura 2 José Ferraz de Almeida Júnior. **Caipira picando fumo**, 1893.
Pintura óleo/tela, 202 X 141 cm
São Paulo
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

Quando a figura do negro aparece, geralmente, está envolto de uma leitura racial de submissão, ou a do necessário branqueamento para civilizar-se (ORTIZ, 2006), a exemplo a

obra “Redenção de Cam” (1895) (Figura II.4), do artista da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro Modesto Brocos, apresentada pelo então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista de Lacerda no I Congresso Internacional das Raças, em 1911, em Londres. A obra exemplificou o pensamento social brasileiro do início do século XX, em que são apresentadas as conclusões teóricas do branqueamento de forma sintética: “no decorrer de uma século o país seria branco, como a criança retratada” (SCHWARCZ, 1993, p.12).

Somente nos inícios do século XX, o negro e o mestiço serão representados como figuras nacionais, certamente, valorizados e visibilizados como sujeitos. Entretanto, como são apresentados esses personagens? Na década de 1930, os negros e mestiços continuam figurando como sujeitos, mas de que forma? Como que o conceito de “raça” é compreendido no recorte temporal da pesquisa? De que maneira Candido Portinari está alinhado a essa ideia?

Estas questões foram discutidas a partir da análise das pesquisas realizadas por Annateresa Fabris sobre a obra de Candido Portinari cruzando-as com a obra de pensadores das questões étnico-raciais contemporâneos tais como Lilia Moritz Schwarcz no estudo “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930” (1993), no qual mapeia e contextualiza as teorias racialistas do período. Outro autor relevante para o debate racial foi Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (1999), em que apresenta diversas definições de raça ao longo do tempo, a noção e os desdobramentos do racismo, seu processo de naturalização.

Renato Ortiz, com “Cultura brasileira e identidade nacional” (2006), faz uma reflexão sobre o que consiste o “nacional” e a ligação profunda da identidade nacional com uma reinterpretação da cultura popular e a construção do Estado brasileiro.

Foi fundamental, também, explicitar os motivos que levaram o Modernismo Brasileiro a ter interesse pela representação do negro e do mestiço e como esta representação se realiza para justificar a escolha das obras que abordam a temática étnico-racial de Candido Portinari da década de 1930. Dessa forma, utilizamos a produção de Carlos Zílio, autor de “A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945” (1982), que, como o título, aborda a questão da identidade cultural brasileira utilizando o recorte do Modernismo pelo viés dos três artistas. E, finalmente, o livro de Annateresa Fabris, “Portinari, o pintor social” (1990), que explana e problematiza a trajetória artística de Candido Portinari, utilizado como fio condutor da pesquisa sobre o artista.

A análise do discurso contido nas pinturas “Morro” (1933), “Índia e Mulata” (1934), “Mestiço” (1934), “Lavrador de Café” (1934), “Cabeça de Preto” (1934), “Café” (1935), “Mulher e criança” (1936), “Café” (1938), “Cacau” (1938), de Candido Portinari, todas produzidas durante os anos de 1930 foi realizada com a orientação da obra “Discurso e leitura” (2008), de Eni Orlandi. Segundo Orlandi, a leitura pode ser múltipla, vários sentidos podem ser atribuídos a ela, e o

que delimita esses sentidos são a ideia de intepretação e compreensão. Dessa maneira, a autora afirma que:

> *"Desde que se assuma uma perspectiva discursiva na reflexão sobre a leitura, alguns fatos se impõem em sua importância:*
> *a) o de se pensar a produção da leitura e, logo, a possibilidade de encará-la como possível de ser trabalhada (se não ensinada);*
> *b) o de que a leitura, tanto quanto a escrita, faz parte do processo de instauração do(s) sentido(s);*
> *c) o de que o sujeito-leitor tem suas especificidades e sua história;*
> *d) o de que tanto o sujeito quanto os sentidos são determinados histórica e ideologicamente;*
> *e) o fato de que há múltiplos e variados modos de leitura;*
> *f) finalmente, e de forma particular, a noção de que a nossa vida intelectual está intimamente relacionada aos modos e efeitos de leitura de cada época e segmento social."* (ORLANDI, 2008, p.8)

Dessa maneira, desloquei a noção de leitura para a praticada com imagens, acerca da linguagem visual e me posicionei da atualidade, com a preocupação de interpretar e compreender o passado histórico quando as imagens aqui escolhidas foram produzidas. E, mesmo partindo da percepção de outrem, sem a investigação mais aprofundada sobre seus imaginários a respeito do negro e do mestiço, me apropriei da colocação dos meus alunos para desenvolver minhas próprias indagações.

Para detalhar a estrutura do texto da pesquisa, iniciei o capítulo I com uma sistematização sobre o conceito de "raça" e "etnia" em finais do século XIX e início do século XX a partir da leitura de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (1999). Seguida da relação desse conceito com a do branqueamento, da mestiçagem e destes com os inícios da construção da identidade nacional a partir, basicamente, do texto de Renato Ortiz (2006) e desta construção da nacionalidade na arte.

O segundo capítulo inicia com debate sobre a visibilização do negro e do mestiço nas artes visuais em finais do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, momento que antecede a obra de Candido Portinari. Analisamos quatro telas produzidas em períodos diferentes e que tem a imagem do negro e do mestiço como temática principal, levando em consideração o contexto em que eles aparecem. As telas são, "Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana" (1853), de José Correia de Lima, "Príncipe Obá" (1886), de Belmiro de Almeida, a "Redenção de Cam" (1893), de Modestos Brocos, todos pintores acadêmicos, e "A Negra" (1923), de Tarsila do Amaral, pintora ícone do Modernismo Brasileiro da década de 1920.

No terceiro capítulo, dedicado à análise das obras selecionadas para a pesquisa, começamos com um breve panorama da trajetória artística inicial de Candido Portinari. No

primeiro subcapítulo, analisamos o discurso na obra “Morro” (1933). Debatemos sobre a dicotomia do território branco e do território negro, assim como nos quadros “Mulher e criança” (1936) e “Cabeça de Negro” (1934), do mesmo autor.

Em seguida, articulando com o desenvolvido até aqui neste capítulo, tratamos da noção de “raça” e “etnia” na análise do quadro “Índia e Mulata” (1934) no qual desenvolvemos o conceito de mestiçagem. Dessa forma, foi possível dialogar com a tela “Mestiço” (1936), que nos encaminhou para a questão do trabalho.

Outras obras que pudemos traçar um paralelo foram “Lavrador de Café” (1934), “Índia e Mulata” e “Mestiço” no que se refere à noção de trabalho e mestiçagem.

E, finalmente, “Café” (1935) será a tela deflagradora do debate político, tendo como pano de fundo a era Vargas e muralismo mexicano. Os murais “Café” (1938) e “Cacau” (1938) complementam a análise. Em todo este capítulo, contamos com a parceria de Annateresa Fabris (1990), Carlos Zílio (1982). É importante salientar que as imagens não foram analisadas cronologicamente, mas sim por aproximação dos discursos, dos temas e das composições das telas. Este capítulo é seguido pela conclusão.

Para tanto, suscitamos alguns questionamentos: (I) Como os discursos sobre “raça”, “etnia” e mestiçagem dos anos de 1930 integram a produção artística de Candido Portinari? (II) A partir da análise das imagens, foi possível afirmar que as pinturas selecionadas colocam as pessoas negras e mestiças em posição de inferioridade? (III) Estas imagens auxiliam na manutenção do racismo da atualidade? Tais questionamentos orientaram nossa a pesquisa.

I

DA “RAÇA” À IDENTIDADE NACIONAL

I.1 “Raça”, um conceito fluido

Neste primeiro capítulo objetiva-se desenvolver um breve histórico sobre o conceito de “raça”, seus desdobramentos e seu encontro com a construção da identidade nacional, o que nos possibilitará analisar as pinturas de Candido Portinari no âmbito das relações étnico-raciais. Estes antecedentes têm a função de problematizar o que significa “ser negro” em cada momento abordado a fim de proporcionar uma introdução para o debate seguinte. Assim, faz-se necessária a explanação do que é “ser negro” para nossa reflexão, cuja expressão está diretamente relacionada à noção de “raça”.

Os intelectuais brasileiros de meados do século XIX, a fim de analisar a situação do negro em nossa sociedade e, consequentemente, propor soluções, se utilizaram de uma grande variedade de teorias importadas que priorizavam o tema racial. Teorias raciais de sucesso na Europa em meados do século XVIII chegam ao Brasil na segunda metade do século seguinte com uma entusiasmada acolhida no contexto pré-abolição da escravidão, a qual começa a ser desmantelada a partir da Lei do Ventre Livre, de 1871 e considerável supressão e/ou apropriação daquilo que era conveniente para a elite dominante da época (SCHWARCZ, 1993).

Os anos de 1870 foram de grande importância para estes intelectuais, representaram o marco para a história das ideias no Brasil, pois um novo ideário positivista, evolucionista e darwinista era introduzido no país, em que modelos raciais de análise cumpriram um papel fundamental para a noção de humanidade, as quais legitimaram cientificamente a dominação europeia sobretudo na Ásia e na África. Segundo Lilia Schwarcz:

> *“O que aqui se consome são modelos evolucionistas e social-darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de práticas imperialistas de dominação.”* (SCHWARCZ, 1993, p. 30)

Problematizando o conceito “raça” para compreendermos a invenção da nação brasileira, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (1999) faz um histórico deste conceito, o qual tomaremos como base para o debate. Nele, o autor defende o conceito de “raça” utilizado pelas ciências sociais por acreditar ser possível construí-lo apenas sociologicamente, prescindindo da fundamentação natural, objetiva ou biológica do termo.

Antes de adquirir uma conotação biológica, “raça” significava “um grupo ou categoria de pessoas conectadas por uma origem comum” (Banton, 1994 *apud* Guimarães, 1999, p. 23). Esse sentido literário foi aplicado na maioria das línguas europeias a partir do século XVI.

Já as teorias biológicas sobre “raças” datam do século XIX. Banton afirma que a palavra “raça passou a ser usada no sentido de tipo, designando espécies de seres humanos distintas tanto *fisicamente* quanto em termos de capacidade mental” (GUIMARÃES, 1999, p. 23). Mais à frente no tempo a palavra foi ressignificada, passando para “subdivisões da espécie humana distintas apenas porque seus membros estão isolados dos outros indivíduos pertencentes à mesma espécie” (GUIMARÃES, 1999, p. 23).

Depois da Segunda Guerra Mundial, o conceito foi recusado pela Biologia. A partir de então, após encontros promovidos pela UNESCO de biólogos, geneticistas e cientistas sociais, dois aspectos foram considerados relevantes sobre o assunto, sumariados por John Rex a partir de texto-resumo dos encontros feitos por Hiernaux (GUIMARÃES, 1999), que definem o conceito de “raça” como sendo taxionômico, podendo ser substituído pelo termo “população”. Um dos aspectos considera o termo “raça” como “grupos humanos que apresentam diferenças físicas bem marcadas e primordialmente hereditárias”, e “população” como “grupos cujos membros casam-se com outros membros do grupo mais frequentemente que com pessoas de fora do grupo e, desse modo, apresentam um leque de características genéticas relativamente limitado” (GUIMARÃES, 1999, p. 23, 24).

O outro aspecto, nomeando os grupos tanto como raciais quanto populacionais, não percebe diferenças genéticas significativas no interior dos mesmos, concluindo que nenhum padrão sistemático de traços humanos, excetuando-se os grupos sanguíneos, pode ser atribuídos às diferenças biológicas. Inclusive, o grupo sanguíneo não coincide com os grupos chamados de “raças”. Dessa maneira, características fenotípicas assim como diferenças intelectuais, morais e culturais devem ser atribuídas a construções socioculturais e a condicionantes ambientais, e não biológicas.

Neste período do pós-guerra, para ser coerente com a genética pós-darwiniana, os cientistas sociais, então, passam a considerar a “raça” como um grupo de pessoas com características fenotípicas diferentes de outros grupos, sendo estas físicas reais ou supostas, que ganham sentido social apenas por meio de valores, crenças e atitudes. Na falta de diferenças físicas entre os grupos, alguns autores atribuem a nomenclatura de étnicos. John Rex teoriza que os grupos raciais têm uma base genética ou outra determinante, e os grupos étnicos são os que supõe-se ter comportamento susceptível de mudança (GUIMARÃES, 1999).

Antonio Sérgio Guimarães põe em discussão esta distinção, pois lhe parece que esta diferenciação não dá conta da “racialização” e da “naturalização” da cultura dos grupos subalternos conhecidos como “imigrantes” na Europa de hoje, referidos como novos grupos raciais e étnicos, mantendo com eles um “diferencialismo” cultural, transformando o conceito de

cultura como algo fixo, imutável e natural. Afirma que “a distinção entre formas de discriminação e preconceito, baseadas em identidades sociais, parece, portanto, ser mais de ordem ideológica que de ordem processual”. Outros sociólogos, como Thomas Eriksen, rejeitam o conceito de “raça” pois o consideram carregado de ideologia, preferindo falar apenas em “etnia” (GUIMARÃES, 1999, p. 25).

No entanto, Guimarães assegura que o conceito de “etnia” é mais amplo do que o de “raça”, sendo a etnicidade um aspecto de grupos que se consideram culturalmente distintos de outros, que mantêm um mínimo de interação e identidade social de parentesco ou inventada. Os grupos raciais estariam, de certa forma, contidos nos grupos étnicos, pois a ideia de “raça” gerou uma certa etnicidade, ou, se esta já existia, sedimentou-a.

Ainda acerca de uma definição mais precisa de “raça”, a partir da análise do pensamento de John Rex sobre todas hierarquias sociais, em que tal autor sistematiza duas condições gerais que as fundamentam, inclusive aquela em que justifica-se a utilização do conceito sociológico de “raça”, uma refere-se a “uma desigualdade estrutural entre grupos humanos convivendo num mesmo Estado” e a outra a “uma ideologia ou teoria que justifica ou respalda tais desigualdades”, Guimarães acrescenta uma terceira condição geral, em que “estas formas de desigualdades são justificadas em termos do pretenso caráter natural da ordem social” (GUIMARÃES, 1999, p. 28).

Dessa forma, tais condições podem ser aplicadas em todos os campos de hierarquização social, como classe, raças, etnias, gêneros, grupos religiosos, etc., avançando em direção a uma generalização em que, no processo de naturalização, ao produzir uma síntese, esta ameaçou diluir sua capacidade de análise. “Por isso mesmo, deve-se fazer um esforço no sentido de obter maior precisão dos tipos particulares de discriminação, ligados a diferentes formas de identidades sociais” (GUIMARÃES, 1999, p. 28).

Assim, apesar do fato de todos os grupos considerarem “naturais” as particularidades que os distinguem uns dos outros, e ainda estarem em situações de desigualdades de poder, de direitos e de cidadania, o fato é que as teorias e os critérios utilizados para distinguir os grupos humanos não são sempre os mesmos, não têm os mesmos fundamentos e consequências.

Dessa maneira, para estabelecer um campo de estudos das relações raciais e do racismo é necessário definir o campo ideológico e teórico em que o conceito de “raça” se aplica. Guimarães utiliza o termo “racialismo” tal como Kwame Anthony Appiah o utilizou para referir-se ao preceito em que:

> *‘...há características hereditárias, partilhadas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-la num pequeno número de raças, de tal modo que todos os membros de uma raça partilhem entre si certos traços e tendências que não são partilhados com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem, na*

> *perspectiva racialista, uma espécie de essência racial; [essa essência] ultrapassa as características morfológicas visíveis – cor da pele, tipo de cabelo, feições faciais – com base nas quais fazemos nossas classificações formais'.* (APPIAH, 1992 *apud* GUIMARÃES, 1999, p. 30)

Para Guimarães essa "essência" é definida pela cultura, a qual depende de contexto histórico, demográfico e social, e utiliza diferentes regras de filiação e pertença grupal. E, portanto, é necessário que se mude dois pontos na definição de Appiah:

> *"...primeiro, trata-se de um sistema de marcas físicas (percebidas como indeléveis e hereditárias), ao qual se associa uma 'essência', que consiste em valores morais, intelectuais e culturais. Segundo, apesar de todo racialismo necessitar da ideia de 'sangue', como veículo transmissor dessa 'essência', as regras de transmissão podem variar, amplamente, segundo os diferentes racialismos."* (GUIMARÃES, 1999, p. 30)

Para resumir o debate até aqui, Guimarães afirma que o conceito de "raça" não faz sentido se não for no âmbito da ideologia ou teoria taxonômica, à qual chamou de racialismo, conceito inteiramente sociológico.

Sobre o conceito de "naturalização", o termo "natural" reduz a ideia de natureza a uma noção biológica. Dessa maneira, para Guimarães tal termo, em sentido amplo:

> *"...significa uma ordem a-histórica ou trans-histórica, isenta de interesses contingentes e particulares, representando apenas atributos gerais da espécie humana ou das divindades.*
>
> *A ordem natural presumida, portanto, pode ter uma justificativa teológica (origem divina); científica (endodeterminada); ou cultural (necessidade histórica – como no caso de evolucionismos que justificam a subordinação de uma sociedade humana por outra). Em todos os casos, quando essa ordem natural delimita as distâncias sociais, assiste-se a sistemas de hierarquização rígidos e inescapáveis."* (GUIMARÃES, 1999, p. 32)

Assim, a ordem natural justificaria e racionalizaria as hierarquias sociais de diferentes modos. E algumas ainda são justificadas por uma teoria "científica" da natureza como a eugenia, a biologia e a genética. De maneira geral, o sistema de hierarquização dependeu mais de sua presumida "naturalização" e menos do caráter de suas marcas do corpo, vestuário, maneiras de agir, etc. Decerto, o processo de "naturalização" e está presente em todas as hierarquias sociais, tornando-se um traço constitutivo das relações de poder.

Ainda que o conceito de "raça" tenha sido fortemente utilizado por intelectuais durante a construção do pensamento social brasileiro, segundo Stuart Hall este constitui-se mais como um discurso do que propriamente um conceito definido a partir da comprovação da diferença entre raças do ponto de vista científico.

Hall reflete no artigo intitulado “Raça, o significante flutuante” (2013) sobre a fluidez dessa noção e de que modo a palavra “raça” pode adquirir diversos contornos. Sua primeira colocação é afirmar que “raça”, um dos principais conceitos classificatórios da diferença que intervém nas sociedades humanas, pode ser entendida como uma “construção discursiva, um significante flutuante” (HALL, 2013, p. 1), pois assemelha-se mais à linguagem do que à nossa biologia. Os significantes se referem a “sistemas e conceitos da classificação de cultura, a suas práticas de sentido” (HALL, 2013, p. 1). Eni Puccinelli Orlandi (1994) nos esclarece que se pensarmos o discurso como resultado da produção de sentido entre locutores, devemos considerar a linguagem necessariamente em relação aos sujeitos e ao efeito de sentidos, isso quer dizer que:

> *“...o discurso supõe um sistema significante, mas supõe também a relação deste sistema com sua exterioridade já que sem história não há sentido, ou seja, é a inscrição da história na linguagem que faz com que ela signifique. Daí os efeitos entre locutores. E em contrapartida, a dimensão simbólica dos fatos.”* (ORLANDI, 1994, p. 53)

Certamente, Orlandi complementa o texto de Hall, o qual afirma que a cultura e seus processos de produção de sentido ganham significado devido às relações de diferença mutáveis que estabelecem com outras ideias e conceitos num âmbito de significação. E por ser relacional, não seria possível fixar um sentido, pois está sujeito à apropriações e redefinições.

Dessa forma, a “raça”, e o “racismo”, receberam ao longo do tempo diversas significações, que se inicia na religião, quando acreditava-se que Deus havia criado dois tipo de homens, duas espécies distintas, sendo uma mais civilizada e localizada no Velho Mundo e outra mais “selvagem”, encontrada no Novo Mundo. Transforma-se em pensamento antropológico, quando comprovada a existência de apenas um raça, a raça humana, descendente de primatas, aos quais o homem diferente do europeu se aproxima ao macaco. E depois, em ciência biológica para justificar as diferenças visíveis, os fatos físicos como cor, cabelo e osso, apoia-se na genética, à qual não temos acesso, apenas os geneticistas. Mesmo sendo comprovada a insustentabilidade pela ciência biológica ou genética da diferença de raça entre os seres humanos, este conceito foi substituído pela definição sócio-histórica ou cultural. No entanto, os discursos do senso comum e até mesmo os de cientistas se baseiam em premissas da identidade racial, por exemplo, para explicar fenômenos sociais, políticos ou culturais (HALL, 2013). Dessa forma:

> *“A função de raça como um significante é construir um sistema de equivalências entre natureza e cultura.*
> *Exige-se o traço biológico como sistema discursivo na medida em que os sistemas raciais tenham a função de essencializar, de naturalizar, essa maneira de tirar a diferença racial da*

> *história, da cultura, e localizá-la para fora do alcance da mudança."* (HALL, 2013, p. 4)

Dentro dessa perspectiva, os fatos físicos, as diferenças visíveis, as evidências da cor da pele, do cabelo, do osso teimam em existir, entretanto não fazem parte da base de diferenciação genética. São fatos biológicos que aparecem, que são vistos e que corroboram para que "raça" continue sendo discutida. E o que dá respaldo aos olhos não científicos, ao senso comum é o que não se vê, o código genético, que deu origem às diferenças apenas de aparência. Dessa forma, essa aparência, a cor, o cabelo, a obviedade da realidade se torna um obstáculo para a discussão sobre "raça" como um sistema cultural (HALL, 2013).

Stuart Hall pensa, então, a possibilidade de uma outra epistemologia da "raça", pois este conceito que não dá conta da verdade, está fundada na busca de uma garantia da verdade e autenticidade de alguma maneira, seja através da biologia, ou da genética, ou da fisiologia da cor, ou na história e cultura humanas. "É a busca da garantia, tanto na política antirracista quanto na política racista, que nos vicia na preservação do traço biológico" (HALL, 2013, p. 5). E conclui que essa possibilidade é uma necessidade do argumento político, tanto da política de raça quanto da de anti-raça.

I.2 Do branqueamento à busca pela identidade nacional a partir da mestiçagem

Desde fins do século XIX e início do XX, a relação da questão racial no Brasil com a da identidade nacional fundamenta o pensamento da nossa intelectualidade. A partir de teorias importadas, a *intelligentsia* brasileira formulou fundamentos, que percorrendo várias trajetórias, chegam a uma mesma conclusão, a necessidade do branqueamento da sociedade para civilizar-se.

Essa perspectiva descende das diversas teorias absorvidas pelos pensadores da época, encabeçados por nomes ícones como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, ditos precursores das Ciências Sociais do Brasil (ORTIZ, 2006).

Sílvio Romero explica o declínio do Romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar por meio de tais teorias, como o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. Todas são diferentes entre si, no entanto, são consideradas sob o aspecto da evolução histórica dos povos.

O evolucionismo tenta encontrar o vínculo entre as sociedades humanas, considerando que as mais "simples", ditas povos primitivos, evoluem naturalmente para as mais complexas, as sociedades ocidentais. Procura-se estabelecer as leis que presidiriam o progresso das civilizações. Politicamente, o evolucionismo vai fazer com que a elite europeia perceba o seu

poderio para expandir mundialmente o capitalismo e se consolidar como modelo. Para Renato Ortiz:

> *"... o evolucionismo, em parte, legitima ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental. A 'superioridade' da civilização europeia torna-se assim decorrente das leis naturais que orientam a história dos povos."* (ORTIZ, 2006, p. 15)

Aceitar tal teoria para analisar a sociedade brasileira é reconhecer que, dentro de uma história natural da humanidade, o país encontrava-se em estágio civilizatório "inferior" ao alcançado pelos países europeus. Dessa forma, torna-se necessário explicar o "atraso" brasileiro e "apontar para o futuro próximo, ou remoto, a possibilidade de o Brasil se constituir como povo, isto é, como nação" (ORTIZ, 2006, p. 15). A grande celeuma dos intelectuais da época era compreender a discrepância entre a teoria e a realidade, o que se traduzia na construção da identidade nacional, daí a ênfase no estudo do "caráter nacional".

Na medida em que a realidade da sociedade brasileira se distingue da europeia, a teoria do evolucionismo adquire novos formatos e particularidades. A explicação dessa dissonância se dará pela combinação com outros conceitos que, então, permitirão considerar o porquê o "atraso" do país. O evolucionismo possibilita a compreensão mais geral das sociedades humanas, no entanto, torna-se necessária sua complementação com outros argumentos para a compreensão da peculiaridade da sociedade brasileira.

Sob a perspectiva do evolucionismo, a "raça" e o "meio" foram dois elementos fundamentais para embasamento dos sistemas de pensamento dos intelectuais brasileiros do final do século XIX e início do século XX. A exemplo disso, o livro "Os Sertões", de Euclides da Cunha, tratou, em seus dois primeiros capítulos, da relação do Homem com a Terra, assim como Sílvio Romero, em seus estudos iniciais sobre o folclore, setorizou a população brasileira em habitantes da mata, das margens dos rios, das praias, dos sertões e das cidades, e Nina Rodrigues, que, em suas análises do direito penal brasileiro, considerou a vinculação das características psíquicas do homem a sua dependência ao meio ambiente.

