

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**FLAVIANA CHRISTINE VALLIM PERES M. ASSUMPCÃO**

**ARTES VISUAIS NA PROPOSTA CURRICULAR  
DO ESTADO DE SÃO PAULO:**

**Portinari Ausente.**

**SÃO CARLOS**

**2010**

**ARTES VISUAIS NA PROPOSTA CURRICULAR  
DO ESTADO DE SÃO PAULO:**

**Portinari Ausente.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**FLAVIANA CHRISTINE VALLIM PERES M. ASSUMPCÃO**

**Dissertação de Mestrado apresentado ao  
Programa de Pós- Graduação em Educação  
UFSCar para obtenção do título de mestre  
em Educação, área de concentração  
Fundamentos da Educação. Orientação:  
Prof. Dr. João Virgilio Tagliavini.**

**SÃO CARLOS**

**2010**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

A851av

Assumpção, Flaviana Christine Vallim Peres Marques.  
Artes visuais na proposta curricular do estado de São  
Paulo: Portinari ausente / Flaviana Christine Vallim Peres M.  
Assumpção. -- São Carlos : UFSCar, 2010.  
181 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São  
Carlos, 2010.

1. Educação. 2. Artes visuais. 3. Portinari, Cândido  
Torquato, 1903-1962. 4. Currículo escolar I. Título.

CDD: 370 (20<sup>a</sup>)

**A Alice Helena e Maria Beatriz.**

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. João Virgílio Tagliavini, sem seu valoroso auxílio este trabalho não existiria,

Ao Marcelo, pela paciência e amor,

A meus pais e irmãs por terem estado incondicionalmente ao meu lado,

As minhas amigas por terem entendido minha ausência.

Ao meu marido Roberto e meu avô Agenor que se encontram junto de Deus.

Ao Projeto Portinari que cedeu todas as imagens apresentadas neste trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho parte de uma observação e de um questionamento: por que as obras de Cândido Portinari, maior pintor brasileiro e paulista de nascimento, não foram contemplados pela Proposta Curricular do Estado de São Paulo no que diz respeito ao caderno de ensino da disciplina de Arte, em particular as visuais? Será que seu trabalho não tem qualquer importância para o país? Os elaboradores da referida Proposta não o conhecem? A partir da análise deste material, deu-se início um trabalho de pesquisa com levantamentos de bibliografias sobre o pintor que pudessem revelar sua vida, não apenas a que já era conhecida pelo grande público, mas sim aquela que pudesse servir de base aos professores que lecionam Artes nas Escolas Públicas do Estado de São Paulo. Através desta investigação, tentamos mostrar um Portinari preocupado com seu povo, um educador que se fazia pela imagem e um homem que seria formado pela observação de sua obra. O primeiro capítulo revela-nos a formação de Portinari, sua família, a religiosidade, o comunismo, os amigos, sua estada na Europa, sua ida ao Rio de Janeiro e o retorno em algumas ocasiões a Brodóski. Além dos prêmios recebidos, a fuga da escola e a grandiosidade de sua obra. O segundo capítulo apresenta ao leitor todo o caráter educativo deste pintor, suas preocupações com o futuro da educação no país e principalmente com o homem simples que construiu e constrói esta nação e não revelado pelos mestres trazidos por Dom João VI. Um olhar sobre o homem apresentado por Portinari em seus trabalhos. O terceiro capítulo compara e analisa as obras de artistas contemporâneos contempladas pela Proposta Curricular do Estado de São Paulo. Indaga sobre a presença destes ícones da educação e faz uma reflexão/questionamento sobre a ausência de Candido Portinari.

**Palavras-chave: Proposta Curricular do Estado de São Paulo, Cândido Portinari, Artes Visuais.**

## ABSTRACT

This Project starts from an observation and a questioning: why haven't Cândido Portinari's works - greatest Brazilian painter and born in the state of São Paulo -, been taken into account by the Curricular Proposal of the State of São Paulo regarding the Arts teaching books, in particular the visual ones? Doesn't his work have any importance for the country? Don't the elaborators of the mentioned proposal know him? From the analysis of this material, a research has been done with the survey of bibliographies about the painter that could reveal his life, not only the one already known of the general public, but the one that could serve as a basis to teachers that teach art in public schools of the state of São Paulo. Through this investigation, we try to show someone worried about his people, an educator made by the image and a man formed by the observation of his work. The first chapter reveals us Portinari's formation, his family, religiosity, his involvement with Communism, his friends, his stay in Europe, his moving to Rio and his occasional trips to Brodósqui; besides the awards received, his escape of school and the greatness of his work. The second chapter shows the reader all the educational features of this painter, his concerns about the future of education in the country and mainly about the simple man who has been building this nation and not revealed by our old masters. Which man does Portinari show in his works? The third chapter compares and analyzes contemporaneous artists' works taken into account by the Curricular Proposal of the State of São Paulo. It inquires about the presence of these education icons and reflects/questions Cândido Portinari's absence.

**Keyword: Curricular Proposal of the State of São Paulo. Candido Portinari. Visual Arts.**

## Lista de Figuras

- Figura 1 – Com seus pais e irmãos. Ele é o 1º em pé, à direita. Brodowski, SP, 1924..... 23
- Figura 2 – Retrato de Carlos Gomes, 1914- desenho carvão/papel 43 x 42 cm, Brodowski, SP - coleção particular..... 25
- Figura 3 – Com seu filho João Cândido, na praia do Leme, RJ, 1941..... 27
- Figura 4 – 1956 Desenho a nanquim bico-de-pena/papel 34 x 16 cm, Brodowski, SP. Sem assinatura e sem data. Coleção particular, Rio de Janeiro. A figura na charrete é Maria S. Torquato, avó materna do artista. Ilustr. nº 1, "Retrato de Portinari", Antonio Callado..... 29
- Figura 5 – Mário de Andrade – 1935 – Pintura a óleo/tela 73,5 x 60 cm. Assinada e datada na metade inferior à esquerda “PORTINARI 935”. IEB da USP, Coleção Mário de Andrade, SP..... 31
- Figura 6 – Desenho com dedicatória na metade inferior à direita, “Para Mário de Andrade com a amizade admiração de Portinari, SP, 1935”..... 34
- Figura 7 – Detalhe de dedicatória na metade inferior à direita, “Para Mário de Andrade com a amizade admiração de Portinari, SP, 1935”..... 35
- Figura 8 – Carta de Graciliano Ramos (RJ) para Portinari (Brodowski, SP) 13 de Fevereiro de 1946..... 38
- Figura 9 – Retrato de Graciliano Ramos feito em forma de ilustração para a Revista Acadêmica, 1937..... 39
- Figura 10 – Bilhete de Mário de Andrade, 04 de maio de 1937..... 41
- Figura 11 – Coro de Mulatas, 1937. Desenho a guache, nanquim bico-de-pena e nanquim pincel/papel - RJ. Inscrição na metade superior “Teatro Municipal Congresso da Língua Nacional Cantada” Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP..... 42
- Figura 12 – Afresco localizado no Museu Casa Portinari, em Brodowski. São Francisco de Assis conversando e alimentando urubu, 1940..... 43
- Figura 13 – Capela de Santo Antonio ou Capela da Nonna, afresco de 1941..... 44
- Figura 14 – Igreja Matriz de Batatais, 1952 – painel sobre *A Sagrada Família*..... 46
- Figura 15 – Sagrada Família, 1941- Obra executada para decorar o terço central da parede lateral direita da Capelinha da “Nonna”. O imóvel foi desapropriado, juntamente com a

obra, pelo Governo do Estado de São Paulo em julho de 1969 e transformado em Museu, em 1970. Os membros da família que serviram de modelo para esta obra eram amigos íntimos do artista. (fonte: [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) – acesso em 17/05/2010)..... 47

Figura 16 – A Fuga para o Egito, 1953 – Galeria de Arte Dom Quixote – Rio de Janeiro..... 48

Figura 17 – A Fuga para o Egito, 1955 – Coleção Particular, RJ. Possui dedicatória “A Amelinha e Augusto com abraços, Portinari”..... 49

Figura 18 – A Fuga para o Egito, 1952 - Igreja do Senhor Bom Jesus de Cana Verde, Batatais, SP. Obra executada para decorar a Igreja Matriz de Batatais.....50

Figura 19 – A Fuga para o Egito, 1955. Coleção Particular, João Pessoa, PB. Serviu de modelo para a figura de São José, Baptista Portinari, pai do artista.....51

Figura 20 – A Fuga para o Egito, 1955. Coleção Particular, São Paulo.....52

Figura 21 – Esboços de São Pedro e Santa Luzia, na Capela da Nona, Brodósqui, SP.....54

Figura 22 – Jesus Cai pela Primeira Vez, 1945- Passo III da Via Sacra - Pintura a têmpera/madeira 49 x 49 cm - Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG.....55

Figura 23 – Enterro na Rede 1944 Painel a óleo/tela. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Série Retirantes Esta obra foi premiada na exposição 50 Ans d’Art Moderne, em Bruxelas, Bélgica, em 1958.....57

Figura 24 – Criança Morta 1944 Painel a óleo/tela Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.....58

Figura 25 – Portinari e Luiz Carlos Prestes no comício político do Partido Comunista. Campinas, SP, 1945.....62

Figura 26 – Desenho a bico de pena de Luis Carlos Prestes,1952.....63

Figura 27 – Foto de abril/1946 - recebendo de Luiz Carlos Prestes o carnê de membro do Partido Comunista, no Teatro Ginástico. Rio de Janeiro.....65

Figura 28 – Telegrama datado de 08 de fevereiro de 1940 do Sr. Valentiner, diretor do Instituto de Arte de Detroit fazendo convite para expor nesta instituição por um mês e requisitando o custo da mesma.....69

Figura 29 – Carta agradecendo e confirmando exposição em Detroit, manuscrita, datada de 21 de fevereiro de 1940.....70

Figura 30 – Carta enviada de Nova Iorque dizendo que espera estar em breve em Detroit, datada de 23 de setembro de 1940. Assim como a primeira é nítido que Portinari apenas assinou as mesmas.....71

Figura 31 – Carta datilografada sem assinatura, provavelmente do Sr.Valentiner. Fala sobre a vontade do museu em adquirir duas obras do pintor, entretanto a instituição é municipal e não dispõe de verba para a mesma. Relata o interesse de outros museus dos EUA em expor suas obras. 01 de outubro de 1940.....	72
Figura 32 – Capa folder exposição de Detroit.....	73
Figura 33 – Foto painel Guerra e Paz, inauguração em seis de setembro de 1957, sem a presença de Portinari. ONU, New York, USA. ....	76
Figura 34 – Imagem do painel Guerra e Paz, na ONU, New York, USA.....	77
Figura 35 – Café, a obra obteve a 2ª Menção Honrosa do Carnegie Institute (Pittsburgh, PA), em 1935; primeiro prêmio estrangeiro concedido ao artista.....	80
Figura 36 – Foto entre amigos em festa junina, no Largo do Boticário. Entre eles: José Lins do Rego, Inah Prudente de Moraes, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1941.....	83
Figura 37 – Trecho de conferência proferida para estudantes na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos em 1947, Buenos Aires. Oito páginas manuscritas.....	85
Figura 38 – Fragmento de Café, desenho feito em 1938, atualmente em coleção particular no Rio de Janeiro.....	87
Figura 39 – Primeira Missa no Brasil, 1861. Victor Meirelles (1832- 1903). Óleo sobre tela, 268 x 358 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.....	88
Figura 40 – Primeira Missa no Brasil, 1948. Têmpera sobre tela, 266 x 598 cm. Coleção Particular.....	89
Figura 41 – <i>Marius Granet: Une messe au Louvre pendant la Terreur</i> , 1847, Provença, Museu Granet. (Uma missa no Louvre durante o terror - detalhe).....	92
Figura 42 – Horace Vernet: <i>Première messe em Kabyli</i> , 1853 (detalhe).....	93
Figura 43 – Victor Meirelles: Primeira missa no Brasil, 1860 (detalhe).....	94
Figura 44 – Negro (1934 – coleção particular).....	103
Figura 45 – Cabeças de Índios (1937 – Museu Nacional do Rio de Janeiro).....	104
Figura 46 – Homem Sentado (1938 – coleção particular).....	105
Figura 47 – Colona Sentada (1935 – coleção Mário de Andrade).....	106
Figura 48 – Foto de grupo de alunos e colegas, na Universidade do Distrito Federal. Entre eles: Mário de Andrade, Roberto Burle Marx, Enrico Bianco, Héris Guimarães Ignez Correa da Costa. Rio de Janeiro, 1938.....	115

Figura 49 – Carta enviada a Capanema em 27 de maio de 1939. Sugere a criação, na Escola Nacional de Belas Artes, do curso de pintura mural (expondo motivos), sob sua responsabilidade. Enumera títulos, justificando sua pretensão.....	116
Figura 50 – Retrato do presidente Vargas em 1938, feito por Portinari. A obra encontra-se atualmente no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.....	118
Figura 51 – Fotos da visita de Getúlio Vargas à exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes em novembro de 1939.....	119
Figura 52 – Fotos da Exposição do Rio de Janeiro sendo visitada por Getúlio Vargas.....	119
Figura 53 – Foto de 18 de julho de 1944 - Comissão presidida por Portinari na entrega de álbum a Getúlio Vargas. Durante o Estado Novo o pintor recebeu uma série de encomendas, incluindo os murais do edifício do Ministério da Cultura - Palácio Gustavo Capanema.....	120
Figura 54 – Obra <i>Cana</i> (1938).....	122
Figura 55 – Obra <i>Algodão</i> (1938).....	123
Figura 56 – Maquete da Escola dos Jesuítas, desenho a pastel/carvão (1938) que seria utilizada no auditório de Capanema. Atualmente encontra-se em coleção particular no Rio de Janeiro.....	125
Figura 57 – Obra “Descobrimento”, 1941, executada para decorar a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.....	128
Figura 58 – Carta datada de 17 de setembro de 1941 enviada por Archibald Macleish ao governo brasileiro, agradecendo a generosidade em enviar Portinari para executar as decorações murais na sala da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso....	131/132
Figura 59 – Um dos temas escolhidos para decorar a Biblioteca do Congresso de Washington: Desbravamento da Mata.....	133
Figura 60 – Mais um tema para decorar a Biblioteca do Congresso de Washington: Descoberta do Ouro.....	134
Figura 61 – Outro tema para decorar a Biblioteca do Congresso de Washington: Catequese.....	135
Figura 62 – Desenho a nanquim – Palaninho, 1930, coleção particular. Rio de Janeiro.	139
Figura 63 – Natureza Morta , 1942, destruída.....	141
Figura 64 – Natureza Morta com moringa, 1931- Coleção Particula, RJ.....	141
Figura 65 – A Última Ceia, 1950- Dom Quixote Galeria de Arte, RJ.....	152

Figura 66 – A Última Ceia, Leonardo da Vinci (1495-97) Santa Maria della Grazie , Mão.....	153
Figura 67 – Instalação Iole de Freitas- Estudo para superfície e linha, 2005- Centro Cultural Banco do Brasil.....	154
Figura 68 – Espantalho, 1940- Coleção partícula, Belo Horizonte- MG.....	155
Figura 69 – Foto Pollock em seu estúdio, 1959.....	156
Figura 70 – Foto Portinari em seu estúdio.....	157
Figura 71 – Pollock, obra nº 31, 1950- MOMA de Nova Iorque.....	158
Figura 72 – Menino, maquete para pintura em azulejo, 1950. Coleção Particular, RJ....	159
Figura 73 – Olegário Mariano, 1928. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	160
Figuras 74 – Mulher com Pilão, 1945- Coleção Particular, RJ.....	161
Figura 75 – Terra. 1945. Palácio Gustavo Capanema, RJ.....	162
Figura 76 – Nossa Senhora do Carmo, 1944-Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	163

## Lista de Siglas

AF- Acervo Fotográfico

AO- Acervo de Obras

APM – Associação de Pais e Mestres

CAM – Clube de Arte Moderna

CENP – Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas

CO- Correspondência

DOE- Diário Oficial do Estado

DOU – Diário Oficial da União

DRE- Diretoria Regional de Ensino

ECA/USP – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

EF – Ensino Fundamental

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio

EUA – Estados Unidos da América

LDB – Lei de Diretrizes e Bases

ONU – Organização das Nações Unidas

PC – SEE/SP – Proposta Curricular – Secretaria da Educação/ São Paulo

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais

PP- Projeto Portinari

RJ – Rio de Janeiro

TV – Televisão

UDF – Universidade do Distrito Federal

## **Cronobiografia:**

**1903-** Candido Portinari nasceu em 30 de dezembro em um vilarejo de aproximadamente 700 habitantes.

**1913-** Fez o retrato do compositor *Carlos Gomes*, seu primeiro desenho.

**1919-** Matricula como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes / ENBA.

**1923-** Participa da XXX Exposição Geral da ENBA, que eram os chamados ‘salões’ anuais, tem a obra Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli premiado com Medalha de Bronze e seu nome começa a ser citado na imprensa.

**1924-** Pinta Baile na Roça, sua primeira obra de temática brasileira

**1928-** Ganha o prêmio de viagem a Europa com o retrato do poeta Olegário Mariano concedido pelo Conselho Superior de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA, o que possibilitou ao artista passar cerca de dois anos estudando em Paris.

**1932-** Primeira exposição individual, que se realizada em agosto no Palace Hotel, com telas de temática brasileira: cenas de infância, o circo, cirandas - obras impregnadas de ingenuidade e lirismo

**1935-** Inicia sua fase muralista e é contratado para lecionar pintura mural e de cavalete na recém-fundada Universidade do Distrito Federal/UDF na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal.

**1937-** A convite do ministro Gustavo Capanema decide executar os murais do Ministério da Educação em afresco, técnica ainda pioneira no Brasil.

**1940-** Em abril, a *Revista Acadêmica*, importante órgão do movimento literário brasileiro, dedica um número especial a Portinari. A publicação recebe duras críticas dos intelectuais da época, devido a atuação do pintor durante o Estado Novo o que será reiteradamente questionada, por críticos e historiadores durante toda sua vida. Em julho de 1940, realiza-se no Museu Riverside, de Nova York, a *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Portinari participa com 35 obras.

**1942-** Em janeiro são inaugurados os murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington – EUA.

**1943-** Pinta a celebre Série Bíblica, destinada à Rádio Tupi de São Paulo,

1944- Conclui dois painéis da *Série Retirantes* e inicia os estudos para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte.

**1945-** Portinari sofre grande perda pessoal, morre seu amigo Mario de Andrade. Filia-se ao Partido Comunista e disputa as eleições para Deputado, não é eleito. Em junho, volta a

Belo Horizonte para pintar *São Francisco se Despojando das Vestes*, no altar da Igreja da Pampulha. Segundo o Projeto Portinari (p. 24) “a concepção arrojada do projeto de Oscar Niemeyer, aliada ao tratamento dado ao tema sacro, causam indignação. Durante 15 anos as autoridades eclesiásticas recusaram-se a consagrar a igreja”.

**1947-** Portinari candidata-se ao Senado, não é eleito. Exila-se no Uruguai com a esposa Maria e o filho João Cândido.

1950- Participa da XXV Bienal de Veneza com seis obras.

**1951-** Acontece em 20 de outubro a I Bienal de São Paulo, Portinari recebe uma sala especial, o público é recorde, mais de cem mil pessoas. Na política, Getulio Vargas volta ao poder através de eleições.

**1952-** Inicia os painéis Guerra e Paz para a sede da ONU nos EUA.

**1956-** Termina os painéis para a sede da ONU, os dois medem 14x10m.

**1957-** No dia 06 de setembro os painéis são inaugurados sem a presença do artista, que não recebe visto de entrada do governo dos EUA.

**1960-** Portinari e Maria separam-se após 30 anos de casamento, o pintor cai em profunda depressão. Seu estado de saúde piora consideravelmente, em decorrência do envenenamento aparentemente do chumbo contido nas tintas.

**1961-** Em julho, a Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, apresenta a última exposição individual do artista, em vida.

**1962-** Portinari vem a falecer em 6 de fevereiro, estava organizando uma grande exposição em Milão, Itália.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	18
2. INTRODUÇÃO.....	20
3. CAPÍTULO I – PORTINARI E SUAS PAIXÕES.....	23
3.1. Sistematizando Portinari.....	23
3.1.1. O nascimento do mito.....	23
3.1.2. O homem simples.....	28
3.1.3. O amigo.....	31
3.1.4. A religião.....	42
3.1.5. O comunismo.....	59
3.2. A obra monumental.....	79
3.3. Os heróis.....	83
3.3.1. A primeira missa no Brasil.....	88
4. CAPÍTULO II – PORTINARI EDUCADOR.....	98
4.1. Portinari e a educação.....	98
4.2. Portinari educador.....	107
4.3. Portinari e a pintura histórica.....	120
4.4. Palaninho e o Academicismo.....	137
5. CAPÍTULO III – A PROPOSTA CURRICULAR DO ESTADO DE SÃO PAULO. PORTINARI AUSENTE.....	138
5.1. Breve histórico sobre o ensino da arte no Brasil.....	143
5.2. A proposta curricular do estado de São Paulo e os cadernos de arte.....	146
5.3. Portinari ausente.....	149
5.4. A imagem ausente.....	164
6. CONCLUSÃO.....	168
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170

## 1- APRESENTAÇÃO:

Nasci no interior de São Paulo em uma cidade chamada São João da Boa Vista. Passei minha adolescência em Casa Branca, onde moro atualmente. Trabalho em Vargem Grande do Sul e estou emprestada junto ao distrito rural de Venda Branca onde exerço o cargo de Professor Coordenador Pedagógico. Minha trajetória na educação tem início em 1992, quando ingressei como Professora de Educação Básica II, Ensino Fundamental e Médio, pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. No início, minha disciplina chamava-se Educação Artística e tratava-se mais de um fazer artístico. Com a publicação da LDB 9394/96, a disciplina passou a chamar-se Arte e fazer parte do currículo obrigatório da Educação Básica. Essa mudança pode parecer apenas de nomenclatura, mas a visão sobre o conteúdo a ser ministrado foi alterada e passamos a trabalhar com a formação cultural, ensinando aos nossos alunos as sutilezas de uma composição, seja ela plástica, musical ou cênica.

Nos primeiros meses, muitos alunos me perguntavam para que aprender sobre arte. Cheguei a me fazer a mesma pergunta várias vezes. Comecei a explicar então que não vivemos sem a cor, o som, a textura, os gestos; que as pessoas não vão às praças para assistir a uma palestra sobre Física Quântica ou sobre as propriedades do átomo, mas reúnem-se para um show musical, uma roda de Capoeira, uma festa popular. Descobri-me apaixonada pela disciplina e envolvi muitos alunos nesta paixão, sendo que alguns se tornaram, hoje, colegas de profissão.

Em 2002, devido à morte de meu esposo (câncer) e a necessidade de ocupar mais intensamente minha cabeça, dediquei-me ao estudo da pintura a óleo. Decidi também voltar à faculdade, iniciando o curso de Pedagogia. Percebi, neste momento, que muitos daqueles alunos sequer tinham idéia do que era estar em uma sala de aula, o que me deixou bastante frustrada. O que será da Educação em nosso país, com jovens que vivem em um mundo surreal?

Aquele incômodo levou-me a idéia de iniciar uma pós-graduação. Confesso que não esperava chegar a uma Universidade Federal, mas aqui estou escrevendo um trabalho sobre a obra de Portinari grande artista e educador. Hoje, além de ministrar aulas de Artes em uma escola particular, sou coordenador-pedagógica de escola pública, ensino Fundamentos Metodológicos e Metodologia e Prática de Ensino da Arte no curso de Pedagogia em uma Instituição de Ensino Superior de minha região, atuo como tutora da UAB – Universidade Federal de São João Del Rey – curso de especialização em Práticas

de Letramento, faço parte do quadro de colaboradores do INEP/MEC e participei da elaboração do ENEM 2010. Também oriento o TCC de duas alunas da Pedagogia, que tem como tema “O ensino das artes na Educação Infantil” e sou professora de técnicas de Estágio num curso de Administração de Empresas.

Mas de tudo isso o que mais gosto de fazer é ser mãe de duas lindas meninas, ser filha, irmã, amiga e mulher.

## 2 – INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge a partir de uma inquietação: onde estão as obras do pintor paulista Candido Portinari, ausentes nos cadernos de Artes da Proposta Curricular do Estado de São Paulo? Será que os organizadores da referida Proposta ainda pensam como aqueles mestres que integravam as Missões de Dom João VI, que pintavam nossa gente com os gestos, feições e roupas europeias e vislumbravam apenas nesse povo o ideal de beleza? Por acaso não será Portinari nosso maior expoente no que tange às artes visuais e ao Movimento Modernista de nosso país? Por que será que os elaboradores destes manuais educacionais não brindaram nossos alunos com a educação dada pela obra de Portinari? Fatores econômicos? Jogo de interesses? Razões políticas? Pouco conhecimento do conteúdo educativos dessas obras?

Para tentar responder a estas e a outras indagações que serão levantadas ao longo desta dissertação, início a presente pesquisa a partir dos estudos realizados por Annateresa Fabris, uma das maiores especialistas na obra de Portinari. Em seu livro *CANDIDO PORTINARI* ela escreve “Portinari é a figura- símbolo da modernidade possível num país periférico, e isso parece ser uma grave falha para os partidários da modernidade a todo custo, guiados por critérios analíticos de derivação formalista” (1996 p. 14). Uma inquietação surge neste aspecto: se foi ele quem mais pintou o homem simples, o trabalhador braçal, e, porque não, o “herói” ausente das páginas dos livros didáticos, qual o motivo de não o estudar nas aulas de Artes?

O intuito deste trabalho é levantar questões acerca do potencial educativo encontrado nas obras de Portinari, tanto de seu período chamado oficial quanto de seu período chamado social. Pretendemos chegar a uma crítica sobre a Proposta Curricular do Estado de São Paulo para o ensino das Artes, que contempla artistas contemporâneos e “esquece” que podemos traçar vários paralelos com a história através deste grande pintor brasileiro.

Enfatizo que Cândido Portinari nasce no seio de uma família humilde de trabalhadores braçais do interior de São Paulo. Cursa até o terceiro ano primário e tem vários ofícios até solidificar sua carreira de pintor. Diferente de nossos alunos da rede pública de São Paulo e, porque não dizer, do país?

Atrelado à Proposta Curricular, o governo paulista possui um programa chamado Cultura é Currículo – a escola sai da escola – o qual “tem como objetivo promover o acesso de professores e alunos da rede pública estadual paulista de ensino a museus,

centros, institutos de arte e cultura e a parques, como atividade articulada ao desenvolvimento do currículo”<sup>1</sup>. Este programa foi concebido observando as orientações pedagógicas da Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas – CENP<sup>2</sup>.

Essas visitas não oneram em nada a Unidade Escolar, conforme apurado junto à Diretoria Regional de Ensino de São João da Boa Vista – setor Finanças. Cada escola recebe R\$700,00 para a contratação de ônibus e R\$ 240,00 para o fornecimento de lanches; estes valores são válidos para todos os alunos participantes da viagem cultural (Ciclo I, Ciclo II e Ensino Médio). O recurso financeiro é creditado na conta da APM, todo início de cada mês. Este projeto tira os alunos, uma vez por mês, de uma ou duas salas de aula para visitarem um museu ou um centro científico. As viagens acontecem pelos arredores da cidade ou na jurisdição da Diretoria de Ensino.

Mas, pensando em Cultura e em Educação, quantas escolas existem na rede oficial de ensino? 5.000, 5.200? Quantas já visitaram o Museu Casa Portinari e a Capela da Nona em Brodósqui? Apenas as que pertencem a DRE de Ribeirão Preto? No mês de agosto de 2010, serão dezenove escolas de ensino fundamental e médio.

Para tentarmos responder a essas e a outras questões que surgiram ao longo da pesquisa, precisamos fazer um recorte na vida e na obra de Portinari. Por isso optamos pelo período da efervescência educacional, política e social que ocorreram entre as décadas de 30,40 e 50 do século XX.

Annateresa Fabris e o Projeto Portinari foram os maiores aliados para a execução deste trabalho. A primeira, através de seus livros e pesquisas; o Projeto Portinari, por todas as imagens aqui encontradas, com autorização – via e-mail - do Dr. João Cândido Portinari, diretor do projeto e único filho do pintor.

O que encontramos e demonstramos no Capítulo I foram imagens do pintor alicerçadas no trabalho e em suas raízes rurais. Quando volta da Europa e fixa residência no Rio de Janeiro, recebe a encomenda de realizar murais para o recém-construído Ministério da Educação e Saúde, em 1941. Portinari transforma a ideia historicista do ministro Capanema, detectável pela escolha dos ciclos econômicos, em uma visão crítica do trabalhador do Brasil presente. O tema demorou a surgir, assim como o término da obra; os motivos foram desentendimentos com relação ao custo dos murais e às exposições realizadas por ele no exterior.

---

<sup>1</sup> Folder – Lugares de aprender: a escola sai da escola.

<sup>2</sup> Resolução SE nº 19, de 13, publicada a 14/3/2009.

A obra de Portinari, embora à procura de raízes nacionais, representa aquela síntese de estéticos e sociais que Mário de Andrade chama de “plástica”. Este importante escritor era amigo de Portinari, a quem chamava de “amico mio”, e foi em muitas situações seu conselheiro artístico e financeiro. Neste mesmo capítulo, pode-se observar também seu respeito à religião, o envolvimento com o Partido Comunista e o exílio.

No Capítulo II, vemos que o artista sempre descarta a versão oficial do acontecimento histórico, colocando em primeiro plano o homem do povo, comum. Será este aspecto que usaremos em nosso trabalho, o não uso do herói, mas sim daquele homem simples, formador de nossa nação.

O aspecto mais observado é sua interpretação sobre o homem simples e trabalhador, patente desde os murais para a Fundação Hispânica, quando o artista não hesita em interpretar expressivamente a história, fazendo o negro participar do descobrimento da terra americana e sumindo com os índios da primeira missa realizada na recém-descoberta Ilha de Vera Cruz. Encontramos desta forma, sua maior característica, a arte à procura de uma imagística nacional, em que o temático e o formal se fundem para expressar uma realidade brasileira.

No que tange às suas obras sociais, por exemplo, vislumbramos alguns aspectos desta produção justamente por se tratar de uma temática que se configura a nossa realidade (FABRIS 1990 p. 36).

Ele sabia que pintar o Brasil não significava apenas transpor nossos temas para a tela, por isso, pesquisava ativamente formas, cores que lhe permitam exprimir a visão que tinha da própria terra e da própria gente.

No Capítulo III tratamos mais intensamente da Proposta Curricular do Estado de São Paulo e traçamos um paralelo entre os artistas contemporâneos ali contemplados tais como: Paulo Pasta, Iole de Freitas, Pollock e a ausência de Portinari como referencia para seu país e sua gente,

### 3 - CAPÍTULO I – PORTINARI E SUAS PAIXÕES

#### 3.1- Sistematizando Portinari

Vim da terra vermelha e do cafezal. As almas penadas, os brejos e as matas virgens Acompanham-me como o espantalho, Que é o meu auto-retrato. Todas as coisas frágeis e pobres Se parecem comigo.

*Candido Portinari (1903-1962)*

##### 3.1.1- O nascimento do mito.

Não faltam publicações sobre a vida e a obra de Candido Portinari. Este estudo pretende fazer um pequeno recorte sobre nosso mestre para, assim, poder revelar um pouco do potencial educativo encontrado em suas obras.

Início compondo um pequeno retrato de sua origem. Descendente de imigrantes italianos nasce na Fazenda Santa Rosa em 30 de dezembro de 1903. Em 1930, escreve de Paris para Rosalita Mendes de Almeida, dizendo “nasci numa fazenda de café. Meus pais trabalhavam na terra. Mudaram-se da fazenda Santa Rosa para a estação Brodósqui, ainda não havia um povoado, eu devia ter dois anos de idade.” Sua família era grande, composta de treze pessoas conforme mostra a foto abaixo, de 1924.

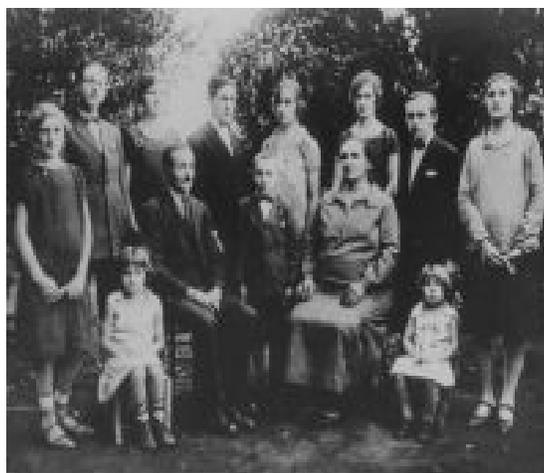


Figura 1

Em 1979, é editado o livro “*Candido Portinari, o menino de Brodósqui: retalhos de minha infância*”, com apresentação de João Candido Portinari, em que o

pintor narra fatos e pessoas importantes de seu tempo de criança. Conta como descobriu seu amor pela pintura e sobre a vontade de estudar no Rio de Janeiro. Retrata a infância na fazenda, os medos de menino, as brincadeiras e as fugas da escola.

Sobre a pintura, Portinari (1979) escreveu que durante vários meses trabalhou com pintores italianos da “Dipingere Le Stelle” no restauro da Igreja de Brodósqui. Mais tarde, a convite do vigário João, ajudou o escultor Luini a ornamentar a fachada da igreja:

O vigário Rulli desejava encomendar uma porteira e não entendiam seu desejo, peguei um papel e desenhei a porteira. O padre ficou olhando para mim e disse: “- Amanhã chegará o frentista para ornamentar a fachada da nova igreja. Você deve ir vê-lo e aprender.” Ricardo Luini era o nome do meu escultor. Quando terminei o trabalho, deu-me uma prata de dois mil réis e uma viagem a Ribeirão Preto. Pessoa muito boa (PORTINARI, 1979)

Balbi (2003, p 30) enfatiza, porém, que seu maior incentivador foi seu pai, seu Batista, que vendo o menino desenhar sobre o balcão uma flor do mato, e a alegria que emanava de seus olhinhos de criança, pede ao Seu Zé Murari, copiador de estampas de santos da cidade, para que ensinasse Candinho a pintar. Todas as noites o menino aprendia um pouco e nunca faltava a essas aulas. Já as da escola, Portinari nunca ia, abandonando os estudos no terceiro ano primário.

Suas aptidões artísticas foram desde cedo demonstradas, e aos onze anos de idade, em 1914, desenha o retrato de Carlos Gomes. Incrições, na metade superior à direita, “LO SCHIAVO”, “SALVADOR ROSA” e “MARIA TUDOR”; na metade inferior à esquerda, “TOSCA”, “COLOMBO”, “CONDOR” e “GUARANY”; no centro da metade inferior, “Carlos Gomes nascido 17 julho de 1836 e falecido 16 setembro de 1896”

No Projeto Portinari - situado na PUC/RJ -, esta é a mais antiga obra do artista localizada pelos estudiosos e pesquisadores da entidade. Portinari fez este desenho para homenagear a banda de música Carlos Gomes, onde seu pai tocava tuba. Serviu-lhe de inspiração a marca de cigarros com o mesmo nome, muito conhecida nessa época, e uma fotografia do compositor.