De fato, o "meio" e a "raça" tornaram-se categorias do conhecimento para interpretação da realidade brasileira, pois a compreensão da natureza, dos acidentes geográficos explicavam a situação econômica e política do país. Chegou-se a considerar o meio como fator que influenciou a legislação industrial e a cobrança de impostos e, ainda, teria sido determinante para uma economia escravagista. Renato Ortiz complementa:

> *"A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza*

> *indolente do brasileiro, as manifestações tíbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato."* (ORTIZ, 2006, p. 16)

Dessa forma, o evolucionismo que se desenvolveu no Brasil se combinou a esses dois fatores, importantes para a intelectualidade brasileira, mas que não foram tão essenciais para os teóricos europeus. Assim, com características específicas, o Brasil se diferencia da sua metrópole. Não se pode mais ser uma "cópia", pois ser brasileiro significa viver em um lugar geograficamente distinto da Europa, povoado por uma raça diferente da europeia (ORTIZ, 2006).

"Meio" e "raça" tornaram-se dois elementos imprescindíveis para a construção da identidade brasileira, a ideia de nacional e popular, ou seja, a de um povo que se identifica numa problemática étnica dentro de um limite geográfico nacional.

Sílvio Romero considera a questão racial ainda mais importante que o meio, pois ela é vista como "a base fundamental de toda história, de toda política, de toda estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações" (ROMERO *apud* ORTIZ, 2006, p. 19).

Nos anos de 1870, escritores descobrem o índio como elemento nativo e o transformam em símbolo nacional. Gonçalves Dias e José de Alencar criam um modelo de índio civilizado, despido de suas características. Por outro lado, não consideram a presença do negro. Em todo o período da escravidão houve um silenciamento das culturas africanas que povoaram o Brasil.

Após a Abolição da Escravatura, em 1888, o negro transforma-se num elemento que deve ser levado em conta, ainda que considerado cidadão de segunda ordem, devido à passagem da sua condição de mão de obra escravizada para trabalhador livre. Os intelectuais e produtores de cultura foram obrigados a reavaliar a posição do "negro" na sociedade visto que tornou-se um fator dinâmico da vida social e econômica brasileira.

A partir de então, a afirmação de que a formação da civilização brasileira foi através da fusão das três raças (o branco, o índio e o negro) toma vulto, atribuindo ao branco a superioridade.

Euclides da Cunha afirmou que "estamos condenados à civilização" (ORTIZ, 2006, p. 20). O índio e o negro representam um entrave para o processo civilizatório e um problema teórico se instaura para os "cientistas" do período na medida em que se questionam como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial.

Assentados na noção de um meio nacional e na constatação de que duas outras raças inferiorizadas contribuem para a evolução histórica do Brasil, os intelectuais do final do século XIX procuram definir a nossa diferenciação, tornando o mestiço a categoria através da qual se exprime a necessidade da elaboração de uma identidade nacional.

Nesta perspectiva, a mestiçagem tanto moral quanto étnica possibilita a adaptação do Brasil à civilização europeia na medida em que é real e simbólica. Ou seja, a mestiçagem é

concreta, real quando refere-se às condições sociais e históricas da amálgama étnica, e simbólica quando as aspirações nacionalistas se ligam à construção de uma nação brasileira. Nação esta que tem como ideal para o Brasil a utopia do branqueamento da sociedade brasileira, a ideia de que é "na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das 'raças inferiores', o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente" (ORTIZ, 2006, p. 21).

A ideia de branquear a população brasileira para que a partir daí possa desenvolver a nação ganhou relevo no século XIX e início do XX (SCHWARCZ, 1993). Certamente, isso trouxe em seu contorno a problemática de sermos um país com grande população negra, índia e mestiça, considerados naquele momento inferiores racialmente.

Além de Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, outros pensadores já do século XX, como Manuel Bonfim, Alberto Torres e Oliveira Viana, trilharam diversos caminhos com teorias que ora concordavam e ora discordavam dos seus predecessores, entretanto, todos chegaram na mesma conclusão: a de que era preciso branquear a sociedade. Nessa perspectiva, Renato Ortiz coloca:

> *"Na verdade, as Ciências Sociais da época reproduzem, no nível do discurso, as contradições reais da sociedade como um todo. A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional. Neste sentido, as teorias elaboradas são mais 'adequadas' que as de Manuel Bonfim; o Estado a que se refere este último será consolidado somente com a revolução de 1930."* (ORTIZ, 2006, p. 34)

Com a Revolução de 1930, realizou-se no Brasil a busca por novos caminhos na orientação política do país, tendo como principal preocupação o desenvolvimento social. Dessa maneira, as "teorias raciológicas" de então não se adequavam mais a esse quadro, era preciso superá-las devido à nova realidade social. Entra em cena, neste momento, o sociólogo Gilberto Freyre, que expressará uma nova compreensão da questão racial no Brasil quando retoma à temática racial, necessária para a compreensão da questão da identidade nacional.

No entanto, Freyre desloca o eixo da discussão do conceito de "raça" para o conceito de cultura. Segundo Renato Ortiz, essa passagem permite um maior distanciamento entre o biológico e o cultural, bem como elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço.

> *"A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias raciais, ao ser reelaboradas pode difundir-se socialmente e tornar-se senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional"* (ORTIZ, 2006, p. 41).

As características de “preguiça”, “indolência” atribuídas aos mestiços, são substituídas pela ideologia do trabalho. E é também pela temática do trabalho que o pintor Candido Portinari é incorporado ao Estado Novo e considerado por alguns críticos o seu pintor oficial.

Materializando uma tendência centralizadora desde o governo provisório de 1930, o Estado Novo implantou efetivamente um modelo político autoritário. “Buscando ampliar a legitimidade de suas bases, Getúlio, além de abarcar vários setores da sociedade, mostrou-se capaz de mobilizar grande parte da intelectualidade” (SOARES, 2003, p. 8).

O primeiro passo nesse sentido ocorreu em novembro de 1930, quando Getúlio fundou o Ministério da Educação e da Saúde e delegou a política educacional a jovens políticos mineiros. Em 1934, Gustavo Capanema assume o cargo no Ministério. Essa vinculação entre Modernismo e a era Vargas demonstra o esforço do regime para ser identificado como defensor de ideias inovadoras no âmbito da cultura.

O fato de que poucos intelectuais resistiram aos apelos de integração por parte do Estado, através de cargos, demonstra que esse esforço não foi em vão. Mas se a vertente modernista conservadora predominou no projeto político ideológico estadonovista, isso não significa que o governo excluiu a colaboração de intelectuais que defendiam projetos culturais inovadores, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Porém, esses representantes modernistas menos conservadores foram absorvidos de maneira diferenciada.

I.3 A construção da identidade nacional na arte

Em finais do século XIX, o Brasil era visto, tanto dentro quanto fora do país, como um lugar de extrema miscigenação racial. Desde o início e durante todo este século, o Brasil recebeu vários naturalistas, em busca de espécimes raros da fauna e da flora brasileiras, além de artistas viajantes, que acompanhavam as expedições científicas, os quais se depararam com tipos de homens e mulheres resultantes da mistura racial. Com título de “país mestiço”, estes difundiram essa ideia no exterior. Ideia à época negativa, pois a miscigenação racial significava deterioração das raças, tanto a branca, quanto a negra e a indígena, restando um tipo indefinido, híbrido, carente em energia física e mental. Dessa maneira, a mestiçagem de então simbolizava o atraso da nação ou até a sua inviabilidade. Tal discurso de cunho liberal tomava força em fins do século XIX com dados quantitativos recolhidos nos censos e divulgados nos jornais (SCHWARCZ, 1993). Para a autora:

> *“Enquanto o número de cativos reduzia-se drasticamente – em 1798, a população escrava representava 48,7%, ao passo que*

> *em 1872 passava a 15,2% --, a população negra e mestiça tendia a progressivamente aumentar, correspondendo, segundo o censo de 1872, a 55% do total. Nessa mesma ótica, os dados de 1890 tornavam-se ainda mais aterradores. Ou seja, se na Região Sudeste (devido, sobretudo, ao movimento imigratório europeu) a população branca predominava – 61% -, já no resto do país a situação se invertia, chegando os mestiços a totalizar 46% da população local".* (SCHWARCZ, 1993, p. 13)

A representação do país como uma terra mestiça levada pelos artistas e naturalistas estrangeiros para a Europa e para os Estados Unidos, assim como a preocupação da elite local com o cruzamento de raças foi a questão central para a compreensão do que eles acreditavam que seria o destino da nação.

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre profundas mudanças com o processo de industrialização mais acelerado em consequência das dificuldades externas com a Primeira Guerra Mundial, e com a urbanização, principalmente de São Paulo, pelo enriquecimento dos grandes fazendeiros de café que queriam fazer frente ao poder político do Rio de Janeiro. O desenvolvimento de uma classe média e de um proletariado urbano somam-se a esta transformação.

Nesse ambiente de inovações, a nova geração de artistas e intelectuais, filhos dos "barões" do café, frequentadores da Europa e importadores das suas modas, tinham a necessidade de um rompimento com as artes plásticas desenvolvidas nas Academias de Belas Artes, pois esta representava, para eles, de maneira geral, um atraso no sentido de não constituir uma arte genuinamente brasileira. Na década de 1920, o Modernismo como movimento artístico e cultural era considerado por muitos o ponto de referência para a consolidação da identidade nacional, pois traz consigo uma consciência histórica, que é esparsa em outros momentos.

Tal identidade a ser construída vai buscar no que chamaram de "as raízes nacionais" as figuras, os tipos, as cores, as paisagens a serem representados. Nesse momento, os negros e os mestiços, visibilizados positivamente, são a representação da brasilidade, associados ao trabalho, à pobreza, às memórias da infância na fazenda em convivência com escravos libertos, ligados também à sensualidade, à malemolência. É importante ressaltar que a busca pela nacionalidade através da representação do homem rural, o "caipira" foi tema do artista Almeida Júnior, formado pela Academia, mas por não estar ligado diretamente a ela, aventurou-se na temática regionalista, experimentando, satisfatoriamente, a cor e a luz local. Anterior a ele, pintores românticos traduziram a questão do nacional na temática indianista, em que representavam os personagens indígenas dos contos de, por exemplo, José de Alencar, como essência da nossa brasilidade.

A década de 1920 foi para os artistas o período de descobertas, de enfrentamento e de conquistas profundas e revolucionárias para a Histó;ria da Arte brasileira.

II
PINTURAS DE NEGROS ANTES DE PORTINARI

No período colonial, por volta do século XVII, diversos artistas viajantes, integrantes de missões científicas, produziram imagens referentes aos tipos e costumes existentes no Brasil. Artistas como Albert Eckhout e Frans Post integraram a comitiva de Maurício de Nassau e registraram as paisagens os e tipos humanos que aqui encontraram, assim como as riquezas da fauna e da flora, de maneira alegórica [5]numa época em que arte e ciência encontravam-se imbricadas. No século XVIII houve o impedimento da entrada desses viajantes estrangeiros na colônia pelo governo ultramarino para evitar o contrabando de ouro e diamante e, consequentemente, essas pinturas sofreram alterações. Nesse período, os registros encontrados foram feitos por estrangeiros que trabalhavam para a Corte, como Carlos Julião, um militar a serviço da Coroa portuguesa, que reconhecia a sua falta de apuro técnico (MOURA, 2012).

No século XIX, artistas vindos com a Missão Artística Francesa, em 1816, encomendada por Dom João VI para a criação e construção da Academia Real de Belas Artes aos moldes da Francesa, fizeram diversos registros da cidade do Rio de Janeiro. Além da sua função principal de instituir e sistematizar o ensino das Belas Artes no Brasil, estes artistas também documentaram o cotidiano na cidade enquanto aguardavam a construção do edifício da Academia. Dessa leva de artistas, destaca-se Jean-Baptiste Debret, que representou a vida dos escravos na cidade em aquarelas, que reuniu no seu famoso livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. No mesmo período, outros artistas, denominados viajantes, trataram de representar o cotidiano durante suas estadas na América. Nome expressivo da arte nesse período e popular atualmente pela representação da escravidão é Johann Moritz Rugendas. Dessa forma, a representação pictórica de negros, desde a chegada dos primeiros escravizados com o tráfico negreiro, e das misturas raciais entre brancos, índios e negros entre si foi realizada por artistas europeus (CONDURU, 2007).

Na segunda metade do século XIX, num contexto em que os processos abolicionistas ganham volume, e início do século XX, com a abolição da escravatura efetivada há uma década, a representação de pessoas negras ruma em outra direção. A então Academia Imperial de Belas Artes, de 1826, que se tornou na República a Escola Nacional de Belas Artes, mesmo preocupada em reproduzir os padrões europeus de ensino e produzir obras para atender aos anseios de uma clientela desejosa de sua representação como sinônimo de *status* social, tiveram como seus integrantes, artistas que desenvolveram, mesmo que fugaz, a temática do negro, indicadora de uma modernização na arte (MOURA, 2012).

[5] Compreendemos alegoria como obra de arte, seja pintura ou escultura, que representa uma ideia abstrata por meio de formas que a tornam compreensível.

Neste capítulo, a análise das obras de arte será problematizada com a história e o pensamento social brasileiro da época a fim de auxiliar a percepção da posição do negro na sociedade e principalmente, na pintura, e verificar os possíveis desdobramentos na pintura de Candido Portinari.

II.1 Pinturas de negros em meados do século XIX e a escravidão

Os primeiros registros imagéticos produzidos em terras brasileiras foram produzidos por artistas viajantes e naturalistas europeus em expedições científicas, que além de virem pesquisar e explorar a natureza brasileira, documentavam as pessoas que aqui habitavam, com interesses diversos na sua divulgação pela Europa. Artistas como Albert Eckhout (1610-1665) e Frans Post (1612-1680) produziram inúmeras imagens da colônia, e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), representaram o Brasil oitocentista, cuja produção nos serve hoje de referência deste período. O mais popular destes artistas na atualidade é Debret, pois tem seu trabalho reproduzido em livros didáticos para ilustrar, principalmente, a escravidão aqui engendrada. Antes de lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, Debret passava seu tempo produzindo aquarelas dos vários tipos de negros aqui escravizados e outros tantos libertos que perambulavam pelas ruas do Rio de Janeiro. Depois que a construção da Academia terminou, em 1826, tornou-se professor. Muitos artistas brasileiros aprenderam com seus ensinamentos. Muitos voltaram para a própria Academia como professores. É o caso de José Correia de Lima, pintor consagrado e discípulo do mestre francês Jean-Baptiste Debret, se tornou professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes e realizou a tela “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana”, em 1853 (Figura II.1), exposta na Exposição Geral de Belas Artes de 1859, dois anos após sua morte.

No Brasil escravocrata, até a década de 1850, não era comum pintar retrato de negros e expô-las em Salões Oficiais valorizando-os como personalidades em obras acadêmicas assim como tantas outras da elite (CARDOSO, 2008). No entanto, pela história de heroísmo, Simão, africano de Cabo Verde, homem livre, casado e pai de família, foi eternizado no quadro de José Correia de Lima. Após o naufrágio do vapor Pernambucana na costa sul do Rio de Janeiro em 9 de outubro de 1853, o marinheiro Simão lança-se ao mar e salva treze pessoas, entre elas, mulheres e crianças brancas. Seu ato heroico, como foi considerado à época, lhe rendeu notícias de destaque na impressa, poemas, gravuras e reconhecimento pelo Imperador do Brasil e de Portugal, que lhe conferiram medalhas de ouro.

Ao analisar o quadro, verificamos que o pintor pretendia transmitir a ideia de que Simão era um homem forte, com peito à mostra e braço musculoso. Sua cabeça, proporcionalmente menor que o tronco, revela um rosto com muitos detalhes, feição que não demonstra nenhum sentimento ou ação, traço do estilo Neoclássico, reproduzindo os ensinamentos do gênero retrato da Academia.



Figura II.1 José Correia de Lima. **Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana**, 1853.
Óleo sobre tela, 92 x 72 cm
Rio de Janeiro. Coleção Museu Nacional de Belas Artes

Apenas a partir do título da obra e da ciência de sua história, o quadro nos desvela um homem digno pelo seu feito, merecedor de uma pintura a óleo, fugindo à representação em que o negro costumeiramente aparece. Ao denotar valentia, virilidade de maneira dignificante ao intrépido marinheiro, Correia de Lima atesta os pressupostos pedagógicos acadêmicos de ensinar valores éticos e afasta-se da representação que se fazia dos negros no Brasil até meados do século XIX. Segundo Eneida Sela (2008) a palavra "negro" tinha a mesma conotação de "africano" e "escravo", assim, a maior parte dessas representações apresentavam os negros no mundo do trabalho. Esta conotação de trabalho, não digno de homem branco, representante da elite, da nobreza, que não se vestiria com a simplicidade que Simão foi representado. Nem seria retratado sem as insígnias que caracterizavam a sua posição na sociedade, como Simão o foi, sem nenhuma paisagem ao fundo que fizesse referência ao seu feito ou justificasse sua estada no Salão. Os elementos que fazem alusão a sua função e posição social são a corda que segura, suas roupas e o título.

O naufrágio e a bravura do marinheiro africano ficaram no imaginário popular durante alguns anos, principalmente pela ação de Francisco de Paula Brito, um dos nomes mais importantes dos grupos editoriais do Brasil em meados do século XIX. Paula Brito publicou um artigo intitulado "Preto Simão" em seu principal jornal, o *Marmota Fluminense* em 8 de novembro de 1853, apenas quatro dias após a primeira notícia publicada no *Jornal do Commercio*. Em seu texto, Paula Brito reconta a história do naufrágio e do heroísmo de Simão com riqueza de detalhes e enfatizava as implicações ideológicas de tal feito. Rafael Cardoso (2008) transcreve um trecho em que Paula Brito destacava que era "tanto mais louvável quanto, sendo ele *Preto*, todos aqueles a quem salvava eram *Brancos*, entrando neste número senhoras casadas, moças donzelas, e crianças, a quem ele respeitava e animava cheio de confiança em si" (BRITO *apud* CARDOSO, 2008, p. 49).

Francisco de Paula Brito também era negro e foi um militante pela abolição da escravatura e pela extinção do preconceito de cor no Brasil. Era editor do jornal *Homem de cor* (1833), primeiro periódico engajado no combate ao racismo. Ficou tão interessado na história de Simão que dedicou-se a imortalizar sua imagem. Ao final do primeiro artigo publicado sobre o marinheiro africano, Paula Brito anunciou que iria apresentar o retrato deste Herói. E assim o fez, em 11 de novembro de 1853, publicou uma estampa no jornal e distribuiu para seus assinantes e acionistas um retrato litográfico a fim de que sua imagem circulasse (Figura II.2).

Comparando-se as duas imagens, é perceptível a semelhança no enquadramento e nas feições do rosto de Simão. O que difere é posição do braço e suas vestimentas, pois aqui é apresentado de casaca, camisa e gravata, como um senhor fino, com cabeleira penteada e proporções corporais mais condizentes. Não se sabe se a litografia foi realizada a partir da pintura de José Correia de Lima, já que o procedimento para confecção de uma litografia era exatamente a cópia de uma imagem existente, como pintura, desenho ou fotografia

(CARDOSO, 2008), ou teria sido o contrário, pois também há especulações de que o quadro pintado poderia ainda estar inacabado (MARINO, 2013). De fato, a pintura de Correia de Lima tem contornos definidos e realistas apenas no rosto de Simão, enquanto que o torso, o braço e o fundo foram pintados com pinceladas fluidas, sem precisão. Além disso, não existe assinatura. Para análise de especialistas em Arte Acadêmica a pintura a óleo seria considerada mal realizada ou o artista teria sido influenciado por tendências europeias de renovação das artes plásticas (CARDOSO, 2008).



Figura II.2 Louis Thérier
Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana, 1853.
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Contudo, antes mesmo da exposição do quadro de José Correia de Lima num Salão Oficial, a atitude de Francisco de Paula Brito, que fortaleceu a divulgação e a permanência do

feito e das honrarias a Simão no imaginário das pessoas à época, teve, possivelmente, um cunho racial, já que Paula Brito militava contra o preconceito de cor. Fortuitamente, a influência que as potências editoriais exerciam e ainda exercem sobre a população, neste caso, foi extremamente positiva para a discussão atual sobre o combate ao racismo e a defesa da negritude.

Para a História da Arte Brasileira é inegável a contribuição do quadro em questão para o debate sobre o racismo nas Artes. O negro, que até então era representado apenas como um "espécime", que tem variações de tipos étnicos, de características, de vestimentas, de costumes (SELA, 2006), no entanto, neste quadro, o negro é apreciado, mostrado com sua individualidade, com sua humanidade valorizada.

Outro exemplar pictórico sujeito à análise nesse sentido é o quadro "Príncipe Obá" (1886) (Figura II.3), de Belmiro de Almeida. A tela é um retrato de um homem negro, personagem ilustre das ruas do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX conhecido como Príncipe Obá II d'África. Nascido no sertão da Bahia, Cândido da Fonseca Galvão, era filho de africanos forros e neto do poderoso rei Alafin Abiodun, o unificador do Império Oyó, o povo ioruba de África (SILVA, 2003).

Após a morte de seu avô, seu reino entrou em decadência, sofrendo várias invasões e perdendo os seus para o comércio de escravizados que os enviava para a Bahia. Numa dessas batalhas ou vítima de traição no Palácio, um dos 660 filhos de Abiodun foi capturado e enviado para o Brasil como escravo, onde recebeu o nome cristão de Benvindo. Aqui, utilizando-se de sua descendência e autoridade de príncipe, provavelmente, envolveu a comunidade ioruba em cotização para a compra de sua alforria, que aconteceu com grande rapidez. Seu filho, então, nasceu no Brasil já livre, na Vila dos Lençóis, no sertão da Bahia (SILVA, 2003).

O príncipe d'África, em ocasião da Guerra do Paraguai, apresentou-se na Corte do Império no Rio de Janeiro como Voluntário da Pátria para lutar, de onde saiu oficial honorário do Exército brasileiro por bravura. Auto intitulou-se Príncipe Obá II d'África[6] e viveu como um nobre na "Pequena África", a região Portuária do Valongo, onde muitos africanos residiam. Era reconhecido pelo povo negro como um príncipe real, porém era visto como "meio amalucado" pela elite, mesmo tornando-se amigo pessoal de Dom Pedro II (SILVA, 2003). Tornou-se um defensor da abolição dos escravos, principalmente depois de findada a Guerra do Paraguai, pois naquele lugar, seus governantes efetivaram a abolição da escravatura e garantiram a liberdade a quem permanecesse em seu território.

[6] Obá significa Rei em ioruba.



Figura II.3 Belmiro de Almeida. **Príncipe Obá**, 1886.
Óleo sobre tela, 24 x 15 cm
Coleção João Hermes Pereira de Araújo

Dom Obá II era ferrenho defensor da monarquia, liderou um movimento negro na época, que o auxiliava nos custos da publicação de seus artigos nos periódicos sempre voltados para dignificação dos negros. Eduardo Silva, em seu artigo, expõe o que o príncipe Obá pensava sobre as relações raciais:

> *"No tocante às relações raciais, por exemplo, o príncipe Obá pensava completamente diferente de seus contemporâneos da elite, que viam as raças diferentes. Para Dom Obá, ao contrário, as raças pareciam essencialmente iguais. Por isso, o combate ao racismo, a defesa da igualdade fundamental entre homens, era um dos pontos centrais de seu pensamento e prática política. Defendia Dom Obá, naquele Brasil senhorial e escravista, que o valor dos homens não estava na cor da pele, como muitos ainda pensavam, mas no mérito, no valor guerreiro e humano de cada um."* (SILVA, 2003, p. 51)

Dessa forma, o Príncipe Obá II foi um personagem muito importante na história do Brasil no que tange os movimentos sociais a partir das esperanças de liberdade aos escravizados no retorno da Guerra do Paraguai e na disponibilidade dos negros em defender a Pátria. Os movimentos sociais antecederam e impulsionaram a Abolição da Escravatura através da influência direta de Dom Obá II sobre Dom Pedro II e seus oficiais.

Tanto foi uma personalidade que foi retratado por Belmiro de Almeida, pintor, desenhista, caricaturista, escultor, professor e escritor, artista formado na Academia de Belas Artes, que lecionou desenho no Liceu de Artes e Ofícios, de 1879 a 1883, e na Escola Nacional de Belas Artes de 1893 a 1896.