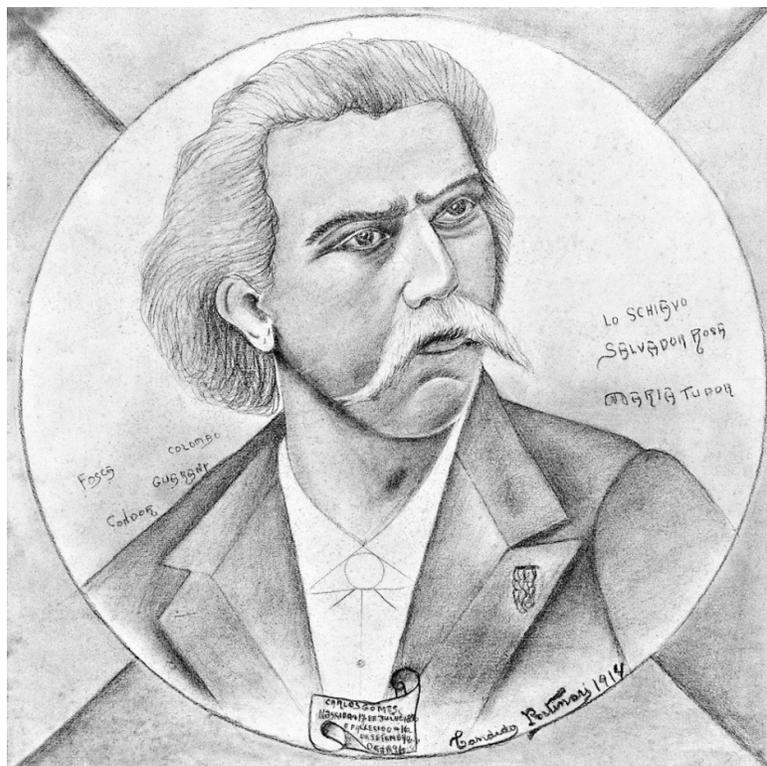


Figura 2

Annateresa Fabris, uma das mais conceituadas pesquisadora da obra de Portinari, escreveu em seu livro *Portinari, pintor social* que a família deste foi sua maior incentivadora a estudar no Rio de Janeiro, em 1918. Entretanto, Ângela Mega e Chagas, responsável pela área técnico-bibliográfica do Projeto Portinari, em seus estudos documentais, guardados cuidadosamente pela esposa do pintor, d. Maria Victória Portinari, verificou que o maior incentivador do pintor foi Victorio Gregolini<sup>3</sup>:

Um dos artistas frentistas que trabalharam na decoração da igreja matriz de Brodowski, que estava sendo construída desde 1909. Ele foi um dos primeiros incentivadores de Portinari, tendo sido o responsável por ensinar os primeiros rudimentos de pintura ao artista, orientando-o na execução do fundo do altar da

<sup>3</sup> Temos aqui uma dúvida, afinal um talento como o de Portinari precisava mesmo de incentivo? Acredito que não importe se tenha sido o Sr. Batista, padre João ou Gregolini, sua genialidade é fruto de muito talento, estudo sobre novas técnicas e observação de seu povo e sua nação.

igreja matriz. Este foi o primeiro contato que Portinari teve com o ofício de pintor<sup>4</sup>.

Desde então, começa a nutrir o sonho de estudar no Rio de Janeiro, e sobre esse tempo passado na então Capital Federal, Callado, (2003 p. 55) escreveu:

Nunca foi boêmio, beberrão, mulherengo ou desordeiro, mas não encontrou patrão inteligente que lhe pagasse ordenado para ficar em seu quarto apenas pintando, sendo assim quando voltou do Rio de Janeiro, foi trabalhar em uma ferraria, pintando as carroças. Em 1918 voltou ao Rio para tentar a vida como pintor, como não tinha dinheiro para pagar a pensão, dormia dentro do banheiro só saiu de lá – pensão - em 1928 para ir a Paris.

Sobre a infância, certa vez enquanto pintava o retrato de Antonio Callado, amigo e escritor, disse -lhe

Quando eu era garoto de escola primária, na hora da turma cantar o hino, a professora ia logo dizendo: “*Candinho, sai da fila!*”. Eu saía porque já sabia que era o mais desafinado do mundo. Mas não me meto a dar opinião sobre o canto de ninguém, ao contrário de uma porção de críticos que andam por aí e que de arte não entendem nada. (CALLADO, 2003 p. 43)

Já no Rio de Janeiro, em 1921 começa a estudar com Rodolfo Amoedo<sup>5</sup>, professor da Escola Nacional de Belas Artes, após ter frequentado curso de ilustração e ter passado no exame de aptidão.

Conforme escreveu Fabris (1990 p.07), foi a partir de seu ingresso na Escola de Belas Artes que começa a nascer o mito Portinari, o qual deixou um legado de mais de 5.000 obras, segundo catalogação de seu único filho, Prof. Dr. João Candido Portinari, na foto abaixo, em 1941, praia do Leme, RJ.

---

<sup>4</sup><http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obrasCompl.asp?notacao=4690&ind=1&NomeRS=rsObras&Modo=C> – acesso em 10/09/2009

<sup>5</sup> Muito mais do que o ensino formal, o que marcou suas telas foram as lembranças da infância, que jamais apagaram-se de sua memória.

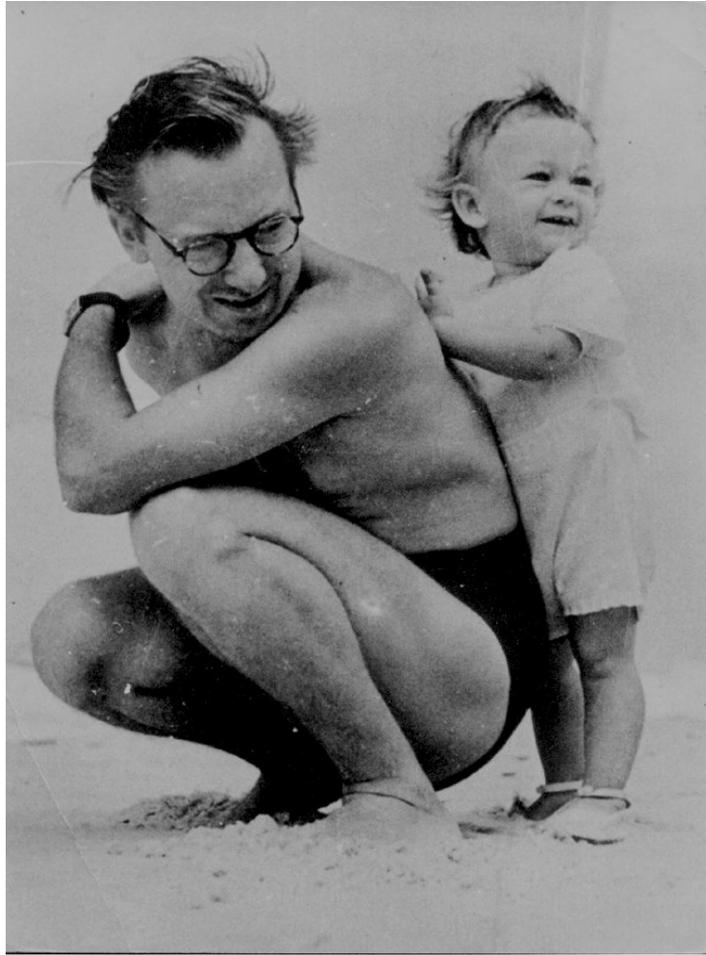


Figura 3

### 3.1.2- O homem simples

Mário de Andrade, grande amigo e incentivador de Portinari, relatava o pintor como “ingênuo e caipira, violento, briguento, inimigo dos que se tornam inimigos de você, homem direto e principalmente bom” (FABRIS, 1995 p. 23)

Fabris, a partir de 1991, juntamente com o Projeto Portinari, transcreve as cartas enviadas por Mário de Andrade a Portinari. No início do livro, ela demonstra a significância destas, sobretudo no que diz respeito ao momento cultural vivido no país, além de reflexões de Andrade e Portinari sobre as questões políticas e econômicas.

Logo na introdução de seu livro, Fabris (1995 p. 10) tece observações sobre:

Questões que, aparentemente, se afiguram como secundárias, quando colocadas no contexto das décadas de 30 e 40, se revelam portadoras de informações sobre um determinado modo de compreender a questão artística no Brasil, sobretudo quando se trata de Portinari.

Desta forma, a autora comenta uma das cartas do escritor que revela o temperamento de Portinari:

Qualquer caso acontecido nos arraiais da pintura, qualquer pesquisa o devoram e ele se entrega a eles com o mesmo devotamento apaixonado. Briguento, mas deliciosamente bom. Incapaz de fazer mal a ninguém. Inquieto, mas persistente, a sua pintura muda freqüentemente de aspecto exterior, embora mantenha sempre a marca de uma personalidade inconfundível. (FABRIS, 1995 p. 23)

Mesmo tendo morado fora do país e se relacionado com pessoas importantes da capital federal, é oriundo de uma família de trabalhadores braçais; sendo assim preserva uma alma e uma força populares. Mesmo depois de anos vivendo no Rio de Janeiro e convivendo com pessoas de varias classes sociais, conserva a pronúncia de caipira paulista que escutou na infância e o seu jeito imaginoso de expressão.

Em 1956, o amigo Antonio Carlos Callado (1917–1997), escreve um livro sobre o pintor. Enquanto Portinari o retratava, Callado ia lhe fazendo perguntas sobre seu passado, seus medos e anseios e a partir daí ficaram amigos.

Nas primeiras páginas do livro *Retratos de Portinari*, percebe-se que o pintor tinha tudo para ser mais um típico homem interiorano, de família simples formada por camponeses e uma avó severa, que não tinha medo de coisa alguma e cuidava da roça e

da família com punhos de ferro. A figura sentada na charrete é Maria Sandri Torquato, avó materna do artista. É a ilustração nº 1 do livro “Retrato de Portinari”, de Antonio Callado.



Figura 4

Callado (2003 p 54), em seu livro, apresenta o homem simples com as lembranças que o transformaram em um pintor que não negou suas origens.

A memória de Portinari selecionou, entre as lembranças do que foi uma infância descuidada na roça, imagens básicas e representativas da angústia do seu tempo: O diabo, Deus, os desastres da guerra. Como fazemos quase todos, procurou racionalizar Diabo e Deus em Mal e Bem.

Sobre o modo de viver, escreveu Callado (2003 p. 33):

A mesa em casa do pintor é farta e hospitaleira, Portinari sempre se honra de ser caipira, gosta de um dedo de prosa. Mas vive, em realidade, isolado em sua arte, impermeabilizado. Um monge que perdeu Deus, mas guardou o gosto da cela e do trabalho árduo.

Balbi ( 2003 p 20) diz que a humanidade e simplicidade de Portinari deve-se ao fato deste ter

Crescido entre trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais. Por isso, certas imagens jamais se apagam de sua memória: a terra roxa e vermelha, os campos de futebol, missas, casamentos, enterros na rede, festas caipiras, jogos infantis, os meninos na gangorra, as bandas de música, os retirantes, a inocência, a fome, o sofrimento e o trabalho. Temas vividos e fixados na memória desde a infância.

Assim viveu o pintor, cercado pelos amigos, pela família. Morou fora do país, exilou-se voluntariamente, expôs mundo afora, sem perder a simplicidade e a humanidade.

Em artigo publicado pela Folha da Noite, em 16 de março de 1953, com o título *Portinari vence a resistência do clero*, esse homem simples torna-se nítido.

Portinari é um homem de maneiras e fala simples: “Eu nada entendo de ‘ismos’. Acho que o pintor deve concentrar-se em sua obra. Deve fazer, com sinceridade, o melhor que pode e não ligar para mais nada. Apontam mudanças em mim; claro que tenho de mudar; sempre estudando e pesquisando, não posso deixar de apresentar em 1953 um desenvolvimento técnico maior do que em 1920. Houve época em que eu usava deformar as figuras; hoje, acho que a deformação nada mais era do que uma tentativa de dar expansão ao que desejava exprimir sem encontrar uma forma adequada. Agora, consigo mais fácil e adequadamente realizar o que sinto, graças a um apuro maior da minha técnica. Mas chegam os críticos e dizem uma porção de coisas, muitas das quais não entendo. É sempre assim: o pintor pinta e depois vem a crítica e estabelece as teorias. Sabe de uma coisa? Sou pintor e quero que me deixem pintar; os críticos só servem para atrapalhar.”

### 3.1.3- O amigo

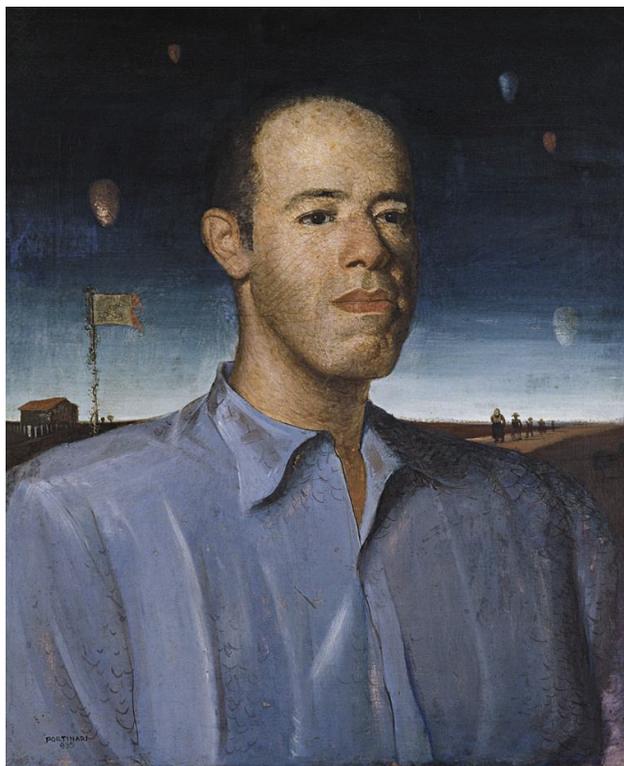


Figura 5

A amizade de Portinari e Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) tem início em 1931, conforme afirma Fabris (1995 p. 08) e também registrada pela Revista do IPHAN (1984 p. 64),

A amizade entre Mário e Portinari começa em setembro de 1931, quando se inaugurou, no Rio de Janeiro, a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, tradicionalmente organizada pela Escola Nacional de Belas-Artes. Esta exposição, conhecida como Salão de 1931, ou Salão Revolucionário, ou ainda Salão dos Tenentes, representou um marco de rompimento com o academismo que, despeito da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda dominava o panorama artístico do Rio de Janeiro.

Por este motivo, o escritor foi retratado várias vezes em ambientes diferentes. A obra acima data de 1935 e está localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade.

Após a exposição realizada por Portinari no Rio de Janeiro em 1931, Mário de Andrade vislumbra o retrato de Manoel Bandeira, que em uma primeira impressão, ganha apenas uma “muito boa” pelos traços sutis e pela expressão pictórica; a partir daí teria início uma grande amizade e admiração, que permaneceria até a morte do poeta, em 1945.

Mário de Andrade orgulhava-se por ter sido, em sua opinião, o descobridor de Portinari, por tê-lo apoiado a despeito da preferência dos demais modernos por outros artistas. O poeta defendeu seu paladino das investidas insidiosas de Segall, que datam de 1934 e tem como ponto de partida a exposição que o pintor interiorano inaugura em São Paulo em 08 de dezembro de 1934. Andrade chegou a escrever que Portinari era inteligente e admirável pelo orgulho que sentia de sua terra e de sua gente.

Segundo Fabris (1995 p.09), o que mais Mário de Andrade admirava em Portinari era sua simplicidade caipira e interiorana. Vendo-o por vezes como ingênuo, o escritor defende a todo instante seu “*amico*”, conforme mostram suas cartas manuscritas ou por vezes escritas à máquina, localizadas no arquivo do Projeto Portinari – Rio de Janeiro. Essas cartas não são importantes apenas para mostrar o valor de uma amizade, mas por apresentar reflexões sobre a efervescência de um momento cultural (FABRIS 1995 p. 09).

O livro *Portinari, Amico Mio* de Annateresa Fabris, escrito em 1995, faz parte de uma pesquisa feita junto ao Projeto Portinari sobre as cartas escritas pelo pintor ao escritor Mário de Andrade.

As cartas são muito significativas não apenas pela amizade, mas, sobretudo pelo momento da cultura brasileira, marcado pela presença de uma produção e de uma reflexão que tem seu eixo central na questão nacional. Mário de Andrade e Portinari tem nessa questão um ponto em comum, mas é importante salientar que o primeiro encontro é determinado por uma visão eminentemente plástica e por um movimento de simpatia espontânea, que só mais tarde será submetido a um viés ideológico (FABRIS 1995 p. 09).

Mário de Andrade foi um rastreador da trajetória artística de Portinari, elogiando-o nos jornais, apontando as suas qualidades e aconselhando-o. Foi um dos muitos amigos de todas as horas na vida do pintor.

Certa vez, Portinari – então professor da Universidade do Distrito Federal - desabafa sobre a burocracia encontrada nas escolas brasileiras e escreve ao amigo Mário de Andrade em 1936, quando ministrava aulas de pintura “eu já reparei que no Brasil a

gente tem que fazer as coisas por si, do contrario não vai. Lá na aula, por exemplo, se ficássemos a espera do material não tínhamos feito coisa nenhuma. O papelório estraga tudo” (Projeto Portinari CO nº 5827.1, ano 1936).

Em uma dessas cartas guardadas pelo Projeto Portinari, Mário de Andrade revela ao amigo que sabe que para a amedrontada circunspeção paulista os seus elogios poderão parecer excessivos, conforme Fabris (1995 p. 39). Mas Portinari é um artista no Brasil como em qualquer parte de mundo. E, em sua fase mais recente, já denunciava um cunho individual que lhe parecia personalíssimo. “Mas não é o individualismo que torna jamais em nomear um grande artista, *desque* os impulsos mais sinceros de todo o meu ser me levar a designá-lo” (FABRIS 1995 p. 20).

Escreveu Fabris (1995 p.22) que os dez anos de diferença entre os dois fazem com que Mário de Andrade tenha um verdadeiro desvelo por Portinari. Preocupa-se com suas “burradas” de caipira, como na exposição de 1934, que lhe fazem perder encomendas e possibilidades de venda. Aconselha-o a permanecer nos EUA, onde o pintor encontrava-se em 1940 e a aproveitar o sucesso que estava tendo naquele país, com várias exposições e assim estabilizar sua posição financeira e ter condições de pintar descansado o que quisesse. Mostrava-se sempre preocupado com os hábitos perdulários do amigo, sempre disposto a gastar tudo quanto ganhasse com a família, sem pensar no dia de amanhã. Manifesta-se assombrado diante da notícia de que Portinari pretendia pintar a igreja de Brodóski em 1942, não pelo que o empreendimento significaria em termos monetários, mas, sobretudo, pelos dissabores que poderia acarretar em virtude da oposição à arte moderna do povo simples de sua terra natal. Aflige-o seu modo de vida nada regular, com a casa sempre aberta a todos os amigos a qualquer hora, que acaba provocando um problema de saúde na esposa Maria<sup>6</sup>.

Sobre a exposição de 1934, não há registro sobre a possível “burrada”. Talvez tal referência feita por Mário de Andrade esteja relacionada a esta exposição e as palavras de Mário Pedrosa e suas “Impressões de Portinari”, matéria escrita para o Diário da Noite em 07/12/1934. No texto, o autor comenta as obras que constam da exposição do artista ocorrida em São Paulo. Algumas obras que foram expostas: O Mestiço, O Morro, O Circo, Futebol em Brodóski.

A autora Aracy Amaral ao escrever seu livro “*Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970*”, na página 59 faz um comentário sobre este texto

---

<sup>6</sup> Sobre este fato, não existem registros em livros e no Projeto Portinari.

de Pedrosa, dizendo que a exposição já trazia os traços do que viria a ser a pintura mural de Portinari. Mas era contraditória, visto que a matéria, sendo social, trazia trabalhos produzidos especificamente para a burguesia, feitos a óleo e com o quadro em cavalete. Será esta a “burrada”, trabalhar para a burguesia? Não queria ele vender suas obras? Quem poderia comprá-las?

Em 1935, Portinari envia um desenho ao amigo, visto que este sempre pedia que lhe pintasse algo e fazendo questão de pagar pelos trabalhos. Como a obra cabeça de mestiço de 1934 com uma inscrição lateral dizendo “para o Mário (sic) de Andrade com amizade e admiração do Portinari. São Paulo, 1935”.

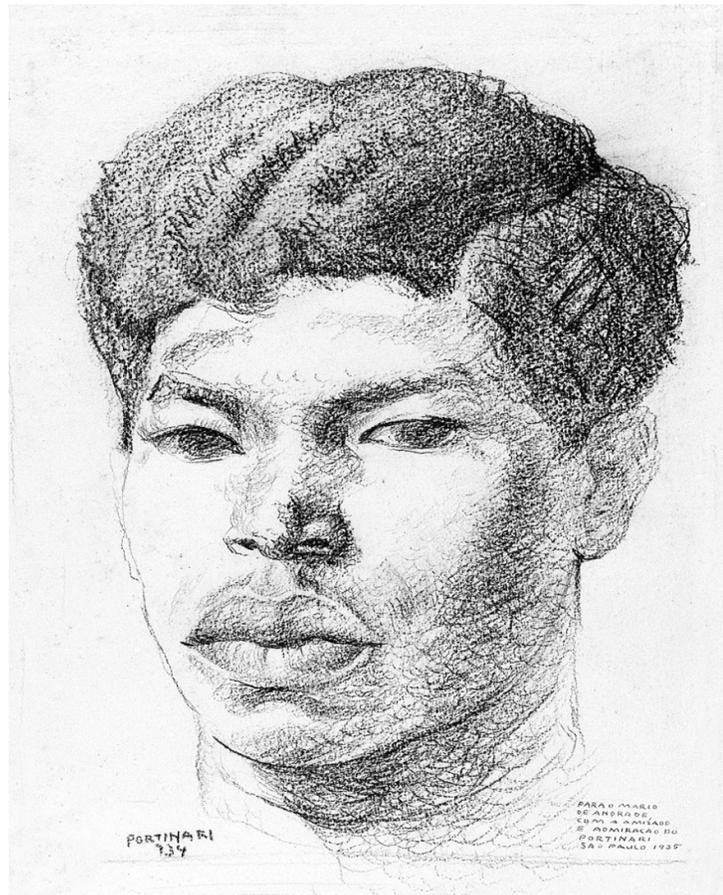


Figura 6

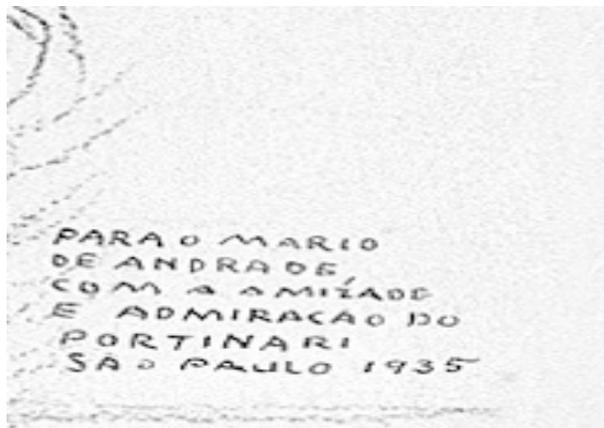


Figura 7

Em 1940, Mário de Andrade em carta enviada a Portinari, o induz a ficar nos EUA , conforme apresenta Fabris (1995 p. 76): “não se afobe nem deixe se levar pela saudade. Você precisa antes de mais nada garantir um futuro mesmo que seja modesto, para não ter mais que a preocupação feliz de viver e educar o vosso querido João Candido”.

A amizade dos dois era muito sincera. Mário de Andrade está sempre disposto a defender o amigo de qualquer tipo de acusação. Tanto que em 1942, Paulo Duarte escreve a este dizendo que via em Portinari um retratista da alta sociedade; e neste momento ele o era, sendo assim que começou a ganhar dinheiro e fama. Mário de Andrade rebate tal insinuação dizendo que “o pintor sabe o que está fazendo, não se ilude nem se perde e a verdade mais humana é que não se enriquece” (FABRIS 1995 p. 26).

Para o amigo e escritor, Portinari não é apenas um artista é “a mais útil, a mais exemplar aventura de arte que já se viveu no Brasil” – ele foi o pintor da sensibilidade plástica do Brasil.<sup>7</sup>

Mas Mário de Andrade não se preocupa apenas com a pintura, ele acreditava que seria preciso que a arte e a literatura brasileiras realizassem um mergulho na realidade do país, conforme escreveu Tadeu Chiarelli em sua tese de doutorado: *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade em 1996*, pela ECA/USP.

Chiarelli (1996) diz que é este o caminho que une a arte e a literatura brasileiras e que já havia sido anunciado por Mário e Oswald de Andrade e seguido por muitos outros. Essa arte tipicamente brasileira não deveria recair no regionalismo.

---

<sup>7</sup> Sensibilidade está ausente em meu ponto de vista nos artistas plásticos atuais e os contemplados pela PC-SEE/SP.

De todos os artistas brasileiros, que tiveram suas obras descritas por Mário de Andrade, Portinari é sem dúvida o mais decisivo para o pensamento e sua atuação como crítico de arte. Sua obra representa um exemplo para a defesa de suas posições no campo da crítica. Nela ele enxerga as principais qualidades que aprecia na produção artística: o apreço aos valores plásticos, ao caráter artesanal da pintura, o interesse pelo assunto nacional, a capacidade de traduzir a realidade humana do Brasil, o compromisso com o social. (CHIARELLI, 1996 )

Sobre a amizade de Mário de Andrade e Portinari, escreveu ainda Chiarelli (1996 p. 132), acerca dos painéis de Portinari disse o poeta: “são quadros que só poderiam ser concebidos por alguém profundamente brasileiro. Não apenas os costumes, tudo é nosso, o ar, o cheiro, o clima destes painéis<sup>8</sup>”.

Admirador e amigo de Portinari, procurou elevá-lo ao posto de maior artista nacional de seu tempo, o que por vezes lhe custava uma visão demasiado condescendente em relação a sua produção, quando ele apresentava trabalhos marcadamente realistas ou regionalistas.

Em 1931, Mário de Andrade publica uma análise sobre a exposição de Portinari no Salão Modernista, e, em 1938 e 1940, escreve artigos sobre o artista para a *Revista Acadêmica*. Conforme afirmou Chiarelli (1996 p.134),

Mário de Andrade enxerga na pintura de Portinari o mesmo projeto a que ele próprio se dedica no campo da literatura e da crítica: produzir uma arte nacional e moderna, fundar uma plástica brasileira, tal como ele procura, desde os anos 20, fundar uma linguagem brasileira<sup>9</sup>.

Mário de Andrade admira Portinari não apenas como um pintor moderno, mas sim como um herói inquieto e inseguro como são os espíritos sensíveis. Diz que Portinari é um homem fleumático que sofre no momento da criação (FABRIS 1996 p. 26).

A amizade dos dois faz com que Portinari permita a Mário exteriorizar suas ideias sobre a função da arte na sociedade contemporânea, sobre a possibilidade de conciliar belo e útil, categorias que a pregação vanguardista havia tornado antiéticas e que o escritor desejava reverter em unidade, conforme artigo escrito para a *Revista Acadêmica – Bellas Artes* – setembro / outubro de 1938.

---

<sup>8</sup> Refere-se aos painéis pintados para a Feira Internacional de Nova Iorque.

Mário de Andrade em sua trajetória como crítico de arte tenta popularizar a expressão do amigo pintor. Escreve para a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1984 p. 64) sobre Portinari, dizendo que:

Em vez da crítica livre, mais numerosas vezes tenho me exercitado em explicar o artista ao público e descrever os aspectos admiráveis da sua obra, em estudos de exegese como este, ou como o que fiz para o catálogo da grande exposição retrospectiva do artista, realizada pelo Ministério da Educação em 1939.

Portinari foi por vezes muito criticado pelo caráter de sua obra, por pintar para a burguesia e por executar trabalhos para o governo Vargas. Sendo assim, Mário de Andrade protegia Portinari de todo e qualquer comentário maldoso que fizessem contra ele. Em 1941 escreve que havia ficado “safadismo” pela incompreensão da classe de pintores cariocas que não compreendiam a obra do amigo - isso estaria relacionado a uma nota de jornal com relação à obra São João. Entretanto, em primeiro de outubro de 1991, a pesquisadora Annateresa Fabris entrevista a Sr.<sup>a</sup> Maria Portinari que diz não se lembrar de tal fato<sup>10</sup>.

Mas não apenas Mário de Andrade é amigo fiel de Portinari. Este sente muito afeto por Graciliano Ramos e ambos sentem as mesmas angústias com relação ao sofrido povo brasileiro.

Em carta enviada a Portinari em 13/02/1946, Graciliano Ramos comenta sua passagem pelo Cosme Velho e como ficou profundamente tocado com a pintura da enorme mão segurando a criança morta. Expõe também suas ideias sobre a arte e argumenta que fica triste ao notar que os ricos não se importam com o sofrimento do povo simples e miserável que perambula pelo país. A carta possui duas páginas e aborda o sentimento de indignação diante da miséria do país. Este trecho extraído da página 01 demonstra o que digo:

Dizem que somos pessimistas e exibimos deformação, contudo as deformações e misérias existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar?

---

<sup>10</sup> A informação sobre tal fato foi requisitada a historiadora do Projeto Portinari, entretanto até o presente momento não obtivemos resposta.



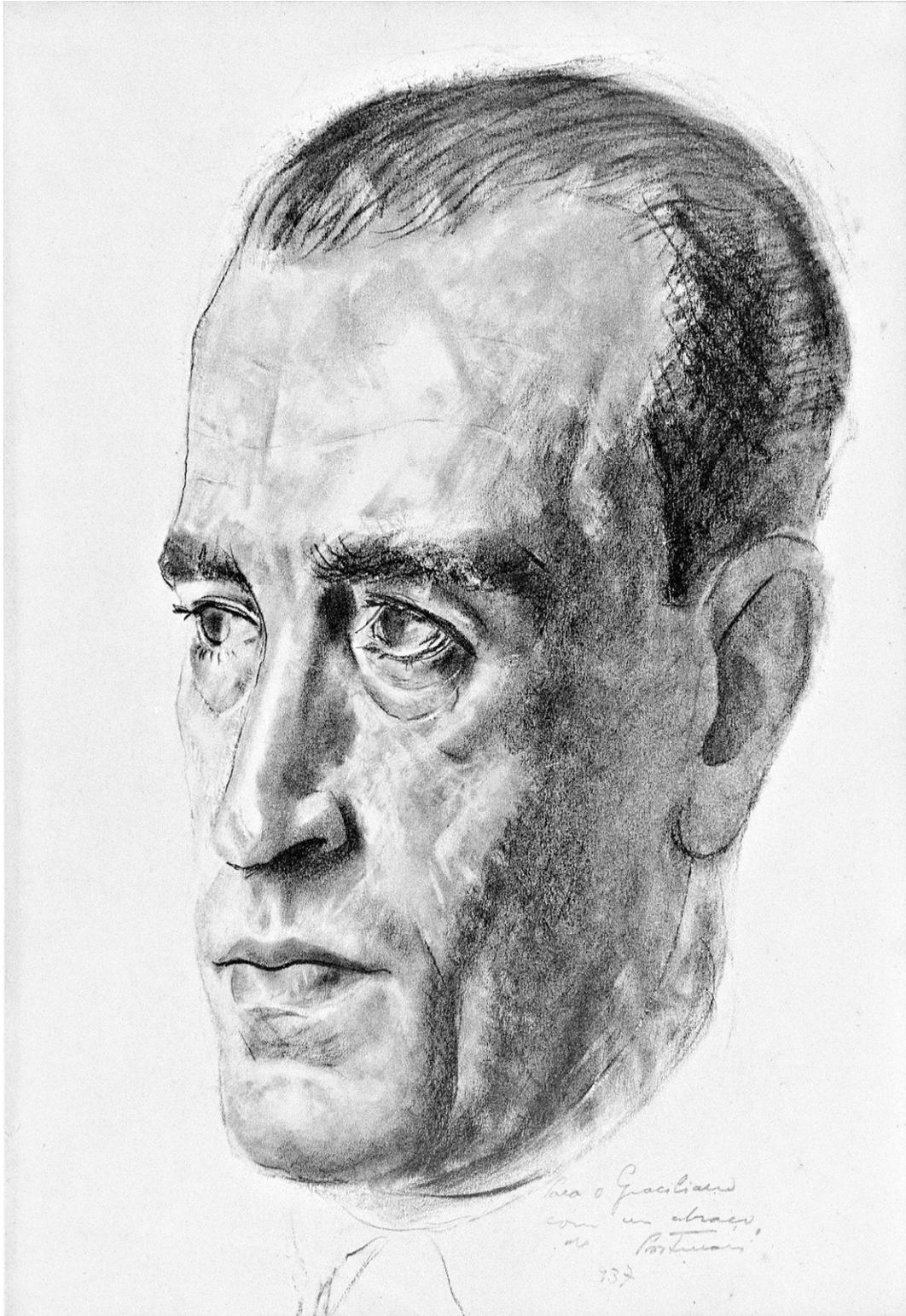


Figura 9

A amizade com Mário de Andrade marcou profundamente a vida do artista de Brodóski. Segundo Fabris, (1995), o escritor orgulhava-se por ter sido o descobridor de Portinari, que era para ele o ideal do artista brasileiro, muito necessário àquele momento de mudanças no painel artístico e cultural do país.<sup>11</sup>

Sendo assim, Mário de Andrade ajudou o pintor a engrenar na carreira artística, quando o apresentou a grandes nomes do movimento modernista, ampliando seu círculo de contatos influentes.

Durante um longo período, os dois trocaram correspondências que tratavam de assuntos pessoais e profissionais. Portinari escrevia sobre sua família, pedia conselhos para a execução de seus quadros e comentava sobre seus trabalhos com o amigo:

Fiquei todo esse tempo sem escrever porque comecei uma colheita de café com 50 figuras – 2 metros e tal. Em tamanho é o maior que já fiz.(...) A colheita tá me dando um trabalho (...). Vou ser convidado para expor nos Estados Unidos – *Carnegie Institute* ( PP- CO nº 5817.1/1934)

Mário de Andrade escrevia também ao *amico* para relatar assuntos familiares e profissionais, além de encomendar diversos trabalhos ao pintor, para si e para o Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, do qual foi diretor de 1935 a 1938, quando se demite por razões político-ideológicas.

Em 04/05/1937, envia para *Candinho* um bilhete sobre os dizeres e dimensões dos programas do Congresso da Língua Nacional Cantada<sup>12</sup>, que pedia definição de práticas intervencionistas por intelectuais formados na cultura política nacionalista (ou Falada, conforme Amaral, 2003 p. 104) e sua ideia sobre os museus populares. Portinari faria as ilustrações da capa.

Preciso de sua colaboração pro Congresso da Língua Nacional Cantada. Em que um pintor pode cantar no Congresso? (...) O Congresso vai dar vários concertos na semana dele, pelo menos três. Ora os programas devem ter capa, uma capa única, que quero firmada pelo maior pintor e maior desenhista do Brasil: você é!0. (PP- CO- 259.1/1937)

Serpa (2001 p. 71 - 72) reproduz as palavras de Mário de Andrade sobre a natureza do Congresso,

<sup>11</sup> Estamos aqui diante de mais uma pessoa que se diz descobridora do talento e genialidade de Portinari.

<sup>12</sup> O Congresso ocorreu meses antes de implantada a ditadura Vargas, quando foi fechado o Congresso Nacional. Os intelectuais queriam um padrão para a língua nacional, diziam que vogais não faziam guerra.

Enquanto a política rosna lá fora, fundando imperialismos absurdos, nacionalistas estupefatos e mil e uma facetas, por onde se odiarem os homens, através de espaços arejados os congressos se correspondem na insensatez aparente da paz, do saber e da arte [...] Há duas maneiras de fazer história, a maneira sensata de los conquistadores, e a maneira insensata dos institutos culturais.

Abaixo está a cópia do bilhete juntamente com a capa do programa criado por Portinari:

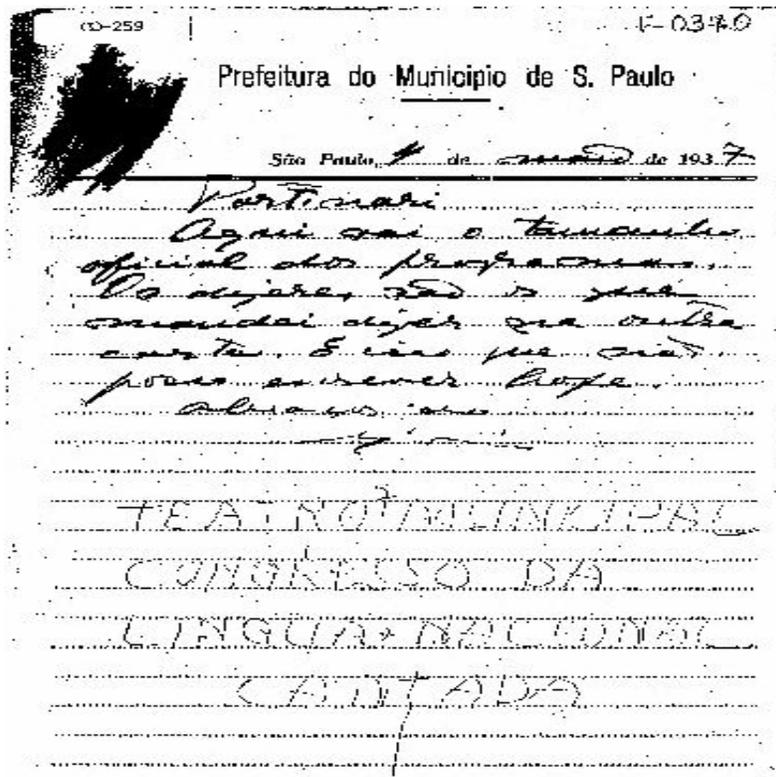


Figura 10

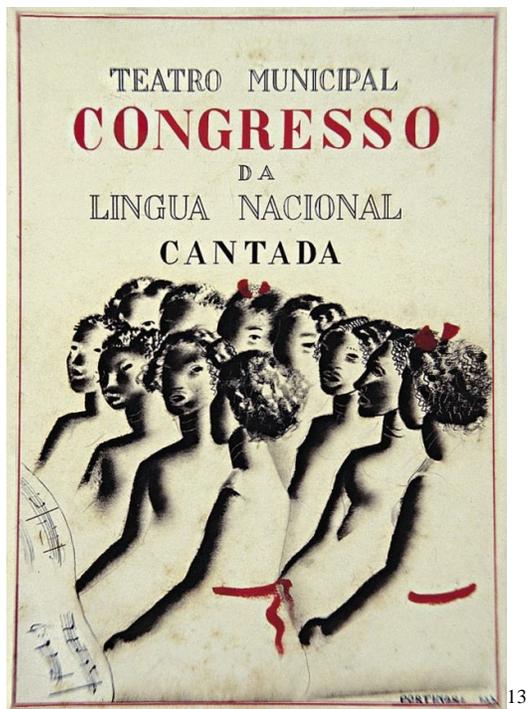


Figura 11

Candido Portinari não se correspondia apenas com Mário de Andrade, mas com uma enorme gama de artistas e intelectuais modernos. Entre eles o Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas - Gustavo Capanema, os letrados Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Murilo Mendes, Celso Kelly e Raul Bopp, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, os artistas plásticos Carlos de Lima Cavalcanti, Santa Rosa, Waldemar da Costa e Paulo Rossi Osir, entre outros.

### 3.1.4- A religião

A religiosidade sempre esteve presente na vida e na obra de Portinari. Para compreendermos esta religiosidade, basta olharmos para o afresco que está localizado no Museu Casa Portinari, em Brodósqui, onde o artista viveu, e que mostra São Francisco de Assis conversando e alimentando urubus. A obra é do início do século XX e não possui data ou assinatura. Entretanto, revela sua angústia com relação aos problemas sociais. Talvez a religião devesse ser isso, olhar com atenção para os problemas enfrentados pelos carentes e desprotegidos.

<sup>13</sup> Comentário de Serpa (p. 71): o desenho de Portinari é um logotipo nacionalista com a finalidade de divulgar a padronização, a normatização de uma prática cultural com a intenção de plasmar o imaginário ideal do “ser brasileiro”, através da arte.



Figura 12

Anos mais tarde, em visita a sua cidade natal, mesmo contra a vontade de seu amigo Mário de Andrade, que o alertava sobre a incompreensão que sua obra poderia causar às pessoas da pequena cidade, pinta no altar da Capela de Santo Antonio em Brodowski a imagem de seu padroeiro. No livro de Tombo desta capela, existe a seguinte transcrição:

CAPELA DE SANTO ANTÔNIO  
(QUADRO DE CÂNDIDO PORTINARI)

A Capela foi reformada e caiada em parte com o saldo da Semana Santa, em parte a cargo do Sr. Cândido Portinari, que realizando uma promessa feita ao Santo por pessoa de sua família, ofereceu um quadro por ele mesmo pintado representado Santo Antônio com o Menino Jesus nos braços. É expressa vontade do ofertante que o Quadro pertença sempre à Capela e não seja transferido para nenhuma outra Igreja - na manhã do Domingo 12 de Abril de 1942 foi bento e exposto à veneração pública e em seguida foi rezada a Santa

Missa, estando repleta de fiéis devotos do grande Santo. Abril de 1942. Padre Francisco Siino

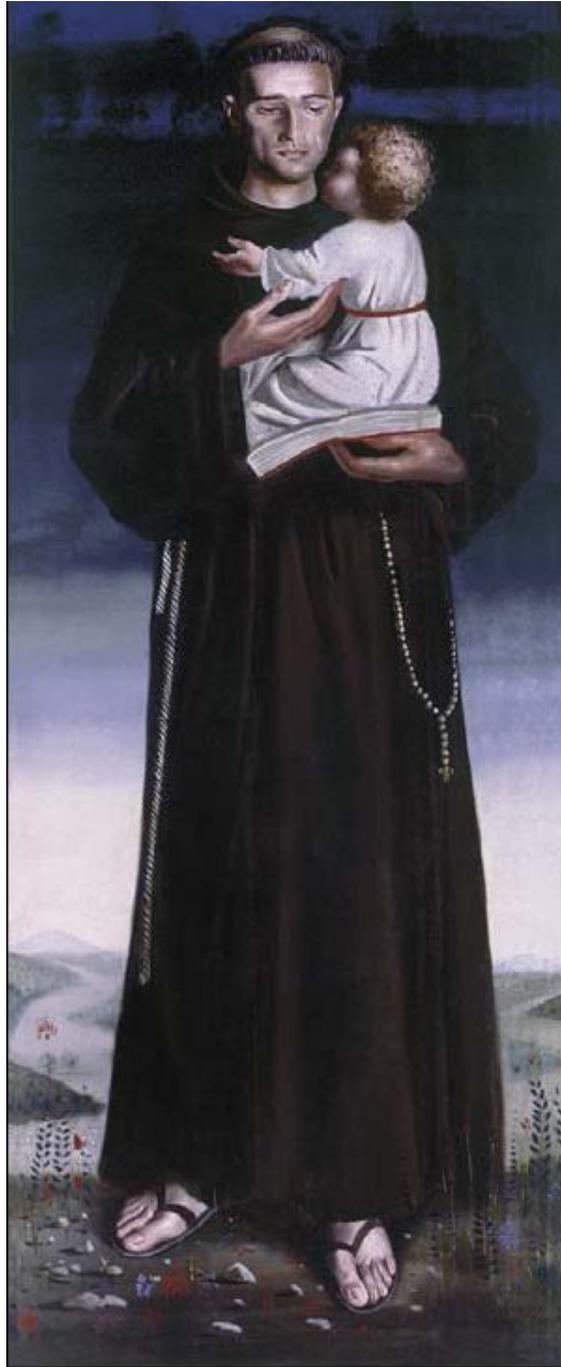


Figura 13

Callado (2003 p. 30) escreve sobre a visão do pintor que se dizia ateu “nossa religião, a religião brasileira, é uma mitologia de deuses familiares aos quais nunca se escapa completamente”.

O artista brasileiro, devido às suas origens e a forma como teve início sua educação, não pode se furtar à pressão do religioso. Portinari se dizia ateu, mas pintou santos, Madonas, o Cristo, A Capela da Nona; pintou também, a Igreja Matriz de Batatais, A Igreja da Pampulha; não pintava *nu* por respeito à avó e à mãe. Mas que tipo de ateu é este? Teria sido ele ateu mesmo, ou apenas não professava uma religião? Não se prendia a dogmas? O fato é que ele respeitava e compreendia a fé de sua gente. Também é fato que ele ganhou muito dinheiro e fama fazendo tais obras.

Os santos nunca largaram Portinari. Copioso e trabalhador como ele era, se um dia expusesse apenas os seus quadros de motivos religiosos, teríamos mais telas do que a obra de muitos outros pintores nacionais, escreveu Callado (2003 p. 30)

A atitude de respeito de Portinari pelo sentimento religioso dos outros só se aproxima da sua rígida atitude em matéria de moral prática. Disse certa vez: “só pintei nus em aula de desenho. Que é que minha avó ia dizer se eu aparecesse em casa com um quadro de mulher nua?” (CALLADO, 2003 p.30)

Tinha horror à pornografia e às pessoas que não levavam a vida a sério. Sobre a embriaguez dos escritores, Portinari dizia que fugia do álcool e das pessoas que contavam anedotas indecentes. Certa vez pintou o quadro de um escritor que bebia porque sua esposa havia pedido. Fabris (1995) escreveu que este quadro era de Graciliano Ramos e foi feito a pedido da esposa do mesmo e porque eram amigos. Sobre esta nota, não foi encontrado documento que o comprovasse, entretanto o escritor foi retratado a pedido de um periódico conforme relatamos no subitem intitulado *O amigo*.

Quando estava no Rio de Janeiro e nos EUA, sentia saudades de sua família e lembrava-se sempre da avó: “não me esqueço de minha avó dizendo que no céu tinha pão de ló de ouro”. Mais tarde, em Paris, o pintor que mais fascinou o jovem Portinari foi Chagall<sup>14</sup>. Ele dizia que era por que “a poesia sempre me venceu e Chagall é um pintor poético. Quando vejo um tema poético realizado em pintura fico com inveja” e completou certa vez “sabe por que é que eu pinto tanto menino em gangorra e balanço? Para botá-los no ar, feito anjos.” (CALLADO, 2003 p. 47).

---

<sup>14</sup> Marc Chagall ou Moïse Zakharovich Shagalov- seu verdadeiro nome – pintor judeu russo surrealista (1887-1985)

Seus amigos conhecedores do ateísmo do pintor estranhavam o fato de este dedicar-se à pintura religiosa.

Disse Portinari certa vez a Callado (2003 p. 100):

Outro dia o Gilberto Freyre estranhou que eu, pintando no Brasil, fizesse um Jesus louro em Batatais. Acontece que eu estou mais de acordo com Gilberto Freyre do que ele mesmo, que vive a dizer que no Brasil há de todas as raças e que ainda estamos em caldeação. Então deve haver gente louro também. Precisamos não sair à frente do resultado.

Gilberto Freyre fez tal comentário no Jornal do Brasil (RJ), em 20/01/1954. O texto tinha como título “Mestre Portinari e sua Sagrada Família”,

Donde me parece pouco realista um Menino Jesus pintado no Brasil, por pintor brasileiro e para Igreja brasileira, tão convencionalmente louro, que parece nórdico ou eslavo: e não hispânico, muito menos brasileiro. Creio que Mestre Portinari está quase na obrigação, dentro do seu realismo, aliás magnífico, de recriar sua “Sagrada Família”, tornando-a “nossa”, nacionalizando-a, abasileirando-a, de acordo com as características do tipo ou figura humana dominante no Brasil.

Já que o tipo dominante de homem e mulher é moreno por que fazer uma criança loira? A imagem abaixo mostra a pintura citada por Gilberto Freyre.



Figura 14

Durante a pesquisa observei que este não foi o único Menino Jesus loiro que Portinari pintou. Em 1941 - no mural Sagrada Família (obra abaixo), localizada em Brodósqui, Museu Casa Portinari - o menino também é loiro.

Em seguida uma sequência de meninos Jesus loiros.



Figura 15

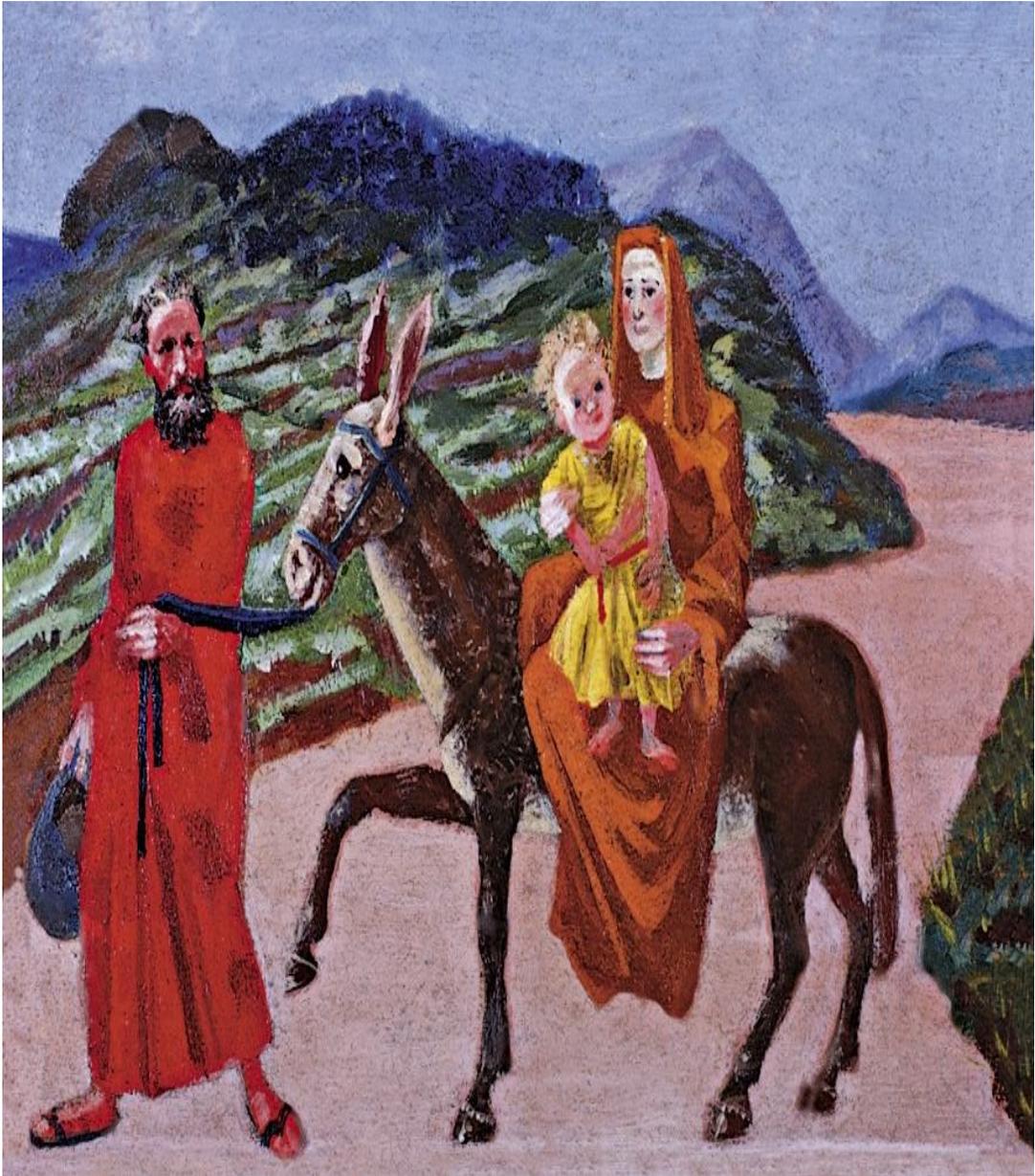


Figura 16

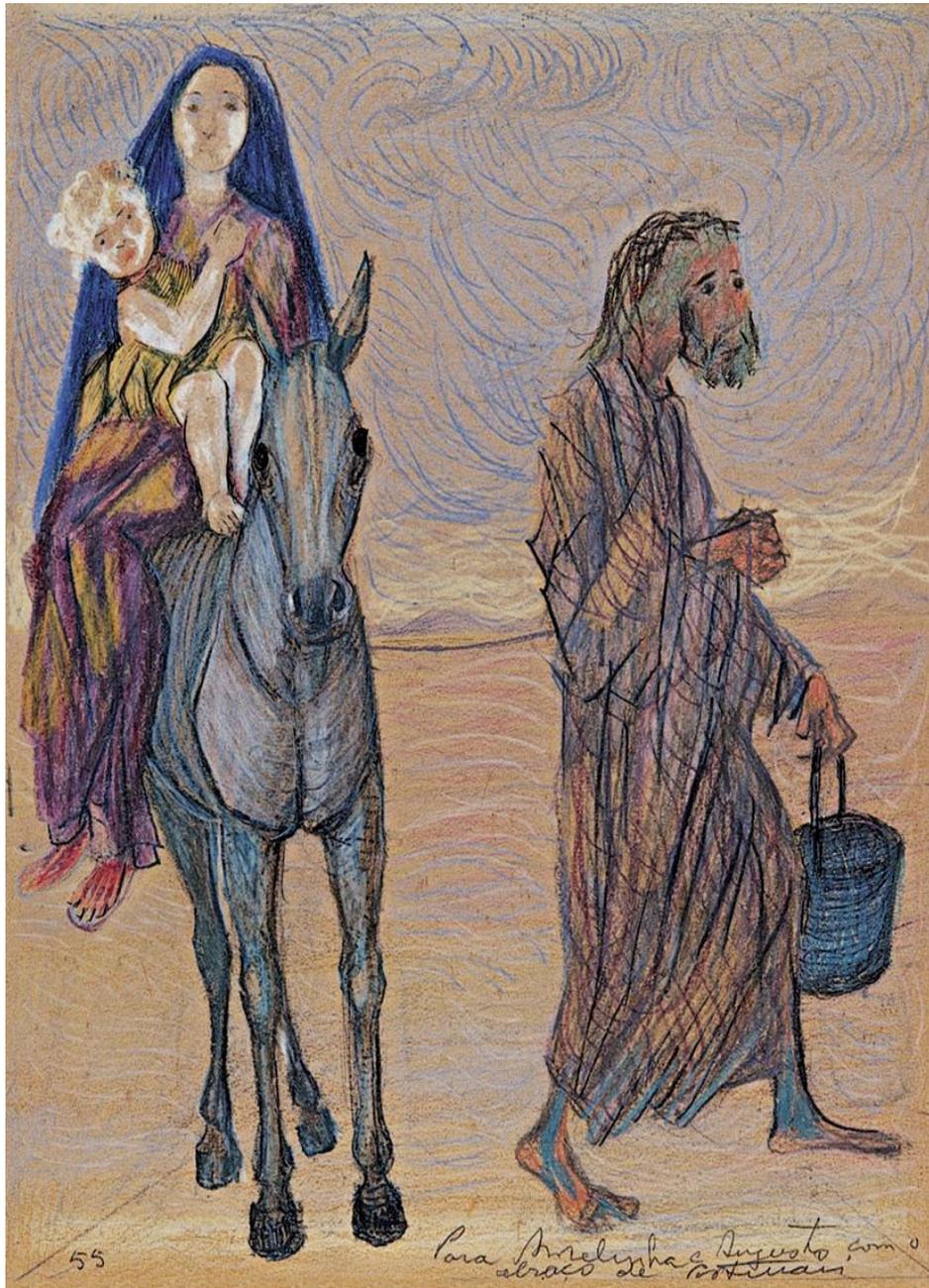


Figura 17



Figura 18



15

Figura 19

---

<sup>15</sup> Serviu de modelo para a figura de São José, Baptista Portinari, pai do artista.



Figura 20

A pintura feita para decorar a Igreja de Batatais. Deve ter causado estranheza a Freyre, pois pelas obras feitas pelo artista, havia sempre uma predileção pelo povo simples do país, o negro, o mulato, o pobre e o escravo recém-liberto. Talvez a nona de Portinari tenha embutido nele aquele pensamento antigo de um Cristo alvo, de olhos claros, levando-o inconscientemente a retratar a figura do menino assim, loira.

Sobre a religião e mais, sobretudo com relação a Deus, confidenciou a Callado (2003 p. 122):

A primeira vez que ouvi falar mal de Deus foi quando eu já estava aqui no Rio, na Escola de Belas Artes. Foi o Manuel Faria que eu ouvi zombar de Deus. Passei meses sem chegar perto dele. Eu não disse nada, não briguei com ele mas evitava a todo custo a sua companhia. Até hoje não gosto de ouvir falar

mal da religião como não gosto de anedota pornográfica. Acho que o sujeito que tem uma religião é muito mais feliz.

Crença e amor a Deus metafísico. Portinari pode ser chamado de pintor metafísico? E quando volta de Paris como ele fica? Portinari deixa de ser metafísico e passa a ser materialista quando percebe o movimento da terra ou o movimento do homem?

Contudo, diante da descoberta da ciência, na Europa, tomada a partir das visitas que fez a museus e bibliotecas, Portinari começa a perder a idéia de Deus quando passa a conhecer o Universo, quando sente que a Terra gira e o sol é muito maior do que ela.

Dessa forma surge a indecisão científica. E porque não religiosa? E surge a afirmação artística. Portinari começa a conceber o espírito que sabe derivar da sua astúcia e só consegue isso, se houver os fatos objetivos presentes em vários aspectos do mundo, os quais só se rendem ao instinto e à intuição - este é o homem frente à atitude científica e ao caminho que deve ser tomado.

Em carta enviada em 10/03/1941 (SP), Mário de Andrade demonstra todo seu entusiasmo com a capela de Brodósqui, a Capela da Nona, o que pode ser observado não apenas por esta carta, mas também nos dois artigos que lhe são dedicados: “Uma Capela de Portinari”, suplemento em rotogravura de O Estado de São Paulo, 17 de abril de 1941 – em que fala sobre a firmeza do desenho e compara a figura de São Pedro às realizações de Nuno Gonçalves<sup>16</sup> e Van Eyck<sup>17</sup>, e sobre a nobre melodia alcançada pelo pintor e pelas lógica cromática e glorificação da beleza física. A imagem de Santa Luzia e São Pedro é reportada aos pintores renascentistas italianos.

---

<sup>16</sup> **Nuno Gonçalves** foi um pintor português do século XV. O seu nome foi registado em 1463 como pintor da corte de Afonso V, mas nenhum trabalho inequivocamente seu sobreviveu até hoje. Há, no entanto, fortes indicações de que tenha sido ele a pintar os Painéis de São Vicente de Fora, uma obra-prima da pintura portuguesa do século XV na qual, com um estilo bastante seco mas poderosamente realista, se retratam figuras proeminentes da corte portuguesa de então, incluindo o que se presume ser um autorretrato, e se atravessa toda a sociedade, da nobreza e clero até ao povo.

<sup>17</sup> **Jan van Eyck** (Maastricht, c. 1390 — Bruges, 1441) foi um pintor flamengo do século XV, irmão de Hubert van Eyck e pupilo de Robert Campin. Foi também o fundador de um estilo pictórico do estilo gótico tardio, influenciando em muito o Renascimento nórdico. Como tal, é visto como o mais célebre dos primitivos flamengos



Figura 21

Portinari não se preocupava com a pintura religiosa, mas interessava-se em realçar o humano presente na vida dos santos. Em entrevista a Fernando Sabino em 1948 para O Jornal (RJ), ele disse que pintava os santos pois eles haviam sido homens sofredores.

Em Fabris, (1990 p.) encontramos tal citação,

A religiosidade parece interessá-lo não tanto como manifestação de uma fé particular, mas sobretudo como mais um capítulo do drama do homem na terra. Isso é evidente no Cristo retratado na Pampulha, macilento, sem a aparência do Filho de Deus, mas como o irmão sofrido dos Retirantes. Seu estilo é indefinido, mas sua marca foi deixada pela deformação expressiva do pé, da mão, da musculatura que sublinharam a força, o vigor do trabalhador brasileiro.

Portinari conseguiu unir nestes trabalhos a expressividade de Picasso e sua própria linguagem, vista especialmente no gigantismo dos pés e das mãos, símbolos sólidos de força que se transforma em uma referência irônica e grotesca, mas por quê? Será, como dizia Oswald de Andrade, por ele não ter estilo próprio e, assim, “copiava” o que melhor encontrasse e fundia junto à sua imensa vontade de retratar o sofrimento de seu povo?

O cristo, para o pintor, representa o drama da humanidade; ele, o cristo, dá a sua obra, um caráter mais amplo que o drama religioso.



Figura 22

O drama humano já subjacente na Via Sacra de Pampulha, conforme mostra a imagem acima, toma corpo nos Retirantes – esqueléticos, de rostos esqueléticos, secos como a paisagem árida em que nasceram e que denotam a nova visão de Portinari (FABRIS 1990 p. 61).

Atribui-se<sup>18</sup> uma mudança no estilo empregado por Portinari após sua visita à

---

<sup>18</sup> Estudiosos como Fabris, Callado, Chiarelli escrevem sobre essa mudança de estilo em seus estudos sobre a obra de Portinari.

exposição de Picasso. Talvez ele tenha sentido que seria hora de mostrar mais sua gente: o corpo deixa de ser forte e bem marcado para ser fraco e esquelético, conforme Fabris, (1990 p. 60). Como retratar tais aspectos em sala de aula?

A revista de História da Biblioteca Nacional (2010 p. 36), na série intitulada dossiê Café, apresenta uma reflexão sobre essa mudança na visão do artista. As imagens que povoavam a infância do menino foram marcadas pela presença de nordestinos maltrapilhos e famintos, além de leprosos que viviam a pedir esmolas nos arredores da cidade.

Mesmo quando o pintor não se mostrava religioso, até aí havia motivos e símbolos para encontrar a religiosidade em suas cenas. Fabris,(1990 p.116) assim descreve a cena de *Enterro na Rede*, uma de suas pinturas da série *Retirantes*:

Portinari impregna a composição de uma atmosfera de religiosidade. A rede evoca o lençol no qual o corpo de Cristo foi levado à sepultura, o *pathos* da gestualidade feminina e a muda resignação dos homens lembram as mulheres e os apóstolos em sua triste caminhada para o sepulcro. O Cristo é anônimo como são anônimos todos os retirantes que sulcam o sertão de cruces.

Já em outra tela da mesma temática, *Criança Morta*,

A tragédia está presente não só nos rostos dos Retirantes, mas é acentuada pelo próprio tratamento formal da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa aproxima a textura pictórica da escultura. A figura central, que segura a criança morta tem algo de religioso: o desespero do homem, mais que um drama humano, parece evocar a dor de Maria diante do corpo inerte de Cristo. Dessa forma, o quadro deixa de ser um mero drama do Brasil para transformar-se num grito de dor mais universal: o grito da humanidade dilacerada pela guerra (FABRIS 1990 p. 112).



Figura 23



Figura 24

Com relação à obra acima, “Criança Morta”, Antonio Callado, em seu livro *“Retrato de Portinari”* (2003 p. 94), escreve que o duque e a duquesa de Windsor em visita a exposição do artista na Galeria Charpentier não quiseram adquirir a obra. Não foi bem isto o que aconteceu, conforme verificamos em artigo escrito por Sally Swing para O

Estado de São Paulo (10/11/1946). O fato foi que os duques queriam algo ornamental no que respondeu Portinari “tenho apenas miséria para oferecer”.

### 3.1.5- O comunismo.

Em 1953, Portinari é entrevistado pelo amigo e poeta Vinicius de Moraes. Nesta, o pintor tece comentários sobre a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O pintor falou de sua infância; de arte moderna, em geral; da arte abstrata, em particular; dos pintores que considerava marcantes para sua arte. Na ocasião o poeta pergunta:

- “Como você chegou à sua posição política”?

Portinari responde:

- “Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, eu cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo”<sup>19</sup>.

Amaral (2003 p.155) escreve que foi entre os intelectuais e artistas em geral, que o pensamento político mais demorou a surgir. A autora revela que a preocupação com a função social era maior entre os artistas plásticos e visuais. Esta visão social esteve muito presente em Portinari, na afirmação racial dos negros e mestiços, seus tipos favoritos na construção dos trabalhadores rurais.

Entretanto, as filiações a partidos políticos geravam dúvidas, principalmente sobre a forma com que estes se engajariam nestas lutas, devido sua liberdade de trabalho e a disciplina que os partidos impunham. “Frequentemente esse caráter individualista, avesso às regras e diretrizes, isolacionista, é explicado pelo caráter solitário de seu processo de produção, diferentemente do produtor de cinema, teatro ou mesmo música” (AMARAL, 2003 p. 156).

As convicções políticas de Portinari foram reforçadas pelos ideais do líder comunista Luis Carlos Prestes (1898- 1990). Quem abrisse os jornais em 1945, conforme Balbi (2003 p. 87) se surpreenderia ao ver nas seções políticas o nome de Portinari. Sua

---

<sup>19</sup> Moraes, Vinicius de. Quando Portinari falava de pintura. *Manchete*, Rio de Janeiro, 3/3/1962.- Periódico catalogado com nº 8651.1/62

decisão, apesar de ter causado estranhamento, é facilmente entendida à luz de suas obras de cunho social. Suas razões estão implícitas há muito tempo na força do trabalho coletivo como instrumento transformador do mundo e também no depoimento de dezembro de 1945 à publicação “Diretrizes”, documento guardado no Projeto Portinari sob nº PR 859.01.01, em que o pintor dizia que “sentia-se emocionado por ter sido lembrado pelo partido comunista, que pertence ao povo e que lutará para que o homem possa ter uma existência mais digna, minha arma é a pintura.”.

Para entender sua convicção política e sua indicação pelo Partido Comunista, faz-se necessário remeter o pensamento à infância do menino Candinho, que carrega consigo uma vivência rural e onde havia o convívio diário com a vida miserável dos colonos paulistas, dos imigrantes, dos nordestinos, dos leprosos.

Em artigo publicado pela Revista de Historia da Biblioteca Nacional (2010 p. 37) Ângela Ancora da Luz escreve,

Quando a crise econômica mundial atingiu a economia do café, em fins de 1929, Portinari já havia se dado conta de quanto o produto era importante para a economia do país. Isto é possível de afirmação lançando um olhar estreito sobre o teor de suas obras.

Mas será que Portinari tinha mesmo esta visão? Analisando suas obras executadas na década de 1920, encontrei algumas paisagens e muitos retratos de ricos fazendeiros, santos, cenas mitológicas, estudos de nu, marinhas e um desenho da cabeça de um gato, mas absolutamente nenhuma obra de cunho social. Talvez esta visão tenha surgido apenas com a grande depressão, quando o preço do café despencou. A saca, que custava duzentos mil réis em agosto de 29, passa a 21 mil réis em janeiro do ano seguinte. A crise atinge toda a economia brasileira. Mais de 500 fábricas fecham as portas em São Paulo e Rio de Janeiro. O país tem quase dois milhões de desempregados no final de 1929, conforme escreveu Caio Prado Jr. (1995 p. 30).

A miséria e a fome atingem a maioria da população. Na definição de Prestes, encontrada em Amado (1987), “um homem não pode negar a miséria do país”.

Sobre esta negação da miséria, feita por Prestes, acreditamos que Caio Prado Júnior, em seu livro “*História Econômica do Brasil*” possa responder.

Sendo este um historiador também filiado ao Partido Comunista, ressaltou nesta obra, a importância do desenvolvimento da pequena propriedade na modernização da economia agrária brasileira. Reiterou ainda os entraves limitadores para a expansão deste

tipo de propriedade, em uma economia voltada exclusivamente para a exportação em larga escala de produtos tropicais de alto valor comercial e baseada na mão de obra escrava e assalariada (que veio substituir posteriormente o trabalho dos cativos).

A abolição da escravidão, em particular, trouxe neste sentido grande contribuição, pois transformou de um golpe quase um milhão de indivíduos até então meros instrumentos de trabalho e produção, em consumidores efetivamente ou pelo menos potencialmente presentes no mercado (PRADO JR, 1995 p. 289).

No livro de Amaral (2003 p.156) Caio Prado Júnior é citado, juntamente com outros intelectuais, sobre a militância dos artistas no PCB. Em suas pesquisas a autora descreve fala de Prado Jr. em que este diz, nunca ter visto nenhum artista em reuniões partidárias das quais participou durante anos. Dizia que estes participavam apenas como ilustradores, ou com o objetivo específico de denunciar situações de injustiça social e lutar por uma reestrutura social do País.

Para Aracy Amaral, a opinião de Caio Prado Jr é que os artistas se filiavam à militância apenas no mundo das idéias, por isso nunca saíram às ruas para panfletar ou foram presos<sup>20</sup>.

Em nossas pesquisas não encontramos documentos que dizem que Portinari esteve no corpo a corpo com eleitores, entretanto participou de comícios pelo interior de São Paulo, mas precisamente em Campinas, conforme foto abaixo (AFRH- 305.1) e foi, sim, perseguido por sua filiação, sendo inclusive impedido de entrar no EUA para inauguração de seus painéis para a sede da ONU.

---

<sup>20</sup> Alguns candidatos a eleição desde ano: Jorge Amado, Graciliano Ramos e Caio Prado Jr.



Figura 25

Durante a década de 1940, o país atravessou uma grande crise econômica interna. Em visita a algumas cidades do interior de São Paulo, para sua campanha política, Portinari chegou a dizer que a situação do camponês era pior que de um cão e que tamanha miséria provinha dos latifúndios.

Este desabafo ocorreu durante entrevista ao periódico Hoje em janeiro de 1947, com o título “Nem nos países devastados pela guerra existe tanta miséria”.