Belmiro pintou o quadro "Príncipe Obá" (1886) como um retrato, o qual como gênero de pintura considera a identidade como característica primordial. Ao observarmos suas vestes, fraque e cartola, guarda-chuva e cetro, sapatos, luvas e o esboço de um *pince nez*[7] em seu rosto, identificamos as insígnias da realeza e de "homem de bem". No entanto, o rosto do retratado é nebuloso, que nos faz duvidar se sua cor da pele é mesmo negra ou se a cartola faz sombra que enegrece a face. Além disso, há apenas borrões que sugerem olhos, nariz e barba e uma linha branca arredondada, envolta do olho direito, que passaria desapercebida se não soubéssemos que Dom Obá usava um *pince nez* de ouro (SILVA, 2003). A identidade, que tem o rosto como sua imagem, não nos é revelada. A paisagem de fundo é uma estrada de terra que, provavelmente, a figura representada já havia percorrido. Foi construída pelo pintor numa grande curva, em meio à vegetação, um ambiente bucólico, e não desaparece no horizonte, o que denotaria, talvez, um passado longínquo, ancestral. A grande curva se prolonga por detrás do retratado e se torna um estreito caminho que, de tanto que se afunilou,

[7] *Pince nez* é uma palavra francesa que foi transformada em pincenê em nossos dicionários. Significa óculos sem haste que prende no nariz.

desapareceu na margem esquerda do quadro. Isto poderia significar um passado não tão distante, no entanto, desconhecido.

Nas duas obras analisadas até aqui, o contexto em que foram constituídas foi fundamental para a compreensão da representação de pessoas negras. Ambos tiveram função social destacável em sua época na problematização da questão racial e, por isso, podem ser encaradas também como um fato histórico. No debate das relações raciais de meados do século XIX, podemos observar uma movimentação de setores da sociedade, composta de negros, buscando meios para divulgar a necessidade de valorizar o "homem de cor", de conquistar igualdade de direitos e de banir a escravidão da Pátria.

II.2 Pinturas de negros em fins do século XIX e o branqueamento

Em "Redenção de Cam" (1895) (Figura II.4), de Modesto Brocos, nos encontramos na última década do século XIX, após a Abolição da Escravatura, no contexto da República e sob a influência de teorias racialistas importadas, que foram aqui absorvidas em parte.

Poderíamos dizer que esta pintura é uma imagem clássica para o debate das relações raciais. Ela foi apresentada no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres em 1911, pelo então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, também médico e antropólogo, João Batista de Lacerda. Ela, naquele contexto, sintetizava extraordinariamente o pensamento científico da *intelligensia* brasileira, que identificava no negro o sinônimo de inferioridade e degenerescência, e via na miscigenação, a fim de branquear a população, uma possibilidade de tornar o país civilizado. A "Redenção de Cam" traduz esse pensamento.

A obra foi realizada em 1895, e à época, ganhou medalha de ouro da Exposição Geral daquele ano, passando a integrar o acervo da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas-Artes. Modesto Brocos, outro pintor acadêmico, era espanhol e estudou na Argentina, no Brasil e aperfeiçoou-se em Paris, Madrid e Roma. Retornou ao Brasil em 1891 como professor da Escola Nacional de Belas Artes.

Apresentando uma mulher negra, já idosa, uma outra, mestiça, um homem e um bebê brancos, Brocos faz uma composição que sugere a trajetória pretendida pelo projeto político-social de branqueamento da população iniciado nas primeiras décadas do século XX. A mulher negra, já velha e de pés descalços representa um passado escravocrata, afrodescendente, que carrega em si toda a característica negativa contida naquela raça. Desejosa de que os seus evoluam, ela é símbolo da promoção da primeira geração de cruzamentos entre negros e brancos, sendo ela progenitora de uma mulher mestiça, de pele mais clara.

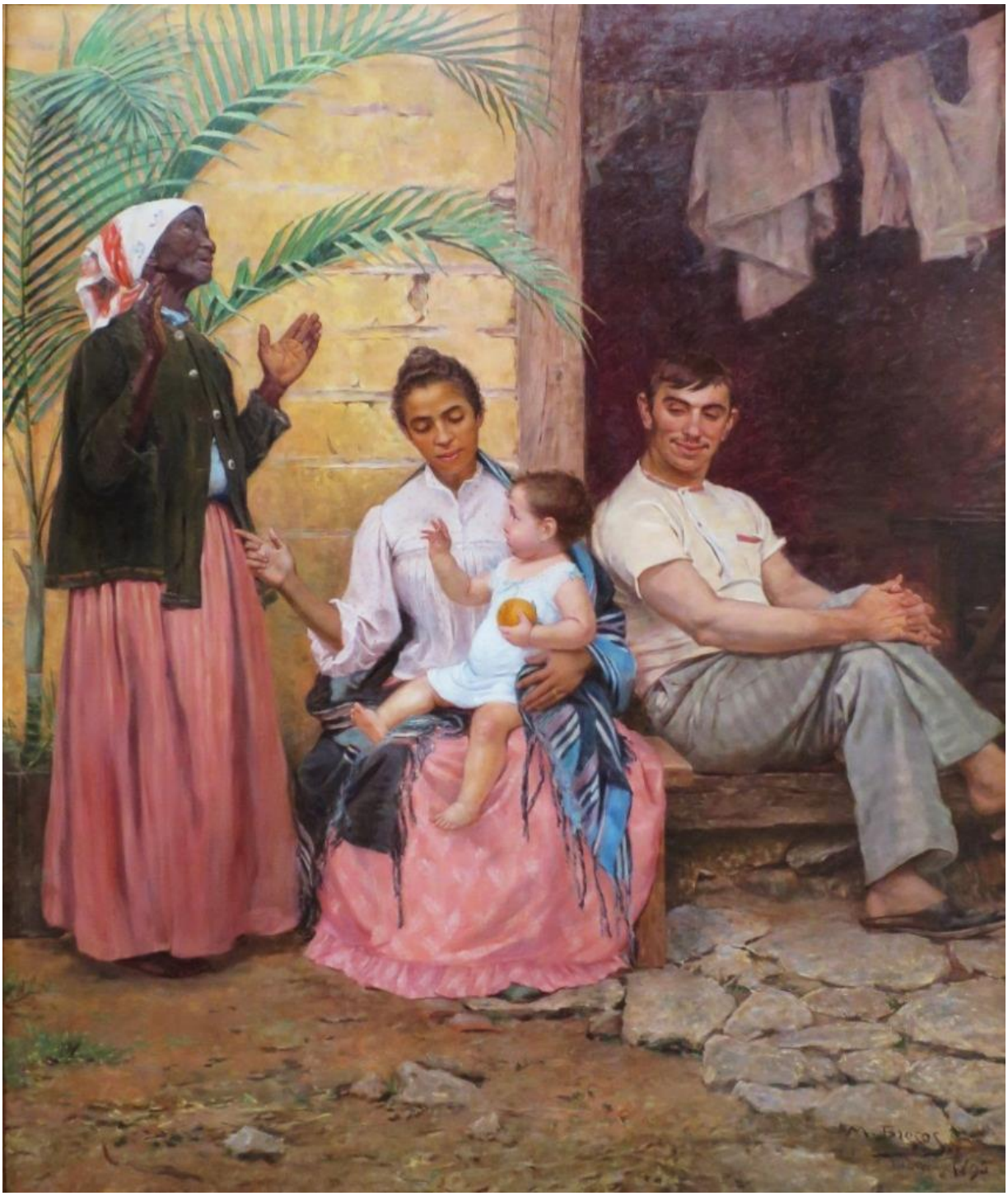


Figura II.4 Modesto Brocos. **Redenção de Cam**, 1895.
Óleo sobre tela, 199 × 166 cm
Museu Nacional de Belas Artes

Essa, por conseguinte, realiza o cruzamento entre ela, mestiça, e um homem branco, provavelmente europeu, em referência a imigração de italianos, alemães, portugueses que foram financiados pelo governo para, além de integrarem a lavoura como mão de obra assalariada, promoverem o branqueamento da população e a extraordinária possibilidade de civilizá-la. Desejo que no quadro foi conquistado. A mulher negra agradece a Deus pela "benção" de ter branqueado sua família, enquanto o homem olha o bebê com cara de

satisfação. A mulher mestiça e o bebê estão propositalmente colocados no centro do quadro, representando um marco, um “divisor de águas” na relação racial brasileira (pretendida) na transição do século XIX para o XX.

Outro elemento na temática relevante para apreciação é a ambientação que as personagens são apresentadas, isto é, uma casa, ao fundo, construída de taipa, pintada de amarelo que contrasta com o verde da palmeira, referência à República (CARDOSO, 2008). Essa parede termina no portal de madeira, que aparece como uma linha divisória, bem no centro do plano de fundo. Outro elemento que caracteriza essa divisão é o calçamento de pedra, que termina aos pés da mulher mestiça, de onde continua um chão de terra batida. Além disso, as personagens são humildes, simples, característica revelada pelas suas vestimentas e posição próxima ao chão. Estes elementos denotam a cultura nacional, uma preocupação tanto da República quanto da Academia em modernizarem-se.

A centralidade da mulher mestiça faz alusão representações renascentistas da Virgem Maria com menino, assim como a “Madonna de Terranuova” (Figura II.5), realizada por Rafael Sanzio, pintor italiano, famoso também por suas “Madonnas”.



Figura II.5 Rafael Sanzio. **Madonna Terranuova,** c.1505.
Óleo sobre tela, 87 cm de diâmetro
Museu estatal de Berlin (Berlin Gemäldegalerie)

A composição da pintura de Brocos (Figura II.4) não se refere diretamente a questões religiosas, mas sim à composição clássica centralizada da mulher com seu rebento no colo, ambos divinizados. A postura da mulher e suas vestimentas, assim como o pano que passa pelo ombro esquerdo e recai sobre a perna direita, assemelha-se à “Madonna” de Rafael.

De acordo com a análise de Rafael Cardoso (2008), a obra não tem nenhuma referência do Impressionismo ou de alguma outra corrente estilística, não há nenhuma inovação na linguagem pictórica. Pelo contrário, foi realizada absolutamente dentro dos padrões acadêmicos de inspiração neoclássica. O que a torna relevante à época é a sua temática.

Do ponto de vista do tema, este está em conformidade com a expressão da época "daquilo que havia de mais 'científico' no pensamento brasileiro: isto é, a antropologia física de matriz etnográfica e o sociologismo evolucionista vagamente inspirado nas ideias de Herbert Spencer" (CARDOSO, 2008, p. 103). Aqui, as visões científicas e artísticas coincidem, identificando a imagem com os setores mais avançados da ideologia de progresso e saber científico republicanos para reformar a nação.

Outro elemento interessantíssimo para o debate é a associação de uma passagem bíblica do velho testamento enunciado no título da obra e a cena que se apresenta. Cam (ou Cã e Cão) foi um dos três filhos de Noé, amaldiçoado por ele após ter zombado do pai bêbado e nu. Seus descendentes, que foram se refugiar em regiões da África, também foram amaldiçoados. Daí reforça-se a ideia de que os africanos eram amaldiçoados, inferiores. Segundo Rodrigues, esta ideia foi uma estratégia da Igreja Católica contra o avanço do Islã na África e que favoreceu a colonização de Portugal (RODRIGUES, 2013). Na cena de Brocos a maldição é superada.

Indubitavelmente, esta obra traduz o pensamento da sociedade brasileira de transição do século XIX para o XX em relação aos negros. O discurso contido na tela nos afirma que os próprios negros reconheciam sua inferioridade e logravam ao branqueamento, sinônimo de ascensão, de melhoria, de felicidade. Decerto, quando se pintava negros no âmbito da Academia, instituição oficial das Artes Visuais no Brasil de então, algo de revelador nos salta aos olhos.

Nos dois primeiros quadros, a valorização do retratado, apesar da sua "raça", é o tema. A representação de negros importantes na história do país certamente contribuiu para extinção dos maiores horrores praticados pela humanidade, a escravidão. Já no terceiro, a situação é inversa, o branqueamento é que contém valor. Em outro momento histórico, ainda sob influência dos resquícios da escravidão, pode-se perceber que todo esforço em prol da abolição da escravatura não teve um desfecho satisfatório no quadro de Brocos, pois o racismo de antes explícito na perseguição física e psicológica passa a ser também ideológica quando se nega a negritude e é legitimado pelas políticas públicas de branqueamento.

II.3 O negro na pintura e sua visibilização positiva no Modernismo Brasileiro

No século XX, a representação pictórica do negro vem acompanhada do debate sobre a identidade nacional durante e após a Primeira República, que colecionava críticas de que o país não constituía uma nação:

> *"Nenhum sentimento de nacionalidade era percebido no povo brasileiro. Compartilhando esse diagnóstico, as correntes de pensamento do período diferenciavam-se quanto à crença na viabilidade da construção nacional do país e às imagens de sociedade que idealizavam".* (LIMA; HOCHMAN, 1996, p. 26)

Para alguns intelectuais, a base racial representava obstáculo intransponível, dessa maneira, o povo deveria ser substituído. Esse pensamento sofreu influência de teóricos como Gobineau, Agassiz e Le Bon, em que tais intelectuais viam como solução para a nacionalidade brasileira um intenso programa de imigração. A atribuição de inferioridade à imprecisa noção de raça nesse período ainda era presente no discurso dos críticos a esses intelectuais, que, ambiguamente, criticavam a ideia fatalista da inviabilidade do Brasil e do seu povo. Dentre os críticos, estão Manuel Bonfim, que defendia um amplo projeto educacional, e Alberto Torres, que apontava para a necessidade da revisão dos princípios federalistas e o incentivo à pequena propriedade rural, necessários para desfocar as teses de determinismo racial e climático e focar na dimensão cultural do passado nacional e da organização da sociedade, apontando, assim, alternativas para o país. (LIMA; HOCHMAN, 1996)

Após a Primeira Guerra Mundial, os debates sobre o nacionalismo se intensificaram na produção artística, literária e sociológica. Nesse período e no imediato pós-guerra, tanto no Brasil quanto no exterior, houve atuação intensa de movimentos nacionalistas para descobrir, reclamar e afirmar "os princípios da nacionalidade e realizá-los através do Estado Nacional" (LIMA; HOCHMAN, 1996, p. 23). Essas produções se tornaram cada vez mais nacionalistas na medida em que as esperanças de salvação do Brasil apontavam para a construção da identidade nacional.

Segundo Luiz Antonio de Castro Santos (2003), havia duas correntes de pensamento nacionalista, em que uma aspirava um Brasil "moderno", no qual intelectuais viam no crescimento e progresso das cidades a conquista da civilização. E a outra, preocupava-se em resgatar, no interior do país, as raízes da nacionalidade e buscava integrar o sertanejo ao projeto de nação. E Santos continua:

> *"O primeiro a que me referi abraçava princípios contraditórios. De um lado, a preocupação nacionalista impunha superar o atraso, modernizar o país. Entretanto, para esta corrente nacionalista, um Brasil moderno significava necessariamente um Brasil europeizado. Só a imigração estrangeira –*

> *estritamente branca e europeia – poderia limpar os brasileiros da nódoa do passado escravocrata e dos efeitos perniciosos da miscigenação. O sangue novo* – sangue bom – *permitiria ao brasileiro redimir-se e purificar-se da contaminação de raças supostamente inferiores."* (SANTOS, 2003, p. 211)

Esta corrente de cunho nacionalista, que lutava pela vinda de imigrantes europeus e via nas más condições sanitárias em que se encontravam as cidades brasileiras um entrave para a modernização, acabou contribuindo para o progresso do movimento de saúde pública. A miscigenação com o imigrante, para um grupo considerável de profissionais da saúde pública, era bem visto, deixando claro a influência do racismo "científico".

Outros intelectuais sanitaristas vão se aproximar da crítica às teses do determinismo racial na medida em que reconhecem que a apatia, a incapacidade física e mental, e o atraso do povo brasileiro são provocados pela doença e pelo descaso dos governantes que abandonaram a população rural e a das periferias das cidades. Nesse sentido, Belisário Penna, aponta determinantes de natureza social e política: "a abolição abrupta do trabalho escravo, a extensão relativamente rápida das redes ferroviárias e a ausência de incentivo à atividade rural" (PENNA *apud* LIMA; HOCHMAN, 1996, p. 31). Para Penna,

> *"A própria libertação dos escravos é vista como mal conduzida por ter lançado abruptamente enormes contingentes populacionais, desprotegidos e não qualificados, nas periferias das cidades, gerando o despovoamento do interior e a carência de mão-de-obra na lavoura. Ao mesmo tempo, criava sérios problemas habitacionais, de educação e de saneamento nos centros urbanos."* (LIMA; HOCHMAN, 1996, p. 31)

Na visão do movimento sanitarista, a higiene seria a ressurreição do povo brasileiro, instrumento central para a remoção da doença que desqualificava o país e a sua viabilização. A identificação da "moléstia" como o principal problema redimia o país da barbárie eterna e apontava a ciência médica e as políticas públicas de saúde e saneamento como instrumentos de sua superação.

Quanto à corrente que visava a integração do sertanejo à nação, temos como exemplo o personagem de Monteiro Lobato "Jeca Tatu", que teve sua história transformada pela descoberta das doenças como seu principal mal. Monteiro Lobato ajudou a divulgar as ideias de saúde pública e sanitárias desenvolvidas por Belisário Penna e Arthur Neiva a partir das expedições científicas no interior do Brasil. Eles concluíram que o sertanejo, antes visto como indolente, preguiçoso para o trabalho, na verdade, sofria com as endemias rurais. A imagem do povo brasileiro muda com a campanha do saneamento, opondo-se ao ufanismo e ao determinismo racial fatalista, qualificando como científica a natureza dos males do Brasil.

O ponto de ruptura do imaginário da burguesia em relação à situação do sertanejo foi a obra "Os Sertões" de Euclides da Cunha, que apresenta o sertanejo com elementos que

denotam força e fragilidade, pois é forte, e ao mesmo tempo, rude e carente de civilização (LIMA; HOCHMAN, 1996). Esta obra tornou-se um marco de referência para os intelectuais da campanha de saneamento, associando a situação do sertanejo ao abandono dos governantes.

Os centros urbanos e o interior rural eram realidades completamente díspares na virada do século XIX para o XX. Enquanto a população do interior vivia no sertão longínquo, onde viviam libertos, indígenas, mulatos, todos à margem das transformações impostas pelo progresso, ao lado do passado escravocrata, esquecido e alijado da memória da época. Na cidade, novos cenários urbanos surgem, "com seus senhores e senhoras vestidos à última moda de Paris, automóveis, edifícios, restaurantes, teatros, lojas variadas e todo tipo de traquitana adequada a esses novos tempos que pareciam ter pressa" (SCHWARCZ, 2012, p. 39).

A atmosfera nas cidades era de euforia, de certeza das elites emergentes na República, de que a nova ordem do capitalismo, do progresso e da civilização caminha com o Brasil e com a globalização mundial. O cenário histórico brasileiro nas primeiras décadas do século XX era um dinamismo real da urbanização nas cidades confrontado com um Brasil inerte do interior. "Modernização e tradição eram conceitos fortes nesse momento que previa mudanças, mas experimentava continuidades de toda ordem" (SCHWARCZ, 2012, p. 41).

No campo artístico, os debates acerca do nacionalismo implicaram numa ruptura com a tradição a fim de responder aos desafios do cenário histórico brasileiro no pós-guerra sobre o que significaria ser moderno e como atingir a modernidade. Segundo Elias Thomé Saliba, dois caminhos davam acesso ao mundo moderno, o primeiro via a modernidade como "uma espécie de ordem universal à qual teria acesso de forma imediata pela simples adoção de procedimentos considerados modernos" (SALIBA, 2012, p. 276). Tais procedimentos seriam a conexão com os temas, as linguagens e as técnicas dos movimentos artísticos de vanguarda desenvolvidos na Europa.

O segundo caminho supunha que o acesso ao mundo moderno se daria por meio de uma "entidade nacional", singular, original e originário da profunda realidade do país. "Por essa outra ótica, o Brasil era apenas uma parte do concerto internacional e, portanto, precisava descobrir sua própria identidade, especificidade e singularidade." (SALIBA, 2012, p. 277).

Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna Brasileira, foi um momento em que jovens artistas e intelectuais nacionais promovem uma atualização na Arte, incutindo o imaginário do Brasil como um país novo, uma civilização jovem, em comparação à Europa, velha e decadente no pós-guerra.

Além de estarem comprometidos com a modernização das Artes, os intelectuais e artistas dos anos de 1920 se opuseram à imagem de Brasil expressa pela estética passadista. Estavam interessados na "reinvenção" ou "redescoberta" do país, encarando-o como parte de

um todo. Ao identificar a nossa nacionalidade, a especificidade da cultura brasileira, a "brasilidade", nos encontraríamos no todo universal.

Elias Thomé Saliba (2012) coloca que esse segundo caminho, que se inicia em 1924, caracteriza o "segundo tempo modernista", aquele assinalado pela reinvenção da história, com produção cultural extremamente rica em livros, obras de arte, filmes, poemas que repensaram o Brasil e rejeitaram as teorias deterministas de raça, clima, miscigenação. Foi a descoberta da "brasilidade" que promoveu a revisão do passado, a revalorização do conhecimento histórico e a reinvenção da história.

Todos os artistas e intelectuais comprometidos com essa reelaboração da história buscaram sintetizar elementos históricos, populares, modernos e nacionais. Cada um à sua maneira, resultando numa ampla variedade de direções, que, como a ampla literatura sobre o assunto aponta, a partir de 1924 o modernismo dividiu-se em diferentes formas de apreensão da identidade nacional.

De um lado, os verde-amarelistas defendiam que São Paulo representava o âmago da nacionalidade. De maneira mais intuitiva e sintética, difundiam uma noção mitológica da história nacional. Baseavam-se na geografia de São Paulo, em que os rios fluem em direção ao interior, possibilitou a descoberta do verdadeiro Brasil, primitivo, rural.

Do outro lado, os críticos a essa posição assumiram uma perspectiva mais analítica, que substituiu o conceito de "raça" pelo de "cultura", com tendência a uma pesquisa profunda na história brasileira e uma reinterpretação do passado. Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos, Victor Brecheret, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Candido Portinari são alguns dos expoentes dessa corrente. Saliba completa:

> *"Não importa que todos seguiam a maré do modernismo europeu e suas simpatias pela* art nègre*, pela África ou pelo jazz afro-americano. Reinventar a história implicava, nessa vertente do ideário modernista, voltar ao primitivo, intuir o inconsciente, definir o próprio* éthos *– retratar o Brasil significava também descobrir suas raízes."* (SALIBA, 2012, p. 281)

E é no sentido de intuir o inconsciente, de definir o próprio *éthos* e descobrir suas raízes que a artista Tarsila do Amaral pinta a tela "A Negra" (Figura II.6) ainda em sua estada em Paris em 1923. Em consonância com o que se pensava e produzia no Brasil, a artista buscou em suas memórias da infância, em sua vida na fazenda, inspirada em sua babá negra, as suas raízes nacionais.

Nascida em Capivari, em 1886, Tarsila é fruto da oligarquia rural paulista, tradicionalista, patriarcal e, ao mesmo tempo, ousada, em busca de inovações, que envia seus filhos para aperfeiçoarem seus estudos na Europa. Assim, Tarsila expressa em suas obras a dualidade da menina que cresceu nas várias fazendas da família, a mesma em que relata,

“minha meninice foram as correrias e as brincadeiras de uma pedra a outra” (AMARAL, 2003, p. 31), que conviveu com escravos, que teve ama de leite negra e professora belga para o ensino do francês, além de consumir diariamente produtos franceses, como tecidos, água, literatura, música. Foi esta dualidade que possibilitou a originalidade na obra de Tarsila, visto que sob as referências das vanguardas europeias, como o cubismo e o surrealismo, utiliza-se de suas memórias de criança para levar a temática da brasilidade a termo.

Em 19 de abril de 1923, Tarsila escreve uma carta aos familiares em que se mostra em conformidade com a corrente que busca na “entidade nacional” a brasilidade:

> *“Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense”.* (AMARAL *apud* AMARAL, 2003, p. 101)

Observando a pintura, identificamos a figura de uma mulher negra, sentada de pernas e braços cruzados, com traços fisionômicos característicos e um seio à mostra. O plano de fundo que é, no máximo, um segundo plano, sem profundidade, é uma composição geométrica e apenas uma sugestão de folha de bananeira, referência de paisagem brasileira. Tarsila reconhecerá na figura da negra a raiz nacional, a qual analisará seus elementos determinantes, distinguirá aquilo que na sua imagem é importante e relevante para o modernismo brasileiro, que é baseado no europeu e, como sugere Carlos Zilio (1982), no Pós-cubismo, para depois sintetizar uma figura humana utilizando-se do conhecimento da geometrização.

Muitos vieses de leitura dessa imagem já foram tomados por diversos críticos, uns considerando a carga afetiva que essa mulher tem no imaginário da artista, outros problematizando o gênero pelo seio à mostra e todo histórico da mulher negra numa sociedade escravocrata. Consideramos todas válidas, no entanto, propomos uma interpretação que considere a posição do negro na sociedade e, dessa forma, nesta pintura e no movimento modernista como um todo, a visibilização do negro e valoração de sua existência como integrante da sociedade brasileira, nos parece, até certo ponto, positivas.