Após conferência realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo, Portinari rumou para o interior do estado a fim de verificar as condições de vida dos camponeses. Entrevistado, o pintor mostrou-se indignado com a vida dos camponeses, quase em regime de escravidão e em situação de miséria. Observou, ainda, que os colonos depositam esperanças de ver esse quadro modificar-se através de Prestes e do Partido Comunista<sup>21</sup>.

Portinari se via na obrigação de contribuir mais com o partido. Balbi (2003 p.88) diz que na ocasião de sua candidatura o pintor faria uma exposição em São Paulo e parte do dinheiro seria revertida ao partido. Este fato pode ser comprovado com matéria publicada com título “Portinari fez da arte sua arma eleitoral”.

<sup>21</sup> Documento relacionado ao Partido Comunista – Projeto Portinari - PR-1121.1

Portinari dizia que o latifúndio era a causa da miséria e foi essa a razão do seu entusiasmo pelo Cavaleiro da Esperança, como era conhecido o líder comunista Luis Carlos Prestes. Tanto entusiasmo que motivou a ilustração de um artigo de periódico em 1948 que retratava a Coluna Prestes. Sobre o latifúndio gerar a miséria, em entrevista a Tribuna Popular de 25/08/1945<sup>22</sup>, escrita por Dalcídio Jurandir, o pintor fala de Prestes e sobre os problemas da terra que envolve o Brasil (até hoje?).

Abaixo, a obra feita em 1952, uma ilustração para o livro “Prestes”, edição comemorativa do trigésimo aniversário do Partido Comunista do Brasil.

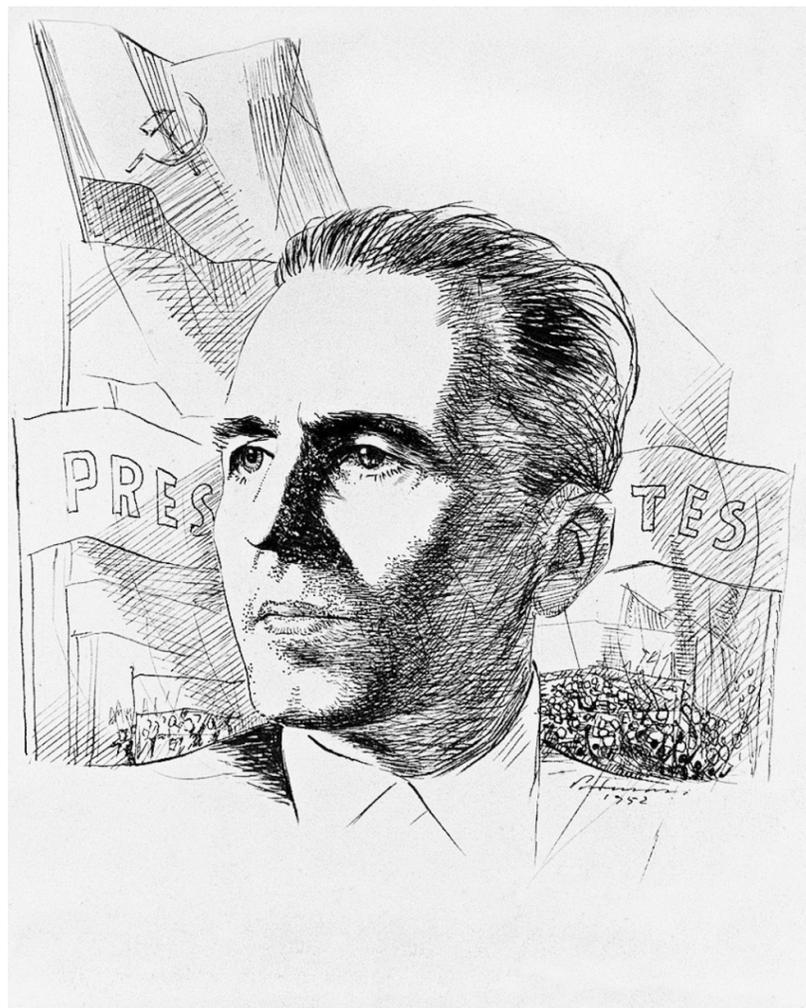


Figura 26

---

<sup>22</sup> Periódico 8730.1

A admiração por Prestes surge quando, em pronunciamento pelo rádio, feito no Estádio do Pacaembu, em São Paulo, o pintor se encantara com as palavras do líder comunista. Chegou a dizer que sentira o chamamento - tal afirmação encontra-se no periódico Tribuna Popular. Ele explicou ainda, que, quando Prestes falou sobre os problemas do homem e da terra, ele tocou em uma ferida do país que o emocionou muito; o latifúndio, segundo ele, seria a causa da miséria humana (BENTO, 2003).

Maria Portinari teria dito a Antonio Bento em depoimento para o livro “Portinari” que a “visão amarga de seu tempo de menino influiu muito em sua decisão de ingressar na política, apesar de desconhecer os princípios ideológicos de seu partido.”

Fabris (1992 p. 15) escreve que o poeta Manoel Bandeira, teria dito que não seria nem Marx nem Lênin os responsáveis pela entrada de Portinari no Partido Comunista, mas que

Seu substrato camponês leva-o naturalmente a ser solidário com o homem explorado, a expressar-se num tom quase sempre trágico, a identificar-se com o povo, a ser comunista, “isto é, um homem, como definiu Prestes, que quer a negação disso que ai está”. (FABRIS, 1992 p. 19)

Quando é libertado nove anos após ser preso em 1936, Prestes inicia pregação sobre a necessidade de distribuir terras aos camponeses miseráveis. Antonio Callado (2003 p. 80) escreveu que tanto o pintor quanto Graciliano Ramos engajaram-se no comunismo por um entranhado desejo de justiça social, mas ambos reagindo ao sistema da arregimentação partidária.

Abaixo foto de Portinari recebendo de Luiz Carlos Prestes o carnê de membro do Partido Comunista no teatro Ginástico em abril de 1946.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> P.P.- AFRH 74.1



Figura 27

Sobre a amizade com Graciliano Ramos e o envolvimento de ambos com o PCB, Balbi (2003 p. 49) traz a informação de um artigo que, segundo ela, teria sido escrito em 1947; entretanto a publicação ocorreu em 1946 sob o título: "O Partido Comunista defende a família, uma família que tenha o que comer", *Hoje*, São Paulo, 27/12/1946, em que, como afirma o Serviço Técnico Bibliográfico do Projeto Portinari, a publicação foi redigida com base na visita à redação do jornal "Hoje"<sup>24</sup>, quando Portinari falou sobre a reconstrução da França feita através da atuação efetiva do Partido Comunista; sobre o prestígio de Prestes entre os intelectuais e o povo, em geral e sobre sua campanha eleitoral à senadoria, por São Paulo.

Mas o pintor não acreditava que apenas a política social ajudaria seu povo, mas também a educação. Em 30/01/1946, Lelio Landucci<sup>25</sup> escreve a Portinari comentando sobre a intenção de Niemeyer de formar um núcleo inicial para uma universidade popular, que apresentaria um bom programa de curso. Niemeyer convida Portinari a envolver-se neste projeto educacional encabeçado por intelectuais democratas, tais como: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Erico Veríssimo, Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Santa Rosa, Álvaro Moreira, Aníbal Machado entre outros, visando à formação de uma Escola do Povo.

<sup>24</sup> Periódico atrelado a rede de informação e comunicação do Partido Comunista, sua circulação abarcava principalmente o estado de São Paulo.

<sup>25</sup> Escultor italiano chegou ao Brasil em 1931 trazendo os braços e rosto do Cristo Redentor, esculpidos por seu professor Paul Landowski.

No dia 16/02/1946<sup>26</sup>, o periódico Hoje traz matéria com o título “Surge uma Universidade para o povo”. Nesta são tecidas considerações sobre o analfabetismo no Brasil, observando o privilégio da classe dominante quanto à educação secundária e, sobretudo, universitária, e acrescenta:

Os políticos do cabresto impedem a instrução do povo, o que é um empecilho imediato para o desenvolvimento da indústria nacional, e a entrada de novos métodos na agricultura. A instrução do Brasil só está ao alcance de uma insignificante minoria. (HOJE, 1946)

Por ter-se envolvido com a escola e ministrado aulas de pintura mural, foi perseguido e interrogado várias vezes. Conforme escreve Saviani (2008 p. 281), “foi neste clima de caça às bruxas, que se estendeu por quase toda a segunda metade do século XX, que se podem entender as acusações de “comunistas” lançadas contra os defensores da escola pública, especificamente a Anísio Teixeira”.

Após este fato, veio a derrota nas urnas; Portinari e Niemeyer foram convocados para depor no Departamento Federal de Segurança Pública para darem explicações sobre a Escola. Depois do ocorrido, o pintor exilou-se voluntariamente no Uruguai tentando se vir livre da perseguição do presidente Dutra e do PSD aos comunistas. O PCB teve seu registro cassado em 07 de Maio de 1947; vereadores, deputados estaduais e federais e o senador Prestes, que haviam sido eleitos pela legenda, perderam o mandato e o partido caiu definitivamente na clandestinidade (SAVIANI 2008 p. 281).

O artigo escrito no jornal à *Última Hora*, Rio de Janeiro, em 14/08/1958, informa sobre a possibilidade de ser requerida a prisão preventiva de vários intelectuais, citando Niemeyer, Portinari, Arnaldo Estrela e Dalcídio Jurandir, por fazerem parte do corpo docente da Escola do Povo. Relata ainda os procedimentos legais ocorridos no andamento do processo, bem como o que pode ocorrer. Ainda sobre a Escola do Povo, em artigo publicado pelo periódico *Última Hora*, em 16/08/1958, dizia Portinari: "Eu não tenho tempo a perder com coisas ridículas". A matéria transcreve declarações dos acusados neste processo político.

Durante pouco mais de vinte anos, a polícia política vigiou Portinari no Brasil e no exterior. A ação policial teve início em 1939, e até depois de sua morte, em 1962, o DEOPS continuava a farejar acontecimentos ligados ao nome do pintor. Em setembro de

---

<sup>26</sup> PR-8758.1

1961, ainda às voltas com o inquérito sobre as atividades da Escola do Povo, Portinari era obrigado a pedir licença à Justiça caso pretendesse viajar para o exterior.

Certa vez, precisando viajar a Europa, o juiz Célio de Rezende Teixeira lhe deu a permissão dizendo que seria lamentável o artista ser forçado, por ocasiões que um dia serão superadas por todos nós, a fazer tal solicitação e conclui com desculpas. No mesmo ano, este juiz profere sentença extinguindo o processo contra os integrantes da Escola do Povo<sup>27</sup>.

Portinari muda sua visão sobre a política; conforme Callado (2003 p. 102): “não era de fato grande desejo de Portinari tornar-se político”. Quando tudo indicava sua eleição pelo Partido Comunista, perguntou comicadamente à esposa: “*E agora Maria?*” Mas não foi eleito. O aborrecimento que nos dá qualquer frustração dessa ordem foi, no caso, amplamente compensado, pois, como recorda o autor, não há como ser um *senador de pintura*. Ainda segundo Callado (2003 p. 104), Portinari nunca mais pensou no poder político e passou a pensar mais ativamente:

Na crítica social imediatista, muitíssima necessária ao Brasil, passou, nas grandes obras da sua maturidade presente, a uma recapitulação histórica, num tom poético mais alto. (...) Da crítica ao presente angustiada, foi em busca do passado heróico, que o ligava a um futuro que ainda mal se divisa hoje (CALLADO 2003 p. 104).

A entrada para o PCB e suas candidaturas custou-lhe a proibição pelo governo estadunidense de conseguir visto de entrada neste país. Conforme apurou o Projeto Portinari, o pintor foi convidado em 1952, pelo governo brasileiro, através do Ministro das Relações Exteriores – João Neves da Fontoura -, a pintar dois painéis que o governo ofertara a ONU para decorar sua nova sede em Nova Iorque. Era vontade de Portinari pintar os painéis no próprio local, mas o artista não obteve o visto de entrada para os Estados Unidos em razão de suas convicções políticas: Portinari era comunista e na época os EUA viviam o período do Macartismo, cujo expoente era o senador Joseph McCarthy<sup>28</sup> e sua política anticomunismo.

<sup>27</sup> Projeto Portinari consulta a documentos bibliográficos / artigos de periódicos.

<sup>28</sup> Joseph Raymond McCarthy (1908-1957) membro inicialmente do Partido democrata, e mais tarde do Partido republicano, foi senador do Estado de Wisconsin entre 1947 e 1957. Sua equipe tornou-se célebre e

Callado (2003 p. 140) escreveu que Portinari havia sido convidado a ir aos EUA para assistir à inauguração de seus gigantescos painéis. O governo americano estava prestes a conceder-lhe o visto, mas tinham uma pequena condição: que o pintor declarasse que não mais pertencia ao Partido Comunista. Portinari nem respondeu, deixou que os quadros se inaugurassem sozinhos<sup>29</sup>.

Entretanto a imposição dos EUA era hipócrita, visto que o artista havia ganhado, mesmo pertencendo ao Partido Comunista, dois prêmios naquele país, o *Guggenheim<sup>30</sup> Fellowship para as Artes* e o *Concurso Internacional de Aquarela do Hall Mark Art Award*.

Além disso, o pintor já havia realizado exposições em Detroit a convite do Institute of Art – Detroit, conforme telegrama e correspondência trocada entre Portinari e Mr. Valentiner mostrados abaixo.

---

pelas investigações agressivas contra o governo federal dos EUA e pela campanha contra todos que eles suspeitassem ser ou simpatizar com os comunistas.

<sup>29</sup> Um projeto ambicioso vai trazer ao Brasil, pela primeira vez, os dois gigantescos painéis que compõem a obra "Guerra e Paz", instalada na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York. Serão desmontados a partir de agosto e transportados para uma restauração completa e uma série de exposições públicas em várias cidades brasileiras conforme relatou João Cândido Portinari em 29/07/2010 em sua página no Twitter.

<sup>30</sup> Guggenheim Museum of New York

CLASS OF SERVICE DESIRED	
DOMESTIC	FOREIGN
TELEGRAM	FULL RATE CABLE
DAY LETTER	DEFERRED CABLE
NIGHT MESSAGE	NIGHT CABLE
NIGHT LETTER	LETTER
SHIP RADIOGRAM	RADIOGRAM

Patrons should check class of service desired; otherwise message will be transmitted as a full-rate communication

# Postal Telegraph

THE INTERNATIONAL SYSTEM

Commercial  
Cables



All America  
Cables

Mackay Radio

RECEIVER'S NUMBER
CHECK
TIME FILED
STANDARD TIME

*Send the following message, subject to the terms on back hereof, which are hereby agreed to*

Form 2

Candido Portinari,  
School of Fine Arts,  
Rio de Janeiro.

February 8, 1940.

Greatly admire your splendid achievement. Would it be possible to show part of your exhibition in Detroit Institute of Arts for one month and what would be approximate cost.

W. R. Valentiner,  
Director Detroit Institute of Arts

Figura 28

GANDIDO PORTINARI

Dear Mr. Valentiner  
 Director of the Institute of Arts in Detroit

I am very happy to know that you liked my paintings and honoured with your proposal to show my pictures in your Institute of Arts.

I received and answered your cable with a little retard because I am not in Rio, but in a little village in the interior of São Paulo, where I am born. I think to stay here till next month as I need a little rest. I worked very hard to prepare my exhibition.

I have a complete collection of drawings I've made for the frescoes in the new building of the Ministry of Education, twenty canvases more or less and some monotypes. Your expenses would be: insurance, custom house and packing up.

As soon as I return to Rio I shall see what will be the approximate cost.

Sincerely yours,

Portinari

8 21-2-940

Prodlowski  
 E. F. MOGYANA  
 Estado de São Paulo

Dear Mr. Valentiner,

I arrived in New York a few days ago and wanted to write to you as soon as I arrived, but time is so short here, that it is only now I can do it.

I am living at 17 East 9th Street and would be very happy to have a word from you while I cannot meet you personally, which I hope I will, very soon. It is my intention to go to Detroit as soon as I can.

New York.

you soon.

I am liking very much

stopping to hear from

Yours sincerely,

Cardio Portinari

New York, 23.9.940

October 1, 1940.

My dear Mr. Portinari:

Thank you for your kind letter of September 23. I wrote to you a few weeks ago to Rio, but I am afraid that the letter did not arrive until after you had left.

It would give me the greatest pleasure to have you visit Detroit, and I am only sorry that you could not have seen how well your paintings looked in our galleries. I am sending you today some photographs which we had made of the galleries at the time of your exhibition.

The paintings were shipped last week to the Museum of Modern Art. There are now four museums, the Museum of Modern Art at New York, the Carnegie Institute at Pittsburgh, the City Art Museum at St. Louis, and the Arts Club in Chicago, which will exhibit them. We are charging them a small fee to cover the cost of the return transportation to Rio.

I am sorry that so far we have been unable to make a purchase from the exhibition, since it always takes some time to get friends of the museum to provide funds. As you know, this is a municipal museum and for several years now the City has not allowed us a purchase fund. In case a friend of the museum is willing to help us, I should like to consider the acquisition of the Scarecrow or the Skull. We would be very proud to own one of your paintings.

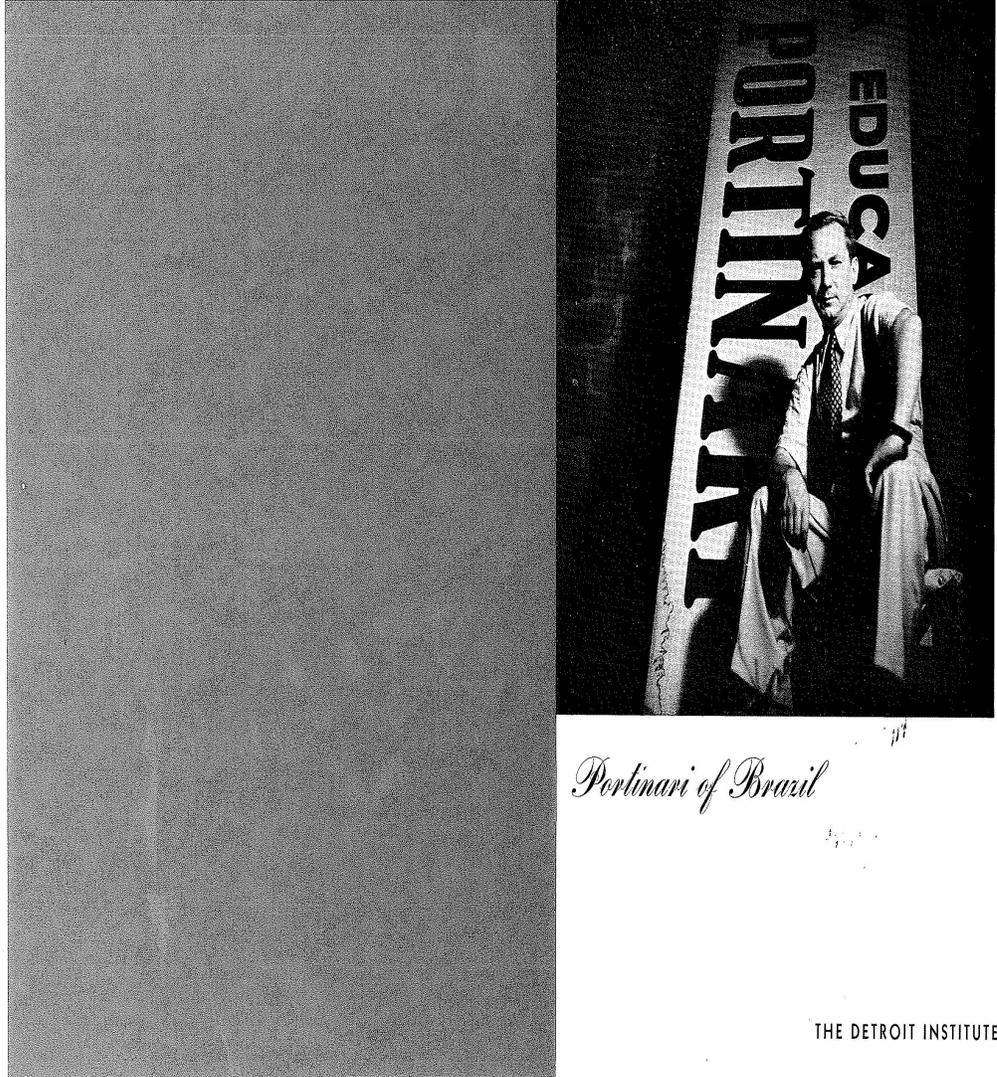
I received a letter today from the Riverside Museum and I am glad to hear that they are also circulating an exhibition of your work.

I hope to be in New York next week and will try to get in connection with you, as it would give me the greatest pleasure to make your acquaintance.

With kind regards,

Sincerely yours,

Mr. Candido Portinari,  
17 East 9th Street,  
New York.



*Portinari of Brazil*

THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS

Figura 32

Será que o governo estadunidense acreditava no comunismo de Portinari? Por que convidaram um pintor comunista para realizar um trabalho com a mensagem de *Guerra e Paz* em plena Guerra Fria? O fato é que, em 1955, é assinado o contrato entre o pintor e o governo brasileiro para a realização dos painéis. Havia muitos bons pintores nacionais neste momento de efervescência cultural, então por que escolheram Portinari? O que Mário de Andrade diria ao amigo se estivesse vivo?

A execução dos painéis tem início, desta forma, no Rio de Janeiro, em março de 1955, em galpão da TV Tupi cedido a Portinari por Assis Chateaubriand e seriam concluídos em 05/01/1956. Trabalharam na execução dos painéis os discípulos e amigos Rosinha Leão e Enrico Bianco.

Sobre a escolha do tema Guerra e Paz, disse Portinari em entrevista a Callado (2003 p. 140),

Escolhi o tema Guerra e Paz depois de meticoloso estudo. Para Guerra inspirei-me na Bíblia, nos quatro cavaleiros do Apocalipse, e, para Paz, procurei empregar formas simples e puras banhadas numa luz capaz de sugerir uma atmosfera de fraternidade e compreensão entre os homens.

Antes dos painéis serem embarcados para os EUA, foram expostos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 27/02/1956. A mostra foi inaugurada pelo presidente Juscelino Kubitschek. O próprio artista e seus auxiliares ainda não haviam tido oportunidade de ver o trabalho na íntegra, pois, em virtude de suas dimensões, a execução deu-se em segmentos (cada parte media 2,20m X 5,0 m). Todos os jornais noticiam a inauguração. No ato Portinari recebe a medalha de ouro que lhe fora concedida pelo International Fine Arts Council.

O jornal *Imprensa Popular* no dia 28/02/1956 abre com a seguinte manchete – O povo lotou o Municipal para ver os painéis de Portinari – e descreve comentário do porteiro que distribuía os folhetos:

Nunca vi coisa assim, o povo afluiu para ver a obra monumental. Grupos de estudantes, operários, moças, velhos, pessoas vestidas simplesmente, uma grande massa que se renovava continuamente durante todo o dia e pela noite adentro, lotou o Municipal<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> O povo lotou o Municipal para ver os painéis de Portinari. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1956. (PR-7299).

Em 04 de janeiro de 1972, Rosinha Leão envia uma carta a Rubem Ricupero fazendo um relato detalhado em quatro páginas sobre a encomenda, execução, dificuldades e a entrega oficial dos painéis para o governo brasileiro, que deveria enviá-los ao edifício sede da ONU, em Nova York.

Na carta, Rosalina Azevedo Leão, seu nome de batismo, dizia que a primeira ideia do governo era doar alguns móveis de Jacarandá. Consultado, o Ministro Jayme de Barros, colecionador e cultuador das artes plásticas, sugeriu que se procurasse Portinari, que, desde 1938, era conhecido e reverenciado nos EUA. Os painéis, segundo a carta, foram feitos em madeira por vontade do pintor e construídos por carpinteiros navais. Quando estes ficaram prontos, um grupo de intelectuais apelou para o chanceler Raul Fernandes para que os painéis fossem expostos no Brasil. A exposição foi inaugurada em 27/02 e permaneceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro até 06/03/1956. Depois de embarcados, Portinari não recebeu qualquer notícia sobre sua inauguração e o estado em que as obras chegaram a Nova Iorque. Estas, na verdade, foram “esquecidas” por um ano e seis meses nos porões da ONU. A inauguração ocorreu sem a presença da imprensa, críticos de arte e membros da ONU em 06/09/1957. Rosinha Leão diz na carta que Portinari havia ficado irritadíssimo pelo descaso para com seu trabalho.

Estavam presentes, na inauguração, entre os brasileiros, o Embaixador Cyro de Freitas Valle, o chefe da Comissão de Organismos Internacionais, Jayme de Barros e sua mulher Marina de Barros, a Cônsul do Brasil em Nova York, Dora Vasconcellos e a própria Rosinha Leão.

Balbi (2003 p. 10 e 11) escreve que os painéis simbolizavam o flagelo das guerras irracionais e o regozijo da harmonia entre as nações e eram lembretes para a eternidade.

Abaixo, foto fornecida pela Associated Press sobre a presença de brasileiros diante do painel Paz na sede da ONU em 06/09/1957 e o painel em foto digitalizada pelo Projeto Portinari.



Figura 33



Figura 34

Como todos os artistas que se filiaram ao PCB, Portinari foi perseguido, cerceado, estigmatizado pelas posições de esquerda. A revista *Época* de 03/01/2003, com coluna assinada pelo jornalista Luís Antonio Giron escreve *Portinari, o pintor vigiado*, em que relata o centenário do artista e revela documentos inéditos que mostram como ele foi perseguido pela polícia política. Em contato recente junto ao Projeto Portinari, eles nos disseram que os documentos ainda não foram catalogados o que dificultou nossa pesquisa pelo acesso ainda restrito.

Portinari não era um comunista que queria ir para a linha de frente da batalha com os capitalistas, visto que ele próprio era um deles. Seus trabalhos não eram doados, eram sim muito bem pagos por aqueles que os encomendavam. Seu comunismo, como o de muitos intelectuais estava mais para o mundo das idéias. Ele queria era mostrar para a sociedade um povo desnudo, com suas misérias e fraquezas, dores e amarguras, traços de sofrimento causado pelo descaso daqueles que deveriam cuidar e zelar por suas vidas: o governo.

O PCB, e mais particularmente Prestes, sempre tiveram interesse pela presença de intelectuais e artistas no Partido. Um exemplo disso é que, em 1945, Pablo Neruda esteve em São Paulo, no Estádio do Pacaembu, onde leu para mais de 100 mil sobre o Partido Comunista e sua vinculação a ele. Na ocasião fez homenagem ao líder comunista Carlos Prestes (AMARAL, 2003 p. 156). No ano seguinte (1946) Neruda, Pedro Pomar e Jorge Amado publicaram o livro *O partido comunista e a liberdade de criação*. Sobre a obra, Amaral (2003 p. 158) escreve que Jorge Amado afirmou que o Partido sempre apoiou a arte moderna no Brasil:

Quem senão nós, Partido Comunista do Brasil, apoiamos mais entusiasticamente a renovação das nossas artes plásticas? Quem, senão nós, do Partido Comunista do Brasil, apoiamos e demos forças aos novos sociólogos e historiadores? (...) Mas vámos, nossos romancistas, nossos pintores e nossos sociólogos, homens que estavam buscando um caminho e que traziam sua arte, por vezes através de atalhos difíceis, para perto do povo, para perto, para perto de suas necessidades (...) da dor do povo com as cores do povo.

Acredito que seja isso: Portinari envolveu-se com o Partido, levado por um momento histórico de busca por uma ideologia de partilha. Filiou-se ao

PC pelos valores humanistas de igualdade pregados pelos intelectuais filiados. Portinari sempre foi um homem do tempo, com forte apelo histórico demonstrado em suas telas. Sua filiação ocorreu por compactuar com os mesmos ideais de igualdade e serviço aos menos favorecidos, talvez se ele fosse vivo hoje, não o teria feito. Nunca se desligou do Partido Comunista, embora, em seus últimos anos, tenha se afastado da política partidária. Em entrevista chegou a dizer em 10/04/1959 ao periódico Correio da Manhã

De uns tempos para cá, têm surgido boatos a meu respeito: recusa de minha parte em receber Prestes e Jorge Amado, ambos têm minha admiração, além disso, não há nenhum motivo para não os receber. Vivo quase isolado, trabalhando da manhã à noite, às vezes até as duas da manhã. Deixem-me em paz, por favor<sup>32</sup>.

### **3.2. A obra monumental.**

O que foi a realidade nacional para Portinari? O negro? O faminto? O que não é visto pelos órgãos governamentais? Quando teria começado a pintura Mural de Portinari? Qual teria sido sua fonte de inspiração?

Segundo os historiadores do Projeto Portinari, tal envolvimento teria iniciado em 1935 quando este obtém sua 2ª Menção Honrosa do Carnegie Institute (Pittsburgh, PA), primeiro prêmio estrangeiro concedido ao artista e ocorrido após a publicação no Diário de Notícias (RJ) de 23 de junho que retratava sua exposição no Palace Hotel. Abaixo imagem digitalizada pelo Projeto Portinari e que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

---

<sup>32</sup> Exposição de Portinari em Nova York. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 abr. 1959. (PR-5925).



Figura 35

O Brasil e outros países da América Latina, como a Argentina, o México e o Chile, haviam sido convidados para participar deste concurso pela primeira vez. A pintura de Portinari chamou a atenção dos críticos de arte presentes na exposição, o que conferiu grande destaque internacional, tanto para o pintor quanto para o seu país (AREDES, 2009 p. 05).

Sobre a presença do monumental e/ou mural<sup>33</sup> em Portinari, esta acontece conforme escrevera Fabris, (1990 p.47) após a tela *Café*, que configurou claramente seu salto para o muralismo.

Conforme analisou Arêdes (2009 p. 06) a obra *Café* documenta a atividade agrícola que movimentava o país no final do século XIX e início do XX. Os personagens, lavradores de café, apresentam deformações nos pés e nas mãos, retratos de seu contato com a obra de Picasso. Esses trabalhadores transmitem uma forte sensação de desgaste físico e ao mesmo tempo imponência, a monumentalidade.

Tem início uma nova fase na pintura de Portinari, ele buscava agora maior densidade nos corpos e nos objetos (PEDROSA, 1981).

<sup>33</sup> A pintura Mural ressurgiu no México, nas primeiras décadas do século XX, coincidindo com o movimento revolucionário. Os artistas da época viram no muralismo o melhor caminho para plasmar suas idéias sobre uma arte nacional popular e engajada.

Logo começam a surgir na imprensa artigos que apontam a presença latente da pintura mural em Portinari. Em 23/06/1935, o Diário de Notícias escreve:

O óleo, com toda a sua força, já não basta ao pintor. Depois da grande composição do *Café*, o pintor lançou-se valentemente à têmpera, ao processo do afresco. Observe-se a seqüência: depois de algumas notáveis cabeças, como a do Sr. Jorge de Castro ou da Sra. Adalgisa Nery, que são apenas detalhes de grandes quadros murais, vem a composição acabada, como nos *Negros* e *Mulheres carregando Sacos*. Que é, certamente, um *croquis*, em tela, do notável afresco que pede muros de palácio (PR 281)

Para Fabris (1990 p.48) a arte de Portinari poderia se resumir a uma única preocupação: o homem. Este era o elemento que o pintor priorizava em suas telas, principalmente o trabalhador braçal, negro ou mulato.

A partir de *Café*, o humano, compreendido em termos sociais e históricos, torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade, ora serena e grave, ora desesperada e excessiva (Fabris 1990 p.48). Esta fase monumental de Portinari encontra no muralismo mexicano uma forte inspiração.

Conforme escreveu Barbosa (2008), durante a década de 30 do século XX, houve intensa e importante circulação de artistas, intelectuais, ideias culturais e políticas entre o México e o Brasil. Os maiores expoentes em relação às artes eram Rivera, Orozco e Siqueiros; eles entendiam que arte e política caminhavam juntas. Ainda segundo Barbosa (2008), Siqueiros havia proferido algumas conferências em Buenos Aires a convite de Victoria Ocampo<sup>34</sup> e passou rapidamente pelo Brasil. Visitou São Paulo onde proferiu uma conferência no Clube de Arte Moderna (CAM) e no Rio de Janeiro. Estabeleceu contatos com vários intelectuais brasileiros, entre eles Oswald de Andrade, Candido Portinari, Lasar Segal e outros.

Sobre o muralismo, escreveu Antônio Cândido (1945), "onde possa esconder-se o espírito da reação e do passado contra a irrupção da cidade nova, anunciada plasticamente pela pintura mural mexicana, pela pintura mecânica de Léger e pela pintura popular do Douanier Rousseau."

O mais entusiasta da visita de Siqueiros foi sem dúvida Oswald de Andrade, que havia escrito sobre sua obra, além de Di Cavalcanti, Portinari, Segal e Tarsila do Amaral (CANDIDO, 1945).

---

<sup>34</sup> Victoria Ocampo Aguirre escritora e editora argentina

Siqueiros enfatizava o braço e a mão de suas figuras por ver neles o símbolo da dignidade do trabalho manual. Portinari fará o mesmo na maioria de suas pinturas de cunho social, enfatizando através da deformação expressiva, a força do trabalhador brasileiro e sua ligação telúrica – pé grande, solidamente plantado no solo (FABRIS, 1990 p.76).

Os símbolos usados por Rivera, aparecem em cenas de revolução social, fundidos com a ideologia marxista. Esse tipo de imaginário está ausente, para Fabris (1990 p. 80), na arte de Portinari. Ao executar os quadros da série Retirantes, sua composição até lembra uma Pietá, entretanto ele mostra um caráter mais humano do que político.

Com relação ao uso do termo *social*, Fabris (1990 p. 80) enfatiza que a expressão quer designar uma arte que mesmo partindo de uma realidade imediata, não reflete uma leitura ideológica tão absoluta e direta, não chegando a antepor o projeto político ao projeto plástico.

Sendo assim, Fabris ( 1990 p. 84) acredita que a arte, em alguns momentos, anula-se diante do conteúdo político, torna-se libelo, propaganda, perdendo seus valores peculiares.

Esses acontecimentos fazem da pintura mural de Portinari uma porta aberta para a arte social, uma vez que o muro pertence, via de regra, à comunidade e conta uma história, interessando a um grande número de pessoas (FABRIS 1990 p.90).

O modernismo brasileiro defendia o retorno ao nacional, às origens genuínas da brasilidade e Portinari faz isso de uma maneira bem pessoal, revelando ao seu público o que fez parte do seu passado, o que consolidou o seu caráter e a sua personalidade como homem e como artista.

Sobre este aspecto do moderno, do monumental e nacional escreveu Gilberto Freyre em artigo intitulado PORTINARI para o periódico O Jornal (RJ) em 16/12/1962.

Portinari nos dá direito ao orgulho de que falava Bourne. Para os que sofrem, entre nós, do complexo de humildade colonial diante da Europa, Portinari é mesmo uma espécie de valor terapêutico, semelhante ao de certas vitaminas que corrigem deficiências patológicas. Pois o fato de ter o Brasil produzido um pintor da força de Portinari, ilustradores da marca de Luiz Jardim, Santa Rosa, M. Bandeira, compositores da riqueza de imaginação de Vila-Lobos um escultor do poder de interpretação de Celso Antonio, nos autoriza a acreditar no que já chamei de vigor híbrido sociológico no campo das afirmações concretamente artísticas de culturas para não falarmos das abstratas e intelectuais. São vários os exemplos desse vigor híbrido que nos permite ver na

floração artística do Brasil de hoje não a negação, mas a afirmação de vantagens culturais da mestiçagem tal como a que se vem praticando no nosso país desde os tempos coloniais. Mestiçagem, miscigenação, interpenetração de culturas.

Abaixo, Portinari entre amigos numa festa junina, em 1941, no Largo do Boticário, no Rio de Janeiro. Entre eles: José Lins do Rego, Inah Prudente de Moraes, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira.



Figura 36

### 3.3. Os heróis.

O crítico de arte, Frederico Moraes em seu livro *O Brasil na visão do artista* – p. 14 – escreve que, em 1989, o Projeto Portinari já havia catalogado mais de cinco mil obras de nosso mais conhecido artista moderno, incluindo nesse total um grande número de murais a óleo, afrescos e painéis azulejares. Moraes (2003 p. 16)

escreve que em sua pintura são encontrados figurados os episódios fundamentais da história brasileira: O Descobrimento, A Primeira Missa, A Catequese, A Chegada de D. João VI à Bahia, Tiradentes e a Inconfidência Mineira, a Coluna Prestes, os Ciclos Econômicos e muito mais.

Sobre os problemas brasileiros representados pelo pintor, escreveu Moraes (2002 p. 81) que para cada problema candente, Portinari respondeu com uma imagem igualmente contundente.

Após a derrota de Portinari nas urnas em 1947, por uma pequena margem de votos, o pintor, como escreveu Fabris (1996, p. 117) detecta na pintura mural a melhor forma de expor seus anseios e angústias com relação a sua gente.

Talvez o Portinari Educador tenha surgido em 12 de setembro de 1947, quando o pintor se vê às margens com o fechamento do PCB e da recém-iniciada caça aos comunistas, feita por Dutra. Em julho de 1947, ele é convidado a conferenciar para estudantes na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos, onde focalizou a pintura como meio de expressão do artista. Diz que a pintura, desligada do povo, não é arte. Por isso, conclui que cada artista deve usar sua arte como expressão das causas comoventes e apelos íntimos<sup>35</sup>. Esta foi repetida no Uruguai, onde o artista exilou-se voluntariamente com sua família. Ele voltou ao Brasil e mais tarde voltaria ao exílio, deixando sua família desta vez no Rio de Janeiro.

Em suas anotações, para esta palestra, escreve na página dois sobre os códigos utilizados por artistas como Miró e Picasso e sobre a necessidade de deixar a arte gritar pelas injustiças sociais. Abaixo parte do documento digitalizado:

---

<sup>35</sup> Projeto Portinari – AP 12.2



A Revista *Época* publicou em novembro de 1947 tal conferência. Na página quatro, do rascunho desta palestra, Portinari diz que “o desenvolvimento e a direção de qualquer atividade humana está relacionada com os acontecimentos históricos, políticos e econômicos. (...) o artista por ter uma sensibilidade à flor da pele sofre intensamente.” Sendo assim lançamos um questionamento que pretendemos responder no Capítulo III: por que não estudarmos os principais fatos históricos e políticos de nosso país tendo as obras de Portinari como pano de fundo, visto que ele sempre teve o cuidado de inserir nestes trabalhos o homem simples que construiu nossa nação?

Callado (2003 p. 60) escreve que, em 1956, Portinari começa a achar que a arte está se extinguindo, que já não tem a importância que teve para o homem. Para o autor, este comentário parece não ter sido feito por um pintor como ele, que trabalha incessantemente com ideias e estilos que estão sempre em mutação.

Callado (2003 p. 61) ainda faz uma referência a cruel e veraz pintura de um Brasil histórico, que conta com a chegada de d. João VI e o martírio de Tiradentes.

Ele é um desmentido vivo de sua teoria. Às vezes me parecia estar ouvindo um pescador, dentro do seu barco a gemer nas costuras de tanto peixe, dizendo melancólico: isto não dura não. Um dia destes o mar vai amanhecer sem peixe.

Sobre os painéis históricos de Portinari, Callado (2003, p.113) diz que:

Estão na linha necessária do recuo como espelhos voltados com angústia para os sóis do futuro – porque no seio de sua arte, se desenrola o drama do brasileiro de hoje, que quer extrair história, isto é, ordem do caos de uma vida nacional ainda amorfa.

Callado (2003) acreditava que era por viver o drama do Brasil dilacerado entre o horror de suas favelas e mocambos e a esperança de ser o grande país anunciado pelo sacrifício antigo do Tiradentes e pelo sacrifício incessante de nossas massas rurais, que Portinari se tornou o maior pintor brasileiro.

Mesmo que alguém jamais tenha ouvido falar do Brasil ou sobre sua gente, nunca tenha visitado este país tão desigual, olhando para a obra de Portinari poderá entender suas aflições e angústias. O artista carrega consigo suas legiões de amarguras e desesperados rumo a um futuro que refletiu a ordem, a gravidade e a grandeza da Missa, da Chegada, do Martírio.

Os heróis para Portinari não eram, portanto, o Tiradentes com semelhanças europeias do Cristo ou a chegada gloriosa dos jesuítas para “catequizar”, e sim colonas, negros, pessoas fortes e sofridas que lutaram e ainda lutam por este país. Abaixo fragmento de Café, desenho feito em 1938, atualmente em coleção particular no Rio de Janeiro.



Figura 38

### 3.3.1- A primeira missa no Brasil

Início este tópico desta pesquisa com um questionamento. Qual imagem abaixo reflete o momento da Primeira Missa no Brasil: a de Meirelles executada em 1861, que se encontra atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, RJ; ou a Primeira Missa no Brasil de Portinari executada em 1948 e que se encontra em coleção particular, também no Rio de Janeiro?



Figura 39



Figura 40

Não cabe nesta pesquisa discutir aspectos relacionados à História da Arte, no que tange às épocas e aos estilos dos pintores, tampouco a fatores estéticos como forma e cor. A exposição das imagens tem apenas caráter histórico para mostrarmos não o herói idealizado, mas o homem simples presente nas imagens de Portinari.

A Primeira Missa no Brasil, executada por Portinari nasceu em Montevideu no ano 1948, após o pintor ter-se exilado no Uruguai devido às prisões de docentes vinculados a Escola do Povo. A obra foi encomendada por Thomaz Saavedra, na época presidente do Banco Boavista<sup>36</sup>, para decorar sua sede projetada por Oscar Niemeyer. Em ambas as obras há uma preocupação com um acontecimento que foi real, mas que

<sup>36</sup> Vendido para o Bradesco nos anos 90.

tem uma imagem fictícia.

A pesquisa de Franz (2007), sobre a obra do pintor Victor Meirelles, revela traços do que não diferem muito dos caminhos de Portinari. Ela escreve que a tela “Primeira Missa no Brasil” revela uma imagem simbólica da cultura brasileira, assim como seus numerosos estudos preparatórios, que hoje fazem parte das coleções do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro sob o tomo nº 901.

A tela foi produzida durante o Império de D. Pedro II. O pintor estava na França, entre 1859 e 1860, chegando ao Brasil em 1861. Tinha como relata a pesquisadora cunho na construção de uma representação sobre o “Descobrimento” e sobre a identidade brasileira vinculada ao catolicismo e ao sentido de conversão que a navegação portuguesa trouxe consigo, o que amplia a importância desta pintura na construção do nosso imaginário cultural, conforme Franz (2007). A elite cultural, instalada no meio monárquico, queria criar uma imagem que ficasse na memória cultural do País.

Mas índios fortes com corpos e expressões europeus assistindo pacificamente a um culto que ele não compreende, em língua diversa a dele, em um Domingo de Páscoa 26/04/1500 não soam estranhos?

Abaixo narrativa de Pero Vaz de Caminha<sup>37</sup> sobre o momento da missa e a construção da cruz. O texto encontra-se na página 05 da carta:

Ao Domjngo de pascoela pola manhaã detremj nou o capitam dhir ouujr misa e preegaçam na quele ilheeo, e mandou a todolos capitaães que se corejesem nos batees e fosem cõ ele e asy foy feito. / mandou naquele ilheeo armar huú esperael e dentro neele aleuantar altar muy bem core gido e aly com todos nos outros fez diser misa a qual dise o padre frey amrique em voz entoa da e oficiada com aque;a meesma voz pelos outros padres e sacerdotes que aly todos heram. / a qual misa seg<sup>o</sup> meu parecer foy ouujda per todos cõ mujto prazer e deuaçom. aly era com o capitam a bandeira de xpõs com que sayo de belem a qual esteue senpre alta aa parte do auamjelho.

Para Holanda (2004 p.163), esta representação (da missa) é o resultado de uma complexa rede de relações entre as ideias e utopias que se desenvolveram dentro do chamado “Projeto Civilizatório”, presente no imaginário da elite cultural e política do século XIX brasileiro. Este projeto se torna mais evidente, de forma direta ou indireta, com a transferência da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, e se consolida com as monarquias que se seguiram depois (1822–1889).

---

<sup>37</sup> Edição de 1963 extraído do núcleo de documentação lingüística da Universidade Federal de Santa Catarina.

Entretanto conforme Franz (2007), o tema sobre missas era recorrente na França, país onde Meirelles passou oito anos, financiado pelo país. No Museu Granet, na Provença, encontramos outra missa intitulada “Une messe au Louvre pendant la Terreur”, datada de 1847, de autoria de Marius Granet (1775–1849).

As duas obras mostram o altar no centro, com um padre levantando a hóstia, e outro de joelhos segurando suas vestes. Este procedimento também teria sido legítimo dentro do contexto cultural estético das academias de arte do século XIX<sup>38</sup>.

Abaixo detalhe do que seria o “plágio” ou estudos de Meirelles, a Primeira Missa no Louvre de Marius Granet<sup>39</sup> (detalhe) e a Primeira Missa em Kabyle de Vernet<sup>40</sup> (detalhe).

---

<sup>38</sup> Como disse certa vez meu professor Paulo Cossi, “tudo que é novo foi copiado de alguém”, Meirelles plagiou A Primeira Missa? Saviani tem na capa de seu livro Histórias das Ideias Pedagógicas do Brasil, uma pintura de Benedito Calixto onde Anchieta escreve na areia, Portinari produziu várias destas imagens, seria mais um plágio?

<sup>39</sup> François Marius Granet (17 de dezembro, 1777 - 21 de Novembro de 1849), pintor francês, nasceu em Aix-en-Provence.

<sup>40</sup> Émile Jean-Horace Vernet (Paris, 30 de junho de 1789 — Paris, 17 de janeiro de 1863) foi um pintor francês, renomado por seus panoramas de batalhas. Vernet especializou-se na glorificação da era napoleônica e posteriormente também esteve a serviço de Luís Filipe e de Napoleão III.



Figura 41



Figura 42



Figura 43

A Primeira Missa no Brasil remete a ideologia do Romantismo brasileiro, o qual contribui para construção da nossa identidade, como membros de uma nação, criando assim verdades contraditórias sobre quem somos e sobre o que pensam os outros sobre nós mesmo. Utopias que vêm de longe, desde o Renascimento, do imaginário dos

navegadores, e que reaparecem ideologicamente nas imagens produzidas pelos artistas no século XIX, conforme Chauí ( 2000 p. 50 – 54).

A obra de Meirelles mostra o índio e o europeu e a tão sonhada união entre os povos: vista a partir da criação bem acabada de uma pintura que traz os traços franceses às terras nacionais. A tela foi aceita em 1861 pelo júri do Salão de Paris, fato até então inédito para um brasileiro.

Para Franz ( 2007) a riqueza de detalhes da pintura de grandes dimensões, representando múltiplas expressões e situações, eternizaram a versão histórica oficial da descoberta do Brasil como um ato heróico e pacífico, celebrado em ecumenismo por colonizadores e indígenas.

Entretanto a reação dos críticos da época não foram boas, quando vislumbraram pela primeira vez a obra de Meirelles. Muitos atacaram o pintor, viram ali o choque com a realidade, não havia uma imagem genial, apenas uma cena realizada no interior de uma mata com “um excesso de imaginação” (RODRIGUES, 2007 p. 07).

Meirelles precisava produzir uma obra que fosse vista pelo grande público como real, seu papel era educar o olhar fornecendo material para um reconhecimento dos fatos ocorridos em nossa terra, afinal ele era um pintor histórico.

A Missa de Portinari é diferente, está encenada em um palco e separa o ofício religioso do meio ambiente Fabris (1996 p. 129). A obra não traz o índio.

Em entrevista a Fernando Sabino, publicada em O Jornal (R.J 01/08/1948) sobre sua obra não apresentar índios, Portinari respondeu “eles fugiram”. Na verdade o pintor nega a validade do testemunho de Pero Vaz de Caminha quanto à presença do índio na primeira missa oficiada no país.

Escreveu Fabris ( 1996, p.129) que para o crítico Mário Pedrosa a verdade sobre a Primeira Missa não se encontrava na tela de Portinari, que excluía a natureza, os índios e toda e qualquer dimensão sagrada, mas retratava os soldados portugueses e tinha contudo sentido profano, mostra um país pagão e fetichista.

Não podemos deixar de salientar que Portinari é um pintor modernista, suas obras expressavam as tensões da realidade, diferentemente da obra de Meirelles.

As duas obras são antes de tudo, produtos da mente isolada de um artista, a “Primeira Missa no Brasil” é uma síntese visual do projeto civilizatório de cunho nacionalista do Segundo Império Brasileiro, e Victor Meirelles foi o homem que concretizou em forma de pintura as ideias deste projeto.

A Primeira Missa de Portinari nasceu a partir de uma encomenda, como já dissemos e recebeu muitos elogios em 1948 de Mário Pedrosa, através do jornal *Correio da Manhã*, que publica artigo sobre a *Primeira Missa no Brasil* e diz: “a missa de Portinari é um ato de conquista cultural, de plantação de semente na terra virgem. Aquilo tudo vem de fora; é um enxerto de civilização cristã em solo pagão. Eis porque não há índios”. Entretanto, o mesmo Pedrosa que elogia Portinari escreve mais tarde sobre a falta de realismo presente neste painel.

Em 03/08/1948, no mesmo periódico *Correio da Manhã*, Pedrosa observa que:

Portinari não desce até os tons supercarregados, sombrios, neutros de outras composições quase despidas de cores, no espírito de *Guernica*. Desta vez, solta as rédeas ao seu velho amor, seu amor italiano, verista, veneziano, às cores cantantes, aos belos tons altos e puros. (...) Ninguém ignora as influências que Picasso exerceu sobre Portinari, como, aliás, continua a exercer sobre quase todos os artistas modernos mais moços da França aos Estados Unidos, da Alemanha à Itália.

Este painel de Portinari é a demonstração final de que o pintor não pertence à família picassiana.

Fabris (1996, p.122) lança a luz que faltava sobre este assunto. Ela diz que Portinari se engajara ao criar vários de seus painéis históricos, inclusive a Primeira Missa, não a uma obediência aos relatos canônicos, mas a uma interpretação própria, ritmada, em grande parte, por suas determinações plásticas.

Mas é preciso acautelar-se, visto que a autora Amaral (1975 p. 315), quando fez uma referencia a Portinari em seu livro, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, ao relacionar a inclinação pelos tipos popular presentes em sua obra, faz um paralelo com o governo de Getúlio Vargas. Ela escreve, inclusive, que todo governo forte demanda por pinturas históricas e então acontece o equívoco: A Primeira Missa nunca foi getulista, visto que foi uma obra feita por encomenda.

Fabris (1996 p. 124) escreve que a composição é cenográfica, toda a obra está despida de sua carga sobrenatural. A Primeira Missa no Brasil conjuga, em uma única estrutura, um realismo expressivo com uma visão profundamente plástica que pode ser condensada na figura do sacerdote.

Portinari, ao contrário de Meirelles, não fez uma obra que “catequizasse” o povo, que mostrasse o herói português em nossa descoberta ou colonização, mas sim um painel que refletisse sua visão particular. E então nos indagamos: será que os índios

participaram pacificamente desse rito católico, do qual eles não conheciam nem os símbolos nem as palavras?

Concluo este pensamento com o dizer de Callado (2003 p. 158) onde Portinari simplifica, aprofunda, complica, volta à tona do seu assunto ou nele se submerge com a pura alegria da criação. Mas é a vida que ele pinta e essa não acaba.

A figura central, que segura a criança morta tem algo de religioso: o desespero do homem, mais que um drama humano, parece evocar a dor de Maria diante do corpo inerte de Cristo. Dessa forma, o quadro deixa de ser um mero drama do Brasil para transformar-se num grito de dor mais universal: o grito da humanidade dilacerada pela guerra. P. 113- o corpo ressequido, a cabeça transformada em caveira, os braços quase em forma de cruz revelam o intenso sofrimento do pequeno morto. O quadro revela uma tensão expressiva entre a Vida e a Morte. Uma pobre vida, em que já se pressente a presença da morte – os corpos transformando-se em esqueletos (elementos já presente em Criança Morte) que parece não ter apagado os sofrimentos da vida. Em Enterro na rede a dramaticidade descrita por Fabris é dada mais pelos meios intrinsecamente plásticos (traço incisivo, equilíbrio cromático, dinamismo da pincelada) que pela máscara trágica das figuras. Os rostos dos homens são apenas esboçados, as figuras femininas são pura gestualidade, a dor é mais pungente por não ter lágrimas ou espanto.

## 4 – CAPITULO II – PORTINARI EDUCADOR

### 4.1- Portinari e a educação.

Para que se estabeleça um paralelo entre Portinari e a educação brasileira entre as décadas de 30 e 40 é preciso compreender que o cenário mundial – e talvez educacional - era favorável ao desenvolvimento do sentimento nacionalista. Neste período, a grande preocupação para os educadores brasileiros, era o de criar uma base nacional, visão esta, que já estava presente no discurso dos reformadores escolanovistas. Para os responsáveis por este documento, o ponto de estrangulamento do Brasil República estava na não criação de um sistema de organização escolar à altura das modernas necessidades do país. Para Saviani (2006 p. 20), o maior problema nacional, neste momento, era a educação, pois esta gerava a segregação social.

Com a criação do Ministério da Educação e Saúde<sup>41</sup>, a dimensão nacional da educação volta-se para a valorização do povo brasileiro, para sua afirmação enquanto nação e para a construção do homem trabalhador, delimitando assim o que seria nacional e enfatizando desta forma a educação.

Segundo Saviani (1996 p. 6), a nacionalização do ensino era uma questão de segurança neste período, devido ao clima de guerra que assolava o mundo no final dos anos 30, e ao antifascismo, visto que o país aliara-se aos estadunidenses durante a 2ª Guerra Mundial<sup>42</sup>. Esta visão ocorreu porque muitas colônias imigrantes eram formadas por alemães e italianos, considerados inimigos nacionais neste momento.

Em 1938 surge a Comissão Nacional de Ensino Primário, decreto nº 868/38, que tinha por atribuição nacionalizar o ensino nas colônias estrangeiras. Também foi criado o decreto 948/38 que expandia o ensino público, controlava o ensino particular nas colônias e fechava as escolas que ministravam disciplinas em língua alemã, instituindo assim o português como língua oficial. Podemos entender com isso o Congresso da Língua Cantada criado por Mario de Andrade e tratado no capítulo I. É preciso ressaltar que os grupos de imigrantes passaram a estudar em língua portuguesa, mas formalizou de alguma maneira sua etnia, através de suas tradições, festejos e da transmissão oral de sua nacionalidade, principalmente no sul do país.

---

<sup>41</sup> Decreto n.º 19.402, em 14 de novembro de 1930 com o nome de "Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública", assinado pelo então presidente Getúlio Vargas. O órgão era encarregado pelo estudo e despacho de todos os assuntos relativos ao ensino, saúde pública e assistência hospitalar.

<sup>42</sup> Getúlio Vargas declarou guerra contra os italianos e alemães em agosto de 1942. Politicamente, o país buscava ampliar seu prestígio junto ao EUA e reforçar sua aliança política com os militares.

Desta forma, conforme Brito (s/d p. 2) entre 1938 e 1939, o governo brasileiro procurou inviabilizar as escolas etnicamente diferenciadas, tornando obrigatório o uso do português como língua escolar, ficando vetado o ensino de língua estrangeira para menores de 14 anos. Além disso, foi criado o decreto nº 406/38, que introduziu novos currículos na escola, como História e Geografia do Brasil, Educação Moral e Cívica e Educação Física, esta última ministrada, preferencialmente, por militares (BRITO s/d p. 3). Este novo currículo deveria ser secundado pelo estímulo ao patriotismo, uso dos símbolos nacionais e comemoração das datas cívicas.

Sobre a formação deste novo currículo, Cunha (1981, p. 149) faz uma observação identificada também em Francisco Campos e Azevedo Amaral sobre o papel da educação, no sentido de reforçar a identidade entre Nação e Estado. Estas filosofias e intencionalidades não chegaram, contudo, a se materializar em termos da escola propriamente dita, conforme Brito (s/d p. 3). Ao contrário, considerando o papel da educação na sociedade brasileira durante a Era Vargas, o processo de expansão do ensino, principalmente o primário, parecia suficiente para atender às demandas por escolarização existentes à época.

O período que vai dos anos 30 aos anos 60 foi importante para a consolidação do capitalismo no Brasil, com a industrialização e a formação efetiva de uma nova ideologia educacional, que proclamava a importância da escola como via de reconstrução da sociedade brasileira, advogando para tal a necessidade de reorganização do ensino. Para melhor compreender este binômio educação/ nacionalização, é preciso rever os principais pontos da reforma Francisco Campos, que abrangeu três aspectos: o ensino superior, o ensino médio (secundário e comercial) e a criação de um sistema nacional de educação.

A consolidação destas ideias ocorreu com a promulgação em 16/07 da Constituição de 1934 que previa em seu capítulo II – da Educação e da Cultura:

Art. 148 - Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual.

Art. 149 - A educação é direito de todos e deve ser ministrada, pela família e pelos Poderes Públicos, cumprindo a estes proporcionar a brasileiros e a estrangeiros domiciliados no País, de modo que possibilite eficientes fatores da vida moral e econômica da Nação, e desenvolva num espírito brasileiro a consciência da solidariedade humana.

Para Brito (s/d p. 20), o período que se abriu após a Constituição de 34 marcou outra etapa da história político-institucional brasileira. Com o Estado Novo (1937/1945), tendo a pasta do Ministério da Educação e Saúde já ocupada por Gustavo Capanema, houve uma maior reflexão e novas adequações à nova fase atravessada pelo país, e abriu um novo conjunto de reformas educativas, que ficaram conhecidas como Leis Orgânicas de Ensino ou Reforma Capanema.

O pensamento de Simon Schwartzman no livro *Tempos de Capanema*, mas propriamente em seu capítulo 6 – A Reforma da Educação - o inquérito sobre a educação nacional reflete a reforma de Capanema:

O importante na escola primária seria a transmissão do "sentimento patriótico", no estilo "Por que me ufano do meu país, bandeira, hino etc.", conforme anotação de próprio punho de Capanema. A escola secundária iria mais longe: da deveria formar uma verdadeira "consciência patriótica" própria de "homens portadores das concepções e atitudes espirituais que é preciso infundir nas massas, que é preciso tornar habituais entre o povo." A ideia de uma elite exemplar que guiasse e induzisse por imitação o comportamento das massas já constava do anteprojeto do Plano Nacional de Educação. Ela ressurgia, agora, na Exposição de Motivos da nova lei: "O ensino secundário se destina à preparação das individualidades condutoras, isto é, dos homens que deverão assumir as responsabilidades maiores dentro da sociedade e da nação." Daí a necessidade de que a estes fosse ministrado "um ensino patriótico por excelência" que desse aos adolescentes "a compreensão da continuidade histórica da pátria." Nesta perspectiva, um ensino de vida humana ao qual faltasse a consciência da significação histórica da pátria e da importância de seu destino no mundo falharia à sua finalidade própria. Não havia, no entanto, clareza sobre a forma pela qual esta formação fosse proporcionada. Como ensinar, através de uma matéria escolar, a ser bom, disciplinado, ter caráter, ser idealista e responsável? Como se ensinar o "fervor patriótico"? Após considerar várias alternativas, a Lei Orgânica termina por não incorporar a educação moral e cívica como disciplina própria. Em vez disto, ela deveria ser difundida através dos estudos de história, geografia, e do tipo de formação corporificada de maneira mais explícita nos programas da Juventude Brasileira. (SCHWARTZMAN 2000)

A nacionalização do ensino, bem como o amor a pátria, teve início com a crise de 1929. Entretanto, antes da Grande Depressão<sup>43</sup>, com o café ganhando proeminência econômica, os grandes proprietários de terra queriam assumir o controle político do país, visto que D. Pedro I abdicou do trono em favor do filho (SAVIANI, 2008 p. 187). Como a produção de café crescia a passos largos, tornou-se necessário escoar as colheitas, o que favoreceu a implantação da malha ferroviária.

---

<sup>43</sup> O dia 24 de outubro de 1929 é considerado popularmente o início da Grande Depressão, mas a produção industrial americana já havia começado a cair a partir de julho do mesmo ano, causando um período de leve recessão econômica que se estendeu até 24 de outubro, quando valores de ações em Nova Iorque, na New York Stock Exchange, caíram drasticamente, desencadeando a Quinta-Feira Negra.

A mais importante segundo Azevedo (1984 p. 15), foi a Companhia Mogiana de Estradas de Ferro<sup>44</sup>, inaugurada em 1872, que ligava Ribeirão Preto a Uberaba, em Minas Gerais, transformando-se assim na maior transportadora de café do mundo. As estradas de ferro constituíam na época uma base importante de urbanização e industrialização, conforme Saviani (2008 p. 188).

Com isso, as cidades começam a se desenvolver e crescer, graças ao surgimento do capitalismo que mudou o eixo da vida societária. O homem migra do campo para a cidade, da agricultura para a indústria, ocorrendo inclusive um progressivo processo de urbanização do campo e industrialização da agricultura (SAVIANI 2008 p. 191).

Talvez tenha sido a Mogiana (mais tarde Paulista<sup>45</sup>) que trouxera para a pequena Brodósqui os pais de Portinari, que vieram trabalhar nas lavouras de café e mais tarde montaram uma pequena fábrica de cadeiras, que fez com que o pintor desse voz a essa gente que lutava de sol a sol para construir nossa nação.

Saviani (2008 p. 188) escreve que, em 1890, tem início a República Velha, período em que os barões do café mantêm-se no poder graças a uma aliança entre partidos paulistas e mineiros (política do café-com-leite), com base nas eleições a bico de pena. A agricultura cafeeira e a indústria no Brasil desenvolvem – se rapidamente, em um momento de grande expansão mundial do capitalismo, em que havia capital monetário e humano disposto à construção de um “novo mundo”.

No campo educacional,

O clima de ebulição social característico da década de 1920 emergiu de um lado, as forças do movimento renovador impulsionado pelos ventos modernizantes do processo de industrialização e urbanização, de outro lado, a Igreja Católica procurou recuperar terreno organizando suas fileiras para travar a batalha pedagógica. (SAVIANI, 2008 p. 193).

Entretanto, juntamente com o desencadeamento da crise de 29, no dia 03/11/1930, pontualmente às 15h00m, a Junta Militar Provisória passou o poder, no

---

<sup>44</sup> A construção da ferrovia ocorreu nos termos da lei provincial nº 18, de 21 de março de 1872. A companhia contava com privilégios de concessão exclusiva por noventa anos com uma contra-garantia de juros de 7% sobre o capital de três mil contos de réis, habitual nas concessões fornecidas à época, e concedia privilégio, sem garantias de juros, para o prolongamento da linha até as margens do rio Grande, passando por Casa Branca e Franca. No ano de 1880, a Mogiana conseguiu a concessão para prolongar seus trilhos até a cidade de Ribeirão Preto (na época chamada *Vila do Entre Rios*) tudo dentro da então Província de São Paulo.

<sup>45</sup> Na década de 1930, com o declínio da produção de café e os problemas econômicos originados pela Segunda Guerra Mundial, a Mogiana entrou em dificuldades financeiras, que se refletiram negativamente na prestação de seus serviços e passou a ser controlada pelo Governo do Estado de São Paulo em 1952 recebendo o nome de Ferrovia Paulista S/A.

Palácio do Catete, a Getúlio Dorneles Vargas, (que vestira farda militar pela última vez na vida), encerrando a chamada República Velha.

No discurso de posse, Getúlio estabelece 17 metas a serem cumpridas pelo Governo Provisório, e uma delas é a implantação do Ministério da Educação e Saúde (SILVA, 2004 p. 60-61).

Logo após a criação do Ministério, Vargas nomeia para a pasta Francisco Campos, integrante do movimento da Escola Nova (SAVIANI 2008 p. 195). Este adotou várias medidas que tratavam a educação como questão nacional, sendo esta objeto de regulamentação, nos diversos níveis e modalidades, por parte do governo central (p.196).

Fernando de Azevedo em seu livro *A cultura brasileira: introdução ao ensino da cultura no Brasil (1958)* escreve que a educação, no início do século XX, havia sofrido poucas modificações com relação ao período monárquico, a qual continuava basicamente humanista. A orientação descentralizada do ensino reforçava a continuidade desta educação, na medida em que o Estado continuava voltado para o nível educacional secundário e superior, sendo as universidades destinadas às elites.

Ao povo cabia contentar-se com o ensino primário, que "se processava, no entanto, irregularmente, segundo as grandes diferenças de nível econômico e cultural entre os diversos estados da União" (SILVA e MACHADO, 2008 p. 3)

A primeira edição de *A Cultura Brasileira* foi publicada em 1943 no Rio de Janeiro. Fernando de Azevedo usa nove reproduções de Portinari para ilustrar seu livro, sendo intermediário do "empréstimo" o escritor Mario de Andrade. Entre elas esta *Café*, que vem acompanhada da seguinte legenda: "obra de Candido Portinari, um dos grandes pintores brasileiros e o mais vigoroso, dentre os modernos", conforme Fabris (1996 p. 111).

Apesar de Fernando de Azevedo ter elegido nove obras para seu livro, considero as seguintes as mais significativas: Negro (1934- coleção particular), Cabeça de Índios (1937 – Museu Nacional do Rio de Janeiro), Homem Sentado (1938- coleção particular) e Colona Sentada (1935 - coleção Mario de Andrade). Abaixo estão as imagens na ordem em que foram citadas.

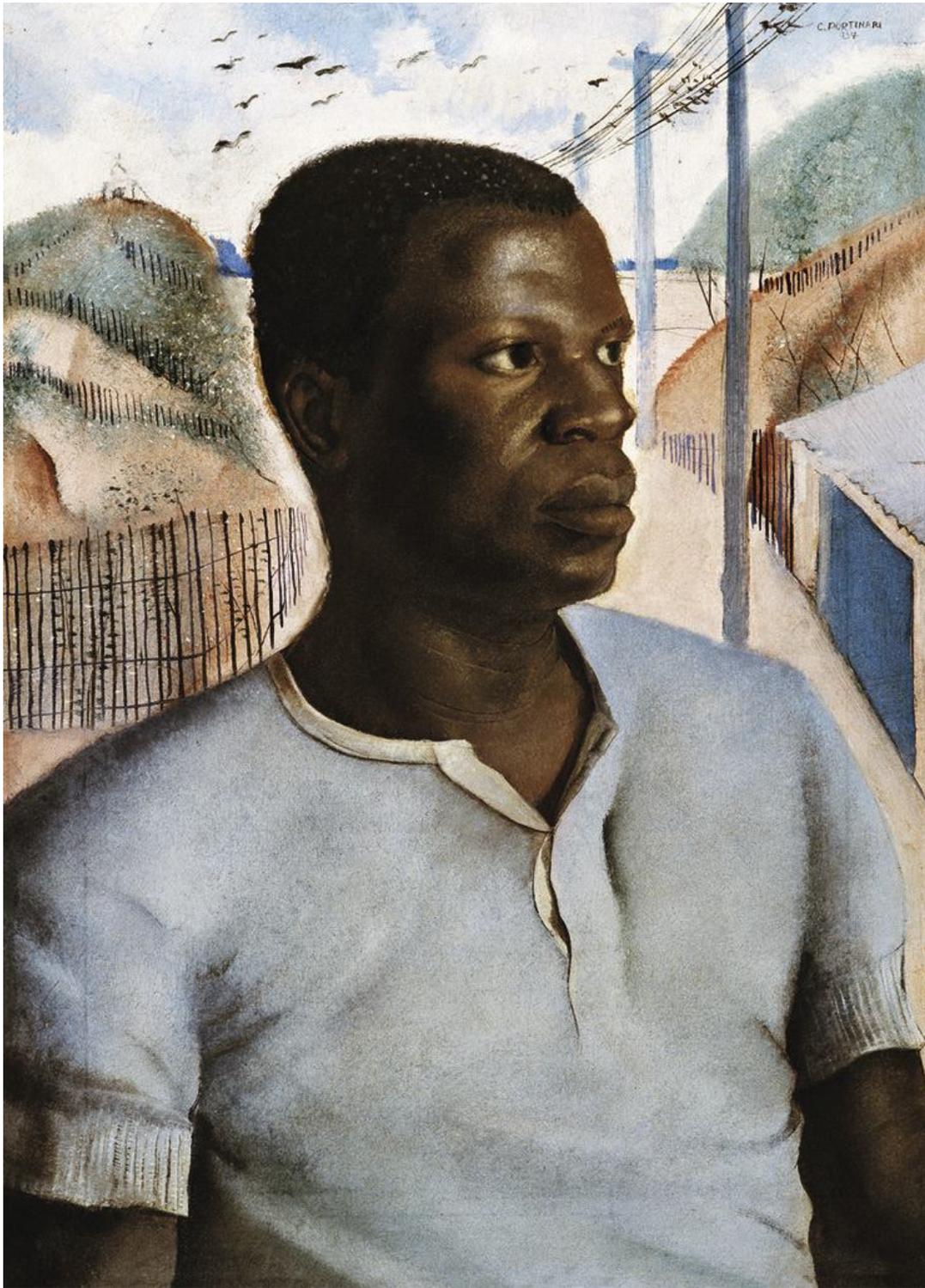


Figura 44

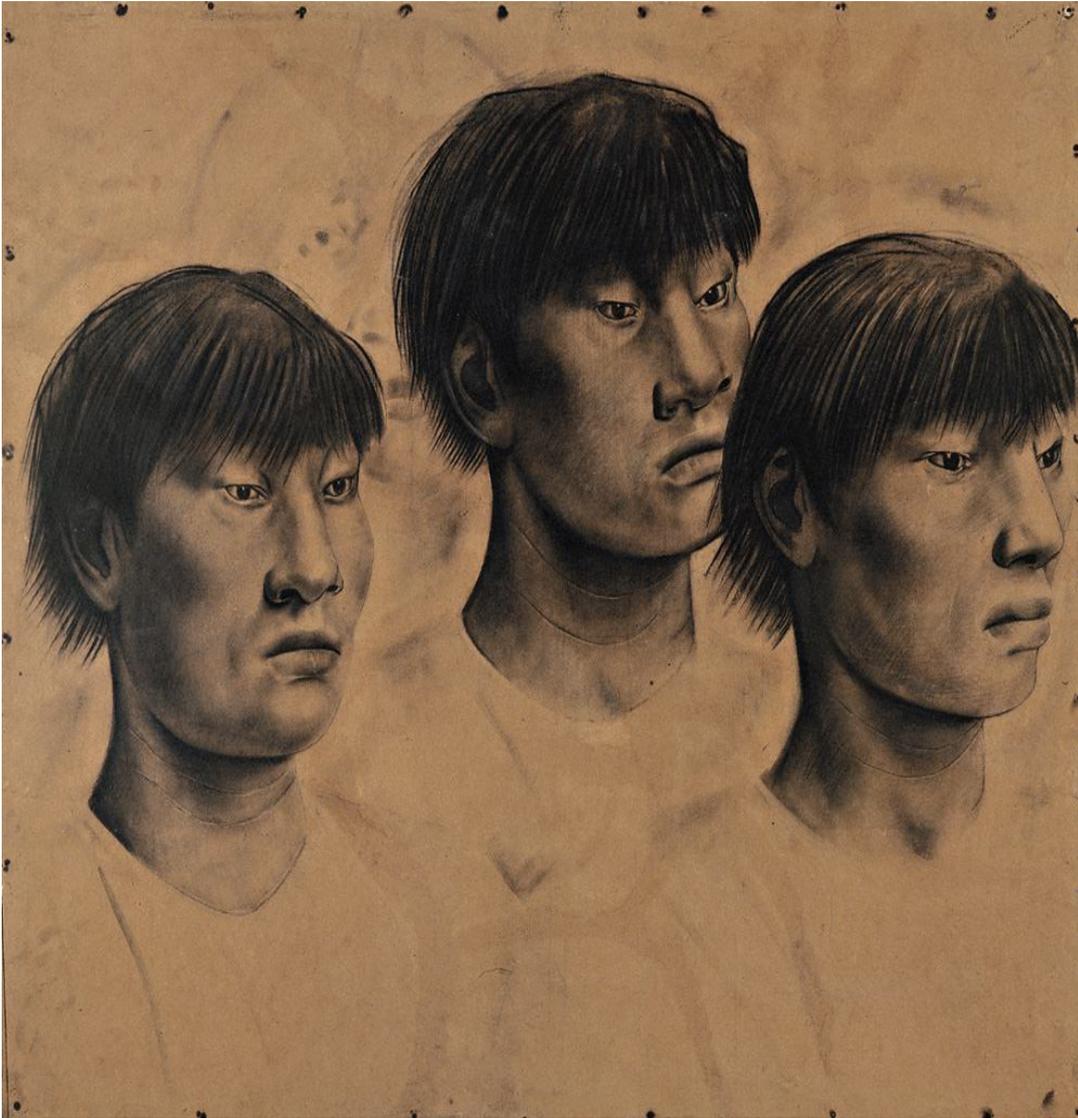


Figura 45



Figura 46



Figura 47

Conforme Fabris (1992 p.6), Fernando de Azevedo fez de Portinari um marco da evolução do idealismo para o realismo, fez de uma arte onde predominava a preocupação da beleza e do fazer “grande” (em uma referencia ao muralismo mexicano), uma pintura naturalista, de observação e de verdade. Segundo Fabris (1992 p.6) “para Azevedo, o pintor movia-se pela inspiração causada por imagens geográficas e sociais do país”.