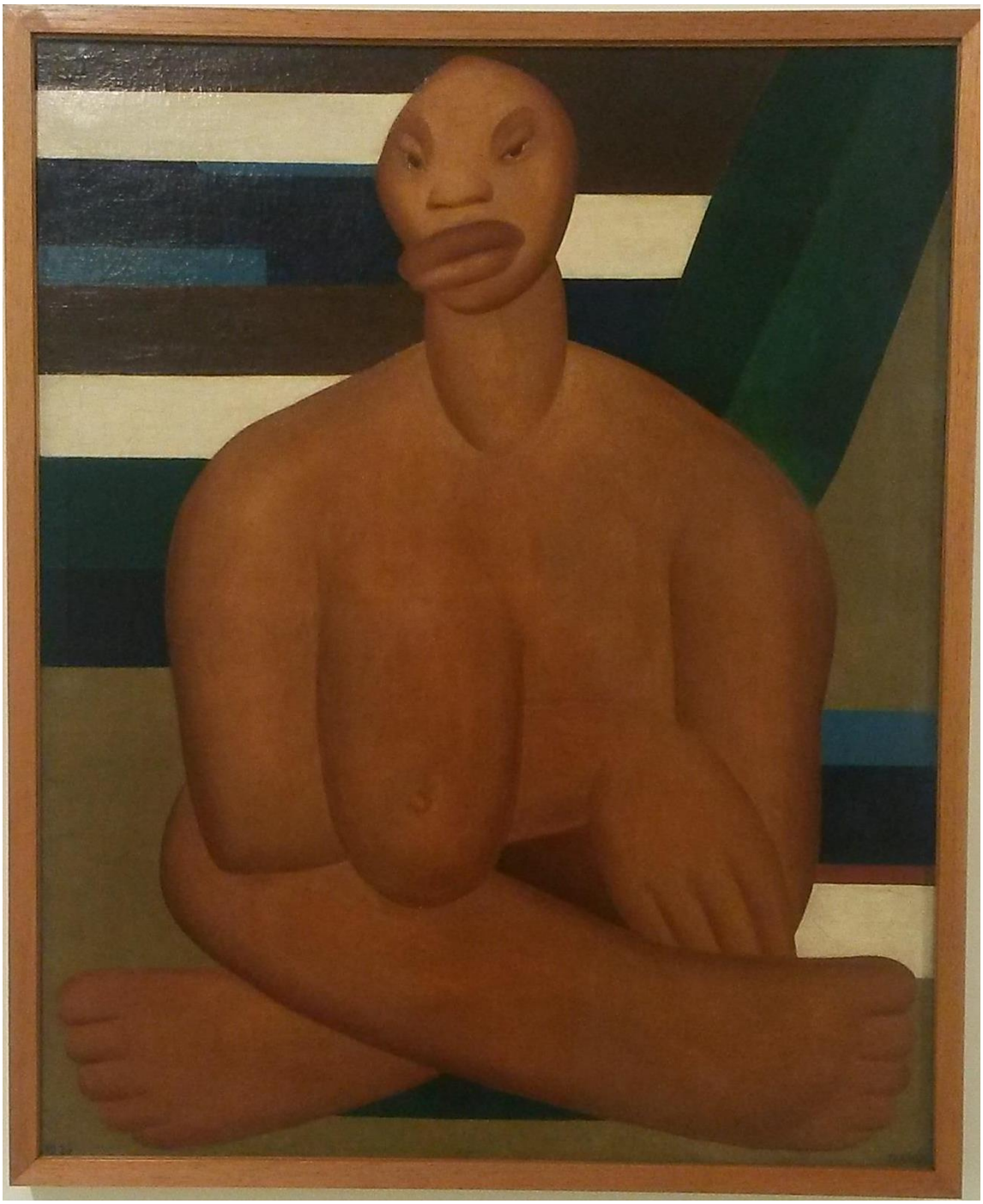


Figura II.6 Tarsila do Amaral, **A Negra,** 1923.
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Em 1923, Tarsila já havia conhecido Brancusi e sua obra “La négresse”. Os cubistas, tanto Brancusi quanto Picasso, se interessaram pela escultura negra africana e seu sistema de produção plástica de geometrização. Em suas obras, a arte africana é incorporada como uma sugestão plástica. Na obra de Tarsila, a figura da negra não refere-se à arte negra, mas sim às imagens de sua infância (ZILIO, 1982, p. 49).

A geometrização do plano de fundo, com planos horizontais, Tarsila retira do Cubismo, que nega a profundidade do espaço pictórico renascentista, no entanto, esse fundo horizontal é

complementado com o que parece uma folha de bananeira em diagonal, nos aludindo à paisagem brasileira.

Com a ausência de paisagem ao fundo podemos fazer um paralelo com a pintura de Simão, que foi retratado sem a cena da sua história que justificaria a estada do quadro no Salão. O único elemento referente, a corda, se compara com a folha de bananeira, componentes históricos, o primeiro à história pessoal, e o segundo, em referência à história do Brasil, a um ambiente rural no qual esta negra se localizaria.

Não representando uma personalidade definida, assim como Simão e Dom Obá II, “A Negra” de Tarsila pode aludir a todas as negras brasileiras. Sua aparição, certamente nua, com um grande seio à mostra nos apresenta outras indagações a cerca da maternidade, do ganho a partir de seu próprio leite e da sensualidade atribuída às mulheres negras desde a escravidão, justificativa para sua violação.

III
CAMINHOS DE CANDIDO PORTINARI

Filho de imigrantes italianos que se estabeleceram na pequena cidade Brodowski como comerciantes, Candido Portinari (1903-1962) desenvolve sua aptidão para o desenho ainda criança. Foi na escola que recebeu grande estímulo para desenvolver seu talento, mesmo tendo estudado apenas até o terceiro ano primário. Seu primeiro desenho conhecido foi o "Retrato de Carlos Gomes" (Figura III.1), realizado quando tinha 10 anos.

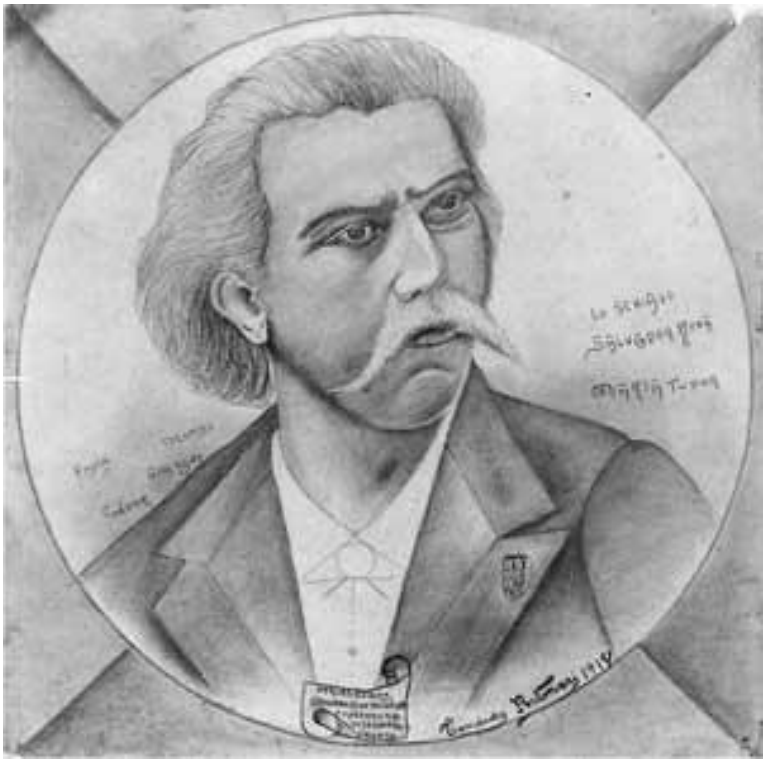


Figura III.1 Candido Portinari. **Retrato de Carlos Gomes,** 1914.
Desenho de grafite sobre papel, 43 x 42 cm
Brodowski, São Paulo
Coleção Particular

Entretanto, sua habilidade como pintor floresceu quando um grupo de pintores e escultores italianos se estabeleceu em Brodowski para construção de uma nova Igreja matriz à Nossa Senhora Aparecida. Já conhecido na cidade pelo seu talento, Portinari foi, então, ajudar o grupo de especialistas a adornar a igreja com pinturas de santos e anjos, experimentando a técnica *spolvero*[8].

[8] No *spolvero*, um desenho é feito em um molde, sendo esse desenho todo perfurado em seus contornos. Aplica-se o gesso na parede que receberá o afresco, e sobre o gesso ainda molhado coloca-se o molde, batendo-se nele com uma boneca de tinta em pó. Com isso o desenho fica impresso, e a partir daí realiza-se a pintura. Trata-se de uma das técnicas mais simples utilizadas em pintura, especialmente difundida entre os pintores-decoradores do início do século XX.

Aos 15 anos, decidido a dedicar-se ao desenho e à pintura, Portinari vê a oportunidade de se tornar um desenhista e pintor com a possibilidade de morar na capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, local das importantes instituições de ensino de arte, como Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes. Com a companhia e ajuda de um casal de amigos de seus pais e muita resistência em deixar a cidade natal, Portinari muda-se para o Rio de Janeiro, matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, tendo então aulas de desenho, e ingressa, logo depois, na Escola Nacional de Belas Artes como aluno livre.

Na segunda instituição, Candido Portinari teve aulas com renomados professores de orientação acadêmica estritamente ligados à tradição do Neoclassicismo Francês e do Realismo da segunda metade do século XIX. Dedicado à pintura acadêmica, principalmente, de retratos, o artista investe nos Salões de Belas-Artes, que tem como prêmio máximo uma viagem à Europa, conhecido como Prêmio de Viagem.

Em 1924, envia, juntamente com alguns retratos, a tela “Baile na Roça” (Figura III.2) ao Salão, na qual representa um baile caipira, uma lembrança de Brodowski. Desviando-se momentaneamente dos ensinamentos e regras da Escola Nacional de Belas-Artes, o quadro demonstra a preocupação com o aspecto nacional de sua produção de modo incipiente.



Figura III.2 Candido Portinari. **Baile na Roça**, 1923-24.
Óleo sobre tela, 97 x 124 cm
Brodowski, São Paulo
Coleção Particular

A tela apresenta elementos antiacadêmicos como cores que realçam os tons mais vibrantes, uma pincelada fluida como a dos impressionistas, tema do cotidiano e ruptura com a centralidade do eixo. De fato, o júri desaprovou e o quadro foi recusado no Salão de 1924.

Apenas em 1928, com a pintura intitulada “Retrato de Mariano Olegário” (Figura III.3) Candido Portinari vence a disputa no Salão de Belas-Artes, ganha o Prêmio de Viagem[9] e vai para Paris em 1929 com a intenção de aperfeiçoar-se.



Figura III.3 Candido Portinari. **Retrato de Olegário Mariano,** 1928
Óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

[9] O Prêmio de Viagem era concedido aos alunos da Escola Nacional de Belas Artes após receber a medalha de ouro nas Exposições anuais das Belas Artes para aperfeiçoar seus estudos na Europa.

Segundo Fabris (1990), em artigo, Manuel Bandeira testemunhou que Portinari fez concessões ao espírito da Escola e apresentou trabalhos inferiores a sua tendência modernizante, que resultaram no Prêmio de Viagem à Europa.

Ao chegar em Paris, Portinari visita diversos museus com o objetivo de estudar, agora em contato direto com obras importantes de artistas renascentistas como Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico, e dos pintores da Escola de Paris, como Modigliani, Matisse e Picasso. A viagem foi “uma forma de atualização, de contato direto com as grandes realizações do passado e com as propostas do presente” (FABRIS, 1996, p. 18), diferentemente da maior parte dos outros bolsistas que fizeram do prêmio um prolongamento do seu ateliê.

Ao contrário deles, Portinari quase não pintou, voltou ao Brasil em 1930 com apenas três naturezas-mortas. Quadros que mostram os primeiros sinais de choque com a pintura acadêmica por apresentar uma série de elementos modernos, sobretudo a espacialidade de Cézanne, mesmo parecendo ainda produção do seu tempo de estudante da Escola Nacional de Belas Artes. Ainda que o contato com a pintura francesa possa ter proporcionado uma sensível mudança no trabalho de Portinari, essa teria ocorrido mais no âmbito da subjetividade (ZILIO, 1982).

Em “Natureza-Morta” (Figura III.4), uma das obras que o artista trouxe da sua estada em Paris, há uma considerável mudança em relação aos rígidos padrões da Escola de Belas Artes, sobretudo no que tange à quebra da concepção do espaço renascentista. Nessa tela, a cor foi trabalhada do modo a não mais figurar comprometida com a representação da realidade, ganhando autonomia e passando a ser tratada pelas suas qualidades visuais. Essa dinâmica na obra do artista foi ressaltada na sua produção realizada já no Brasil, em que começou-se verificar uma simplificação na forma e na cor e um diálogo mais estreito com as questões simbólicas da pintura moderna brasileira (ZILIO, 1982).

No Brasil, Candido Portinari encontrou a Arte Moderna razoavelmente integrada à vida cultural brasileira. Obras importantes já haviam sido produzidas e o reconhecimento por parte de teóricos como Mário Pedrosa já tinha conferido ao Modernismo Brasileiro um lugar de destaque na cena artística nacional. Além do mais, algumas instituições culturais começaram a ser ocupadas por modernistas, como Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes e Manuel Bandeira como diretor do Salão Nacional (FABRIS, 1990). Mesmo tendo apenas um pequeno público aderido à Arte Moderna, Portinari encontrou um ambiente artístico menos tenso do que haviam encontrado artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, no período em que Carlos Zilio (1982) define como primeira fase do Movimento Modernista Brasileiro.

Em 1931, Candido Portinari participou do novo Salão de Belas-Artes e recebeu críticas positivas de Mário de Andrade. A partir daí, foi notado por um pequeno número de intelectuais

jovens, que o viram como o representante plástico do Modernismo Brasileiro (FABRIS, 1990), pois estudou na Academia, mas a transgrediu quando desenvolveu uma estética fora dos seus padrões.

> *"O antigo pintor acadêmico, ao aderir à nova expressão plástica, permite demonstrar que a* deformação*, tão criticada pelos passadistas, não significava desconhecimento do desenho, implicando apenas uma escolha estética."* (FABRIS, 1990, p. 7)



Figura III.4 Candido Portinari. **Natureza-Morta,** 1930.
Óleo sobre madeira, 35 x 26,5 cm
Paris, França. Coleção Particular

Nesse primeiro momento, após a sua chegada de Paris, em que realiza uma exposição no Rio de Janeiro em 1932 e outra em São Paulo em 1934, Candido Portinari apresentou novos quadros e aquarelas que representam as reminiscências de Brodowski, as memórias da sua infância no interior, das brincadeiras, do circo, das corridas atrás do palhaço, das festas,

bailes, procissões e banda de música, do pequeno cemitério e da ligação com a terra roxa, através da grande espacialidade construída nas suas composições.

Annateresa Fabris (1990) destaca que Portinari recebeu, de quase todos os críticos paulistas, apreciações entusiasmadas do seu trabalho, os quais encontraram em sua linguagem um elemento expressivo único, a heterogeneidade. Para Mário de Andrade, ela não era um defeito, nem um amadorismo, e sim o dilema do artista de sua época, que é ao mesmo tempo artista pesquisador de uma linguagem e 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" (ANDRADE *apud* FABRIS, 1990, p. 8).

Sobre Mário de Andrade caracterizar Portinari como um virtuose, Tarcila Soares Formiga (2014) complementa que por ocasião da primeira exposição desse artista em São Paulo, no Clube dos Artistas Modernos em 1934, o autor escreveu um texto intitulado *Portinari*, em que busca traçar as influências do pintor em De Chirico, Picasso e Brueghel, ao mesmo tempo, o diferenciando deles. Além dessa identificação, Mário de Andrade enfatiza o virtuosismo de Portinari pela maestria com que domina as técnicas de pintura de cavalete e pela sua expressividade, que é sobrepujada pelo uso do material e pela composição do quadro, uma vez que ele abandona o que denomina de "valor social do quadro" (FORMIGA, 2014, p. 90). Mário de Andrade não enxerga tal abandono como algo negativo, mas como ênfase da origem do virtuosismo de Portinari nos problemas da própria pintura (FORMIGA, 2014).

Candido Portinari produziu trabalhos com temática religiosa, além dos retratos da elite (Figura III.5), como o de José Joaquim Seabra[10], e das pinturas de cunho social, compondo uma vastíssima produção. Experimentou diversos materiais, e ao longo de sua trajetória artística esteve atento aos problemas técnicos. E na procura pela sua linguagem, vai buscar nas suas memórias as imagens que representassem o Brasil que interessava aos modernos. Primeiro, encontrou nas lembranças de sua infância a temática, as cores, as formas na "atmosfera" que representaria a modernização da sua linguagem, como exemplo a tela "Circo", de 1933 (Figura III.6).

Como relatou Mário Pedrosa, após satisfeitas as reminiscências infantis, o artista emigrou para a cidade onde começou a observar a vida nos morros, e com eles os diversos agentes sociais que emergiriam na sua obra a partir de então.

> *"Então, a gente já se individualiza mais, o sensualismo se entumesce. Acentua-se o realismo, e a plasticidade das formas começa a surgir. A vida é mais trepidante, mas a concepção geral do mundo ainda é quase a mesma: é idealista, é*

[10] José Joaquim Seabra (1855-1942) foi político baiano de grande projeção, além de diversos cargos parlamentares e executivos, foi Ministro da Viação, do Interior e da Justiça, e presidente da Bahia em duas gestões. O seu retrato foi encomendado pelos diretores da Academia Brasileira de Letras a Candido Portinari, em homenagem ao seu benfeitor que colaborou para expansão e consolidação da instituição (MICELI, 1996).

> *puramente visual. O mundo material, é verdade, alargou-se, mas aquela superfície escura dominante, a pastosidade satisfeita das tintas, o mesmo processo de claro-escuro, a transparência das cores ainda simbolizam a mesma contemplatividade sentimental e apriorística da era brodosquiana.*
>
> *Os problemas em Portinari chegam a 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 os homens separadamente. Precisa agora de espaço para o seu povo, precisa de organizar o seu mundo. Construir. O ciclo brodosquiano, a fase marrom pertence ao passado."* (PEDROSA *apud* FABRIS, 1996, p. 33)

Assim, Mário Pedrosa verificou que o "ciclo brodosquiano" e todos os elementos da linguagem de Portinari foram ultrapassados. No entanto, para Mário de Andrade seria o contrário, pois durante toda a sua obra tais elementos como as cores terrosas, as figuras sem rosto definido, a profundidade, vão reaparecer, mesmo em outras temáticas (FABRIS, 1996).



Figura III.5 Candido Portinari. **Retrato de J. J. Seabra,** 1928.
Óleo sobre tela, 80 x 65 cm
Rio de Janeiro. Coleção Academia Brasileira de Letras



Figura III.6 Candido Portinari. **Circo,** 1933.
Óleo sobre tela, 60 x 73 cm
Brodowski, São Paulo. Coleção Particular

III.1 O social na pintura de Candido Portinari

Candido Portinari esgotou sua série de pinturas em que mergulha nas suas memórias para buscar sua referência de brasilidade e passou a ser um observador mais atendo à sua época, buscando o símbolo da nacionalidade. Neste momento, descobre os morros cariocas e, ao analisá-los, Portinari percebeu as pessoas negras e mestiças como símbolo desse novo Brasil que se apresenta aos artistas e intelectuais da época, configurando e estruturando uma visão nacionalista. Em 1933, pintou a tela “Morro” (Figura III.7), o ponto de partida para a presente pesquisa.

Analisando as figuras humanas apresentadas neste quadro verificamos a representação de pessoas negras e, ao termo da época, mulatas. Observamos, especificamente, um homem, sete mulheres e cinco crianças num morro. Este lugar que intitula a obra faz referência às

intensas ocupações nos morros cariocas após a abolição da escravidão, que se somou à grande imigração de europeus pobres que chegavam ao Brasil nas primeiras décadas do século XX, ocupando essas regiões mais baratas e mais precárias em urbanização (Magalhães, 2010).



Figura III.7 Candido Portinari. **Morro**, 1933.
Pintura a óleo/tela, 114 x 146 cm
Nova York, EUA. Coleção Museum of Modern Art/MoMA

As roupas simples evidenciam a posição social que ocupam. Verifica-se que a maioria das pessoas está descalça, fato que, segundo Mary Karasch (2000), caracterizava a distinção entre o escravo liberto de outro ainda em situação de cativeiro. Segundo a autora, os cativos não utilizavam calçados, o que servia, sobretudo, para distinguir as diversas categorias e tipos sociais presentes na população negra brasileira até o século XIX. No entanto, esta obra foi produzida quarenta e dois anos depois da abolição da escravatura, o que nos leva a indagar sobre a possibilidade dessa representação traçar, propositalmente ou não, uma aproximação com o período da escravidão.

Na busca pela compreensão de tal questionamento, traçamos um paralelo com outra vasta representação de pessoas negras, aquela produzida por Jean-Baptiste Debret[11] durante o período em que esteve no Brasil a serviço da Corte Portuguesa. Nos momentos em que Debret não estava executando pinturas ao estilo Neoclássico, estava nas ruas cariocas produzindo aquarelas de, na sua maioria, negros e negras, escravizados ou forros ou livres. Dessa maneira, a caracterização da população negra escravizada informando ao observador a hierarquia social nas terras brasileiras pode ser observada em diversas obras.

Tomando como exemplo a obra “Uma brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo” (Figura III.8), observa-se um grupo de pessoas em um cortejo, em que fica evidente a hierarquização das relações e o local social que as pessoas negras ocupavam no período colonial.



Figura III.8 Jean-Baptiste Debret. **Uma brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo**, 1826.
Aquarela sobre papel, 15,3 x 23,6 cm
Rio de Janeiro. Coleção Museus Castro Maya

Segundo a descrição da aquarela feita pelo próprio artista:

> *“A mulata aqui representada é da classe dos artífices abastados. Sua filhinha toma a frente da marcha, conduzindo pela mão o pequeno negrinho, seu bode expiatório, a seu serviço particular; vem em seguida a pesada mulata, em lindo*

[11] Jean-Baptiste Debret (1868-1848) foi um dos artistas franceses que integraram a Missão Artística Francesa, encomendada por D. João VI para fundar o que ficou conhecida como Academia Imperial de Belas Artes (1826), e sistematizar o ensino das Belas Artes aos moldes do Neoclassicismo francês.

> *traje de viagem, que segue a pé a um sítio situado em uma das extremidades dos arrabaldes da cidade; sua negra, criada de quarto, a segue carregando seu passarinho predileto. Nessas circunstâncias, a senhora mulata contenta-se, propositalmente, com uma criada de quarto negra, para não comprometer sua própria cor. Logo em seguida, vem uma negra trabalhadora, encarregada do gongá, cesto que contém todo o resto do guarda-roupa da senhora. A terceira escrava, um pouco menos cuidada, carrega o leito da senhora, elegante colchão enrolado numa esteira fabricada em Angola (muito bem imitada na Bahia). A quarta, encarregada de trabalhos mais pesados, lavadeira e quase sempre grávida, carrega os pertences de suas companheiras; e a negra jovem segue humildemente o cortejo, carregando a provisão de café torrado e a cobertura de algodão com que se cobre à noite para dormir".* (DEBRET, J. B., apud BANDEIRA; LAGO, 2013, p.152)

Debret além de explicitar as hierarquias sociais ao qual a população cativa estava sujeita, isto é, numa escala hierárquica, a mulata, aqui rica, era superior à negra, ainda observou que a cor foi colocada como um fator de diferenciação entre uma mulata livre e a sua criada de quarto, afastou da mulata o legado da escravidão associado às pessoas negras.

Outro elemento de hierarquia deveu-se ao fato dessa criada de quarto utilizar sapatos, indicando que sua senhora era de uma classe abastada, que lhe concedeu roupas elegantes e calçados, diferenciando-a das demais.

No conjunto da obra de Debret, é raro encontrar pessoas negras, ainda que calçadas, numa posição de liderança ou positivamente representadas. É o caso da obra "Empregado do governo saindo a passeio" (Figura III.9).

Nela, uma família tradicional brasileira é retratada andando em fila. Na primeira posição da fila encontra-se um funcionário do governo, em atitude imponente comandando a caminhada, seguido das mulheres brancas, depois de uma mulata, criada de quarto, portanto, calçada. Logo atrás observa-se uma ama negra com uma criança em seus braços, seguida pelos cativos que conferem àquele senhor a indicação de que se trata de uma pessoa de posses e de notória importância na vida social brasileira de início do século XIX.