A principal característica de Portinari era sua visão centrada e profunda da paisagem social e o poder vigoroso para acrescentar à realidade uma deformação que ressaltava a força surpreendente da expressão em uma obra poderosa pelo pensamento e de um sentimento nacionalista carregado de riqueza e conteúdo humano (FABRIS 1992 p. 7). Foi esta força para retratar o social que fez com que Fernando de Azevedo pedisse a Mário de Andrade fotos de nove obras de Portinari para ilustrar seu livro sobre a cultura brasileira.

#### 4.2- Portinari educador

O que é ser educador? Como se forma um educador? Ensinar, educar são verbos muito difundidos no país, principalmente neste cenário atual, tão difícil para a educação brasileira<sup>46</sup>.

Para Nosella (2005 p. 226), o termo educador ganhou relevância durante a transição do militarismo para a democracia. Este termo se sobressaiu ao de professor, visto que semanticamente “explicitava a necessidade do engajamento ético- político dos professores”. Desta forma o conceito de ser professor e apenas transmitir conhecimento, treinando e ensinando não cabe mais ao educador que tem como responsabilidade a formação integral do educando. Paulo Freire em seu livro *Pedagogia da Autonomia* ressalta que “educar não é uma mera transferência de conhecimento, mas sim uma conscientização e um testemunho de vida, se não acontecer desta forma, não terá eficácia” (FREIRE, 1997 p. 48).

Nosella (2005 p. 228) vai além de Freire e escreve que o educador deve ter um compromisso político com a educação, ressaltando que “o educador de hoje, concretamente, como poderá exercer seu engajamento político e sua competência técnica? A difusa (e confusa) ideologia cognominada “de esquerda” não é mais referência suficiente”. Para Freire (1997 p. 25) não há docência sem discência, seus sujeitos apesar de diferentes não se reduzem a objetos, pois “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender”.

Desta forma, entendo que o educador precisa pensar, pesquisar, implantar a dúvida, recolocar perguntas e valorizar respostas. Tarefa fácil? Por onde começar? Qual caminho seguir?

Nosella (2005) e Freire (1997) escreveram sobre o método e seu rigor intelectual. O educador deve desenvolver em si, como pesquisador e sujeito curioso, que busca o saber e assimila de forma crítica - não ingênua - seus questionamentos, sendo assim, orienta seus educandos a seguirem também este caminho, o de estudar, entender o mundo, relacionar os conhecimentos adquiridos com a realidade de sua vida, seu meio social. É preciso que o educador compreenda que somos seres históricos, ligados culturalmente. Para Freire (1997 p. 31), “ensinar, aprender e pesquisar lida com dois

---

<sup>46</sup> O país ocupa a 88ª posição em um ranking de 128 países segundo relatório da UNESCO entregue em 19/01/2010. [www.unesco.org.br](http://www.unesco.org.br)- acesso em 28/08/2010.

momentos: o em que se aprende o conhecimento já existente e o em que se trabalha a produção do conhecimento ainda não existente”.

Nosella (2005 p. 229) já atrela o educador a uma cultura democrática onde

A fusão do compromisso político com a competência técnica, no momento, significa compreender o quadro político em que se vive jamais como um quadro avulso e separado do contexto histórico geral, mas como um momento de um processo demorado, de amadurecimento de uma profunda e sólida cultura democrática. Com efeito, regimes políticos fazem-se e desfazem-se em pouco tempo, até mesmo em poucos dias ou horas, mas uma cultura cria-se e solidifica-se ao longo de muitas décadas, isto é, por “tempos longos”, utilizando uma expressão cara ao saudoso Milton Santos<sup>47</sup>.

Sobre esta “cultura democrática”, Nosella (2005 p. 229) escreve que esta passa por um clima espiritual, inicialmente rarefeito, que com o passar dos anos passou a valorizar o processo e não apenas o resultado; mas será que neste momento da atual democracia paulistana podemos dizer isto? Infelizmente para nós professores, o SAEB e o SARESP querem o resultado sem preocupar-se com o processo. Digo isso porque possuímos um método de trabalho igualitário, apesar de o Estado ter em sua rede pública alunos oriundos de várias classes sociais. Como apresentar o mar ou a sala de exposição de um Museu para uma criança que vive circundada por cana de açúcar, laranja e tem um dos genitores presos por latrocínio?

Freire (1997 p. 32) escreve que o educador deve aceitar riscos, enriquecer e rejeitar quaisquer formas de discriminação que separem pessoas por raça ou classes sociais. O ser humano é um ser condicionado, portanto há sempre possibilidades de interferir na realidade a fim de modificá-la. Prefiro, então, apresentar a realidade aos jovens e às possibilidades de modificação, mostrar-lhes que existe um horizonte bem maior que ultrapassa os limites da cana de açúcar. Nosella (2005 p. 203) escreve que “uma cultura democrática enterra, definitivamente, a cultura tradicional, autoritária e escravocrata”. Portinari então seria um pintor democrático? Um educador democrático, visto que realizou no Ministério da Educação obras de cunho mais socioeducacional que político-nacionalista, com diziam alguns críticos da época?

Sobre esta cultura democrática, cito a obra *Café* (1935), muito utilizada nos livros didáticos de História e Língua Portuguesa, conforme escreveu Bittencourt (2006 p.34).

---

<sup>47</sup> Será que o professor Nosella refere-se aqui a Milton Almeida Santos (1926-2001) geógrafo brasileiro especialista em urbanização do Terceiro Mundo?

Sobre como idealizou esta pintura, em seu livro de memórias o artista explica (Fabris 1990 p. 33):

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. (...) Pés que inspiram piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes.

A forma como Portinari descreve sua criação, remete o pensamento a Freire (1997 p. 58) quando este dizia que educar não é “mera transferência de conhecimento, mas sim conscientização e testemunho de vida, senão não terá eficácia”. Se educar para Freire é conscientizar e testemunhar a vida para nossos alunos, faz-se necessário tratar a história com cuidado, revolvendo a terra e reformulando o que foi feito errado.

Nosella (2005 p. 224) esclarece isso de forma bastante clara quando escreveu que “se a história é um garimpo, a memória é a bateia que revolve o cascalho do passado e busca dados preciosos para continuar nossa luta”.

A arte possui uma forma muito sutil e ao mesmo tempo direta de dialogar com a educação, visto que esta, conforme Buoro (2002 p. 11) “atribui sentido, aceita entrar em relação com o que é mostrado, interage, muda angulações do olhar para ver, enfim, o que a pintura faz ver”. Poetas, artistas, cientistas, filósofos e outros produtores de linguagem se utilizam da imagem para construir e encaminhar aqueles que usufruem de seus conhecimentos, para fazê-los refletir e diversificar nossas relações com a natureza, com outros indivíduos e com questões de nossa existência.

Portinari de alguma forma sabia disso. Tanto que em 1930, concede entrevista a Plínio Salgado - posteriormente publicada em *O Paiz*<sup>48</sup> sob o título: *Um pintor brasileiro*

---

<sup>48</sup> O PAIZ era um órgão de comunicação ligado às elites da velha república, defendendo os interesses da famosa política do café com leite. Sua destruição foi uma ironia do destino, pois esse jornal, fundado por Quintino Bocaiúva, passou seus anos de segundo reinado insuflando os ministérios militares contra Pedro II, até que conseguiu detonar o golpe contra o monarca. Foi destruído porque era prática comum daquela época se “empastelar” as redações e escritórios dos meios de comunicação que eram contrários, quando havia um golpe em nosso país. Os militares pós 1964 fizeram isso de uma maneira mais discreta mas destruíram grandes jornais, como o “O Correio da Manhã”. O Paiz ficava nas esquinas da Rio Branco com a 7 de Setembro, tendo sua primeira sede na rua do Ouvidor. Informação dada por Alexandre Raposo através da rede de comunicação: <https://www.linkedin.com/reg/join-pprofile>

*em Paris* – da qual são transcritos trechos da conversa e suas opiniões bastante nacionalistas<sup>49</sup>. A entrevista foi publicada em 05/10/1930 e trata sobre educar o povo através da arte, conforme Fabris (1992 p. 15)

O artista deve educar o povo mostrando-se acessível a esse público que tem medo da arte pela ignorância, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. O artista deve exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo.

Era constante a preocupação de Portinari com relação à educação do povo e sobre a necessidade dos artistas transformarem-se em educadores. Podemos, então, considerá-lo educador ou professor? Através das leituras de Nosella e Freire, chego à conclusão de que Portinari era um grande educador, visto que

O professor que não assume plenamente a função de educador e se exime de sua responsabilidade de ensinar a leitura do mundo, para restringir-se à leitura das palavras - utilizando expressões freireanas - era considerado um técnico asséptico, reducionista, que reeditava na prática pedagógica a velha tese da neutralidade científica. (NOSELLA, 2005 p.226-227)

Fato curioso sobre esta distinção professor/educador ocorreu quando Callado escrevia seu livro “Retrato de Portinari”. Nas entrevistas feitas com o pintor, este contou um fato passado em 1923 a partir de um convite de Carneiro Leão,

Nunca dei para o serviço público, mas aí por volta de 1923 fui professor de bê a bá da Prefeitura. Quem me nomeou foi o professor Antonio Carneiro Leão, que era secretário de Educação. Minha primeira escola foi na Praça Onze. Depois fui para Botafogo, onde tive uma classe só de meninos. Eram uns desordeiros terríveis.  
 “Que é que você fez?”  
 “Chamei a polícia. Moralizei a classe.” (CALLADO, 2003 p. 152)

Portinari desta forma não queria ser um mero professor, ou seja, ensinar as letras e os números, visto que a tarefa do educar não é de transmissor de conteúdos, mas sim de formar o educando para desempenhar seu papel de verdadeiro cidadão.

---

<sup>49</sup> Talvez por isso muitos críticos dissessem que Portinari era getulista, entretanto como visto anteriormente com a Constituição de 1934 toda a educação volta-se para o nacionalismo.

Sobre Carneiro Leão, vale ressaltar que trabalhou durante toda a vida na educação popular e destacava a necessidade do Estado organizar a escola obrigatória, gratuita e laica. Pressupunha ideias que resultaram nas transformações que se processavam na sociedade brasileira e segundo ela, somente a escola poderia levar o país ao crescente desenvolvimento da indústria nacional, impulsionando a necessidade de mão de obra, a urbanização e novas relações entre capital e trabalho. (SILVA e MACHADO, 2008 p.5).

Carneiro Leão ocupou o cargo de diretor-geral de Instrução Pública de novembro de 1922 a novembro de 1926, no Governo de Arthur Bernardes. Na tentativa de transformar a educação do Distrito Federal em modelo para o país, imprimiu-lhe uma diretriz científica, bem como procurou dar melhor preparação para o professor. Para isso organizou, pioneiramente, cursos de aperfeiçoamento para o magistério e atividades docentes ligadas à realidade do país. Utilizou laboratórios e oficinas, preocupou-se com a higiene, a assistência social, a saúde e a educação física.

Sobre esta organização escreve Paulilo (2004 p. 8)

Seguindo um ritmo vagaroso, o sistema de ensino não era capaz de atender a uma demanda que passava a exigir, cada vez mais, uma adequação apropriada às qualidades de cada ramo profissional. Nesse sentido, a educação tanto passa a ser encarada como o único caminho disponível, para as classes médias, de conquistar postos e, para as empresas, de preencher os seus quadros, quanto um problema social, demográfico, e, a um mesmo tempo, econômico e financeiro, por não dispor o Estado de recursos necessários à ampliação do corpo docente, de instalações e laboratórios.

Carneiro Leão acreditava haver uma relação entre o desenvolvimento das nações e a educação; por isto, entendia como fundamental que o povo tivesse uma educação adequada a este novo Brasil que se formava (SILVA e MACHADO, 2008 p. 03).

Neste sentido, conforme cita Silva e Machado, a ideia de Leão sobre a educação evidenciava a evolução humana, mostrando o papel desta no desenvolvimento do país.

Tais ideias iam ao encontro das reformas de ensino na Europa (Inglaterra, Alemanha e França), das transformações políticas e econômicas no Brasil e do progresso na exploração agrícola, com a alta nos preços do café e o surto industrial, que criaram condições para a fermentação de novas ideias, culminando com o movimento reformador da cultura e da educação.

Sobre esta fermentação de ideias, elas estavam ligadas aos textos clássicos de Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira. Foram eles os responsáveis pelas reformas da instrução pública durante as décadas de 1920 e 1930.

As propostas reformistas nas políticas educacionais de Fernando de Azevedo e Carneiro Leão, foram enumeradas da seguinte forma por Paulilo (2003):

- a) o crescimento das oportunidades educacionais dentro dos quadros da instrução pública para taxas capazes de assegurar a extração mais adequada de quadros competentes para a direção política ou para as empresas;
- b) a diversificação da mão de obra semiespecializada ou mais qualificada, decorrente da aceleração do progresso urbano e industrial ocorrida em meio à traumática trajetória de sustentação do café e das divisas e seu posterior declínio;
- c) os vários requisitos educacionais propagados pela moderna pedagogia; a ênfase dada ao trabalho que ajuntou aos valores básicos da educação a racionalidade e a eficiência;
- d) uma súbita ligação entre os conteúdos da aprendizagem com as orientações concretas do comportamento social, da vida econômica ou da representação política, como forma de impor uma educação plástica e dinâmica;
- e) a consolidação dos valores nacionais dentro do horizonte cultural médio, incipiente, mas fundamental, pois as transformações sociais acarretadas com a modernização capitalista punham em tensão formas contraditórias de responsabilidade individual e coletiva, de autonomia da pessoa e de disciplina coletiva, de fruição da vida e de altruísmo, e flexibilização das relações entre gerações e distanciamento social e cultural entre elas.

Desta forma, a nova realidade brasileira passou a exigir uma mão de obra especializada e para tal era preciso investir na educação. Sendo assim, em 1930, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública e, em 1931, o governo provisório sanciona decretos organizando o ensino secundário e as universidades brasileiras ainda inexistentes. Estes Decretos ficaram conhecidos como "Reforma Francisco Campos"

Em 1931, assume o cargo de diretor-geral da Instrução Pública do Distrito Federal o educador baiano Anísio Spínola Teixeira. Saviani (2008 p. 219) escreve que nessa condição ele pode “colocar em prática suas ideias de modificar e aprimorar a formação docente, criando o Instituto de Educação e transformando a Escola Normal em Escola de Professores”. Essa escola integrava o Jardim-de-Infância, Escola Primária e Escola Secundária, que funcionavam como campo de experimentação, demonstração e prática de ensino para os cursos de formação de professores. Tais avanços só foram possíveis pelos Decretos nº 19.890/31 e nº 21.241/31. O país ainda iria passar por uma série de tubulências que abalariam a educação e mudariam o olhar de Portinari sobre sua gente.

Em 1932, um grupo de educadores lança à nação o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, redigido por Fernando de Azevedo e assinado por outros conceituados educadores da época. Este manifesto era dirigido ao povo e ao governo, e apontava uma direção para a construção de um sistema nacional de educação. O Governo Provisório de Vargas foi marcado por uma série de instabilidades, principalmente com a exigência de uma nova Constituição para o país. O governo havia acabado com a autonomia de que os estados gozavam durante a vigência da Constituição de 1891. Assim, em 1932, eclode a Revolução Constitucionalista de São Paulo<sup>50</sup>.

Em julho de 1935, o então Secretário de Educação, Anísio Teixeira, cria a Universidade do Distrito Federal, com uma Faculdade de Educação na qual se situava o Instituto de Educação. Ainda constituía a Universidade mais quatro escolas, além de instituições complementares: a Escola de Ciências, a Escola de Economia e Direito, a Escola de Filosofia e Letras e o Instituto de Artes. A criação da UDF surgiu sob uma definição precisa e original do papel e das funções de uma universidade.

Muitos foram convidados a ministrar aulas na Universidade. Há registros, em documentação guardada pela biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da presença e atuação de professores franceses, que lecionaram em 1936. São eles: Émile Bréhier, Eugène Albertini, Henri Hauser, Henri Tronchon, Gaston Leduc, Etienne Souriou, Jean Bourciez, Jacques Perret, Pierre Deffontaines e Robert Garric na Escola de Ciências; registram-se a presença, em 1935 e 1936, de outros estrangeiros, como: Viktor Lenz e Bernhard Gross.

Entre os brasileiros, destacaram-se Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto, Roberto de Azevedo, Hermes Lima, Lélío Gama, Josué de Castro, Gilberto Freyre, Lauro Travassos, Lúcio Costa, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Buarque de Holanda, Abgar Renault, Antenor Nascente, Cândido Portinari, Heloisa Alberto Torres, Joaquim Costa Ribeiro, Lourenço Filho e Carneiro Leão<sup>51</sup>.

Na Universidade, Portinari é convidado por Celso Kelly, então Diretor do Instituto de Arte, para ensinar pintura mural e de cavalete. Mário de Andrade será

---

<sup>50</sup> Foi a primeira grande revolta contra o governo de Getúlio Vargas e o último grande conflito armado ocorrido no Brasil.

<sup>51</sup> <http://www.proedes.fe.ufrj.br/arquivo/udf.htm> - Programa de Estudos e Documentação Educação e Sociedade - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Acesso em 20/04/2009.

posteriormente diretor deste instituto. Fabris (1996 p. 148) escreve que Portinari ministrava aulas com grande maestria, gostava do que fazia, era um educador.

Entretanto, a revolução de 30 iniciou uma série de alterações na vida política e social do país e a cultura não passaria longe dessas mudanças. Nosella (2005 p. 226) escreve que há “duas concepções fundamentais de cultura: a burguesa (enciclopédica) e a proletária (histórica), tanto no campo da primeira como na segunda, registram-se ilustres competências pedagógicas. A história não flui em linha reta, feliz ou infelizmente”.

Em 1934, Gustavo Capanema torna-se o timoneiro dos novos rumos educacionais do país e Carlos Drummond de Andrade chefiaria seu gabinete no Ministério da Educação e Saúde.

Conforme os historiadores do Projeto Portinari, no cargo de Ministro da Educação desde 1934, Gustavo Capanema exerce profunda influência nas artes do país. Na segunda metade do ano, convida Portinari para fazer os murais da futura sede do recém-criado Ministério. O projeto é realizado por um grupo de jovens arquitetos entre eles, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, todos tendo como líder Lúcio Costa.

O prédio visava integrar pintura, escultura, arquitetura e paisagismo. Para sua execução, uma equipe interdisciplinar é convidada. Na pintura, além de Portinari, participam também Paulo Rossi Osir, nos azulejos que decoram o prédio, na escultura Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacoupolos e Jacques Lipschitz, no paisagismo Roberto Burle Marx.

Abaixo, em foto de 1938, Portinari está em sua sala, onde ensinava pintura de cavalete. Estavam presentes seu grupo de alunos e colegas da Universidade do Distrito Federal. Entre eles: Mário de Andrade, Roberto Burle Marx, Hérís Guimarães e Ignez Correa da Costa.



Figura 48

Em 27 de maio de 1939, Portinari envia carta a Capanema dizendo que após meditar sobre uma conversa que ambos tiveram, sobre seu possível desligamento da Universidade, ele percebeu que seu lugar é entre seus alunos<sup>52</sup>. Diz que o grupo é muito bom e quer continuar chefiando-os como o faz há quatro anos. Em determinado trecho da carta ele escreve que por “esses quatro anos de esforços que tenho feito e de que resultará necessariamente a ampliação da minha obra no espaço e a sua continuidade no tempo não posso deixar de sentir-me intimamente ligado com o ensino”.

Refere-se também à pintura mural como grande aliada dos governos e como elemento precioso de educação e propaganda sobre aspectos políticos e sociais do país.

Abaixo recorte da carta, datilografada em 27/05/1939.

---

<sup>52</sup> Em pesquisa junto ao Projeto Portinari, não encontramos o motivo de tal afirmação sendo assim acredito pelo teor da carta, que Portinari estava dividido entre ser pintor ou educador.

Rio de Janeiro, 27 de Maio de 1939.

COPIA.

Prezado Ministro e Amigo Dr. Gustavo Guanema,

Depois de muito meditar sobre as questões que serviram de tema á nossa última entrevista, cheguei á conclusão de que o meu lugar deve continuar a ser entre os meus alunos, ainda mesmo que, para isso, venha a ser prejudicado na minha obra e nos meus interesses pessoais.

O grupo de alunos que venho chefiando ha quatro anos já constitue, para mim, uma parte bem apreciavel - talvez mesmo a de maior significação - do meu esforço artistico. Por outro lado, os resultados praticos obtidos já são bastante sensíveis, sobretudo si considerados em relação ao nosso meio, tão atrasado em questões de artes plasticas.

Esses quatro anos de esforços que tenho feito - e de que resultarão necessariamente a ampliação da minha obra no espaço e a sua continuidade no tempo - não posso deixar de sentir-me intimamente identificado com o ensino.

Por tudo isso - e tambem pela convicção em que estou de estar realizando obra patriótica - é que tomei a iniciativa de propôr, á sua intelligencia, a criação, na Escola Nacional de Belas Artes, de um atelier onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural.

Figura 49

Mesmo sentindo-se prejudicado em seu trabalho pelo compromisso com a Universidade e com os alunos e sendo criticado de estar produzindo arte para o governo Vargas, Portinari via-se educador. Sabia que precisava ensinar. Quanto a esta necessidade, encontro afirmação em Freire (1997 p. 21)

Infelizmente boa parte dos educadores não passa de meros professores, que se preocupam apenas com a transmissão de conteúdos, com a tentativa de ser imparcial diante do mundo, com que na verdade ele faça opção de perpetuar a sociedade vigente, pois não há neutralidade em educação.

Não cabia em Portinari uma neutralidade - isto é fácil de ser observado em sua série Bíblica e nos Retirantes. Estas obras possuem um grande apelo social e, porque não, educacional. Assim como Freire afirmou que o educador não podia ser neutro, acredito que Nosella (2005 p. 227) também compartilha de tal pensamento, tanto que escreve:

Durante os anos de 1980, o pensamento pedagógico modernizou-se, arejou-se ao assumir sua dimensão de engajamento político. Novos conceitos até então desconhecidos, como: sociedade civil e política – hegemonia – ideologia e contra ideologia – intelectuais orgânicos e tradicionais – a educação como ato político – partidário- educação e cidadania etc. Mais ainda: politicamente, a maioria dos educadores dos anos de 1980, sabedora de que a escola não se explica por ela própria e sim pela relação política que ela mantém com a sociedade, lutou para colocar na administração educacional, partidos e homens compromissados com os objetivos da escola popular e libertadora. (...) o ato pedagógico é ao mesmo tempo um ato de compromisso político.

A educação precisava na década de 30 de homens idealistas como Portinari, mas é claro que ele precisava sustentar-se e a sua família. Pintou os painéis de Ministério da Educação também pelo dinheiro; no entanto, estudou muito os temas históricos ali reproduzidos. Era um homem metódico e perfeccionista, não admitia errar. Que bom seria se nossos educadores pensassem assim.

Neste momento, abro um parêntese na dissertação para falar sobre um fato curioso encontrado durante as pesquisas. Balbi (2003 p. 124) escreveu que Enrico Bianco, ex-aluno e discípulo de Portinari, teria dito que o pintor não chegou a conhecer o Presidente Vargas. O fato é que, apesar de ambos não comungarem os mesmos ideais políticos, Vargas era um homem que não tinha nada de convencional, a não ser o fanatismo pela pintura. Entretanto, conforme mostram as fotografias colhidas pelo Projeto Portinari, este e Vargas se encontraram em algumas ocasiões. Como em novembro de 1939, quando o presidente visitou sua exposição no Museu Nacional de Belas Artes; e em 1942, quando o pintor visitou o presidente em Petrópolis. Portinari chegou inclusive a retratar o presidente Vargas em 1938, conforme imagem abaixo. A obra encontra-se atualmente no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.



Figura 50

Abaixo, foto da chegada de Vargas à exposição de Portinari, em 1939, acompanhado pelo ministro Gustavo Capanema. Na sequência, Vargas diante de painel de Portinari. A autoria das fotos é de Kasys Vosylius<sup>53</sup>. A última foto é de 1942, quando da visita de Portinari ao presidente Vargas em Petrópolis.

---

<sup>53</sup> Fotógrafo finlandês amigo de Portinari que registrou no ateliê do artista dezenas de quadros ainda no cavalete.



Figura 51

Figura 52<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> A obra admirada por Vargas chama-se Festa de São João (1936-39) e encontra-se na Colección Costantini no Museo de Arte Latino-americano de Buenos Aires, Argentina.

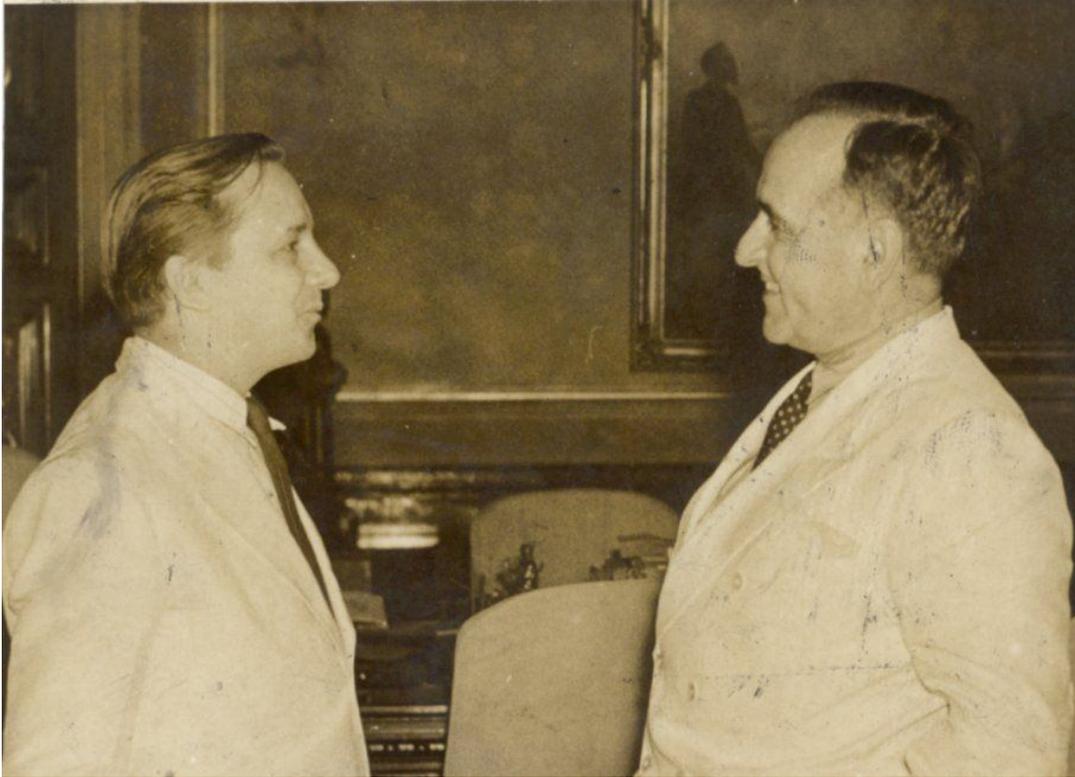


Figura 53

#### 4.3- Portinari e a pintura histórica.

Os painéis do Ministério da Educação, conforme pesquisas de Fabris (1990 p. 101), proporcionaram várias negociações com relação ao tema, valor da obra, materiais e local da execução.

As obras demoraram a ser iniciadas, pois Portinari já havia agendado algumas viagens ao exterior, e queria estar presente em suas exposições. Também havia o problema com o custo dos painéis e o valor a ser pago por eles. Em 1941, Portinari envia uma carta a Capanema relatando o valor das obras. O metro quadrado está em Mil-Réis, moeda corrente até o ano de 1942, quando foi substituída pelo Cruzeiro.

A proposta era de realizar murais no gabinete do ministro, salão de espera e salão de audiências. Portinari fixou o valor dos trabalhos em : 100 m<sup>2</sup> - 1.000\$000, de 100 m<sup>2</sup> à 200 m<sup>2</sup>- 800\$000 cada metro, o que exceder 200 m<sup>2</sup> - 400\$000 o metro<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Informação adquirida junto ao Projeto Portinari- Correspondência nº 785.

Após a volta de Portinari dos E.U.A, e tendo o presidente Vargas fixado o número de painéis em cinco, iniciou o trabalho sobre a escolha do tema. Em nossas pesquisas percebemos que muito embora o tema “Ciclo Econômico” tenha sido “imposta” pelo ministro Capanema (em bilhete aparece mais como sugestão e não como imposição) e ele tenha trabalhado sob a supervisão histórica de Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Mello Franco, é inegável que o resultado do conjunto fora fruto das concepções plásticas e do engajamento social do artista. O homem, o trabalho e a terra compõem esses painéis.

Portinari, depois de longa reflexão sobre os temas, acata a sugestão de Capanema para os painéis do Ministério e solicita material bibliográfico para que possa impregnar-se do assunto até transformá-lo em cor. O professor deveria ser assim, mergulhar no tema da aula até estar repleto dele, mas o que encontramos não é isso, infelizmente.

Para a execução dos painéis, recebe ajuda de alguns alunos do Instituto de Arte, tais como: Inês Correia da Costa, Burle Marx, Rubens Cassa e o jovem Enrico Bianco (FABRIS 1990 p.66).

No Ciclo Econômico, Portinari pinta o ambiente exterior do homem, condensando-o em poucos traços sintéticos. Utiliza-os apenas como referenciais, para que ele possa dar realidade à própria concepção monumental do trabalhador. Nos painéis que serão fixados no Salão de Audiências é exaltada a figura do escravo como agente do desenvolvimento econômico do Brasil. O social e o racial acabam constituindo uma unidade indissolúvel na concepção de Portinari, que funde no mesmo conjunto uma visão crítica do trabalho enquanto força expropriada e uma visão heroica do trabalhador sublinhada pela deformação e pelo agigantamento da mão e do pé (FABRIS 1990, p.70).

Na imagem abaixo está à obra *Cana* (1938)<sup>56</sup> e *Algodão* (1938), exemplos da exaltação feita ao trabalhador, presente nos painéis dos Ciclos Econômicos.

---

<sup>56</sup> Existe aqui uma divergência com relação à execução dos painéis. A obra *Cana* está sem assinatura e data, segundo o Projeto Portinari ela é de 1938, entretanto documentos localizados na mesma instituição relatam que os painéis começaram a ser executados apenas em 1942. Como resolver tal problema?



Figura 54



Figura 55

Portinari dedica-se ao estudo histórico dos ciclos econômicos, mas em seus murais não há o menor resquício de uma história contada pelas escolas. Sua visão é atual, e não apenas em termos estilísticos: se o tema é o trabalho, é através dele que “fala”, sobretudo, do trabalhador. Por estes aspectos, Mário de Andrade chama Portinari de Educador – “Portinari”, *Revista Acadêmica*<sup>57</sup>, nº 35, maio de 1938 (p. 101).

Mário de Andrade, no artigo escrito para a *Revista Acadêmica* comparou o trabalho modernista de Portinari, no Ministério de Educação, aos trabalhos de Picasso e Strawinski<sup>58</sup>, pela genialidade e originalidade com que estes compunham suas obras. No mesmo artigo acrescenta “Portinari sempre foi um pintor para elites pequenas”.

<sup>57</sup> Importante órgão do movimento literário brasileiro dedica este número especialmente a Portinari, trazendo inclusive depoimentos de outros artistas.

<sup>58</sup> Igor Strawinski (1882-1971) compositor russo naturalizado francês e depois norte-americano. Autodidata, tomou algumas lições de instrumentação com Rimsky-Korsakov e celebrou-se com três balés

Mário de Andrade por várias vezes disse que Portinari era educador pelo caráter pedagógico que suas obras empregavam, transformando a imagem em leitura, tendo como base a ação do homem como decifrador dos “textos” do pintor. Queria ele dizer que Portinari empregava um sentido de leitura de um determinado contexto histórico em suas obras?

Estando os salões decorados, Portinari – a pedido de Capanema – inicia a pintura da sala de despachos. No início a ideia era decorá-la com imagens que narravam a catequese dos índios; entretanto apesar das maquetes estarem prontas, Capanema acaba optando pelo tema “*Os quatros elementos*”. Abaixo, maquete da Escola dos Jesuítas, desenho a pastel/carvão (1938) que seria utilizada no auditório de Capanema. Atualmente encontra-se em coleção particular no Rio de Janeiro.

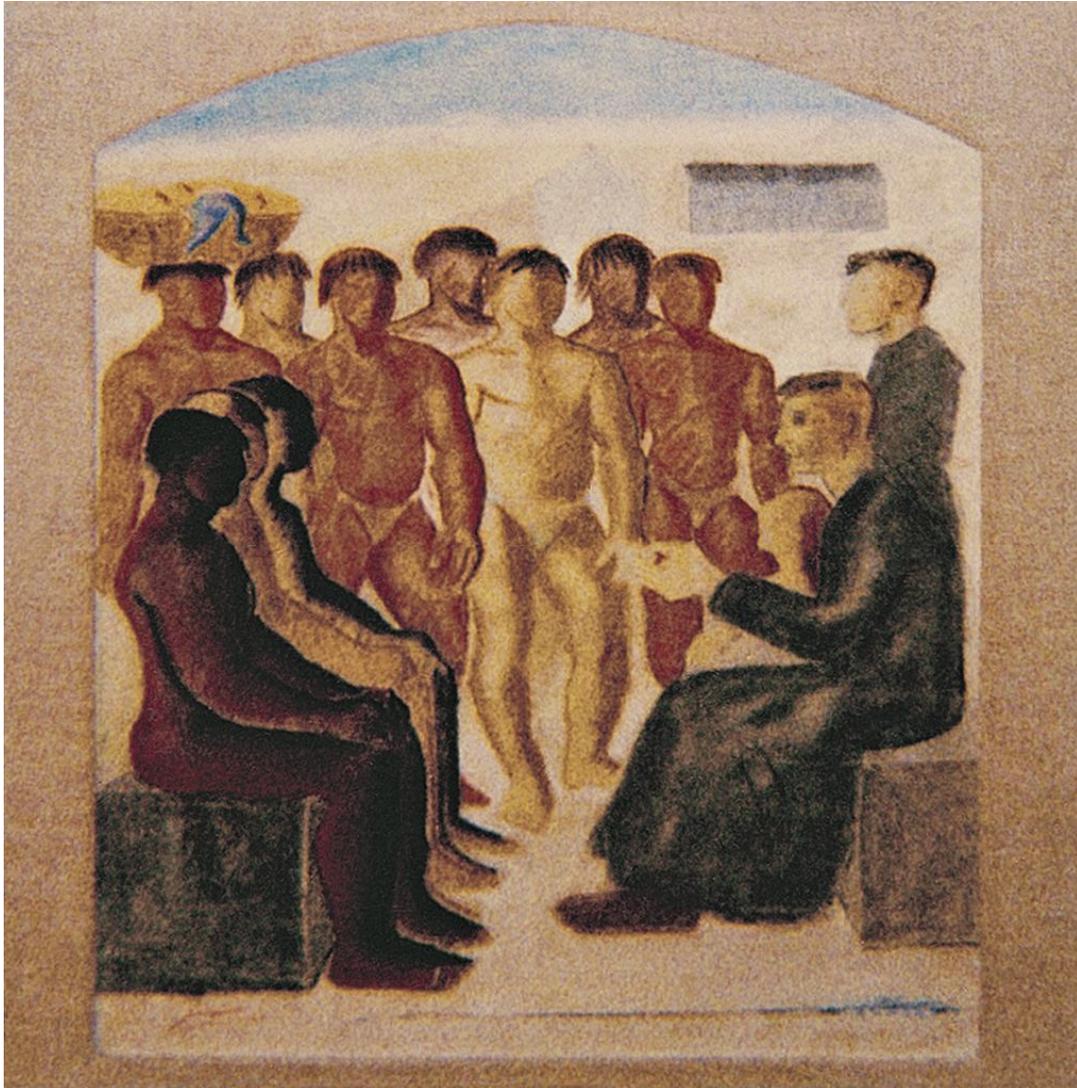


Figura 56

Sobre o valor educativo das obras de Portinari, encontro voz a esta afirmação em Quirino Campofiorito<sup>59</sup>. Em 1938, ele escreve um artigo para a Revista Bellas Artes, com o título “As decorações murais do Ministério da Educação e Saúde”. Nele, elogia o artista em vários momentos e até o compara a Rafael (pintor renascentista tão criticado por seu contemporâneo Michelangelo Buonarrotti), motivado pelas críticas que estavam sendo tecidas a cerca da obra de Portinari no Ministério.

---

<sup>59</sup> (1902 - 1993). Pintor, desenhista, gravador, crítico e historiador da arte, ilustrador, caricaturista e professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Há quem diga que os murais desenvolvidos por Portinari não são próprios para um Ministério da Educação. Verdadeiramente Portinari não fez o que talvez muitos esperassem. Não desenvolveu uma alegoria onde se pudesse ver uma figura simbólica de mulher alada com um ramo de louro na mão direita e um grosso dicionário na esquerda, sentada com ares de anjo Gabriel numa escadaria de mármore tendo ao fundo algumas ruínas romanas e no primeiro plano livros empilhados, tendo acima uma lâmpada grega. Não verdadeiramente Portinari não fez isso. Felizmente não fez isso. (...) mas quem disse que os murais desenvolvidos por Portinari não são de efeito profundamente cultural? Então quando vemos a nossa atenção voltada para o homem que trabalha, para as fontes de riqueza do nosso país então não desenvolvemos um impulso educativo? (...) Eu considero a obra de Portinari de um grande valor educativo.

Os temas presentes no hoje Palácio Gustavo Capanema são: Pau - Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Cacau, Ferro, Fumo, Algodão, Erva-mate, Café, Borracha, Carnaúba, Jogos Infantis, Escola de Canto, Coro, Água, Ar, Terra, Fogo, Estrela do Mar e peixes, Conchas e Hipocampo e Peixe cara de gente.

Os painéis históricos, que sempre o ligaram ao Governo de Vargas, e fizeram com que muitos intelectuais e jornalistas o chamassem de “pintor oficial”, eram a meu ver sim oficial e educativo, pois levava desde a elite ao proletário a uma leitura verdadeira sobre quem gerava a riqueza desse país. Podemos constatar tal fato conforme carta enviada a Vargas por Portinari agradecendo o empenho do governo brasileiro na divulgação e apoio financeiro de seu trabalho no exterior.

Em suas obras, observamos que ao forjar uma imagem heróica do negro, conforme Couto (1994 p. 18 e 19), ele nega a teoria da inferioridade racial então divulgada pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia<sup>60</sup>. Se com a idéia da inferioridade do negro, a elite dirigente transformara em racial o que era social decorrente do sistema de produção adotado no país, não deve causar surpresa o fato de uma obra como Café ter sido vetado na Exposição Internacional de 1939 (SILVA, 2004). Onde ficou desta forma o prestígio do “pintor oficial”?

---

<sup>60</sup> O Brasil foi o primeiro país sul-americano a ter um movimento eugenista organizado, a partir da criação da Sociedade Eugênica de São Paulo (1918). O movimento eugênico brasileiro era bastante heterogêneo, mas vale destacar sua atuação junto à saúde pública e o saneamento, bem como à psiquiatria e “higiene mental” ao longo das décadas de 1920 e 1930, o que permite verificar algumas das principais questões nas quais a questão urbana se relaciona com o pensamento eugênico.

O Brasil perseguia a imagem de país branco, mas não poderia reconhecer-se como tal, visto que na representação de Portinari, homens pretos e mulatos, na sua rude labuta, eram retratados produzindo a riqueza nacional (FABRIS 2005 p. 30).

Ao lançar mão de uma representação prototípica e anônima do trabalhador, tanto nas obras do Ministério como na maioria de seus trabalhos de cunho social, Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas, reforçando assim sua opção iconográfica pelo negro. O pintor cria um conjunto sintético e coeso, articulado em volta da refração de um único gesto produtivo dos vários trabalhadores.

Para compor a história da riqueza do país e quem as produzia, Portinari estudou minuciosamente documentos de fontes escritas e iconográficas, visitou Ouro Preto e Mariana, tentando assim captar a gestualidade dos garimpeiros. Esteve, inclusive, em Sabará, para observar o trabalho nos altos-fornos da Belgo-Mineira<sup>61</sup>.

Balbi (2003 p.49) escreve que Portinari, ao iniciar os trabalhos encomendados pelo Ministro Capanema, atendeu ao forte apelo gerado pela pintura histórica. Enquanto não iniciava os trabalhos, por não entrar em acordo com o governo federal sobre o valor dos painéis, desenvolve trabalhos históricos por encomenda e exposições internacionais.

A primeira encomenda veio na década de 40, para os murais da Biblioteca do Congresso, de Washington. Na obra intitulada Descobrimento, o pintor narra a saga das Américas. Contudo mesmo nessas pinturas históricas, ele não deixou de retratar sua gente, com simplicidade e atenção.

Abaixo a obra “Descobrimento”, 1941, executada para decorar a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.

---

<sup>61</sup> Hoje Arcelor Mittal Aços Longos uma das maiores produtoras de aços longos e de trefilados do Brasil, com atuação destacada nos setores de Siderurgia e Trefilarias.



Figura 57

Atendendo a forte demanda por pintura histórica – com obras como *Tiradentes*, *Primeira Missa*, *Chegada de D. João VI* – o pintor é visto, como ilustrador oficial do Estado Novo. Mas devemos perceber como é este herói que ele nos mostra, será um deus ou um homem comum? Quem é esse homem?

A interpretação da história feita por Portinari nunca é a oficial. Ele coloca em primeiro plano o homem do povo, o homem comum. Em *Tiradentes* a ênfase não recai no herói individual, mas nos grandes grupos que participam direta ou indiretamente dos acontecimentos. Balbi (2003 p. 72 e 73) escreve que Vargas teria dito que o culto aos heróis e as glórias passadas pode traduzir-se em uma atitude de pura contemplação. Há de revestir, antes, a grandiosidade de um compromisso público, projetando diante de nós as

figuras máximas da história pátria, a exigirem, pela memória os seus feitos, que saibamos perpetuar-lhes o exemplo e manter o ritmo da prosperidade nacional.

Callado (2003 p. 113) escreve sobre os painéis históricos de Portinari, dizendo que “estes estão na linha necessária do recuo, como espelhos voltados com angústia para os sóis do futuro, porque no seio da arte portinaresca se desenrola o drama do brasileiro de hoje, que quer extrair história, isto é, ordenar o caos de uma vida nacional ainda amorfa”.

Portinari vive o drama do Brasil dilacerado entre o horror de suas favelas e mocambos e a esperança de ser um dia um grande país, “anunciado pelo sacrifício antigo do Tiradentes e pelo sacrifício incessante de nossas massas rurais. É por isso que Portinari se tornou o maior pintor brasileiro (p. 113)”.

Quem nunca visitou o Brasil desconhece nossa gente e nossa cultura, mas olhando para a obra de Portinari poderá entender suas aflições e angústias. O artista carregava suas legiões de amargurados e desesperados, rumo a um futuro que refletisse a ordem, a gravidade e a grandeza da Missa, da Chegada, do Martírio.

Mas para aqueles que repudiavam a ideia da ligação entre Portinari e o Estado Novo, o fato é que o pintor foi muito requisitado por aqueles que cercavam Vargas.

Mas o governo “solicitar” os trabalhos de um grande artista não foi privilégio apenas do Brasil, assim como os críticos de arte e jornalistas tecerem comentários insuflados sobre isso.

Na Itália, o relacionamento de Pirandello com Mussolini foi causa de inúmeras críticas tecidas pela imprensa, assim como o é até os dias de hoje, assunto de muitos debates. A *Contemporary Theater Studies* (1993 p. 98) escreve que

Alguns estudiosos têm sugerido que a adesão entusiasta do teatrólogo do fascismo foi simplesmente uma questão de praticidade, uma trama estratégica para avançar em sua carreira. Se ele tivesse se oposto ao regime fascista, teria significado sérias dificuldades para ele e para sua arte. A aceitação, por outro lado, significava subsídios e publicidade. Sua afirmação que “sou fascista porque sou italiano” tem sido frequentemente mencionado para apoiar sua teoria. Uma de suas peças posteriores “Os gigantes da Montanha”, tem sido muitas vezes interpretada como mostra de uma percepção crescente de que os gigantes fascistas eram hostis para a cultura. E, ainda durante sua última aparição em Nova Iorque, Pirandello, voluntariamente distribuiu uma declaração anunciando seu apoio à anexação de Abissínia<sup>62</sup>. Ele até mesmo

---

<sup>62</sup> Após a entrada da Itália na Segunda Guerra Mundial, o Império Britânico, uniu-se a lutadores etíopes patriotas, forçando a libertação da Etiópia no curso da Campanha do Leste Africano de 1941, seguida pela

ofereceu sua medalha Nobel ao governo italiano para ser derretida para a campanha abissínia. Porém, Pirandello era uma criatura complexa, e tudo que pode ser certo é que nada é certo. De qualquer maneira, o apoio de Mussolini trouxe rapidamente ao teatrólogo italiano fama internacional, e um “tour” mundial, com apresentações em Londres, Paris, Praga, Budapeste, e várias cidades na Alemanha, Argentina e Brasil<sup>63</sup> para as contorções intelectuais intrigantes do teatro “pirandelliano”.

Pirandello e Portinari. Será que existem traços semelhantes entre eles? Portinari teria sua arte tão divulgada mundo a fora se o governo populista de Vargas não tivesse apoiado suas viagens e lhe dado a oportunidade de realizar grandes murais em prédios públicos da época?

Este fato pode ser observado em 17/09/1941, quando Archibald MacLeish, da Library of Congress de Washington envia carta de duas páginas para Vargas agradecendo a generosidade do governo brasileiro em enviar Portinari para executar as decorações murais na sala da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso. Na carta, ele elogia os estudos preparatórios “que prometem transformar-se numa decoração verdadeiramente magnífica”. Comunica, também, a amabilidade do pintor ao aceitar o modesto pagamento por eles oferecido. E conclui exaltando a política de boa vizinhança estabelecida entre os dois países. Abaixo, a carta em português enviada a Getulio Vargas:

---

soberania em 31 de janeiro de 1941 e o reconhecimento britânico da soberania completa (isto é, sem privilégios especiais britânicos) com a assinatura do Acordo Anglo-Etíope em dezembro de 1944

<sup>63</sup> Esteve no Rio com a companhia Teatro D'Arte de Roma, para apresentar as peças *Henrique IV*, de Shakespeare, e *Seis personagens em busca de um autor*, esta última, uma de suas obras-primas ao lado de *Assim é se lhe parece*, *Cada um a seu modo* e dos romances, *O falecido Matias Pascal* e *Um, Nenhum e Cem Mil*. Em entrevista ao Jornal do Brasil, quando esteve no Rio disse: "*Tem-se escrito enormemente sobre a minha obra, mas infelizmente nem sempre com justiça e com inteligência.*"

THE LIBRARIAN OF CONGRESS  
Washington

CO-20464

17 de Setembro de 1941

Sua Excelência  
O Senhor Presidente da  
República do Brasil

Vossa Excelência:

Nos últimos dias tenho tido o prazer de receber e conhecer o ilustre pintor brasileiro, o senhor Cândido Portinari, que recentemente aqui chegou numa missão de grande importância cultural. Graças à visão e à generosidade de Vossa Excelência o senhor Portinari prepara os esboços duma serie de quatro pinturas murais na Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. Tenho seguido com grande entusiasmo e intensa admiração o desenvolvimento desses estudos que prometem transformar-se numa decoração verdadeiramente magnífica.

É para mim então uma satisfação especial poder comunicar a Vossa Excelência que o senhor Portinari teve a amabilidade de aceitar o modesto pagamento que lhe pudemos oferecer pela execução das pinturas. A quantia é deveras pequena em relação com o imenso valor artístico do trabalho de se realizar.

Em nome da Biblioteca do Congresso portanto desejo agradecer a Vossa Excelência pela gentilíssima atenção que prestou ao nosso convite feito ao senhor Portinari para que considerasse a preparação dessas decorações e a esplêndida ação de Vossa Excelência em mandar o distintíssimo pintor a Washington com o motivo de executar os desenhos preliminares. Tenho a certeza que a realização deste importante projeto nas paredes de nossa Fundação Hispânica, que rapidamente se torna um centro preeminente neste país

de estudos da cultura da América Latina, terá as mais largas e benéficas consequências na atual obra de rapprochement cultural entre os povos das duas grandes repúblicas, os Estados Unidos do Brasil e os Estados Unidos da América do Norte. Do profundo interesse que Vossa Excelência sempre tem manifestado por essa obra de ligação cultural representa a missão do senhor Cândido Portinari nova e eloquente prova.

Com a expressão da minha profunda apreciação e alta estima, tenho a honra de subscrever-me

De Vossa Excelência

Mto. ato. vendor. e obgdo.

a) ARCHIBALD MACLEISH  
Diretor

Figura 58

Os temas escolhidos para decorar a Biblioteca do Congresso de Washington foram Descobrimento, Desbravamento da Mata, Descoberta do Ouro e Catequese. Abaixo imagens dessas obras.

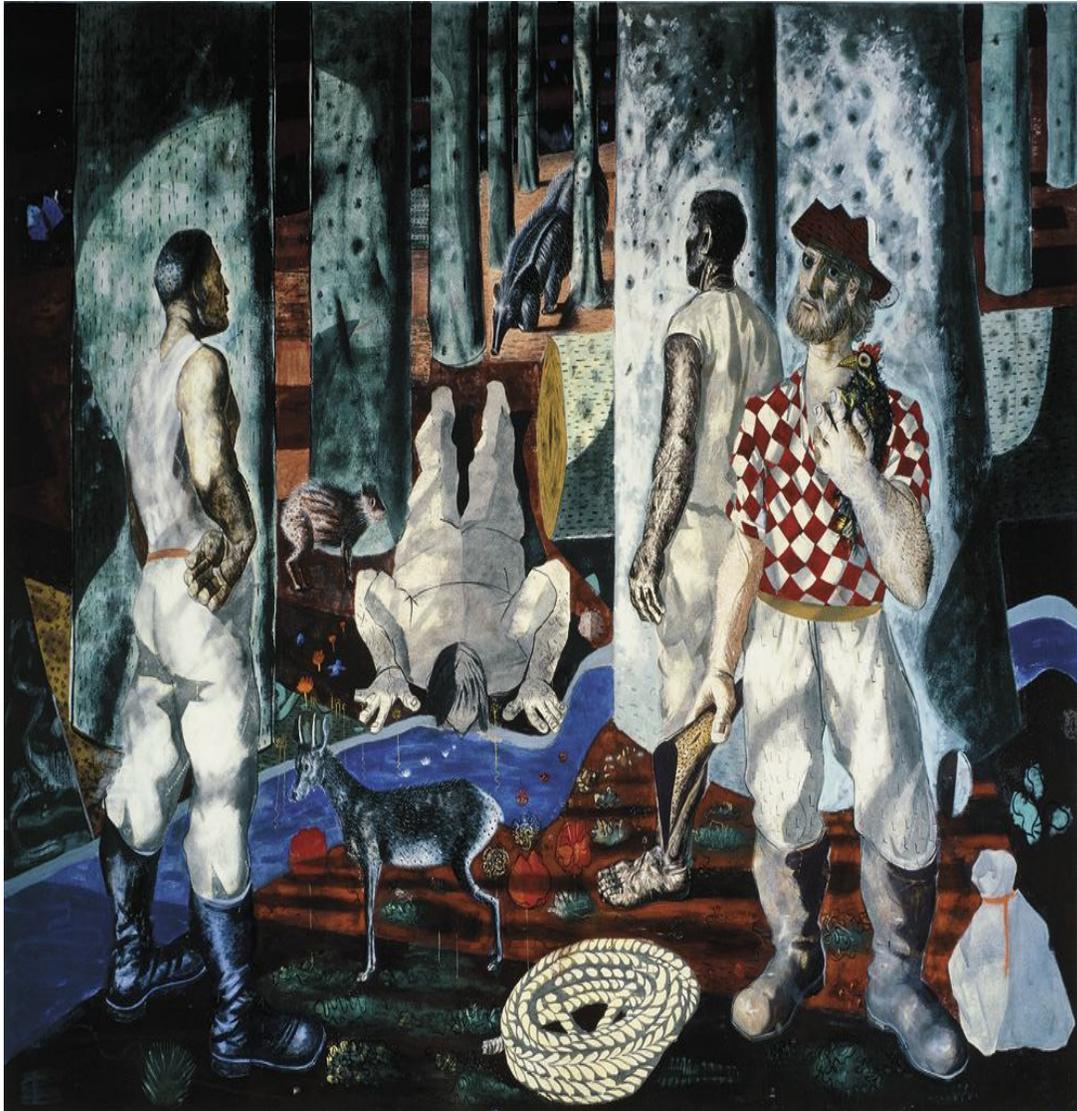


Figura 59



Figura 60

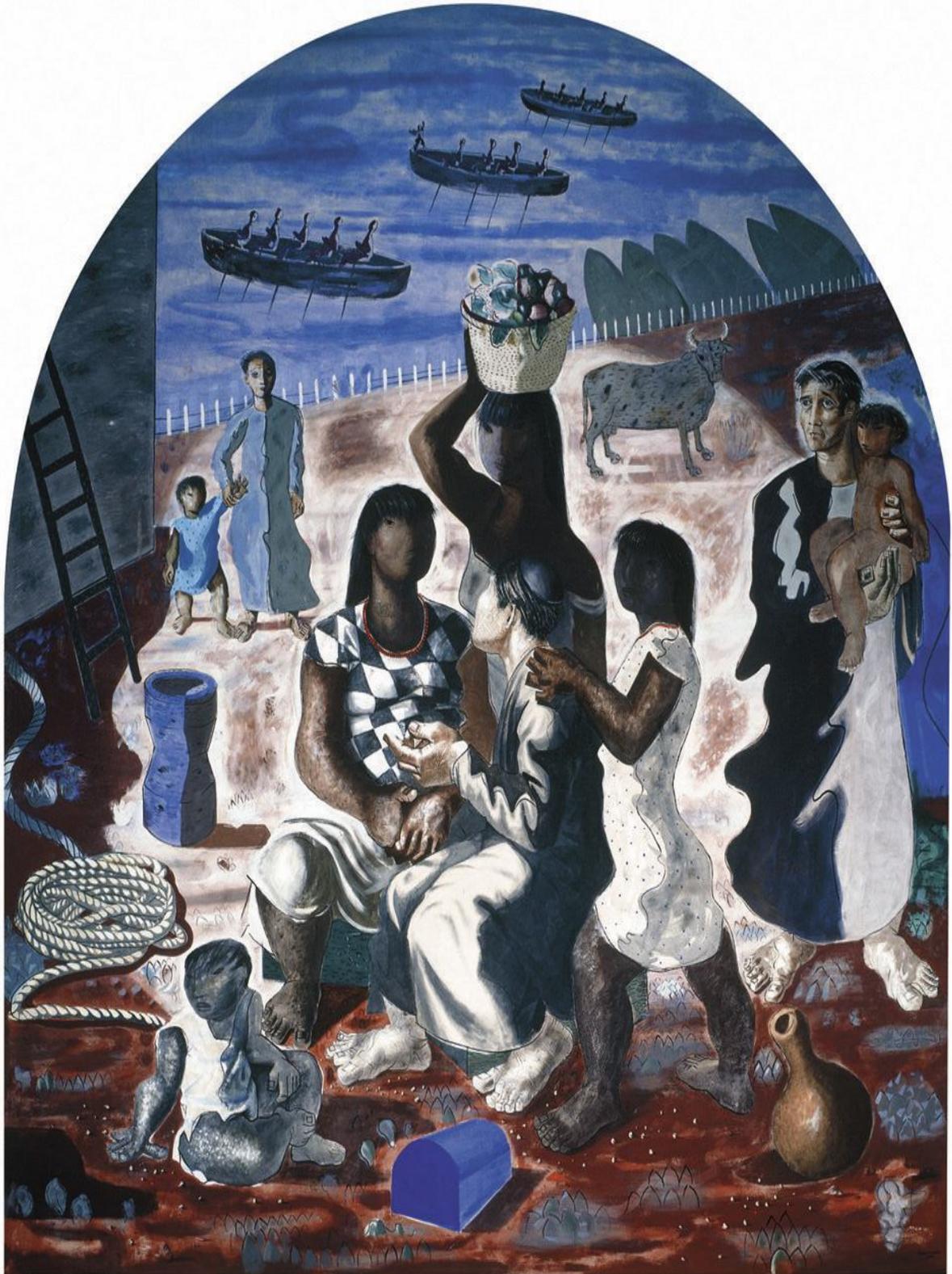


Figura 61

Ao estudar o historicismo presente em Portinari, pode-se dizer aos alunos que ele tinha intenção de revelar nossa história através de suas obras? O Descobrimento do Brasil que se encontra hoje em Brasília na sede do Banco Central foi feita por encomenda para decorar a sede da Revista “Cruzeiro”<sup>64</sup>, assim como o painel Anchieta. Nestas e em outras de cunho histórico evidencia-se uma preocupação maior com a dimensão humana do que com os acontecimentos históricos. A composição e os tipos que nela aparecem nada têm de épico e solene que bem poderia caracterizá-los. A história aparece a Portinari como o campo de ação do homem: não do herói celebrado nos compêndios escolares, mas do homem simples, do homem do povo, cujo nome não foi registrado nos anais (FABRIS 1990 p.102).

Povo e herói participam do mesmo acontecimento, sem que entre eles se instale a dialética daqueles que atuam e daqueles que assistem, pois todos são atores e espectadores ao mesmo tempo (FABRIS 1990 p.64).

Portinari não se manteve neutro, frente aos problemas sociais que afligiam o país. Contribuiu com sua arte para revelar a elite dominante e aos países nos quais expôs como estava sendo formada sua nação. Foi um educador e não um professor que não luta contra as desigualdades sociais, que não contribui para a formação de uma nova classe social. No prefácio de Freire (1997), este escreve que “educar é construir, é libertar o ser humano das cadeias do determinismo neoliberal, reconhecendo que a história é um tempo de possibilidades”. Para Freire (1997) o educador deveria ensinar “a pensar certo”. Falar com a força do testemunho é um ato comunicante, co-participado, em que não cabe a neutralidade e a mente burocratizada.

---

<sup>64</sup> Nos anos 60, a Revista *Cruzeiro* entrou em declínio com o surgimento de novas publicações, como as revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos*. O fim da revista aconteceu em julho de 1975, com a consagração definitiva do instantâneo televisivo em favor dos impressos e o fim do império dos Diários Associados de Chateaubriand.

#### 4.4- Palaninho e o Academicismo

Em julho de 1930, Portinari escreve a Rosalita Mendes de Almeida, sua grande amiga e colega na Escola Nacional de Belas Artes / ENBA, a carta que ficou conhecida como a “Carta do Palaninho”, verdadeira declaração sobre a força do Brasil.

Palaninho é da minha terra, de Brodowski. Palaninho é baixo, muito magro com a cara mole esbranquiçado pelo amarelão; tem o aspecto duma criança seca e doente. Ele não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê que é o Palaninho. Vê que é o Palaninho porque ele tem o bigode empoeirado e ralo e com algumas falhas; e só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo cheia de remendos escuros de pano listrado; ainda se nota o carimbo da marca da farinha. Embaixo ele amarra as calças com palha de milho para não apanhar lama não usa botina dia de semana. Aos domingos ele vai à missa com calça feita do mesmo pano e passada a ferro ao contrário. Usa paletó escuro listado com uma golinha muito pequena e quatro botões: três pretos e um branco. Palaninho vai calçado de botinas de elástico ele fura um buraco no lado do joanete. As calças ficam engastadas nas botinas. Só usa colarinho, não se ajeita com gravata. Palaninho é beira corgo e dono dum sítio. Ele diz uma porção de coisas geniais que eu não sou capaz de escrever só sei arremedá-lo. O Palaninho é muito engraçado; honesto por necessidade acredita em Deus e em todos os santos porque tem medo; às vezes mente. É casado com a Biela, uma mulher muito alta, magra e aloirada que usa dentadura postiça que custou oitocentos mil réis, ela diz a todo mundo. Tem cabelos compridos e coque. Saem do pescoço umas penugens compridas encaracoladas. Usa uma blusa fechada até em cima e governa o Palaninho. Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho (Projeto Portinari CO n.º 4545).

Ao longo da carta, o artista descreve o Palaninho e sua família, gente simples e típica da roça, “eu uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas no fundo ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde<sup>65</sup>”.

A lembrança do homem mais humilde e simples da Brodóski do menino Portinari, foi o começo de uma revelação. “Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor” (CO n.º 4545)

O historiador da arte Clarival do Prado Valladares, escreve sobre Portinari e sua forma de retratar o povo simples que habitava suas lembranças da infância, na revista *Cultura* (Brasília) em 1971. O texto levava o título de *O sentimento comunitário na obra de Candido Portinari*, e destaco a página 17:

<sup>65</sup> Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900) escritor irlandês.

Portinari participou da elite intelectual brasileira, ao lado dos mais consagrados poetas, escritores, arquitetos, educadores, jornalistas e políticos, no período exato em que todos eles provocavam uma notável mudança na atitude estética e na cultura dos grandes centros brasileiros. (...) De nenhum outro artista ou sábio, pintor ou escritor, recebemos um legado de transcendência lírica de nossa história comparável ao dele. E se somarmos os seus grandes murais - A Descoberta da Terra, A Catequese, Os Bandeirantes e a Descoberta do Ouro, em 1941 para a Biblioteca do Congresso de Washington, a várias outras obras. Como, por exemplo, a Primeira Missa (1943), o estudo para o painel Padre Anchieta (1953-1961), Chegada de D. João VI (1952), Navio Negreiro (1950), Tiradentes (1949), O Descobrimento do Brasil (1954) e mais ainda, aos temas políticos do Ministério da Educação e Saúde (1936-1944) denominado, na época, Trabalho na Terra Brasileira ou Evolução Econômica, ao famoso Café (1935) e à série Retirantes (1945). Então, estaremos em face de um acervo de pintura histórico-social de determinado povo e região que se poderá reconhecer como dos mais notáveis da história da pintura.

Portinari soube relacionar seu trabalho de pintor com o do educador já que este “é um maestro que vai mudando o aluno para que ele compreenda o uso da imagem nas aulas como ponto de referência e não como ponto final” (CALLADO 2003 p. 74).

Abaixo a obra Palaninho, que se encontra em coleção particular no Rio de Janeiro. O desenho foi executado em 1930 em Paris e foi leiloado pelo Banco do Brasil em 2009, para saldar uma dívida de R\$ 45.000,00. O filho do artista entrou com um recurso especial sob o nº 594.526- RJ (2003/0172940-5), por danos morais e materiais. O processo teve como relator o Ministro Luis Felipe Salomão e como advogado de defesa Maria Edina de Oliveira Carvalho.



Figura 62

O Palaninho é simples, pobre, fruto de nosso país. Podemos em sala de aula compará-lo ao Jeca Tatu de Monteiro Lobato e ao Picador de Fumo de Almeida Junior?

Com o retorno de Portinari ao país vieram também suas primeiras preocupações, que diziam respeito à criação de uma arte de cunho social, capaz de participar da educação efetiva da população. Os retirantes entremeiam-se nas recordações do pintor com a mesma intensidade e o mesmo vigor das evocações alegres.

Ele é um produto da terra roxa e esta é uma tragédia, um produto das plantações feudais de Brodósqui (CALLADO 2003 p. 34).

No entanto, a preocupação ainda dominante no Brasil era de copiar a natureza. O academismo francês irritava Portinari, que um dia disse a Rodolfo Amoedo, “olhe professor, no seu tempo o senhor passava horas copiando uma laranja. Hoje eu faço um disco amarelo e é uma laranja” (BALBI 2003 p. 87).

A verdade é que o academismo leva-nos a registrar numa laranja os poros de uma laranja quando pictoricamente a laranja não tem poros - é um disco amarelo, é um sol, uma mancha berrante e redonda no verde difuso. Abaixo imagem de laranjas pintadas em duas épocas distintas: a primeira<sup>66</sup> retrata o disco amarelo e difuso de que Portinari falou para Amoedo; a segunda, a perfeição da fruta, com seus poros pictóricos.

---

<sup>66</sup> Natureza-Morta, 1942. Coleção particular (SP). Obra destruída na década de 1980 em incêndio na residência do proprietário.



Figura 63



Figura 64

Portinari demonstra em suas obras que tinha horror a qualquer imposição e a qualquer observação que diminuísse o prestígio da arte como atividade criadora, livre de tutores e independente de qualquer coisa que cheire a simplificação mecânica do processo artístico. Disse “há uns anos o Siqueiros disse aqui no Rio<sup>67</sup> que pintar a pincel nos dias de hoje, ao invés de pintar a pistola, é como arar a terra com charrua ao invés de trator. Eu perguntei a ele: Escute aqui, Siqueiros, você prefere um poema escrito à mão ou a máquina?” (BALBI, 2003 p. 04).

Em alguns momentos de desânimo, o pintor dizia que se haviam esgotados os recursos da pintura a óleo. Isto é o mesmo que dizer a um escritor que se esgotaram os recursos da máquina datilográfica (CALLADO 2003 p. 41)

O Portinari Educador pode entrar na escola por muitos meios. O livro organizado por Ana Mae Barbosa, sob o título *A Imagem no Ensino da Arte*, escreve sobre a qualidade que a arte possui de exercitar nossa habilidade de julgar e de formular significados que excede nossa capacidade de dizer algo pelas palavras. E o limite da nossa consciência excede o limite das palavras (BALBI 2003 p. 04).

Não existe a possibilidade de encontrarmos uma educação intelectual, formal ou informal de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracterizam a arte (BALBI 2003 p.05). Precisamos estimular a materialidade da produção em grupo, a imaginação criativa e o entendimento dos princípios articuladores da obra de arte, respeitando a especificidade de cada linguagem e de cada criador, através de oficinas, no trabalho direto com as artes e seus veículos para um maior desenvolvimento econômico do país.

---

<sup>67</sup> A visita ocorreu em 1933 – Tema da Palestra: Revolução Técnica da Pintura, Portinari encanta-se com sua pintura e segue seu caminho.

## 5 – CAPÍTULO III – A PROPOSTA CURRICULAR DO ESTADO DE SÃO PAULO. PORTINARI AUSENTE

### 5.1 – Breve histórico sobre o ensino da arte no Brasil.

A ideia de ensino de arte está ligada à origem do Brasil. Gadelha (2007 p.359) escreve que com a presença dos Jesuítas, em 1549, iniciou-se o ensino de arte na Educação Brasileira, através de processos informais, caracterizados pelo ensino em oficinas de artesões. O objetivo era catequizar os povos<sup>10</sup> da terra nova, utilizando-se, como um dos instrumentos, do ensino de técnicas artísticas. Mas que eram os artistas? O que era ensinado?