Para Debret:

> *"A cena desenhada aqui representa a saída para o passeio de uma família de posses médias, cujo chefe é um funcionário do governo. Segundo o antigo hábito ainda observado nessa classe o chefe da família caminha na frente seguido imediatamente de seus filhos, postos em fila por ordem de idade, o mais jovem sempre na frente; em seguida vem a mãe, ainda grávida; atrás dela sua criada de quarto, escrava mulata, muito mais distinguida no serviço de que uma negra; a ama negra; o escravo da ama; o negro doméstico do senhor, um jovem escravo formado no serviço, seguido do negro novo recém-comprado, escravo de todos os outros, cuja inteligência natural mais ou menos ativa deve-se desenvolver pouco a pouco à força de chibatadas; o guarda da casa e o cozinheiro".* (DEBRET, J. B., apud BANDEIRA; LAGO, 2013, p.169)



Figura III.9 Jean-Baptiste Debret. **Empregado do governo saindo a passeio**, c. 1820-1825.
Aquarela sobre papel, 19,2 x 24,5 cm
Rio de Janeiro. Coleção Museus Castro Maya

Com exceção da criada de quarto da mãe das crianças, indicando o *status* social dessa mulher mulata, as pessoas negras não estão usando sapatos. A fila indica o local social que cada uma delas ocupa, assim, as crianças negras em última posição informam ao observador que na organização da população escrava os mais jovens seriam os menos úteis devido ao fato de lhes faltar a força física necessária ao trabalho servil, além do escravo novo, pouco adaptado à condição de subserviência e ainda pouco conhecedor das estruturas hierárquicas do grupo ao qual foi inserido (BANDEIRA; LAGO, 2013).

Dialogando com estas aquarelas de Jean-Baptiste Debret, a obra “Morro” (Figura III.7) de Candido Portinari, pintada em 1933, - quase meio século após a abolição da escravatura, em 1888 - ainda apresenta pessoas, mesmo não sendo escravas, ocupando espaço social e simbólico semelhante ao indicado nas referidas aquarelas, produzidas cerca de cem anos antes. A separação entre o espaço urbano do fundo e o morro, de condições de saneamento, distribuição de água e urbanização precárias, informa ao espectador que a imagem trata de pessoas que ocupam um lugar subalterno na hierarquia daquela cidade.

Verificamos também a construção de um espaço que sobressai a cor terrosa do terreno, uma sutil referência ao marrom do "ciclo brodosquiano", salpicado de casebres[12] com seus cercados de ripas de madeira e pouquíssima vegetação, mostrando um solo árido e estéril, mais uma vez indicando o local de degradação ao qual estão sujeitas essas pessoas. As circunstâncias precárias de moradia são afirmadas pelas latas carregadas na cabeça das mulheres, como aquelas do samba carnavalesco "Lata d'água"[13] (1952), de Luís Antônio e Jota Jr.:

"Lata d'água na cabeça
Lá vai Maria
Lá vai Maria
Sobe o morro e não se cansa
Pela mão leva a criança
Lá vai Maria

Maria
Lava roupa lá no alto
Lutando
Pelo pão de cada dia
Sonhando
Com a vida do asfalto
Que acaba
Onde o morro principia.

Lata d'água na cabeça..."

As "Marias" do quadro, isto é, a personificação da naturalização de mulheres feitas para o trabalho incansável, fazem o abastecimento de água de suas pobres casas, subindo o morro e levando suas crianças, assim como na música.

Em primeiro plano à direita, uma mulher aparece na janela, na obscuridade da sua humilde casa, com a face sem demonstrar sentimento algum acerca da situação de pobreza ao qual está sujeita.

Um homem à esquerda observa o trabalho de todas elas. O único entre as personagens, calçando tamanco vermelho e chapéu, ele figura como o que viria a ser vinte anos depois o "estereótipo do malandro", indicado pelas suas vestes, semelhante àquele que o sambista Germano Mathias[14] destaca pela sua conduta, que vive do trabalho da mulher, que vive de "vigarice", que usa camisa de seda e sapato, muito bem vestido. Mas não é capaz de matar seu semelhante. A imagem do malandro surge na primeira metade do século XX, vinculado ao ambiente do samba, segundo Lilia Schwarcz:

[12] Casebre significa casinhola, casa pobre e pequena no Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0.
[13] Título "Lata d'água" (1952) samba interpretado por Marlene, de composição de Luís Antônio e Jota Jr. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/marlene/lata-dagua.html#ixzz3oJBAxDrW> Acesso em: 11 out. 2015.
[14] Germano Mathias (1934) é sambista paulista e relata como era o malandro há quarenta anos atrás, numa entrevista em áudio. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/se-segura-malandro-2> Acesso em: 07 nov. 2015.

> *"Vinculada a todo esse ambiente, e em especial às rodas de samba, é que surge a famosa figura do malandro brasileiro. Personagem caracterizada por uma simpatia contagiante, o malandro representava a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da boa sobrevivência. A malandragem, evidentemente mestiça, ganha uma versão internacional quando, em 1943, Walt Disney apresenta pela primeira vez Zé Carioca."* (SCHWARCZ, 1998, p.198)

O malandro tem sua imagem difundida pelo cinema, com filmes sobre os carnavais cariocas dos anos 40 e 50 (ROCHA, 2011), e internacionalmente com os filmes de Zé Carioca, que mostram a harmonia e o exotismo do país de norte a sul. Era o olhar do estrangeiro que reconhecia no malandro uma síntese local, isto é, "a mestiçagem, a ojeriza ao trabalho regular, a valorização da intimidade das relações sociais" (SCHWARCZ, 1998, p.199).

Bem ilustrado em letras de sambas, na década de 1930, uma nova figura se impunha, a do malandro como valor positivo, "como malandragem fina", como na música de "O que será de mim" de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos, datada de 1931 (SCHWARCZ, 1998, p.199).

> *"Se eu precisar algum dia*
> *De ir pro batente*
> *Não sei o que será*
> *Pois vivo na malandragem*
> *E vida melhor não há*
> *Minha malandragem é fina*
> *Não desfazendo de ninguém*
> *Deus é quem nos dá a sina*
> *E o valor dá-se a quem tem*
> *Também dou a minha bola*
> *Golpe errado ainda não dei*
> *Eu vou chamar Chico Viola*
> *Que no samba ele é rei*
> *Dá licença seu Mário*
>
> *Oi, não há vida melhor*
> *Que vida melhor não há*
> *Deixa falar quem quiser*
> *Deixa quem quiser falar*
> *O trabalho não é bom*
> *Ninguém pode duvidar*
>
> *Oi, trabalhar só obrigado*
> *Por gosto ninguém vai lá*

Nos anos 50, com postura bem-humorada, bom de samba e bom de bola, o malandro é mestre no "jeitinho brasileiro", que "longe dos expedientes oficiais usava da intimidade para o seu sucesso" (SCHWARCZ, 1998, p. 200).

Até os dias atuais, a figura desse malandro é reiterada em letras de samba como na música “Malandro é malandro e mané e mané” (2000) de Bezerra da Silva[15] no trecho abaixo:

“E malandro é malandro
Mané é mané
Podes crer que é
Malandro é malandro
E mané é mané
Diz aí!
Podes crer que é...
Malandro é o cara
Que sabe das coisas
Malandro é aquele
Que sabe o que quer
Malandro é o cara
Que tá com dinheiro
E não se compara
Com um Zé Mané
Malandro de fato
É um cara maneiro
Que não se amarra
Em uma só mulher...”

No entanto, no final da década de 1930, uma série de medidas foram tomadas pelo Estado para inibir a influência dessa personagem. Em 1938, o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) procurou alterar a representação do trabalho e do trabalhador, proibindo a partir de uma portaria oficial em 1939 a exaltação da malandragem e, em 1940, recomendando aos compositores sambistas a adotar temas que exaltassem o trabalho e condenassem a boemia. Segundo Schwarcz:

> *“Assim, reprimido ou não, o malandro carregava para os anos 30 o preconceito que pairava com relação ao trabalho, sobretudo manual, desde o período escravocrata. Dessa feita, porém, a aversão ao labor, ainda associada ‘a coisa de preto’, ancorava-se na mestiçagem e vinculava-se à nova imagem da vagabundagem. A cor está presente, mas é quase um cenário que resguarda as diferenças; enquanto o critério é ainda fenotipia, o acento já não recai na distinção biológica e sim na cultural. [...] De certa forma, nesse movimento de nacionalização uma série de símbolos vão virando mestiços, assim como uma alentada convivência cultural miscigenada se torna modelo de igualdade racial.”* (SCHWARCZ, 1998, p. 201)

Decerto, a imagem do malandro, morador do morro, está atrelada historicamente aos desdobramentos da escravidão e do pós-abolição, período que muitos preferiram perambular pelas cidades a ter que voltar a trabalhar nas fazendas, mesmo que em outro regime de trabalho (FERNANDES, 2008). Esta condição por algum tempo foi justificada como

[15] Bezerra da Silva (1927-2005), era cantor, compositor, percussionista, violonista. Nasceu no Recife, mas ficou popular através de seus sambas que tratavam dos problemas sociais das comunidades. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Bezerra_da_Silva> Acesso em: 07 nov. 2015.

característica atávica, inata à “raça”. No entanto, na década de 1930, essa questão passou a ser vista como uma característica cultural.

Nesta perspectiva, a pintura social de Portinari nos apresenta, diferentemente dos artistas modernos anteriores a ele, um dado de realismo, ou seja, busca retratar situações concretas, imediatas. As figuras de sua tela são personagens da vida real, representadas num espaço configurado com elementos da pintura moderna, estruturados na noção de arte social e de nacionalismo. Carlos Zilio coloca que:

> *“A essa base a pintura de Portinari acrescenta novos pontos de vista da pintura social. O Modernismo vive um momento de nova síntese onde os elementos a considerar seriam o espaço pós-cubista, o nacionalismo e a arte social. O resultado é uma pintura mais realista, na qual há uma intenção expressa de retratar situações e a busca de uma comunicação mais imediata”.* (ZILIO, 1982, p. 58)

A “*concreticidade física* do homem e da paisagem” segue ao lado da tendência que valoriza a forma e capta valores construtivos e tonais. As mulheres e crianças, reduzidas a silhuetas expressivas, transitam entre as modestas habitações de geometrismo “canhestro” (FABRIS, 1990, p. 44). Não se trata talvez de um descuidado no trato com o geometrismo, ou com as noções da perspectiva, mas de fato na pintura está ressaltado que aquele espaço simbólico está longe de demonstrar o cuidado presente nas classes dominantes ao representar-se.

Na espacialidade do morro, diferente da profundidade ilimitada em perspectiva desenvolvida na fase em que representou suas reminiscências de Brodowski, a distância é marcada pela diminuição dos objetos em relação àqueles dos planos mais próximos do observador. A composição se configura em linhas ascendentes, em que sua maior massa preenche o lado direito do quadro e dialoga com os prédios conformados em linhas verticais localizados à esquerda. Seu pico, com várias moradias, também dialoga com o telhado que aparece na margem inferior, o qual suas duas águas[16] formam uma linha diagonal que aponta para a extremidade do morro.

Portinari cria uma dualidade na tela “Morro” (Figura III.7), onde informa que aquele espaço de desenvolvimento, com as mais avançadas máquinas da época e arranha-céus ainda é um território distante para aquelas pessoas. A cidade grande se impõe implacável, ainda que com sutileza, excluindo de sua urbanidade aquela arquitetura precária, que Portinari brilhantemente transforma em um único espaço pictórico. Talvez buscando informar ao observador a mais cruel das dinâmicas sociais ainda presentes na sociedade brasileira, a segregação.

[16] “Águas” aqui refere-se às duas partes do telhado que formam um triângulo.

Considerando que Candido Portinari encontrava-se estabelecido na cidade do Rio de Janeiro em 1933 quando realizou a obra artística referida, é interessante explicitar em que consistia um “morro” à época. Em um ensaio sobre territórios negros na cidade do Rio de Janeiro, Raquel Rolnik (2007) traça um histórico da situação do negro desde a escravidão até o que levou à ocupação dos morros, produzindo assim o que chamamos de favelas.

Em tempos de escravidão, o território que configurava como o do negro era a senzala, que formada por fileiras de quartos sem janelas ou mobília dispostos num pátio fechado, constituía-se num espaço de confinamento dos escravizados, espaço esse desenhado pelos senhores brancos de onde podiam vigiá-los e comandá-los. Mesmo sendo um lugar símbolo da violência da escravidão pela sua desterritorialização da África e submissão à crueldade dos senhores, a senzala também se tornou o lugar onde pessoas negras unidas pela ancestralidade africana, pela vontade de solidariedade e autopreservação, desenvolveram um devir negro capaz de transformar um grupo numa comunidade (ROLNIK, 2007).

Essa comunidade, mais do que apresentar-se como uma unidade homogênea, era caracterizada pela diversidade étnica de nações africanas, agregando diferentes tradições, em que a África permanece presente no solo, no chão de terra batida, capaz de agregar essa diversidade e transformá-la numa unidade (BASTIDE, 1978). Nesse sentido, a ideia de comunidade assume não apenas a noção política associada às fronteiras de um espaço geográfico, mas, principalmente ao sentimento de pertencimento.

E esta comunidade tinha como suporte mais sólido, desde a senzala, o próprio corpo, “espaço de existência, continente e limite do escravo” (ROLNIK, 2007, p. 76). Sequestrado de sua terra, sem qualquer bem ou artefato, possuía apenas o seu corpo, do qual não era proprietário. Porém, era através dele que essas pessoas se afirmavam, se ligavam à comunidade e à África mãe, através dele que a memória coletiva pôde ser transmitida e ritualizada. Dessa maneira, o pátio da senzala se transformou em terreiro, lugar de celebração da comunidade. “A partir daí, o terreiro passou a ser um elemento espacial fundamental na configuração dos territórios negros urbanos – são terreiros de samba, de candomblé, de jongo que atravessam a história dos espaços afro-brasileiros nas cidades” (ROLNIK, 2007, p. 77).

A rua da cidade também era território do escravo. A proximidade dos sobrados aos centros das cidades favoreceu a circulação de escravos domésticos, que buscavam água nos chafarizes, levavam e traziam as roupas ou os dejetos para jogar nos rios, carregavam mantimentos ou objetos de um lado ao outro. Nas ruas, os escravos domésticos misturavam-se aos de ganho. Ser escravo de ganho, ou seja, ser aquele que exercia atividade remunerada e entregava uma quantia do ganho diariamente ao seu senhor, era uma das possibilidades de se obter a liberdade, pois dessa maneira, podia-se formar pecúlio e com este comprar sua alforria.

Aos libertos pelas vias institucionais ou pelas brechas na legislação que regulava a escravidão, somaram-se os alforriados, aumentando o contingente de pessoas negras e

intensificando a ação pela abolição da escravidão. Os libertos exerciam diversos ofícios, como sapateiro, barbeiro, sangradores, lavadeiras, vendedores de rua (quitanda) e carregadores (cangalha). Além da possibilidade legal da libertação, a cidade permitia uma chance maior de anonimato para os escravos fugidos das fazendas. Dessa maneira, nessas "cidades negras foi se tecendo uma rede de socialização e sobrevivência paralela à escravidão que cada vez mais representava uma alternativa concreta à senzala" (ROLNIK, 2007, p. 77). Da fuga surge o quilombo, lugar liberto da escravidão. Havia também quilombos nas cidades assim como no meio rural, porém esses quilombos urbanos podiam ser cômodos ou casas coletivas e roças de periferias. Outros territórios negros urbanos foram as irmandades religiosas negras e os mercados.

Com o fim da escravidão e a substituição da mão-de-obra negra escrava pela do imigrante europeu, a densidade demográfica na cidade do Rio de Janeiro, assim como também em São Paulo, cresceu enormemente. A abolição também representou o deslocamento do regime escravocrata para o trabalho livre e assalariado, a redefinição territorial e o processo de embranquecimento. Segundo Rolnik:

> *"A substituição do escravo negro pelo imigrante livre foi acompanhada de um discurso que difundia a solução como alternativa progressista, na medida em que europeus 'civilizados e laboriosos' trariam sua cultura para ajudar a desenvolver a nação. A alternativa implicou também a formulação de uma teoria racial: a raça negra estava condenada pela bestialidade da escravidão e a vinda de imigrantes europeus traria elementos étnicos superiores que, através da miscigenação, poderiam branquear o país, numa espécie de transfusão de puro e oxigenado sangue de uma raça livre".* (ROLNIK, 2007, p. 79)

Desta maneira, menos que São Paulo, o Rio de Janeiro também embranqueceu após a abolição, no entanto, mesmo assim, permaneceu a cidade com maior concentração de negros no Sudeste, provavelmente, pela menor entrada de imigrantes europeus e pela migração de libertos do campo para a cidade devido à decadência da produção de café na província fluminense no final do século XIX.

De fato, as duas cidades sofreram mudanças na virada do século XIX para o XX, transformações profundas no que tange o crescimento da população e o aumento da densidade demográfica, que significaram também o embranquecimento e a reconfiguração territorial. A transição de um regime senhorial-escravista para a capitalista refletiu na reestruturação da cidade através da urbanização, "uma espécie de 'limpeza' da cidade, baseado na construção de um modelo urbanístico e de sua imposição através da intervenção de um poder municipal recém-criado" (ROLNIK, 2007, p. 80). Assim, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, o foco dessa intervenção urbana foi o território dos negros. A

violência dessa transformação foi mais intensa no Rio do que em São Paulo porque era a cidade maior, mais importante e que ainda preservava muito da presença negra.

A virada do século XIX ficou conhecida como a "era do bota-abaixo" no Rio de Janeiro de tão drástica que foi a reforma urbana. No final do século XIX, os casarões da classe dominante abandonados do Centro deram abrigo aos pretos e pardos, que em grande parte não tinham nenhuma profissão. Além de local predominante de moradia, o Centro também era o lugar de onde tiravam o seu sustento como ambulantes, pedintes, quituteiras, vendedores, prostitutas etc. "Era no Campo de Santana (hoje Praça da República) e nos pátios e avenidas dos cortiços, que se transformavam em terreiros de samba, jongo ou macumba, que o território negro do Rio de Janeiro se estruturava na virada do século" (ROLNIK, 2007, p. 82).

As obras de reformulação urbana, iniciadas em 1904 pelo engenheiro e então Prefeito Pereira Passos até a inauguração da Avenida Central por Rodrigues Alves em 1935, promoveram grandes transformações no Centro e na área portuária da cidade, local de concentração da ocupação dos negros, atingindo quilombos na região da Saúde e Gamboa, e cortiços e habitações coletivas da Cidade Nova (Sacramento, Santa Rita, Santana e Santo Antônio). Segundo Raquel Rolnik essas reformas ocorreram:

> *"Sob a égide da luta contra a propagação de febre amarela e da necessidade de regeneração do Rio frente aos olhos estrangeiros – para que a cidade pudesse realmente assumir a imagem de bela, próspera e civilizada capital do país do futuro –, o espaço urbano central foi completamente remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado, desenhado para o uso e convívio exclusivo das 'pessoas de bem'."* (ROLNIK, 2007, p. 82)

Essa grande expulsão das pessoas mais pobres, remanescentes da escravidão, do Centro resultou na ocupação intensa dos morros, gerando as favelas, e na expansão do subúrbio acompanhando a linha do trem.

> *"É nesse momento que o território negro carioca desloca-se do Campo de Santana para a zona imediatamente contígua, a Praça Onze [...] O* compound[17] *semi-rural que caracterizava o território negro nos subúrbios e morros que circundavam a cidade, no final do século, vai dar lugar, então, à habitação densa do morro, que será, a partir daí, o território mais caracterizadamente negro da cidade do Rio de Janeiro."* (ROLNIK, 2007, p. 83)

É interessante colocar que estes espaços não eram habitados exclusivamente por pessoas negras. Desde a escravidão, se misturavam a essas pessoas indivíduos excluídos do processo de transformação da sociedade brasileira numa sociedade de classes, fazendo surgir

[17] O *compound*, como é denominado nos países africanos de língua inglesa, seria uma série de cômodos unidos que dão para um pátio ou quintal comum. Geralmente, habitado por família extensa.

um grupo que ocupa uma posição subalterna fruto das desigualdades surgidas na má distribuição da riqueza produzida. Entretanto, simbolicamente esses territórios estavam permeados pela presença negra que fixou ali sua cultura.

Portanto, analisando o quadro (Figura III.6), observamos a tradução da realidade descrita por Raquel Rolnik, em que o território destinado às pessoas negras é o espaço do morro, apresentado nos primeiros planos da composição pictórica, distante e alijado da cidade com prédios altos à beira do mar, longe da tecnologia e do poder econômico representados pelo barco e pelo avião.

A cidade impõe sua verticalidade. Os arranha-céus apontam para o alto e para o progresso. O avião passando no céu indica que a sociedade das máquinas chegou e com ela o progresso, restrito ao espaço urbano, deixando de fora desse processo boa parte da população brasileira, que neste momento, além de formada por ex-escravos, agrega os excluídos da sociedade de classes.

Da mesma forma que a reforma urbanística da cidade do Rio de Janeiro expulsa do Centro para mais longe boa parte da população negra do desenvolvimento e do conforto da vida urbana, a sociedade industrial cria seus espaços de exclusão. Em sua tela, Portinari revela essa desigual relação, deixando clara a distância econômica e simbólica dessas duas realidades.

Outra obra em que Candido Portinari nos faz refletir sobre as desigualdades oriundas da sociedade urbana/industrial/republicana é a “Mulher e criança” (1936) (Figura III.10). O quadro apresenta uma mulher e um menino em primeiro plano com o morro e o mar ao fundo.

As personagens em primeiro plano seguem o formato corporal apresentados em “Café” (Figura III.19), obra produzida um ano antes e que será analisada mais adiante. Com corpos volumosos, pés e mãos avantajados, a mulher e o menino apresentam a “deformação” característica da linguagem que Portinari busca consolidar nesse período, a qual uma das vertentes trata os volumes de forma escultórica e simplificada (FABRIS, 1990). A simplificação se dá por meio das linhas que delimitam olhos, nariz, boca, unhas das personagens. Um contorno de cor escura em algumas partes do corpo da mulher e do menino criam uma separação entre eles e o fundo, enfatizando a profundidade, na mesma medida que afirma uma expressão plástica.

A mulher segura um lenço na mão direita, que parece enxugar o suor de sua testa. O volume de seus seios, da barriga e da perna é ressaltado pelo jogo de luz e sombra em sua pele e mais ainda em seu vestido. Sua fisionomia não apresenta expressão de sentimento. A outra mão da mulher está apoiada na cabeça do menino que, voltado ¾ para a esquerda, tem o rosto numa penumbra, sem muitos detalhes. Sua figura também é trabalhada com a luz e a sombra para atribuir-lhe volume escultórico. As duas personagens, juntamente com o que parece uma moringa de cerâmica, da mesma cor que os corpos formam uma pirâmide em

primeiro plano, os quais fazem alusão à composição das pinturas Renascentistas. A espacialidade do morro utiliza a diagonal ascendente, que confunde à referência ao Renascimento, porém dá noção de profundidade.



Figura III.10 Candido Portinari. **Mulher e criança**, 1936
Pintura a óleo/tela, 100 x 81 cm
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Coleção Particular

As três figuras que se destacam da paisagem de fundo parecem estabelecer profunda ligação com a terra, com o território, pois suas cores em tons de marrom se confundem com a cor do solo, da terra árida e sem vegetação do morro. A luminosidade marcada nos corpos, como que vinda da direita, não é a mesma que incide no morro e nem aquela que aparece no céu, o qual aparenta estar anoitecendo, o que dá destaque ao conjunto.

Nesta obra, a dicotomia entre um território "negro" e outro "branco" não é explícito, já que uma única referência do segundo é um barco feito de borrões no mar que aparece ao fundo. No entanto, o lugar desta mulher e deste menino é o do negro, associado à precariedade daquela vida no morro, com pés descalços naquela terra estéril, mas capaz de abrigar um sujeito que a partir daquele momento irá se configurar como símbolo de brasilidade. Essa descoberta do sujeito negro, como observa Florestan Fernandes (2008a) não pressupõe a sua plena incorporação naquela sociedade, visto que esse permanecerá distante da plena integração na sociedade de classes, que trouxe o desenvolvimento à população branca, porém mantém em condição subalterna a população negra.

As duas personagens não são individualizadas, elas sintetizam todas as mulheres e crianças que vivem no morro. A favela pintada ao fundo, com casas humildes e localizadas desordenadamente no espaço, ocupam toda a sua extensão e obedecem à ideia de profundidade, à medida que diminuem de tamanho quando distantes, e a uma perspectiva canhestra. Aparentemente, o que identifica esta mulher e este menino é o ambiente do seu entorno.

Por outro lado, na obra "Cabeça de Negro" (1934) (Figura III.11) Portinari utiliza uma configuração idêntica dos seus retratos de pessoas da elite, nos quais enquadra os bustos das figuras em ¾ de perfil no primeiro plano e as ambienta com cenários que lhes digam respeito. Neste caso, não se trata de pessoa da elite, mas de um representante da classe popular, devidamente caracterizado, generalizado, síntese de um estereótipo.

Portinari se mostra um artista complexo, que ao mesmo tempo em que nos mostra figuras da alta sociedade, finas e supercivilizadas em retratos a óleo, expressas com sutil psicologia em estilo clássico, nos traz mestiços brutos e fortes, e cenas da vida das classes mais pobres, "em que o lado triste e doloroso é disfarçado pelo exagero do traço que as transforma quase em caricaturas cruéis" (OLIVEIRA apud FABRIS, 1990, p. 9). Esta análise de Oliveira se enquadra perfeitamente na de "Morro" (Figura III.7) e "Mulher e criança" (Figura III.10), em que os traços "exagerados" dão uma dimensão psicológica relacionada às dificuldades da pobreza em quem vive no morro.

Mais polêmico e que se enquadra também na análise dos outros dois quadros que compõem este subcapítulo é o relato de Candido Portinari, referindo-se à "Cabeça de Negro", em entrevista intitulada "Como trabalham e sonham os nossos pintores", concedida ao O Globo, em 13 de novembro de 1934, reproduzida em Fabris (1996):



Figura III.11 Candido Portinari. **Cabeça de Negro**, 1934.
Pintura a óleo/tela, 70 x 50 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção Família Carlos Drummond de Andrade

> *"...Outro quadro que senti, que compreendi, que pensei: a 'Cabeça de Negro'. É um negro, um simples negro, um destino vago que não se afirma, que não emergirá nunca do subsolo social. Os seus estados de alma, alternando entre alegria, sempre limitada e precária, e a humilhação, sempre latente, não impressionam a ninguém e poucos acreditam que possam constituir motivo de interesse artístico. Eu quis compreender o negro: vi que não é alegre, porque a sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão, que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos, mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu, nele, à depressão imposta por um destino de submissão, de renúncia."* (PORTINARI apud FABRIS, 1996, p. 48)

A questão racial que se impõe neste relato não é debatida pela autora quando o cita, no entanto, nos é evidente um determinismo da posição do negro na sociedade brasileira, quando Portinari disse "que não emergirá nunca do subsolo social", quando se refere a sua condição de humano "ingênuo", "alegre" com limitações, "humilhado" no seu íntimo, que ninguém se importa, e ao imaginário sobre esse negro, arraigado na escravidão e distante da alegria do progresso. Assim, Candido Portinari nos esclarece sob a sua visão a respeito do "negro", justificando como executa a temática articulada com o tratamento das pinceladas, da cor, enfim, dos elementos visuais da composição.

Em "Cabeça de Negro" (Figura III.11), a figura humana recebe tratamento realista, com perfeitas proporções e volumes que realçam os detalhes de toda a sua face e busto. O tratamento de traços caricaturais se aplica ao fundo. Aqui, Candido Portinari passeia pelas suas vertentes pictóricas.

Mesclando as linguagens, o artista pinta com minuciosos detalhes. O rosto apresenta feições características negras como lábios carnudos, nariz largo, cabelos crespos. A luz e a sombra produzem um volume que delimita a anatomia facial do homem tornando sua figura muito próxima da de um homem real. O contraste da pele negra com a camisa branca enfatiza seu rosto, assim como o fundo em cor clara. A correta proporção da cabeça em relação ao corpo confirma sua escolha pelo gênero de pintura retrato.

Ao fundo, em linhas mais despojadas e pinceladas mais fluidas, Portinari nos apresenta uma paisagem de periferia, distante da cidade de ruas calçadas, de prédios, de carros, na qual se vê, à direita, parte de uma casa com portão azul com quintal que é a base de um morro de terra e pouca vegetação. Vê também um caminho com perspectiva evidenciada pela cerca e pelos altos postes de luz, que levam a uma planície de cor clara, seguido de um morro alto com vegetação abundante e um horizonte azul. Do outro lado, um morro verde e florido, com uma igrejinha no alto e, no céu, voam urubus em um dia claro.

Portanto, a espacialidade aqui não se trata de um morro, pois se vê o horizonte no mesmo nível do caminho que aparece atrás deste homem. E neste lugar, há luz elétrica, elemento que caracteriza uma tímida urbanização em relação ao morro das obras anteriores

(Figuras III.7 e III.10). No entanto, se trata ainda de um território negro, pois, como visto anteriormente, as periferias das cidades também foram ocupadas pelos desalojados das reformas urbanísticas dos centros.

III.2 Portinari: a mestiçagem e o trabalho

A tela "Índia e Mulata" (Figura III.12), de 1934, foi apresentada na exposição que Candido Portinari realizou em São Paulo em 1934, na qual também foi exposta a obra "Café". Tal evento foi registrado pelo crítico de arte e literatura Mário Pedrosa, que prenunciou ali o encerramento do "ciclo brodosquiano" de Portinari.

Antes mesmo da análise da imagem em si, interessante se faz a apreciação do título. "Índia e Mulata" se refere diretamente ao debate sobre "raça" e "etnia" desenvolvido no primeiro capítulo desta pesquisa e à noção de mestiçagem que perpassa toda a discussão sobre "raça" e toma um sentido positivo com a ideia de democracia racial surgido na década de 1930 com os escritos de Gilberto Freyre.

Atendendo a uma nova demanda social, em que a ideia da "degenerescência do mestiço" ainda representava um obstáculo para o desenvolvimento da sociedade brasileira, Freyre retoma a temática racial, deslocando o conceito de "raça" para o de cultura, afastando o caráter biológico e eliminando uma série de dificuldades provenientes da herança atávica do mestiço (MUNANGA, 2008).

Na sua obra clássica "Casa-Grande e Senzala", Gilberto Freyre explica a aproximação sexual dos senhores brancos, latifundiários de monocultura da cana-de-açúcar, com mulheres índias e negras escravizadas devido ao desequilíbrio provocado pela falta de mulheres brancas. Essa aproximação deu origem à história da mestiçagem no contexto social agrário e escravista do nordeste do Brasil nos séculos XVI e XVII, que, segundo Freyre, só foi possível pela flexibilidade natural do português.

> *"Do ponto de vista de Gilberto Freyre, a família patriarcal do nordeste do Brasil era o grande fator da colonização e o princípio único da autoridade, obediência e coesão. Vista por este ângulo, essa família podia integrar harmoniosamente a sociedade brasileira, pondo, assim, fim à persistente angústia da heterogeneidade racial, e ainda oferecer o alívio da democracia racial".* (MUNANGA, 2008, p. 76)



Figura III.12 Candido Portinari. **Índia e Mulata**, 1934
Pintura a óleo/tela, 72 x 50 cm
Coleção Particular, Rio de Janeiro

Na contramão do que afirmavam os teóricos da virada do século XIX para o XX, Freyre aponta as contribuições positivas que negros e índios tiveram na cultura brasileira no que diz respeito à culinária, à indumentária e ao sexo. “Freyre consolida o mito originário da sociedade brasileira configurada num triângulo cujos vértices são as raças negra, branca e índia. Foi assim que surgiram as misturas” (MUNANGA, 2008, p. 76). Paralelamente aos cruzamentos, as três “raças” trouxeram com si suas heranças culturais, originando outra mestiçagem no campo cultural, fazendo surgir, então, a ideia de democracia racial. Conforme Kabengele Munanga, a dupla mestiçagem, biológica e cultural...

> *“... exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são ‘expropriadas’, ‘dominadas’ e ‘convertidas’ em símbolos nacionais pelas elites dirigentes”.* (MUNANGA, 2008, p. 77)

Como aponta Thomas E. Skidmore, Freyre não analisa a democracia racial do ponto de vista da relação de poder assimétrica entre os senhores e seus escravos, do qual surgiram os primeiros mestiços. Dessa maneira, sua análise reforçava o ideal de branqueamento, em que a elite primitivamente branca assimilava traços culturais no íntimo contato com o africano e com o índio, em menor escala. (SKIDMORE, 2012).

Na análise do quadro (Figura III.12), verificamos que as mulheres que intitulam a obra são as figuras principais da composição. Elas ocupam o centro da tela, circundadas por uma paisagem que se configura numa ilusão de profundidade, em que o artista utiliza a perspectiva nas linhas da plantação à esquerda que se direcionam à linha do horizonte e sobem o pequeno morro. Essa noção de profundidade em perspectiva marca uma espacialidade renascentista italiana.

Outra perspectiva é traçada com o curso do rio, enfatizada pelo tronco apontado na mesma direção. A leitura possível de fazer sobre a presença de um rio nessa paisagem é a que Lilia Schwarcz comenta, em que “a mestiçagem era comparada a um grande e caudaloso rio em que se misturavam – harmoniosamente – as três raças formadoras” (SCHWARCZ, 1998, p. 177). Assim, a mulata e a índia ali personificadas são produtos da mistura com o branco, presente na paisagem, no latifúndio que se ergue ao seu redor. Como os quadros anteriores de Portinari aqui analisados, o artista contextualiza suas personagens em ambientes ao qual pertencem, assim, inscreve as mulheres, de diferentes origens étnicas, num contexto

rural e “branco”. Nessa perspectiva, podemos vislumbrar a alegoria da triangulação das três raças que formam a ideia de democracia racial.

Além de usar um vestido, elemento que caracterizaria sua mistura com o homem branco, a índia aparenta estar grávida, com um volume na altura da barriga. Ela mostra as árvores cortadas com a mão estendida, numa postura mais ativa que a da mulata, que parece se entristecer com tal situação. No enquadramento da tela, observamos que pelo menos três árvores foram cortadas e as personagens encontram-se sentadas nos tocos de duas.

Seus pés e mãos apresentam a “deformação” característica da linguagem de Portinari, o que Mário Pedrosa chama de “monumentalidade escultórica”. Para Annateresa Fabris:

> *“... Em busca do homem ‘de carne e osso’ e não de formas abstratas, o artista, após ter alcançado com* Café *o apogeu como pintor de cavalete, a partir de* Índia e Mulata *se aproxima de uma plástica monumental, evocadora, diríamos nós, do Picasso de* Três Mulheres na Fonte [Figura III.13]. *É das figuras pétreas, densas e hieráticas de Picasso que Portinari parece derivar aquelas qualidades que despertam a atenção de Pedrosa: uma monumentalidade escultórica, uma corporeidade pura, que se transforma simultaneamente em visão do homem social.”* (FABRIS, 1996, p. 36)

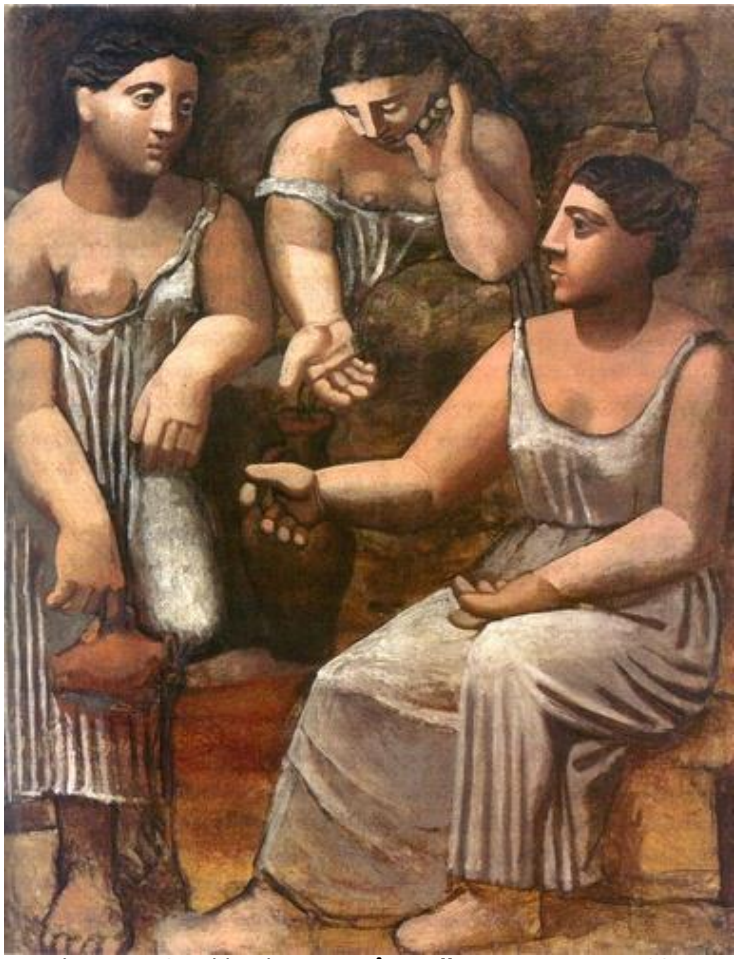


Figura III.13 Pablo Picasso. **Três Mulheres na Fonte**, 1921.
Pintura a óleo/tela, 203,9 x 174 cm
The Museum of Modern Art, Nova York

Assim, para Fabris, Mário Pedrosa enxerga a influência da linguagem de Picasso na obra de Portinari, no entanto, este consegue integrar o homem "como espécie", real, concreto, na representação do homem social.

Para Carlos Zilio, na obra de Portinari a influência de Picasso se manifesta através do seu "retorno à ordem", isto é, a uma postura conservadora em que a plástica do Cubismo que desenvolve retorna a um figurativismo mais realista e ao volume, com tratamento dos planos mais simplificado:

> *"O Pós-Cubismo será absorvido através da influência exercida pela fase clássica de Picasso. Tal como acontecera anteriormente com Di Cavalcanti, a concepção da forma humana, o equilíbrio harmônico e o volume escultórico formado pelo conjunto das figuras humanas, embora recebam um tratamento pessoal da parte de Portinari, são todos elementos diretamente vinculados ao 'retorno à ordem' de Picasso".* (ZILIO, 1982, p. 91)

Zilio utiliza o termo Pós-Cubismo com sentido correspondente ao da expressão Pós-Impressionismo, utilizado primeiramente por Clement Greenberg[18]. O seu significado é amplo, engloba tanto a pintura figurativa quanto a abstrata, que tendem a aplanar os volumes e diminuir a ilusão de escultura que as sustentava. Mesmo considerando o termo parcial, Zilio o aceita e o complementa afirmando que o Pós-Cubismo foi um desenvolvimento de caráter pessoal de vários artistas, que resultou de variadas interpretações, perdendo a preocupação de unidade da pesquisa cubista. No entanto, nenhum deles saiu do universo formal do Cubismo. Pablo Picasso recusa aderir a estratificação do Cubismo de Georges Braque, outro pintor ícone desta vanguarda artística, que se preocupou com efeitos técnicos e com repetição formal sendo facilmente reconhecido. Dessa forma, Picasso retorna à ordem, que vai ter uma originalidade própria.

> *"Nesse período Picasso buscará a conciliação entre ordens espaciais contraditórias, voltando à figura mais realista e ao volume, que irão conviver com um tratamento simplificado por planos, e equilibrando esse conjunto dentro de uma atmosfera de harmonia. [...] Ao Cubismo oficial, que se pretendia depositário dos eternos valores da pintura francesa, Picasso contrapõe uma outra solução: ao invés de transformar o Cubismo num clássico, ele retoma o clássico dando-lhe um tratamento cubista".* (ZILIO, 1982, p. 70)

Com uma abordagem muito próxima, Candido Portinari desenvolve sua linguagem estética, deixando clara a influência da obra de Picasso, no entanto, tratando de temas de sua época. A mestiçagem como algo positivo para a civilização e progresso da nação brasileira se

[18] Clement Greenberg (Nova Iorque, 16 de janeiro de 1909 – Nova Iorque, 7 de maio de 1994) foi um influente crítico de arte dos Estados Unidos, ligado ao Modernismo. Greenberg utilizou, posteriormente, o termo Pós-Cubismo Sintético (ZILIO, 1982).

torna um pensamento da segunda década do século XX, com os movimentos de vanguarda na Europa e o Movimento Modernista no Brasil, que na década de 1930 vai ser legitimado, principalmente, pelos escritos de Gilberto Freyre sobre a harmonia entre as raças.

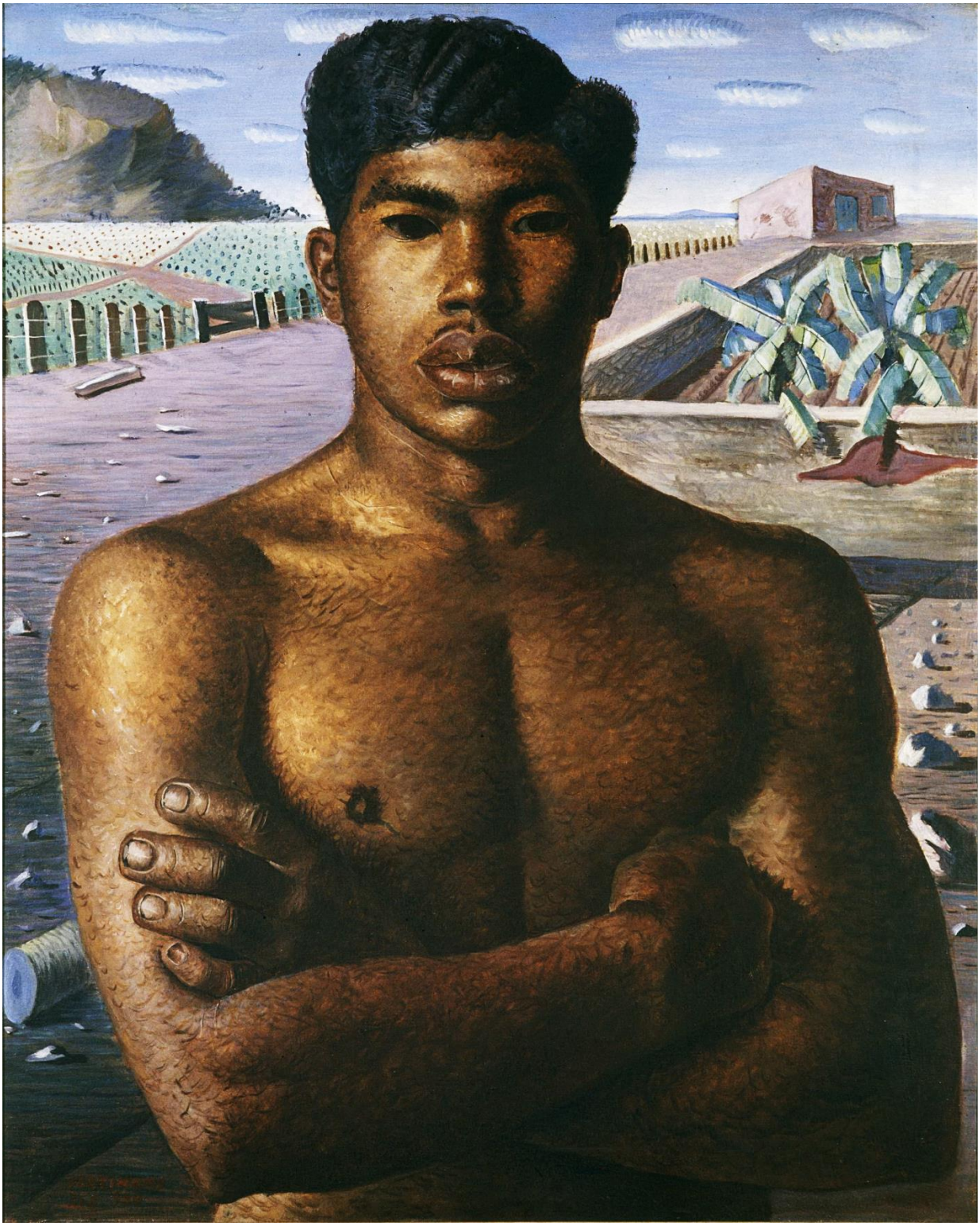


Figura III.14 Candido Portinari. **Mestiço**, 1934.
Pintura a óleo/tela, 81 x 65.5 cm
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Neste momento, o mestiço torna-se o símbolo nacional pois reúne a ideia da democracia entre as raças. Na obra “Mestiço” (Figura III.14), verificamos este como elemento de afirmação étnica. Ela é a síntese do pensamento social desse período da história brasileira e a consolidação do virtuosismo da expressão de Candido Portinari.

Em termos plásticos, a figura do mestiço é apresentada como uma massa física robusta, monumental e escultórica, extrapolando os limites do primeiro plano, o qual se coloca em contraposição ao fundo, com paisagem construída em linhas mais simples. Essa configuração remonta o gênero de pintura retrato, que Portinari desenvolve também na década de 1930 concomitante às telas de cunho social. Sobre o gênero retrato, Marcos Hill afirma:

> *“Via de regra, o retrato favorece o acesso da imagem do retratado ao olhar público, fixando esse gênero como poderosa interface de visibilidade pessoal. Desde o século XV europeu, além de requisitado por príncipes, pela nobreza e por dignidades do alto-clero, o retrato passou também a ser encomendado por outros grupos sociais tais como os dos mercadores, artesãos, banqueiros, doutores humanistas e artistas”.* (HILL, 2008, p. 384)

Também a partir da década de 1930, Candido Portinari produziu retratos dos integrantes das elites dirigentes brasileiras, seus principais clientes desse gênero de pintura, que converteram a encomenda dessas obras em uma marca de privilégio, requinte e prestígio (MICELI, 1996). Portinari foi um dos poucos artistas que sobreviveu da sua produção artística, muito pelas encomendas dessa clientela.

No entanto, mesmo os retratos pintados por Portinari não fazendo referências diretas aos temas “populares” do mesmo período, isto não se constitui em sua ausência. A maneira como o artista elabora e executa tais retratos é semelhante ao que faz em “Mestiço”. Conforme Miceli:

> *“Os intelectuais, artistas, homens e mulheres da elite são quase sempre mostrados à frente de retalhos da paisagem portinaresca, ou então são modelados como personagens neoclássicos de talhe escultóricos. [...] o expediente assumido por Portinari consistia em trazer os retratados para dentro desse universo pictórico. Essa justaposição da figura ao fundo, do retratado às nesgas de paisagem, tornava-os personagens dessas cenas, impregnados das cores, luzes, eventos, emoções, objetos e espaços das atividades e dos figurantes ‘populares’”.* (MICELI, 1996, p. 119)

Assim, tanto a tela “Mestiço” quanto “Cabeça de Negro” (Figura III.11) dialogam com os retratos das figuras da elite brasileira, conforme afirmação de Sergio Miceli, na medida em que “são modelados como personagens neoclássicos de talhe escultóricos” e a relação do personagem com a paisagem de fundo aparece nos quadros de tema social e também nos retratos.

Para Miceli, Portinari submete “a figura do retrato a uma modelagem ‘canônica’, imediatamente reconhecível na história da arte, de preferência calcando-se em modelos e poses dos mestres florentinos e flamengos” (MICELI, 1996, p. 119), cujos modelos estão envoltos de suas referências, enquadrando a figura no centro da tela. Em “Mestiço” (Figura III.14), a cabeça, os ombros e parte do tronco, que formam o busto do homem tomam quase que sua totalidade, fazendo aparecer partes da paisagem.

Podemos comparar também o quadro “Mestiço” com a tela intitulada “Retrato de um homem com a medalha de Cosme de Médici”[19], c. 1474-75 (Figura III.15), de Sandro Botticelli, pintor italiano que estudou na Escola Florentina no Renascimento. A obra é o retrato de um homem de identidade incerta com “retalhos de paisagem” ao fundo. Em ambos os quadros, os retratados não são personalidades conhecidas, suas identidades se relacionam com as citações a elas, como a plantação e o medalhão, respectivamente. Outra característica aproxima as duas obras, os retratados estabelecem comunicação visual com o público através do olhar.



Figura III.15 Sandro Botticelli. **Retrato de um homem com a medalha de Cosme de Médici**, c.1474-75.
Têmpera sobre madeira, 57,5 x 44 cm
Coleção Galleria degli Uffizi, Florença

[19] Este quadro é uma dos mais famosos do mundo produzido por Sandro Botticelli. Supõe-se que seja um retrato de um criado de Cosme de Médici, ou um amigo da família, ou afilhado ou ainda quem gravou a medalha.

Na obra de Candido Portinari, o mestiço é representado com volumes proporcionais ao corpo de um homem forte, musculoso. Sua fisionomia é a de lábios grossos, cabelos crespos, olhos amendoados que encaram o seu observador, o público, com postura séria, enfatizada pelos braços cruzados. Seu corpo recebe tratamento de pinceladas em vírgula, sugerindo uma influência expressionista, que, como ressalta Carlos Zilio (1982), o desenho prevalece como referência fundamental, e em nada influi na paisagem do fundo. Nas unhas, um contorno escuro sugere o contato com a terra em trabalho braçal.

Os elementos que verificamos tanto no homem quanto na paisagem nos indicam o seu trabalho no campo, na lavoura. Assim verificamos também na obra "Lavrador de Café" (Figura III.16) a representação da figura do trabalhador. Juntamente com "Mestiço", o "Lavrador de Café", primeiramente intitulado "Preto da Enxada", integrou a Exposição de 1934. Com tratamento das pinceladas do corpo também em vírgula, a personagem se encontra num ambiente rural, uma fazenda, construída a partir da espacialidade renascentista evidenciada pela perspectiva das linhas da plantação e do trem que a corta e segue em direção ao horizonte.

Aqui (Figura III.16), a figura central não é o mestiço, e sim o negro. Ambos foram convertidos em referências de brasilidade na década de 1930 tanto pelo artista quanto pelo governo e intelectuais comprometidos com o modernismo no Brasil. Segundo Fabris (1996):

> *"... as considerações de Flexa Ribeiro remetem ao cerne do processo criador de Portinari que, ao longo da década de 30, elabora os aspectos fundamentais de uma visão substancialmente realista, graças à qual tenta forjar, se não uma linguagem, pelo menos uma iconografia nacional. A atenção à paisagem física, defendida pelo Portinari estudante na década de 20, adquire novos contornos no decênio posterior, quando a consciência da realidade nacional, fortalecida pelo contato com o grupo modernista, o leva a concentrar-se na captação de tipos populares e de figuras de trabalhadores."* (FABRIS, 1996, p. 46)

Desta maneira, o lavrador é representado de corpo inteiro e apresenta a "deformação" nas mãos e nos pés, característica da expressão que Portinari desenvolve, fator indicativo da ligação direta da personagem com a terra, com o trabalho no manejo da plantação, materializado na enxada que segura com a mão direita. Sua postura estática e posição centralizada na tela também são referências aos aspectos renascentistas da pintura.

As duas obras, "Mestiço" e "Lavrador de Café", são as grandes expoentes e inauguradoras do que se refere à representação da ligação do negro e do mestiço com o trabalho, associação que Portinari conscientemente traçou no intuito de valorizá-los, visto que o negro e o mestiço – o chamado mulato na época – representavam o obstáculo para a civilização da sociedade brasileira no início do século XX e que, com o modernismo brasileiro

dos anos 1920, e depois nos anos 1930, passaram a ser positivados. Lilia Schwarcz traça um panorama dessa questão:



Figura III.16 Candido Portinari. **Lavrador de Café (Preto da Enxada)**, 1934
Pintura a óleo/tela, 100 x 81 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

> *"Por fim, na representação vitoriosa dos anos 30, o mestiço transformou-se em ícone nacional, em um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé e no futebol. Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano, a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que não tem contrapartida na valorização das populações mestiças discriminadas."* (SCHWARCZ, 1998, p. 178)

Dessa maneira, Candido Portinari visibiliza o negro e o mestiço, juntamente com sua crítica social, porém, conforme Schwarcz, essa visibilização não passa de uma retórica, não transforma efetivamente a vida dessas pessoas. Para os críticos e para a elite, o realismo social da obra de Portinari transita no âmbito da temática, da expressão plástica. Para o artista, sua crítica vai um pouco além disso.

Para Candido Portinari o negro é sinônimo de trabalho. No campo ele representa o camponês e na cidade associa o negro ao operário proletário, tendência marxista que vai se consolidar na sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro anos mais tarde. Para Annateresa Fabris:

> *"Se a escolha racial de Portinari não é abertamente reivindicatória como a dos muralistas mexicanos, não deixa de ser, por isso, menos ideológica. Se o negro funciona, de uma lado, como símbolo do trabalhador ou do proletário melhor dizendo, não podemos esquecer o valor positivo que o artista lhe confere enquanto raça. E é importante sublinhar isso, visto que a temática do trabalho se desenvolve numa época de recrudescimento de ideias racistas tanto mais perigosas por terem um respaldo científico"* (FABRIS, 1990, p.131)

Annateresa Fabris (1990) compreende o negro em Portinari como uma figura ideológica. Centrados num contexto de recrudescimento de ideias racistas respaldadas cientificamente pelo debate eugênico instaurado desde 1920, o "negro" e o "mestiço" eram, para esse segmento da sociedade brasileira, as razões "naturais" que explicavam os desajustes econômicos e políticos na República. A miscigenação da raça biologicamente superior, o "branco", com as raças inferiores, "negro" e "índio", produziu um povo indolente, indisciplinado e pouco inteligente. Dessa maneira, para resolver tal questão e garantir a democracia na nova ordem era necessário que a República controlasse a miscigenação e implantasse política pública para o branqueamento da população e, consequente, eliminação das raças inferiores. Este ideal tinha aprovação da elite intelectual e do pensamento psiquiátrico que acreditava que assim resolveria o problema surgido com a abolição de representação da nacionalidade, ou seja, qual dessas raças representaria a nacionalidade brasileira.

Certamente, a realidade apontava para uma sociedade multirracial, que a elite se encarregou de desconstruir com recurso ideológico, tendente à "nação branca", em que o "negro" e o "mestiço" desapareceriam em determinado espaço de tempo. Era preciso limpar a

“mancha negra” da sociedade brasileira com a imigração europeia. Segundo Fabris, “a miscigenação espontânea foi apropriada pela elite e transformada em ‘princípio de arianização’” (FABRIS, 1990, p. 132). Várias leis foram criadas desde a década de 1920 a fim de pôr em prática o branqueamento por meio de política migratória, esta já realizada desde a abolição. É neste contexto que as ideias eugênicas vão dar um caráter “científico” ao racismo, sugerindo a “higiene social da raça”, com controle pelo Estado das uniões reprodutoras, regulamentação das imigrações, esterilização dos doentes mentais e abortos em prol da maioria sadia ameaçada pelos “degenerados”. “O racismo nazista grassava livremente no Brasil sob austera capa cientificista” (FABRIS, 1990, p. 133). E ainda,

> *“Ideologia e psiquiatria conjugavam esforços para formar uma imagem negativa do negro. Era fácil (e cômodo) apelar para a inferioridade biológica da raça negra (os eugenistas não faziam distinção entre negro e mestiço) para explicar as precárias condições de vida do trabalhador brasileiro, composto em sua maioria de negros ex-escravos e mulatos. A inferioridade racial resolvia o problema classista na medida em que negava sua existência.”* (FABRIS, 1990, p. 133)

É nessa conjuntura que se localiza a produção de Portinari, juntamente com outra corrente do pensamento social brasileiro que tem como expoentes Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Arthur Ramos, Edson Carneiro, que percebiam uma especificidade e uma contribuição positiva do “negro” à cultura brasileira e o colocavam como um dos três pilares de formação da sociedade e da cultura nacional.

Para Fabris, ao analisar a produção de Portinari nesse contexto, lhe parece claro que a equivalência entre negro e trabalho se traduz em afirmação racial e afirmação social, uma visão “otimista” que confrontaria a “degenerescência negra” do pensamento oficial, demonstrando sua ideologia contrária à branca vigente. Para a autora, Portinari desloca a discussão racial para o social e visibiliza “o que se tentava escamotear através do racial” (FABRIS, 1990, p. 134).

No entanto, mesmo compreendendo o momento histórico e considerando que Candido Portinari, de certa maneira avançou, assim como os estudiosos da corrente que “valorizavam” o negro e o mestiço na década de 1930, é inegável também perceber que sua produção foi construída pelos alicerces do racismo.

A escolha da figura ideológica do negro, provavelmente, está ligada à situação histórica dos negros e mulatos alforriados que, após a abolição da escravidão, não foram absorvidos pelo mercado de trabalho na República. Sem receberem apoio ou qualquer política pública para sua inserção no mundo do trabalho assalariado, esses negros e mulatos morriam à mingua ou buscavam na criminalidade a sua sobrevivência, enquanto imigrantes europeus, principalmente da Itália e da Alemanha, num primeiro momento, ocupavam postos na incipiente indústria e nas lavouras, principalmente, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os negros e

mestiços que não continuaram no campo buscavam a sua inserção no trabalho que, na maioria das vezes, continuava a realizar como os ofícios que exerciam no tempo da escravidão, como por exemplo sapateiro, barbeiro, sangrador, ambulantes (FERNANDES, 2008a). Essa conjuntura se deu pelo preconceito e discriminação advindos do racismo científico sofridos pelos negros e mulatos, o qual observamos suas nuances ainda hoje. A crítica social de Portinari se presentifica na medida em que, já na década de 1930, positiva o negro e o mulato. Para Schwarcz:

> *"Nesses termos, entre o veneno e a solução, de descoberta a detração e depois exaltação, tal forma extremada e pretensamente harmoniosa de convivência entre os grupos foi, aos poucos, sendo gestada como um verdadeiro mito de Estado; em especial a partir dos anos 30, quando a propalada ideia de uma 'democracia racial', formulada de modo exemplar na obra de Gilberto Freyre, foi exaltada de maneira a se menosprezar as diferenças diante de um cruzamento racial singular. Assim, comparado ao período anterior, quando miscigenação significava no máximo uma aposta no branqueamento, esse contexto destaca-se na valorização diversa dada à mistura, sobretudo cultural, que repercute em momentos futuros"* (SCHWARCZ, 1998, p. 178)

No entanto, como o imaginário da escravidão ainda é muito presente, o que seria uma crítica toma o rumo contrário e reafirma o preconceito, pois atualiza a associação de pessoas negras a escravos. Esta afirmação pode ser verificada com a apresentação de uma releitura "Sem título" da obra "Lavrador de Café", de Ibacache, feita de relevo em placa de metal sobre madeira e exposto no Museu Afro Brasil, em São Paulo, na exposição permanente "Arte, adorno, *design* e tecnologia no tempo da escravidão" (Figuras III. 17 e 18).



Figura III.17 Fotografia de parte do ambiente da exposição "Arte, adorno, *design* e tecnologia no tempo da escravidão" em que a imagem está exposta. Museu Afro Brasil, São Paulo.



Figura III.18 Ibacache. **Sem título**, s.d.
Relevo de metal/madeira,
Coleção Particular

Em 1934, Candido Portinari fez uma exposição no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, e outra individual em São Paulo, nas quais apresentou uma série de retratos da elite dirigente brasileira e quadros com abordagem social, como “Mestiço”, “Lavrador de Café”, na época com o título “Preto da Enxada”, “Índia e Mulata” e “Morro”. Foi comentada pelos críticos de arte brasileiros a heterogeneidade da sua expressão artística, vista por Mário de Andrade não como um defeito, mas como um drama intenso do homem e do artista, que ao mesmo tempo em que se sente homem social, não abandona os direitos desinteressados da arte pura.

Mário de Andrade se interessou pela obra de Portinari por ocasião da sua primeira exposição no Salão Modernista do Salão Nacional de Belas Artes, em 1931, e iniciou a crítica da sua arte a partir da exposição de 1934, no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo. Interessou-se porque Candido Portinari realizava na pintura o que o escritor realizava no campo da crítica, da literatura e da poesia, ou seja, a produção de uma arte nacional e

moderna. Em sua análise, Mario de Andrade busca traçar as influências de Portinari em artistas europeus, como Giorgio De Chirico, Pablo Picasso e Pieter Brueghel, no entanto, ao mesmo tempo, diferencia-o. O crítico enfatiza o virtuosismo com que Portinari domina as técnicas da pintura de cavalete e, ao mesmo tempo, supera os problemas da técnica com grande expressividade pictórica, sua tendência ao monumental, a qual o levaria para o caminho do afresco (FORMIGA, 2014). Mário de Andrade ressalta sua tendência à "monumentalidade escultórica" impressa em "Mestiço" e "Preto da Enxada" (FABRIS, 1990, p.9). Enfatiza, também, o fato da obra de Candido Portinari ser "essencialmente plástica", utilizando-se de deformações e inovações na cor, na composição, no equilíbrio das massas, em síntese entre o estético e o social, isto é, entre o virtuosismo e o realismo.

A complexidade da sua expressão, inquieta, na busca constante de um caminho a descobrir a si mesmo, é comparada à poesia de Manuel Bandeira pelo crítico Armando de Oliveira, que afirma que Portinari é "clássico-moderno" e "digno chefe da nossa futura geração artística" (FABRIS, 1990, p.9).

É para Oswald de Andrade o "Brueghel colonial", "o grande revolucionário da pintura brasileira por ter mostrado o acanhamento do quadro de cavalete". Afirma que todas as suas obras necessitam do espaço mural, "e isso é mais do que urgente se pensarmos que a expressão do artista caminha não só para o social, mas para a luta e classes" (FABRIS, 1990, p.9). Aqui Oswald de Andrade compara a pintura de Portinari ao muralismo mexicano e faz referência à própria trajetória de vida do artista rumo à modernização. Para ele, a pintura a óleo e o quadro de cavalete faziam alusão à burguesia, e a pintura mural ao engajamento político. Assim Oswald ilustra a luta de classes com a história de vida de Portinari, saída da "tragédia" da terra roxa para a consagração. Patrícia Reinheimer chama a atenção para essa questão quando trata do artigo que Oswald escreveu em 1934 sobre Portinari:

> *"Nesse artigo, relacionou o pintor à nação através da ideia de que Portinari era um* produto orgânico *da terra de onde veio, sendo essa terra uma tragédia à qual o pintor não só conseguiu sobreviver, como ainda superou, ao tornar-se um artista consagrado."* (REINHEIMER, 2013, p. 128)

Essa ideia está em consonância com o pensamento social brasileiro da época, que visava a modernização e tinha a cidade como o espaço da modernidade por excelência.

Mário Pedrosa também escreveu seu primeiro artigo dedicado às obras de Portinari referente à exposição de 1934. Na ocasião, Pedrosa atuava na formação de uma frente única para combater o fascismo e não na crítica de arte sistematicamente. No entanto, a hipótese que Reinheimer aponta é a de que Pedrosa considerou essa produção afinada com seu posicionamento político (FORMIGA, 2014).

Num primeiro momento, Mário Pedrosa verifica uma dualidade na linguagem de Portinari, uma referente à técnica e outra à expressividade, duas vertentes que se equilibram. E acrescenta outra dicotomia, a relação cidade e campo, na qual o "primitivismo sentimental" e a "ingenuidade" das obras sobre o campo foram "substituídas por outros problemas estéticos como aqueles que dizem respeito ao equilíbrio entre conteúdo e forma na obra de arte" (FORMIGA, 2014, p. 98). Patrícia Reinheimer decodifica muito bem essa relação:

> *"Nesse texto, o primitivismo não era mais um grupo social situado num tempo longínquo, como subentendido no texto sobre Kollwitz, mas sim num espaço diferenciado daquele concebido como espaço por excelência da modernidade, a grande cidade. A um 'primitivismo sentimental' referido à 'tribo brodosquiana' que teria marcado a obra inicial do pintor contrapõe 'o realismo, e a plasticidade das formas [que] começa a surgir' depois que 'o artista emigrou para a cidade' e as coisas começaram 'a ter um traço maior de organização social'. No* primitivismo *de Portinari sua cidade natal era tomada como etapa evolutiva anterior à cidade moderna."* (REINHEIMER, 2013, p. 125)

E mais adiante, Reinheimer completa sua verificação e compara as considerações de Mário de Andrade e Mário Pedrosa:

> *"Assim, se Portinari parecia ser para Mário de Andrade o representante ideal de uma cultura brasileira em construção, o pintor agora aparecia para Mário Pedrosa como um exemplo ideal de militante social através de sua arte"* (REINHEIMER, 2013, p. 125)

Pedrosa percebe, no que ele define como fase ascendente, a separação daquilo que considerava equilibrado pelo rigor formal da representação do conteúdo. "Se, inicialmente, ele parece estar mais preocupado com a mensagem social, destacando que ela não pode se perder em um contexto de experimentações estéticas, na década de 1940 o tom se modifica, e a forma é valorizada em detrimento do conteúdo" (FORMIGA, 2014, p 99).

III.3 Portinari e "Café"

Em 1934[20], Portinari produziu a obra "Café" (Figura III.19), no ano seguinte que ganha a Segunda Menção Honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburg, nos Estados Unidos, com esta tela. O Brasil e alguns países da América Latina, como Chile, México e

[20] Existe uma controvérsia quanto à data de produção da tela "Café". Annateresa Fabris (1990) e Carlos Zilio (1982) afirmam que a obra foi produzida em 1934 e exposta em São Paulo no mesmo ano. No entanto, Patrícia Reinheimer (2013) afirma que a obra a qual Mário Pedrosa se refere em 1934 é outra, homônima à "Café", pintada em 1935 e apresentada no Carnegie Institute, Pittsbugh. Construímos a reflexão do nosso texto baseando-nos na informação de Fabris e Zilio.

Argentina, participaram pela primeira vez da exposição. Alguns artistas brasileiros como Vittorio Gobbis, Paulo Rosi Osir, Eliseu Visconti, Guignard, Lasar Segall, Lucílio de Albuquerque, Henrique Cavalleiro e, provavelmente, Anita Malfatti também participaram (FABRIS, 1990).

Porém, apenas Portinari teve sua linguagem expressiva aceita pela crítica como algo inovador e expoente de uma arte brasileira, pois percebe na “deformação” uma estética particular, original, “independente dos moldes de Paris”, que aponta para a pintura mural. De maneira consagradora, embora anunciada desde 1934, o artista Candido Portinari se estabelece no cenário artístico e político brasileiro.

Na tela “Café”, Mario Pedrosa verifica que Candido Portinari atinge a unidade estrutural, o “auge como pintor de cavalete, aproximando-se cada vez mais da pintura mural e de uma arte de caráter monumental” (FORMIGA, 2014, p. 100). E ao se aproximar da pintura mural, Portinari sintetiza e equilibra dois aspectos, o rigor formal e a expressividade, a forma e o conteúdo social. Da mesma forma, para Mário de Andrade essa obra é o ponto de partida para uma arte social, que se acentua com a pintura mural.



Figura III.19 Candido Portinari. **Café**, 1934.
Pintura a óleo/tela, 130 x 195 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes

A “deformação” é verificada em outras obras com “Morro”, “Mulher e criança”, “Lavrador de Café”, comparada ao volume escultórico, que Mário de Andrade chama de

“monumentalidade escultórica”, no entanto, o caráter de uma pintura mural nessas obras é apontado por Oswald de Andrade. A tela “Café” é a consolidação dessa trajetória verificada também por vários críticos norte-americanos até o momento.

Annateresa Fabris quando se refere a “Café” verifica o aspecto da “concreticidade” das personagens, assim como na tela “Morro”, e afirma que “a figura humana deixa de ser um arabesco, um exercício formal para transformar-se numa presença real, de um vigor escultórico, realçado pela deformação expressiva do pé e da mão” (FABRIS, 1990, p. 47).

Um fator inovador nesta obra em relação a sua produção imediatamente anterior é a paisagem ao fundo. De infinita, ilimitada e quase despovoada da série do período “brodosquiano”, a exemplo “Circo” (Figura III.6), e em diagonal ascendente que concorre com o horizonte ao fundo, como em “Morro” (Figura III.7) e “Mulher e criança” (Figura III.10), a paisagem em “Café” é construída em perspectiva ascendente que extrapola os limites do suporte e confere um dinamismo plástico.

Nas telas com temática referente à Brodowski, a paisagem é o elemento fundamental da composição, pois Portinari está empenhado na conquista de uma espacialidade, na qual as figuras humanas são inseridas harmoniosamente. Para destacar a infinitude da terra roxa, as personagens são menores, tem menos detalhes, as casas são menores ainda, o que torna a paisagem absoluta. Para Fabris “essas telas, reminiscências da infância, são caracterizadas por uma terna melancolia, por um acento lírico, nem mesmo quebrado por sua construção geométrica, claramente perceptível nos triângulos sucessivos, formados pelos vários grupos de figuras” (FABRIS, 1990, p.48).

A geometrização do espaço, assim como das casas e das posições das figuras humanas está sempre presente, tanto nas de temas de Brodowski quanto nas produzidas a partir de “Morro”. Nestas, as personagens vão ganhando, pouco a pouco, mais destaque, mais detalhes até ocuparem a maior parte da cena, como “Cabeça de Negro” (Figura III.11) e “Mestiço” (Figura III.14), que ocupam o centro da composição.

Em “Café” (Figura III.19) as personagens, de potência escultórica, integram a geometria desta paisagem de forma mais íntima, e ocupam todo espaço. Espaço preenchido com a ação de cada uma, com a força do trabalhador, que somadas, preenchem o todo. “Forma e conteúdo alcançam um equilíbrio harmonioso, em que se espelham, ao mesmo tempo, um rigor geométrico e uma unidade estrutural da matéria e composição, poetizados pela concepção e pelo tratamento sensual das figuras" (FABRIS, 1990, p. 47).

Mesmo identificando uma particularidade devido à ação em cada figura, apenas um homem tem o rosto identificado, todos os outros ou estão de costas, ou tem parte da face à mostra. Portanto, podemos observar uma visibilização do negro e do mestiço que, de fato, não individualiza e não os valoriza, pois cria um grupo homogêneo. Outro detalhe que podemos verificar é que sem rosto, não nos são mostradas as expressões de sentimento, o que

desumaniza o trabalho, muito semelhante àquele das fazendas que utilizavam mão-de-obra escravizada. A figura do homem à esquerda, que aponta para o cafezal, alude ao capataz que tomava conta dos escravos na lavoura.

Mais do que o negro ou o mestiço como representação, o tema que sobressai em “Café” é o trabalho. Dessa maneira, Portinari induz a uma associação da figura do negro e do mestiço diretamente ao trabalhador assalariado.

No entanto, assim como verificamos na tela “Morro” (Figura III.7), quando observamos a imagem sem a sua contextualização histórica, sem a ciência de todo discurso elaborado pela crítica da época e somamos à leitura atual, ao capital cultural do espectador e os acontecimentos dos tempos atuais, tal imagem nos transporta para o período em que havia escravidão no Brasil.

Ao observar outra imagem de Jean-Baptiste Debret, “Carregadores de café a caminho da cidade” (Figura III.20), em que representa escravos carregadores de sacas de grãos de café, como as que são apresentadas na referida obra de Portinari, essa aproximação nos instiga. Nos estimula a refletir sobre a escolha de representar negros e mestiços na lavoura de forma tão realista e preterir a representação de colonos brancos, imigrantes que ocuparam as lavouras após a abolição.



Figura III.20 Jean-Baptiste Debret. **Carregadores de café a caminho da cidade**, 1826.
Aquarela/papel, 15,9 x 22 cm
Rio de Janeiro
Coleção Museus Castro Maya

Nas obras anteriores de Candido Portinari em que o negro e o mestiço aparecem relacionados ao trabalho no campo, sua atmosfera pairava numa alegoria daquela personagem, ou seja, representava todo vocabulário de ideia e características que identificava aquela personagem através dos elementos na paisagem, nos objetos e instrumentos que o circundavam. Além desses elementos, era possível perceber a busca por uma linguagem, a experimentação do artista nas diferentes texturas, pinceladas, cores e formas. Em “Café”, observamos a superação dessa etapa, verificamos um realismo da crítica social.

Outro fato também importante para esta argumentação é o de que desde a abolição da escravidão, houve um intenso fluxo migratório de negros e mestiços do campo para as cidades, principalmente em São Paulo. A mão-de-obra do imigrante europeu, e portanto brancos, foi então empregada nas fazendas (SEYFERTH, 2002). Dessa maneira, qual seria o motivo da escolha de Portinari?

Uma das possíveis respostas seria a ideologia da construção da nacionalidade pelo governo de Getúlio Vargas, desde o período chamado de Revolução de 1930 até o Estado Novo, que não admitia a pluralidade cultural e étnica tanto em relação aos habitantes originários quantos dos imigrantes. Dessa forma, Portinari encontrava-se numa conjuntura “em que toda a ideologia dominante estava fundamentada na afirmação da nacionalidade, de construção e consolidação do Estado Nacional” (SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 91). O registro que Candido Portinari faz é também simbólico. É fato também que muitos negros alforriados continuaram a trabalhar no campo, principalmente no Rio de Janeiro.

Na mesma medida em que o artista quer expressar ideologicamente que o negro e o mestiço são sinônimos de trabalhador no campo, equivalente ao proletariado na cidade, vai através desse discurso introduzir a noção de luta de classes. No entanto, ele reproduz um imaginário da escravidão, que até os dias atuais reverbera. As calças dobradas, o porte físico, a cor da pele são elementos que fazem essa representação. Apenas a camisa que os homens vestem e o lenço na cabeça das mulheres podem fazer alusão ao trabalho dos colonos nas fazendas do tempo de Portinari.

As personagens desenvolvidas para esse quadro vão aparecer em produções futuras, como a mulher sentada à esquerda em “Colona sentada” (Figura III.21), assim como o capataz e os carregadores nos afrescos do Ministério da Educação. O vigor, a robustez das personagens traduzidos na deformação de mãos e pés e no volume corporal escultórico exprimem a força do trabalho e indicam uma orientação para a pintura mural.

Em “Colona sentada”, podemos observar a reprodução da personagem que está sentada à esquerda do quadro “Café”, entretanto, nesta pintura é uma mulher branca.

Outra característica interessante de ser observada na trajetória da expressão de Portinari é a estaticidade clássica das figuras, presente nos vários momentos. Mesmo que estejam em cena movimentada, como em “Café”, em que homens e mulheres carregam sacas

pesadas de café e debulham o cafezal, ainda sim parecem posar para o artista, numa tensão parada.

A partir de “Café”, Candido Portinari deu maior realce à representação do homem brasileiro, histórico e social, e tratou do tema captando a sua realidade física e psicológica, na busca para desenvolver uma “imagística nacional” alicerçada nas suas próprias raízes rurais, encaminhando-se para o exemplo do muralismo mexicano (FABRIS, 1990). É a partir dessa obra que seu engajamento na busca de expressão de caráter nacional, tem na realidade social do homem brasileiro, do trabalhador, o seu foco.



Figura III.21 Candido Portinari. **Colona sentada**, 1935.
Pintura a têmpera/tela, 97 x 130 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário De Andrade

O empenho em produzir uma arte voltada para a captação da problemática social brasileira, segundo Ferreira Gullar, tem uma relação direta com a Revolução de 1930 (FABRIS, 1990). O golpe de Estado, de março de 1930, que colocou Getúlio Vargas na presidência do Brasil ficou conhecido como a Revolução de 30, mesmo que muitos não concordem com o termo empregado para nomear este evento, e deu início a chamada era Vargas. O contexto econômico afetado pela crise da bolsa de Nova Iorque em 1929, fez com que as oligarquias cafeeiras brasileiras entrassem em colapso. Os efeitos dessa crise foram sendo sentidos aos poucos, pois a elite dirigente oligárquica nada fez e mantive a economia do país sob o regime

econômico agroexportador. Dessa maneira, a economia só ia bem se os mercados externos fossem bem. A crise política veio a reboque, quando o presidente Washington Luiz apoiou o candidato Júlio Prestes, rompendo com o arranjo da "Política do café com Leite". A partir daí, um grupo dissidente da oligarquia montou uma chapa concorrente, a Aliança Liberal, tendo Getúlio Vargas como candidato e com propostas reformadoras. O candidato Júlio Prestes vence no ano seguinte a disputa, sob um clima de desconfiança, ainda cogitavam um golpe armado. Depois que o vice candidato da chapa da Aliança Liberal, João Pessoa, foi assassinado, o movimento oposicionista organizou um golpe com apoio dos militares. Em novembro de 1930, Getúlio Vargas assume a presidência e permanece durante quinze anos ininterruptos no poder (1930-1945) e volta depois pelo voto popular em 1951 e vai até 1954, ano de seu suicídio (GOMES, SCHWARCZ, 2012).

Dessa forma, diante de um cenário político e econômico conturbado, os artistas e intelectuais voltam-se para as questões nacionais, e a principal delas é consolidar a construção da nacionalidade. Neste contexto, Candido Portinari, paradoxalmente, quando é reconhecido internacionalmente ao ganhar a menção honrosa no Salão do Instituto Carnegie, em Pittsburgh, é aclamado no Brasil como expoente da arte moderna. A consagração de Candido Portinari lhe garantiu prestígio junto ao governo brasileiro daquele período de intensa repressão.

No retorno dos Estados Unidos, Candido Portinari foi convidado, ainda em 1935, a lecionar na cadeira de pintura na Universidade do Distrito Federal, após a repercussão internacional da sua expressão. Muitos outros professores foram presos ou demitidos pelo governo Vargas e ele não sofreu represálias pelo seu prestígio (FABRIS, 1990).

A partir daí, em 1936, recebe encomendas do governo para pintar painéis no Ministério da Educação pelo então ministro Gustavo Capanema. Foi-lhe encomendada uma série de afrescos tendo como temática o ciclos econômicos: pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, ouro, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro, borracha, aos quais será acrescentada em 1943, a carnaúba.

Dentro da ideologia da educação dirigida para o trabalho, a ideia de Capanema dava um viés historicista para o projeto dos murais, no entanto Portinari o deixa de lado e confere ao tema do trabalho uma visão mais contemporânea. Segundo Fabris:

> *"Essa decisão, entretanto, é fruto de uma escolha meditada, pois o artista estuda seriamente cada ciclo, além de ser assessorado por Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Mello Franco. Após uma série de apontamentos e após os primeiros estudos para os murais, Portinari comunica a Capanema sua concepção, e sua 'pintura de camponeses' acaba sendo aceita pelo ministro. Os estudos preliminares ocupam o pintor durante um longo tempo e os afrescos só começarão a ser pintados em 1939 com auxílio de alguns discípulos: Enrico Bianco, Héris Guimarães, Diana Barbieri"* (FABRIS, 1990, p. 11)

Portanto, os afrescos “Café” (Figura III.22) e “Cacau” (Figura III.23) são o desdobramento da pesquisa pictórica de Candido Portinari, assim como os outros citados acima, e confirmam um primeiro contato direto do artista com o governo de Getúlio Vargas.

Na ocasião, Portinari foi chamado de “pintor oficial” do governo Varguista por utilizar elementos iconográficos “das obras oficiais”, que remetiam às questões em voga na época, na construção de sua imagética, sendo elas oficiais ou não.

Annateresa Fabris contesta esse rótulo de “pintor oficial” e aponta que críticos, como Carlos Zilio, interpretaram toda a obra de Portinari sob influência do dirigismo do governo, principalmente “Café”, realizada anteriormente ao seu contato direto com a política governamental. Ela aponta que esta obra foi realizada antes da primeira encomenda, em 1936, feita pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que a fez devido ao reconhecimento internacional que Candido Portinari obteve em 1935. E que as categorias de “arte oficial”, e por extensão, “estética getulista” não procedem, visto que é sabida a indiferença de Getúlio Vargas pelas artes plásticas, e que toda política artística daquele período foi direcionada por Capanema, a exemplo o edifício do Ministério, atual referência de arquitetura moderna no Rio de Janeiro, no qual o ministro interferiu na escolha do projeto em concurso para impor sua diretriz moderna (FABRIS, 1990).

Fabris argumenta que antes de um “pintor oficial”, Portinari foi um “pintor moderno”:

> *“... pode-se tentar demonstrar a* apropriação *de Portinari, quer por parte do governo, quer por parte da intelectualidade modernista, objetivando veicular determinadas ideias. É a fama de ‘pintor moderno’ que leva Portinari à posição de ‘pintor oficial’. [...] Arte moderna para um país moderno. Arte reconhecida internacionalmente para um país em busca de reconhecimento internacional.”* (FABRIS, 1990, p. 30-31)

Assim, com as encomendas de uma pintura mural para o prédio do Ministério da Educação e Saúde aproxima Candido Portinari de um debate político, de um lado governamental quando seu discurso pictórico é apropriado pelo Estado, e de outro artístico quando dialoga com o muralismo mexicano. A exemplo dos artistas muralistas do México, Portinari busca uma “imagística nacional” fundamentada no trabalho e em suas raízes rurais, e confirma a concepção do “homem-trabalho” nos murais do Ministério da Educação e Saúde:

> *“Portinari transforma a ideia historicista do ministro Capanema, detectável pela escolha dos ciclos econômicos, numa visão crítica do trabalhador do Brasil do presente”* (FABRIS, 1990. p. 50)



Figura III.22 Candido Portinari. **Café**, 1938.
Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 X 297 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção Palácio Gustavo Capanema

Para Fabris, o trabalhador da sua pintura mural é o encontro com o dos pintores muralistas mexicanos, no entanto, seu ponto de partida difere do deles. Enquanto Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros desenvolvem uma expressão política e panfletária referente à Revolução Mexicana, Portinari “revela muito mais traços dos primitivos italianos”, sendo seus afrescos proveniente de uma realidade diferente da dos mexicanos (FABRIS, 1990. p. 50).

O muralismo mexicano se relacionou às circunstâncias históricas, sobretudo da necessidade de mudanças sociais. O contexto anterior à Revolução era de ditadura, em que o general Porfírio Diaz, que liderou o México por 34 anos através de um regime ditatorial corrupto, privilegiava a classe dirigente e oprimia o povo. O crescimento econômico que o país obteve no início do século XX, se deu pela espoliação das camadas menos favorecidas da

população e da repressão aos seus opositores políticos. Durante a primeira década do século XX, várias crises eclodiram em diferentes esferas da sociedade mexicana, um reflexo do descontentamento com o “Porfiriato”. Nesse contexto, Francisco Madero liderou uma rebelião que contou com apoio popular, que se transformou na Revolução Mexicana. No entanto, segundo Jorge José B. de Souza, líderes indígenas e camponeses, como Emiliano Zapata e Francisco Doroteo Arango, o “Pancho Villa”, atuaram também nos vários embates políticos e se consagraram na história mexicana (SOUZA, 2012).



Figura III.23 Candido Portinari. **Cacau**, 1938.
Pintura mural a afresco / técnica e suporte combinados, 280 X 298 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção Palácio Gustavo Capanema

Nas artes, “Los Três Grandes”, como ficaram conhecidos os artistas Rivera, Orozco e Siqueiros formaram a primeira geração de muralistas que procuraram retratar a importância das classes menos favorecidas de então, os índios, os camponeses e os operários (ADES,

1997). Houve a necessidade da construção de uma nova identidade, em que não se negasse o passado colonial e pré-hispânico, mas o integrasse através de obras monumentais de domínio público para socializar a arte, em contraposição à pintura de cavalete burguesa.

Enquanto a pintura mural realizada por Rivera, Orozco e Siqueiros tem caráter de propaganda dos novos ideais, fruto da revolução nacional, “caindo frequentemente no esquemático e no didático” para atingir às massas, a pintura de Portinari, embora busque as raízes nacionais, é a síntese do estético e do social “que Mário de Andrade chama de *plástica*” (FABRIS, 1990. p. 50).

A arte mural de Candido Portinari tem sido frequentemente comparada à produção dos muralistas mexicanos, no entanto, além do suporte[21], a semelhança estilística está nas fontes comuns, isto é, no Renascimento e nas vanguardas europeias. Para Fabris, “o que parece ter havido, em certos momentos, é muito mais uma semelhança de concepção, vinda de uma mesma ideologia política (que Portinari, entretanto, não experimenta de forma direta no seio de uma revolução” (FABRIS, 1990, p. 79).

[21] Para suporte entende-se a base, o material sobre o qual a pintura foi feita. No caso da pintura mural, o suporte são paredes.

CONCLUSÕES

Em mais um dos sopros de consciência experimentados durante minha jornada de pesquisa, concluo que Candido Portinari foi um artista excepcional e um homem do seu tempo. Com características muito próximas das de Pablo Picasso, de transitar em diferentes expressões, Portinari esteve incansavelmente na busca pela sua expressão própria, cuja investigação, paradoxalmente, se tornou a sua estética. Um artista “virtuose”. Ao mesmo tempo em que pinta a elite dirigente do Brasil em retratos com inspiração clássica, realiza pinturas em que demonstra uma preocupação social por meio da inovação estética.

Essa inquietação transmutada em crítica ou denúncia da sociedade ficou conhecida como Pintura Social, que teve como personagens centrais o negro e o mestiço, focos deste trabalho. No recorte temporal escolhido, a década de 1930, as nove obras de Portinari foram analisadas à guisa das reflexões de Eni Orlandi a respeito da leitura, que conclui que existem várias formas de ler uma obra. Dessa maneira, fizemos a análise do discurso pictórico com base no contexto histórico das obras confrontado com o nosso capital cultural, considerando também as questões pertinentes à atualidade, à visão recente sobre o negro e o mestiço na sociedade.

O artista não representa a época em que vive como algo externo a ele. Pelo contrário, o pintor está inserido no seu contexto, ele pinta o seu mundo. No entanto, a sua obra permanece, atravessa gerações, tornando-se assim, sempre contemporânea. As pinturas rupestres das cavernas de Lascaux ou a “Mona Lisa” de Leonardo Da Vinci são produções artísticas de tempos remotos que continuam ainda hoje suscitando indagações, especulações, diálogos com a vida e a produção atuais. Nessa perspectiva, a pintura de Candido Portinari traz à tona questões da sua época, tal como a visibilização do negro e do mestiço de acordo com o projeto de nação da década de 1930, que dialoga com os debates sobre a posição do negro no mundo atual. A apresentação dessas pessoas subjetivadas na sua robustez, na sua virilidade, na sua sensualidade, na sua corpulência, reafirma o caráter mecânico de sua força física, invisibilizando outras potencialidades delas, reduzindo toda uma população a um determinismo que a escravidão alicerçou.

Dessa forma, tendo como pano de fundo as relações étnico-raciais, analisamos cada quadro de Candido Portinari elencado para refletir sobre possível continuísmo de uma visão desumanizada, “subalternizada” das pessoas negras e mestiças. Para isto, realizamos um breve histórico da produção artística anterior tendo como foco a representação do negro em intersecção com as ideologias raciais desde meados do século XIX. A partir deste cenário fizemos várias reflexões e chegamos a algumas conclusões.

Na análise do quadro “Morro” (Figura III.7) verificamos que detalhes na representação das pessoas que habitam aquele lugar, confirmam a aproximação delas com a escravidão, ou seja, pessoas negras e mestiças descalças, vivendo num ambiente precário e numa atmosfera lúgubre acionam o imaginário do espectador não atento ao discurso que aquele cenário traz. Assim, podemos concluir que se o público, de maneira geral, não conhecer ou não refletir sobre as questões étnico-raciais tais como o racismo de hoje proveniente da exploração imperialista da colonização que levou à escravização de pessoas negras africanas e, com isso, a negação de sua negritude para justificar tal ato, as pinturas de Portinari, assim como as de Debret ou de qualquer outro artista que tenha produzido imagens de pessoas negras, irá manter a ideia de “visibilização positiva” do negro, mas que efetivamente não altera a realidade vivida por ele. A sua visibilização não necessariamente leva a sua valorização como pessoa. A não identificação dos rostos, dos semblantes de suas faces, é um indício dessa não individualização, ou personificação. E ainda, como em “Mestiço” (Figura III.14), Portinari pintou um homem aos moldes de um retrato, no qual o identificou pela sua “raça”, considerado algo positivo e símbolo nacional. Portinari, em todos os quadros analisados nesta pesquisa, não identificou nenhuma pessoa com nome e sobrenome, assim como fez nos quadros destinados à elite dirigente brasileira produzidos concomitantes e expostos nos mesmos salões. Portanto, percebemos que a pintura de negros, e em extensão de mestiços, o mulato da época, serviu apenas como tema para a sua inserção, consolidação e consagração no Movimento Modernista Brasileiro.

Por esse viés, conseguimos perceber a grande diferença entre a pintura mural de Candido Portinari e as realizadas por Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Enquanto “Los Três Grandes” propunham, através de sua arte, uma transformação social, divulgando na sua imagística a ideologia da revolução que beneficiaria toda a camada da população depauperada, marginalizada e espoliada do México do início do século XX, Portinari apenas ilustrou o que estava em voga no pensamento da época, que fora apropriado pelo governo para a realização dos murais no Ministério da Educação e Saúde.

Primeiro, nas pinturas de cavalete, Portinari ilustrou a mestiçagem como valor positivo da sociedade brasileira alinhada ao pensamento de Gilberto Freyre, que propõe uma união harmoniosa das três “raças”. Essa “harmonia” pudemos verificar no quadro “Índia e Mulata” (Figura III.12), em que explicita as características inatas de cada uma delas, como a predisposição para o cruzamento em relação à índia grávida, e a sensualidade da mulata com seios à mostra. O branco está presente em tudo o que as rodeia, no corte das árvores, na plantação, prescindindo de sua personificação pois é onipresente. O conceito da mestiçagem está colocado de forma alegórica no “rio caudaloso” entre as mulheres e a plantação.

Outra questão trazida pela reflexão das pinturas de Candido Portinari é sobre o espaço do negro. Ainda na tela “Morro (Figura III.7), também em “Mulher e criança” (Figura III.10) e

“Cabeça de Negro” (Figura III.11), Portinari visibiliza essa população salientando o seu território, que é diferente da do “branco”, assim como a hierarquia social polarizada entre brancos, mulatos e negros. A paisagem que circunda as personagens aponta para a diferenciação das suas condições de sobrevivência e da ausência da atuação do Estado.

É possível verificar também em “Morro” (Figura III.7) a estagnação em relação à modernização e a falta de acesso dos moradores do morro aos bens duráveis e de consumo. O quadro nos revela a dicotomia das possibilidades das pessoas negras em relação às das brancas, pois os prédios, o barco e o avião estão distantes, longe daquela realidade de chão de terra, casebres “canhestros” e sem saneamento de água e esgoto. Essa composição, de maneira geral, consolida a visão de inferioridade de Candido Portinari conferiu aos negros e mestiços. Com as análises comparativas de outros pintores foi possível identificar resquícios da distinção pela “raça”, que se arrasta desde tempos coloniais.

Outra questão relaciona-se à representação do trabalho. Observando os quadros “Mestiço” (Figura III.14), “Lavrador de Café” (Figura III.16) e “Café” (Figura III.19) verificamos que na produção de Portinari a qual se refere ao trabalho no campo, as imagens que ele constrói também remontam às representações de trabalho escravo. O argumento aqui é o mesmo desenvolvido para a análise de “Morro”, pois sem a contextualização da obra, sem as reflexões sobre as relações das questões étnico-raciais os espectadores poderão as confundir com a escravidão. Isto ficou evidente quando uma releitura de “Lavrador de Café” (Figura III.17) foi exposta numa exposição sobre a escravidão no Museu Afro Brasil, em São Paulo, para ilustrar o trabalho escravo.

Na tela “Café” (Figura III.19), a produção que elevou Candido Portinari a artista internacional, apesar de grande repercussão acerca da sua expressão e que seria síntese da sua heterogeneidade, verificamos a reconstituição do discurso que visibiliza o negro e o mestiço, mas, ao mesmo tempo, o desvaloriza, reafirma a existência de lugares diferenciados na sociedade brasileira. Essa é a realidade que vivenciamos ainda hoje, em que são necessárias políticas públicas reparatórias como a adoção de cotas das vagas para estudantes negros e pobres nas universidades.

Enfim, o negro na obra de Candido Portinari não é sujeito, mas objeto subjetivado de sua investigação plástica, que aparece como símbolo de força, de trabalho, trabalhador equivalente ao proletariado situado numa luta de classes contra o branco, a ordem vigente. De fato, a representação de pessoas negras e mestiças e mais do que isso, o reconhecimento que o artista renomado agrega a essas imagens foi e ainda é importante para a visibilização delas. No entanto, segundo Hall (2013), na modernidade, a cultura popular negra foi colocada no *mainstream*, e apropriada pelo dominante cultural de forma estereotipada. Da mesma forma, na obra de Portinari, a imagem do negro aparece de maneira estratégica para o discurso ideológico de sua integração na sociedade sem, de fato, proporcioná-la. Os corpos do homem

e da mulher negros e mestiços foram “utilizados” como o único capital cultural, pois além das formas curvas e volumosas, aptas ao trabalho, tanto no campo quanto na cidade, são destituídas de sentimentos e, em geral, destituídas de individualidade. Mesmo os retratos, que teriam o pressuposto da individualidade - como os que fez da elite nos quais as identidades foram evidenciadas nos títulos - nos de negros, Portinari pintou seu imaginário, sem se referir a uma pessoa específica, quando em outros nem mesmo as feições eram bem definidas.

Porém, é fundamental a conscientização sobre as relações étnico-raciais na história e na contemporaneidade brasileiras. A análise de pinturas, como foi realizada nesta pesquisa, auxilia no combate ao racismo estrutural que assola a sociedade brasileira. Ao fazer uma leitura contextualizada e de posse do conhecimento da história e da cultura afro-brasileira, assim como das lutas do movimento negro e das relações étnico-raciais nas escolas, nos museus e nos espaços de discussão e exposição de arte, acredita-se na possibilidade de mudança da ordem das coisas e promover a equidade de direitos entre as pessoas, sendo elas negras, brancas ou mestiças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **Artes Plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Tarsila: sua obra e seu tempo.** São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2003.

BANDEIRA, Julio. LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: Obra completa (1816-1831).** Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô.** São Paulo: Editora Nacional, 1978.

COLAR, Denise. **Portinari & Rivera: dois artistas; um objetivo.** Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/227/184> Acesso em: 05 nov. 2015.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DAZZI. Camila. **Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas**. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28188/15845> Acesso em: 05 nov. 2014.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro.** In. FABRIS, A. (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Porto Alegre, RS: Zouk, 2010, pp. 9-24.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Global, 2007.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes: ("o legado da raça branca")**, volume 1, 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes: ("no limiar da nova era")**, volume 2, 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008b.

FORMIGA, Tarcila Soares. **À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de Arte Brasileira.** Rio de Janeiro: Tese de doutorado apresentado para o Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2006.

GOMES, Angela de Castro. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História do Brasil Nação: 1808-2010 – Olhando para dentro: 1930-1964***.* Rio de Janeiro: Fundación Mapfre e Editora Objetiva, 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**, São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **Raça, o significante flutuante.** In: *Z Cultural*. Rio de Janeiro: ano VIII, 03, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante> Acesso em: 28 jun. 2015.

HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934.** Belo Horizonte: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7TXPW9/quemsaoosmulatos_baixa.pdf?sequence=1> Acesso em: 15 set. 2015.

JANSON, H. W. **História geral da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1908-1850).** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. **Condenado pela Raça, Absolvido pela Medicina: o Brasil Descoberto pelo Movimento Sanitarista da Primeira República** In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996, pp. 23-40.

LUZ, Angela Ancora. **A formação acadêmica de Portinari e sua contribuição à modernidade da arte brasileira.** In: CAVALCANTI, A. DAZZI, C. VALLE, A. (orgs.) *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República.* Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

MAGALHÃES, João Carlos Ramos. **Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro.** Brasília: ano 7, Edição 63, 19 nov. 2010. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1111:catid=28&Itemid=23> Acesso em: 11 out. 2015.

MARINO, Nara Petean. **O 'Retrato do Intrépido Marinheiro Simão' e as possibilidades de representação do Negro na Arte do Século XIX.** In: IX EHA - Encontro de História da Arte. São Paulo: Unicamp, 2013. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Nara%20Petean%20Marino.pdf> Acesso em: 29 jun. 2015.

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

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional *versus* identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0 © 5ª. Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.©2010 by Regis Ltda.

MUSEU AFRO BRASIL. **Arte, adorno, *design* e tecnologia no tempo da escravidão.** Curador Emanoel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso, imaginário e conhecimento.** In: *Em Aberto.* Brasília: ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/911/817> Acesso em: 22 jun. 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX.** Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i54p87-106> Acesso em 05/11/2014.

PROJETO Cultural Artistas do Mercosul. **Candido Portinari.** São Paulo: Fundação Finambrás, 1997.

PROJETO Portinari**.** Disponível em: <http://www.portinari.org.br> Acesso em: 01 abr. 2014.

REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil.** Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

ROCHA, Gilmar. **"Eternos Vagabundos": Malandros, Palhaços e Caipiras no mundo da Chanchada.** In: *Projeto História: Música e Artes* nº 43. São Paulo: PUC-SP, 2011, pp. 389-413. Disponível em: <file:///C:/Users/Carine/Downloads/6520-22431-1-PB.pdf> Acesso em: 07 nov. 2015.

RODRIGUES, Rosiane. **"Nós" do Brasil: Estudos das Relações Étnico-Raciais.** São Paulo: Moderna, 2013.

ROLNIK, Raquel. **Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro.** In: EMERSON, Renato (Org.). *Diversidade, espaço e relações raciais: O Negro na Geografia do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 75-90.

SALIBA, Elias Thomé. **Cultura.** In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.) *História do Brasil Nação: 1808-2010 – A abertura para o mundo: 1889-1930.* Rio de Janeiro: Fundación Mapfre e Editora Objetiva, 2012, pp.239-294.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro. **O pensamento social no Brasil: pequenos estudos.** Campinas: Edicamp, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade.** In. SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 173-244.

_____. **População e sociedade.** In: *História do Brasil Nação: 1808-2010 – A abertura para o mundo: 1889-1930.* Rio de Janeiro: Fundación Mapfre e Editora Objetiva, 2012, pp.35-83.

SCHWARTZMAN, Simon. BOMENY, Helena Maria B. COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema.** São Paulo: Editora Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SELA, Eneida Maria Mercadante**. MODOS DE SER EM MODOS DE VER: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, *ca*. 1808-1850).** São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Carine/Downloads/SelaEneidaMariaMercadante.pdf> Acesso em: 29 jun. 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2007.

SEYFERTH, Giralda. **Colonização, imigração e a questão racial no Brasil.** São Paulo: REVISTA USP,n. 53, março/maio 2002, p. 117-149.

SILVA, Eduardo. **O negro e a abolição.** In: REVISTA USP, São Paulo, n.58, p.48-57, junho/agosto 2003. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/58/03-eduardosilva.pdf> Acesso: 05 jul. 2015.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930).** São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SOARES, Lilian A**. Intelectual e artista na era vargas: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder.** Curitiba: Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre ao Curso de Pós-Graduação em História Social, Dep. de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2003.

SOUZA, Jorge José Barros. **O Labirinto da Solidão: os caminhos e descaminhos da Revolução Mexicana**. In: Revista Contemporânea – Dossiê Nuestra América, SP, Ano2, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/04.Jorge_Jose_Barros_0.pdf> Acesso em: 05 nov. 2015.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.