Gadelha (2007 p. 336) acredita que seja difícil saber quem iniciou o ensino da arte e de que forma, tanto que escreve “a vastidão do país exige levantamentos monográficos locais que permitam o estudo, o levantamento das obras arquitetônicas e artísticas da Companhia com a identificação de seus arquitetos e construtores, artistas e artesão, ainda em estágio insipiente”. Desta forma, ainda não há como dizer com precisão o que era ensinado, por quem e como.

Na educação formal, o ensino de arte nasce com a chegada da família imperial em 1808 e com a criação da *Academia Imperial de Belas Artes*<sup>68</sup>, em 1816. Junto com Dom João VI, vieram para o Brasil, a fim de ministrar o ensino da arte, a *Missão Artística Francesa* que tinha como líder Joachim Lebreton<sup>69</sup>. Todos os membros da Missão Francesa, que vieram para ensinar na Academia, possuíam uma orientação neoclássica<sup>70</sup>, que marcou o modo de ensinar a arte acadêmica em nossa terra.

Com a abolição do trabalho escravo em 1888 e a Proclamação da República em 1889, os liberais e positivistas iniciaram grandes reformas em diferentes esferas da sociedade. Eles pretendiam consolidar o novo regime político do Brasil através de uma mudança radical nas instituições escolares (BARBOSA, 2002 p. 28).

<sup>68</sup> Atual Escola de Belas Artes vinculada a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>69</sup> No contexto da Revolução Francesa, foi nomeado administrador das Belas Artes do Ministério do Interior. Participou do golpe de estado do 18 de Brumário, tornando-se, no ano VIII da Revolução, membro do Tribunat. Com a Restauração, foi afastado de seus cargos e obrigado a se exilar, vindo a conseguir refúgio no Brasil sob a proteção da família real portuguesa, ali instalada desde 1808.

<sup>70</sup> O neoclassicismo buscava inspiração no equilíbrio e na simplicidade, bases da criação na Antiguidade. As características são o caráter ilustrativo e literário, marcados pelo formalismo e pela linearidade, poses escultóricas, com anatomia correta e exatidão nos contornos, temas "dignos" e clareza.

A educação brasileira teve que acompanhar esse momento político, pois os liberais e os positivistas encaravam-na como um campo estratégico para a efetivação das diversas mudanças que viriam a acontecer.

Desta forma, a arte passa a ser vista como ensino e passa a desempenhar um importante papel através da linguagem, sendo “valorizadas como meio de redenção econômica do país e da classe obreira, que engrossara suas fileiras com os recém-libertos” (BARBOSA, 2002 p. 30).

Os positivistas acreditavam que a arte era um poderoso veículo para o desenvolvimento do raciocínio e da racionalização da emoção, desde que ensinada através do método positivo, que subordinava a imaginação à observação (BARBOSA, 2002 p. 30).

Historicamente, do século XIX para o século XX, a arte como educação deu um grande salto quando foi promulgado a LDB nº 5692 de 11/08/1971. Ana Mae Barbosa, principal referência no Brasil para o ensino da Arte nas escolas, escreve que a arte

Tem sido uma matéria obrigatória em escolas primárias e secundárias (1º e 2º graus) no Brasil há 17 anos. Isto não foi uma conquista de arte-educadores brasileiros, mas uma criação ideológica de educadores norte-americanos que, sob um acordo oficial (Acordo MEC-USAID), reformulou a Educação Brasileira, estabelecendo em 1971 os objetivos e o currículo configurado na Lei Federal nº 5692 denominada "Diretrizes e Bases da Educação". (BARBOSA, 1989 p.2)

Barbosa (1989) criticou a forma como era vista o ensino da arte pela LDB 5692/71, já que esta consistia em aplicar técnicas e não entender o fazer como produto da ação do homem. Em linhas gerais, o aluno não sabia o porquê de aprender artes na escola.

Com a promulgação de Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional em 20/12/1996 sob nº 9394/96 e dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), observa-se uma maior atuação do Governo Federal junto à elaboração dos currículos escolares em todos os níveis de ensino. Não havia mais uma encomenda e sim um trabalho de pesquisadores brasileiros contratados pelo MEC para reformular a educação. A elaboração dos currículos sempre foi competência dos governos estaduais, assim como a produção de materiais e orientações para o ensino fundamental e médio (SOUZA, 2006 p.203). Desta forma, fica claro que os PCNs (a partir de seu texto base e do Parecer da Câmara de Educação Básica 04/1998) giram em torno da construção de uma base nacional articulando as propostas de estados e municípios.

Para Souza (2006 p. 204) esta “interferência” do governo federal frente os currículos implementados pelos estados constitui um aspecto específico da política educacional. Na verdade seria uma avaliação dos condicionantes da possibilidade que teriam os estados de “provocar/influenciar mudanças na prática educativa e, como decorrência, promover a qualidade da escola pública”.

Quanto ao ensino da arte, nos PCNs (1997) volume seis, encontra-se regulamentada a forma como ensiná-la. Nas páginas 15 e 19 há as seguintes descrições:

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana: o aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e pelos colegas, pela natureza e nas diferentes culturas (p.15).

A arte de cada cultura revela o modo de perceber, sentir e articular significados e valores que governam os diferentes tipos de relações entre os indivíduos na sociedade. A arte solicita a visão, a escuta e os demais sentidos como portas de entrada para uma compreensão mais significativa das questões sociais. Essa forma de comunicação é rápida e eficaz, pois atinge o interlocutor por meio de uma síntese ausente na explicação dos fatos (19).

Para Souza (2009 p. 2) o ensino da arte faz-se através das imagens que possuem múltiplos sentidos, “elas se dirigem ao intelecto, via palavras, na forma de metáforas”. O aprendizado em arte deve incidir sobre a elaboração de expressões e comunicação artística.

Ao conhecer a arte produzida em diversos locais, por diferentes pessoas, classes sociais e períodos históricos e as outras produções do campo artístico, o educando amplia a sua concepção da própria arte e aprende a dar sentido a ela. (FERRAZ e FUSARI, 2009 p. 19)

Desta forma, quando pensamos em ensinar arte, logo vem à mente o uso apenas da imagem, mas esta não é obrigatória, além de não existir relação com o real. A imagem utilizada em arte é, antes de tudo, um signo construído pela imaginação, pela ideia. Pode ser construída por estímulos externos ou internos. Para Ferraz e Fusari (2009 p. 21), “os autores ou artistas, com suas diferentes origens, histórias e experiências pessoais, procuram imaginar e inventar formas novas, com sensibilidade, para apresentar e expressar o mundo interior e sua relação com a natureza e o cotidiano cultural”.

Ao longo dos anos, o ensino da arte evoluiu no papel em termos significativos, mas e na escola? Como o educador ministra e administra este conhecimento?

O professor precisa saber arte, pesquisar, conhecer e aperfeiçoar continuamente sua visão artística e estética. Com isso, o educador poderá conduzir crítica, intelectual e criativamente seu aluno para uma construção poética, interativa e contextualizada do ensino da arte; algo que os elaboradores da PC/SEE enfatizaram de maneira significativa e exaustiva na elaboração do caderno de Arte.

## **5.2 – A proposta curricular do estado de São Paulo e os cadernos de arte.**

A partir de 1983, tem início no estado de São Paulo, a reestruturação curricular, em que se propunha uma nova concepção da prática pedagógica. O professor deveria dominar não só o conhecimento do “objeto de aprendizagem, mas também levar em conta o processo de construção do conhecimento pelo aluno” (SOUZA, 2006 p. 205). As propostas neste período foram apresentadas em fascículos e distribuídas para os professores, e estas incorporavam as principais teorias críticas do currículo escolar.

Os temas versavam sobre valores políticos, sociais e declaravam um forte compromisso com as classes populares, favorecendo a qualidade do ensino público. Paulo Freire (1997) defendia o ensino público e escreve que os conhecimentos dos alunos teriam que ser respeitados, principalmente aqueles advindos das classes mais baixas.

Mas qual a intenção existente para a produção deste tipo de material pedagógico? Para Souza (2006 p. 207) este material pode ser visto: 1- como apoio para a formação dos professores em serviço, transmitindo apenas os saberes (o que para Freire e Nosella não transforma o professor em educador), 2- como forma de intervenção do estado sobre a prática pedagógica, que por sua vez teria uma “natureza prescritiva, instituindo um discurso político-pedagógico caracterizado pela veiculação de valores, ideologias e conhecimentos”.

Estas publicações foram e ainda são organizadas pela Coordenadoria de Estudo e Normas Pedagógicas (CENP) e Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), órgãos ligados à SEE/SP. Os materiais produzidos por eles são responsáveis pela difusão e propaganda da política pedagógica dos governos paulistas e pela formação continuada de todos os professores ligados a rede de ensino. O saber pedagógico orientado pela proposta curricular articula-se com a propaganda pseudoeducativa da SEE/SP de

promover um ensino de qualidade e único para todas as 5.200 escolas da rede pública de ensino do Estado de São Paulo. É claro nos textos apresentados pela proposta curricular que existe uma orientação direta da SEE/SP, que versa os temas de elaboração dos conteúdos programáticos, para os indicadores educacionais apontados pelo SARESP/IDESP.

Os cadernos específicos para cada disciplina nascem em 2007. No primeiro momento para os professores e em 2009 também para os alunos. Os responsáveis pela elaboração da PCSEE/SP foram: Maria Inês Fini - aposentada da UNICAMP e idealizadora do ENEM; Guiomar Namó de Mello - educadora pelas Universidades: PUC/SP, UNICAMP, UFSCar e UFMG, Lino de Macedo - USP/SP; e Luis Carlos de Menezes – USP/SP. O documento básico oficial apresenta (2008, p.8),

Os princípios orientadores para uma escola capaz de promover as competências indispensáveis ao enfrentamento dos desafios sociais, culturais e profissionais do mundo contemporâneo. O documento aborda algumas das principais características da **sociedade do conhecimento** e das pressões que a contemporaneidade exerce sobre os jovens cidadãos, propondo princípios orientadores para a prática educativa, a fim de que as escolas possam se tornar aptas a preparar seus alunos para esse novo tempo. Priorizando a competência de leitura e escrita, esta proposta define a escola como espaço de cultura e de articulação de competências e conteúdos disciplinares.

Os cadernos de Arte foram organizados por: Geraldo de Oliveira Suzigan, músico formado pela Faculdade de Educação do Instituto de Música de São Paulo; Sayonara Pereira, formada em dança e docente da USP/SP; Mirian Celeste F. D. Martins formada em artes visuais, aposentada pela UNESP e docente no Mackenzie/SP; e Gisa Picosque, formada em teatro com vínculo no Rizoma Cultural.

Pela formação dos elaboradores dos cadernos é possível observar que todas as linguagens artísticas foram contempladas. Entretanto na proposta, logo de início lê-se (2008 p. 41) que a “arte é essa linguagem de potência estranha que ousa e se aventura a falar de acontecimentos e percepções da vida pela voz de fazedores de práticas artísticas, sejam ou não artistas”. Ousar falar de acontecimentos e percepções da vida, para o ensino da arte, não soa estranho partindo de educadores? Afinal, o ensino da arte contempla um saber estético e cultural que abrange ideias e emoções apresentando um discurso interpretativo, teórico e histórico que revela um universo de múltiplas formas de pensar a arte que chega aos alunos, através da filosofia, sociologia, antropologia e por que não psicologia.

No caderno de arte, a matriz de referência segue o contexto de que o professor deve conduzir seu aluno ao:

Estudo das *produções artísticas que nos coloca em contato com a singularidade do modo de produção da linguagem da arte*<sup>71</sup>; seja para a compreensão da passagem, por exemplo, da arte moderna para arte contemporânea, como para perceber e compreender as diferentes singularidades da linguagem da pintura quando estamos diante de uma obra de Michelangelo<sup>72</sup>, de Van Gogh<sup>73</sup>, de Pollock<sup>74</sup> ou de Paulo Pasta<sup>75</sup> (2008 p.47)

Mas construir um conhecimento sobre as produções em arte nos coloca em contato com as diversas linguagens artísticas, e nesse momento somos capazes de argumentar sobre elas. Sendo assim, é preciso que os educadores saibam construir um conhecimento que aguace a percepção do aluno, bem como o capacite para ler o mundo deixado impresso pelo criador em sua tela, papel, parede ou qualquer outro suporte técnico. Mas como fazer essa trajetória frente a uma proposta que apresenta artistas de épocas diversas sem apresentar uma passagem temporal entre elas? Os artistas expostos acima trazem em seu repertório conteúdos artísticos muito distantes de nossos alunos. Qual a motivação pedagógica para isso?

O conhecimento descontextualizado e atemporal é fatigante. O educador precisa ter algo a dizer que seja fruto de suas experiências, observações feitas através dos artistas e das obras por eles apreciadas. Desta forma, a arte passará a ser produto da criatividade humana, e através dela se poderá mediar conhecimentos, técnicas, estilos individuais e pertencentes a uma sociedade. Pela arte, o aluno pode ser levado a expressar verdades humanas e a despertar emoções amplas, que partam ou não da visão deixada por determinado artista. Mas para isso, o manual entregue para o professor e para o aluno precisa trazer uma linha temporal e significativa sobre o ensino da arte.

---

<sup>71</sup> Grifo meu.

<sup>72</sup> (1475-1564) pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano, considerado um dos maiores criadores da história da arte do ocidente.

<sup>73</sup> (1853-1890) considerado um dos pioneiros na ligação das tendências impressionistas com as aspirações modernistas.

<sup>74</sup> (1912- 1956) combina a simplicidade com a pintura pura e suas obras de maiores dimensões possuem características monumentais.

<sup>75</sup> (1959) pintor, desenhista, ilustrador e professor graduado pela ECA/ USP.

### 5.3 – Portinari ausente

O artista paulista nascido no interior de São Paulo e um dos nomes mais conhecidos da pintura, Cândido Torquato Portinari, não foi contemplado na Proposta Curricular do Estado de São Paulo para o ensino de Arte em nenhuma das séries, tanto do Ensino Fundamental Ciclo II quanto do Ensino Médio. Será que os professores convidados para formular este caderno não admiram este artista? Será que a grandiosidade política e social de sua obra não cabe nesta Proposta? Ou será mais fácil trabalhar com o novo, o inusitado, com artistas pouco conhecidos nas escolas? Será que o artista não foi contemplado para que não se pague direitos autorais pelas imagens utilizadas nos cadernos a seu herdeiro João Cândido Portinari?

A Lei 9610/98, publicada no D.O.U. de 20/02/1998, que trata dos Direitos Autorais, prevê em seu Capítulo II, artigo 30, que “no exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito”. Neste caso, em conversa junto à senhora Noélia Coutinho dos Santos, por e-mail, a mesma afirmou que o filho do artista João Portinari, não cobra direitos autorais para livros didáticos, teses e dissertações, anais e revistas ligadas à educação. A própria lei dos direitos autorais assegura ao autor quando em seu Capítulo IV, artigo 46, diz que não constitui ofensa aos direitos autorais a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra. A título de curiosidade, a referida lei, em seu Capítulo III sobre a utilização da obra de arte plástica, apresenta os seguintes artigos:

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

Art. 78. A autorização para reproduzir obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

Desta forma, um questionamento aqui levantado já foi respondido, o problema não está em se pagar ou não por direitos autorais. Sobre a forma como trabalhar com o ensino da arte, segundo a reformulação ocorrida nos Parâmetros Curriculares Nacionais (2006 p. 37),

A linguagem é a capacidade humana de articular significados coletivos em sistemas arbitrários de representação, que são compartilhados e que variam de acordo com as necessidades e experiências da vida em sociedade. A principal razão de qualquer ato de linguagem é a produção de sentido. Mais do que objetos de conhecimento, as linguagens são meios para o conhecimento. O homem conhece o mundo através de suas linguagens, de seus símbolos. À medida que ele se torna mais competente nas diferentes linguagens, torna-se mais capaz de conhecer a si mesmo, assim como a sua cultura e o mundo em que vive.

Assim, os PCNs nos colocam que o conhecimento de natureza enciclopédica, sem contextualização ou significação prática, passa a ser substituído por conteúdos e atividades que possibilitam, não só a interação do aluno com o meio social no qual está inserido, mas que também este seja capaz de proporcionar-lhe maior acesso às informações e melhores possibilidades de interpretação das informações nos contextos sociais em que são apresentadas.

Neste sentido, a Proposta Curricular do Estado de São Paulo apresenta elementos culturais muitas vezes distantes de nossos alunos, visto que muitos nomes ali inseridos e técnicas apresentadas requerem que, mais do que professor, este seja pesquisador e leve seu aluno a uma viagem cultural distante de seu meio. Seria como conduzir um deficiente visual para uma exposição de Pollock e pedir-lhe para explicar a obra em sua técnica e contexto. Nossos professores não são pesquisadores: é difícil admitir tal fato, mas é a pura verdade. Eles não estão preparados para relacionar a obra de Pollock ou Paulo Pasta com a de Michelangelo, mesmo porque em minha opinião isto é irrelevante e sem sentido. Mas e as obras de Portinari? São relevantes e com passagens temporais que possam conduzir o aluno a uma viagem cultural?

Balbi (2003 p. 47) escreve que dentre as obras de Portinari estão os retirantes, as famílias chorando crianças mortas, os homens carregando cadáveres deitados em redes, a terra seca e desoladora. Todas as representações trágicas e artísticas desse drama são incessantes, repetitivas e exaustivas. Mas o professor pode perfeitamente apresentá-las aos alunos junto a fotos das enchentes do Rio de Janeiro e Nordeste e comparar as mortes causadas pela seca de Portinari e as mortes causadas pelas chuvas durante 2009 e 2010.

As obras de Portinari são para a pintura o mesmo que *Vidas Secas* é para literatura: assuntos recorrentes, mas de beleza incomparável e importância incontestável para se pensar as mazelas pelas quais já passaram e ainda passam muitos brasileiros. Então porque não apresentá-las nos cadernos de Arte, ao invés de limitá-las apenas aos de

Língua Portuguesa e História? Será que essas obras estão presentes nestes cadernos para ilustrar a página ou para conversar com o leitor?

A PC/SEE (2010 p. 38) escreve que

O aluno do Ensino Fundamental e do Médio deve não só vivenciar, experimentar, valorizar, apreciar e aproveitar os benefícios advindos da cultura do movimento, mas também perceber e compreender os sentidos e significados das suas diversas manifestações na sociedade contemporânea.

Essa vivência deve ser realizada pelo professor, que, desde 2008, conta com o “apoio”, não imposto, mas cobrado pelos Professores Coordenadores da Oficina Pedagógica e Supervisores de Ensino sobre todo o conteúdo presente na mesma; sendo assim, a experimentação e apreciação estética ocorrem com as obras trazidas pela Proposta. Muitas delas com legendas erradas, e de péssima qualidade na impressão.

Para que se possa tecer comentário sobre as obras apresentadas nos cadernos de Arte, será preciso fazer um recorte, visto que o ensino desta disciplina está presente em todas as séries do Ensino Fundamental Ciclo II e nas duas primeiras do Ensino Médio. Desta forma seria preciso analisar vinte e quatro exemplares contendo um total de aproximadamente 1.152 páginas. Como o tempo para tal análise torna-se inviável, o recorte será feito a partir da 6ª séries do EF Ciclo II.

Nos quatro volumes de 2009 a chamada “apostila do aluno” traz obras de artistas plásticos brasileiros como: Iole de Freitas, Edith Derdyk, J.C. Serroni, Fábio Namatame, Álvaro Apocalypse, Vik Muniz, Beatriz Nilhazes, Farnese de Andrade, Nelson Leirner. Dos internacionais são apresentados: Marco Buti, Tintoretto, Leonardo da Vinci, Vicent van Gogh, Arman, Hannah Höch, Jean Tinguely, Juan Gris, Fayga Ostrower, Giuseppe Arcimboldo, Jackson Pollock, Joan Miró, Marcel Duchamp.

É inegável a importância de todos esses artistas para as artes visuais e para a humanidade, entretanto alguns deles poderiam ser substituídos por Portinari, em contexto, técnica e beleza. Portinari é um mestre que trabalhou com todas as técnicas e escolas artísticas apresentadas na PC/SEE. Se nossos alunos precisam estudar “a linha que desenha o gesto no papel e no espaço” (PC, 2009 p. 21), ou seja, a tridimensionalidade, porque não apresentar a obra *A última ceia* (1950) de Portinari ao invés de *A última ceia* (1495-1497) de Leonardo da Vinci?



Figura 65



Figura 66

É inegável a importância e beleza da obra de Leonardo da Vinci. Nossos alunos precisam reconhecê-la e saber seu histórico, entretanto a PC/SEE apresenta-a aos alunos apenas como forma de identificar a linha como elemento essencial do desenho, configurando as formas expressivas ali apresentadas. Escreve apenas que a linha é a marca visível do gesto. Não é apresentada qualquer referência ao pintor, sobre a grandiosidade de sua obra, sua importância histórica, localização do afresco, técnica, nada. E ainda ao final do exercício, pede que o aluno contextualize esta obra com a de Iole de Freitas<sup>76</sup>, *Estudo para superfície e linha* (2005), o que aparentemente para uma criança é impossível.

Para que aconteça tal passagem, o educador precisa estudar muito e se pudesse utilizar uma imagem como a *Espantinho* (1940) que faz parte da cultura popular de nossos alunos, seria um trabalho mais significativo.

Apesar de apresentar-se anterior em relação a *A última ceia*, a obra denota o mesmo suporte, a pintura; faz referência ao tema proposto, ao estudo da linha; e apresenta

---

<sup>76</sup>Mineira de Belo Horizonte (1945) estudou na ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) e estudou dança em Milão. Atualmente trabalha com instalações tridimensionais.

praticamente a mesma escala cromática. Abaixo a obra de Iole de Freitas e Cândido Portinari.



Figura 67



Figura 68

A diferença entre as obras é gritante. Claro que é importante estudar os artistas contemporâneos e suas obras, assim como outros suportes artísticos, mas o educador precisaria ter respaldo intelectual para isso, uma promessa feita pela SEE/SP<sup>77</sup>. Como a bibliografia sobre Portinari é rica e vasta, acredito que estas passagens sugeridas pela SEE ficariam mais acessíveis e seu caráter educativo seria cumprido.

Para justificar tal afirmação, na página 26 da PC-SEE/SP (2009), o aluno deve explorar os gestos no momento da criação do artista e acrescenta como informação no caderno do professor,

Os movimentos modernos valorizam o acaso como um afrontamento aos conceitos e valores acadêmicos da Arte. As pinceladas rápidas e imprecisas dos impressionistas também estavam presentes nas marcas dos gestos sobre a argila, nos poemas sorteados do dadaísmo, nos ready-mades de Duchamp, na

<sup>77</sup> Entretanto os Professores Coordenadores da Oficina Pedagógica que deveriam acompanhar este trabalho, muitas vezes não são capacitados para desenvolver esta atribuição.

escrita automática dos poetas surrealistas, nos movimentos caóticos dos expressionistas abstratos.

Como o educador irá associar tais passagens, se muitos deles nem conseguem traduzir o que está escrito?

Para o exercício com o aluno, é apresentada uma foto de Pollock pintando em seu ateliê em 1949. Pollock trabalhava com o movimento da tinta e do pincel, fazia manchas e desenhos a partir da exploração dos gestos, mas Portinari também o fez. Entretanto, ao invés de trabalhar com manchas, trabalhou com imagens que mostram o movimento da linha como no caso de *Menino* (1950), feito com desenho a guache em papel, suporte bastante conhecido de nossos alunos e professores. Portinari também foi retratado várias vezes junto a seus pincéis e durante o momento de criação. Porque, então, ausentá-lo destes cadernos? Abaixo foto de Pollock em 1949, realizada por Martha Holmes<sup>78</sup> e Portinari em 1940, (não há menção de quem o fotografou), respectivamente, cada qual em seu estúdio.



Figura 69

---

<sup>78</sup> (1923- 2006) fotógrafa e fotojornalista da Revista *Life*. Em 1950 foi eleita uma das 10 melhores fotografas dos EUA.



Figura 70

No caderno de Arte, após a imagem da foto de Pollock pintando, há a imagem de sua obra intitulada *Numero 31*, de 1950. A proposta de trabalho é que o aluno realize desenhos, pinturas ou esculturas espontâneos, ou seja, sem controle técnico, além de outros como recortes em papel ou esculturas em argila. Mas não há uma explicação sobre o porquê da obra de Pollock estar inserida neste contexto. Sendo assim, por que não Portinari? Abaixo a obra de Pollock e Menino, de 1950, citada na página 149.



Figura 71



Figura 72

Não caberiam neste trabalho todas as obras apresentadas nos cadernos de Arte e suas comparações/substituições pelas de Portinari. Entretanto, cabe destacar que o artista fez-se presente, como já disse anteriormente, em todas as linguagens da História da Arte. Pode-se encontrar o *Academicismo*, com a obra representada abaixo do poeta Olegário Mariano em 1928.



Figura 73

O Modernismo, em *Mulher do Pilão*, de 1945. Obra abaixo:

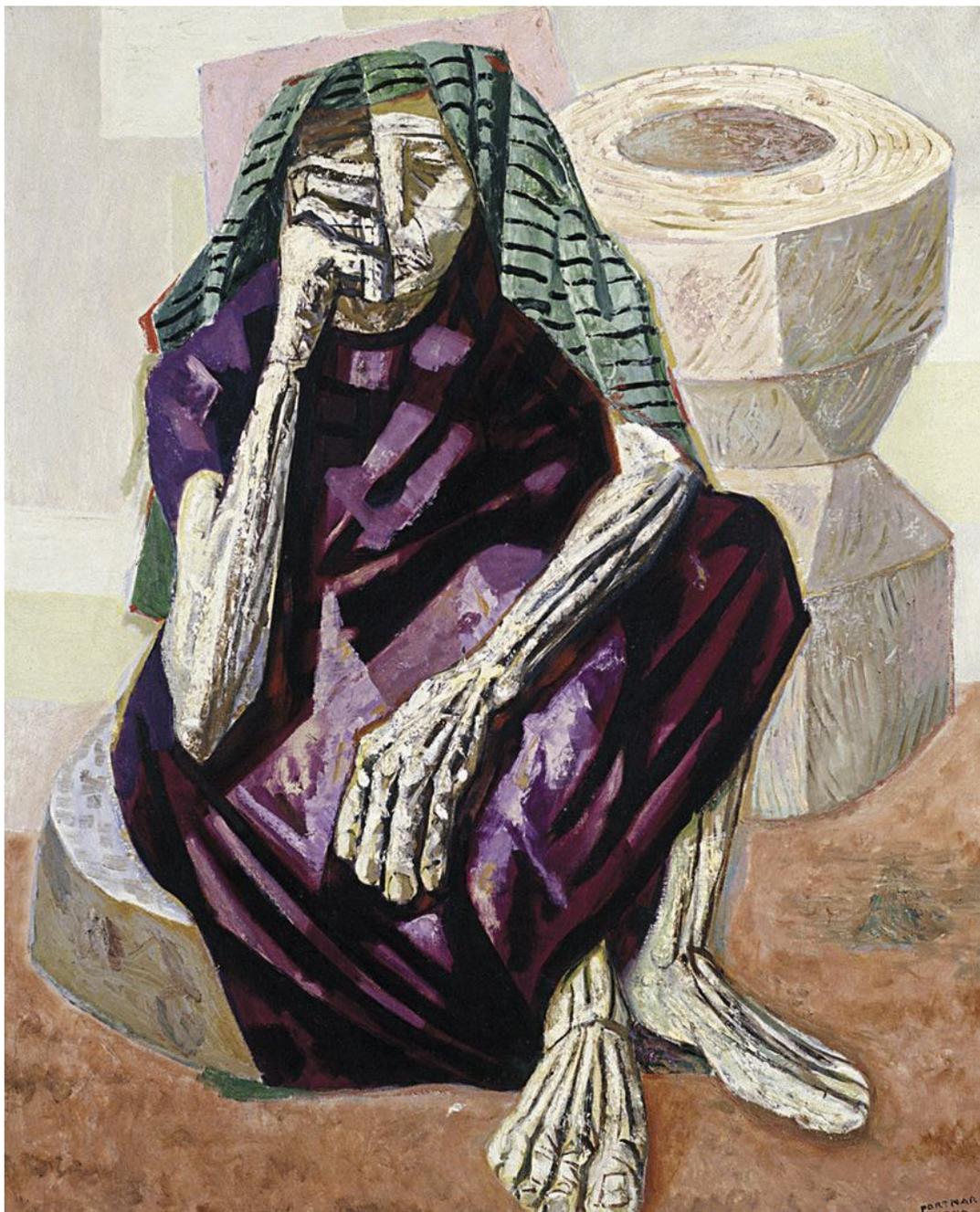


Figura 74

Ainda na escola modernista pode-se destacar o Abstracionismo do painel *Fogo*, de 1945, presente no Palácio Gustavo Capanema.



Figura 75

Portinari também se dedicou à pintura de caráter Religioso, como em *Nossa Senhora do Carmo*, de 1944 (obra abaixo que teve como modelos a irmã do artista Inês Portinari e seu filho João Cândido). Estes pequenos exemplos não expõem nem de longe a grandiosidade da obra de Portinari; desta forma segue a pergunta: porque ele foi suprimido dos cadernos de Arte?



Figura 76

#### 5.4 – A imagem ausente.

Para Joly (1996 p. 13), ainda que não remeta ao visível, a imagem toma de empréstimo traços do visual e está atrelada à produção, imaginária ou concreta, de um sujeito; ou seja, a imagem passa por alguém que a produz e reconhece. Bittencourt (2006 p. 74) complementa tal afirmação sobre a importância das imagens como recurso pedagógico, e como este tem obtido destaque nas discussões de editores e autores de manuais didáticos sobre como analisar determinados segmentos sociais, que com frequência têm representado, especialmente, o indígena e a população negra.

Dessa forma, se faz importante ter o artista Cândido Portinari nos cadernos de Arte; afinal, quem dos pintores contemporâneos retratou tão bem a cultura negra em nosso país?

Muitas vezes desejamos forçar o aluno a gravar várias imagens, para assim associá-las ao texto escrito, mas está correto? Não podemos educar somente pela imagem? Ou devemos utilizá-la apenas como “apoio”? O que devemos apresentar aos nossos alunos? Queremos que eles apenas vejam as cenas históricas ou reflitam sobre elas? O que é mais fácil para o professor, apresentar a Primeira Missa de Victor Meirelles, A Primeira Missa de Portinari ou Anchieta e Nóbrega com os índios de Calixto? Nas artes visuais, dos cadernos da SEE/SP, onde estão nossos heróis?

Balbi (2003 p.49) escreve que o horror da miséria tornou-se um dos temas principais da obra de Portinari. A terrível epopeia dos migrantes e o heroísmo da sua gente misturam-se à temática da lida diária do Brasil rural. Quais heróis, quais imagens nossas escolas deveriam mostrar? Aqueles que supostamente nos livraram das garras da coroa portuguesa e de sua monarquia que esbanjava recursos ou aqueles homens e mulheres de pés e mãos grandes que formaram nossas cidades, nos alimentaram e nos mostraram um país mais humano e mais humilde? Quem deveria estar nas páginas de nossa proposta curricular? É preciso fazer uma mudança nesses aspectos? Seria interessante politicamente? O que é mais bonito de se mostrar em um programa de governo, uma apostila com imagens atraentes ou a dura realidade de um país miserável, corrupto, onde aqueles que deveriam zelar e proteger enriquecem à custa de crianças de ventres enormes de vermes e escolas sem merenda?

Distribuir livros, cadernos, lápis, “bolsas” de todo tipo se revertem em milhões de votos a cada quatro anos. E conhecimento? Não precisamos de pesquisas ou de dados

estatísticos para saber que aqueles detentores do conhecimento são minorias e não acreditam no que os manuais escolares ditam para a sociedade.

O conhecimento cria um processo que exige do aluno uma análise/interpretação que o conduz a utilização dos recursos expressivos da linguagem, relacionando textos com seus contextos, confrontando opiniões e pontos de vista e respeitando as diferentes manifestações utilizadas por diversos grupos sociais.

As manifestações culturais não devem ser reduzidas a meras listagens de escolas artístico-musicais/literárias, autores e suas características. O ensino de Arte não deveria ser desvinculado do conhecimento histórico como sugere o texto encontrado no Caderno do Professor, página 43.

O referido texto pede que os profissionais não abandonem o eixo da produção (eixo poético), quer o da recepção (eixo estético), quer o da crítica, mas como?

Para perceber a força poética que uma obra de arte oferece, deveríamos manter uma relação íntima entre a imagem e quem a lê; mas quais processos educativos são desencadeados nas escolas para que os bens materiais e imateriais da cultura produzam em crianças e jovens o sentimento de pertencimento? Sabemos que não nos cabe neste momento julgar os profissionais que administram esses saberes nas escolas, mas como falar de algo que estes desconhecem? Muitos podem pensar que os cadernos de professores e gestores apresentam tais formações para que possamos emitir esta força poética e estética para nossos alunos. Entretanto eles apresentam erros grosseiros, tais como:

Houve um tempo em que na escola se estudava Desenho geométrico, Artes Plásticas e Música. Em uma ou outra escola também se aprendia Teatro. E em quase todas, Trabalhos Manuais. Houve um tempo de ditadura, e mudanças radicais: Lei de Diretrizes e Bases 5691/73. Educação Artística como atividade, professores das antigas disciplinas voltando às faculdades para complementar seus cursos, na formação em “licenciatura curta”: Artes Plásticas, Música, Teatro em dois anos. Professor polivalente que até hoje teima em ser desejado pelas escolas. Um Leonardo da Vinci no ensino de arte, que hoje é solicitado também a ministrar aula de Dança, além das demais. Professor “poliquerente” desejoso da interdisciplinaridade, linha de fuga naqueles tempos...

Existe algum sentido neste texto? Que educador consegue entender um amontoado de palavras que além da lei estar grafada errada, diz que o ensino iniciou um processo de mudança, mas não diz o porquê.

A LDB 9394/96 (1998, p.62) atribui à gestão escolar o ato de auxiliar o professor de Arte na identificação sobre o conhecimento dos alunos. Mas como fazer isso visto que no estado de São Paulo os cadernos estão prontos? O texto diz:

Os conteúdos aqui relacionados estão descritos separadamente para garantir presença e profundidade das formas artísticas nos projetos educacionais. No entanto, os professores poderão reconhecer as possibilidades de interseção entre elas para o seu trabalho em sala de aula, assim como com as demais áreas do currículo. Cabe à equipe de educadores responsável pelo projeto curricular da escola trabalhar com os professores de Artes Visuais, Dança Música ou Teatro para fazer um diagnóstico do grau de conhecimento de seus alunos e procurar saber o que já foi aprendido, a fim de dar continuidade ao processo de educação em cada modalidade artística. A critério das escolas e respectivos professores sugerem-se que os projetos curriculares se preocupem em variar as formas artísticas propostas ao longo da escolaridade, quando serão trabalhadas Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro

Se os cadernos buscassem enfatizar a história da formação de nossa sociedade e conseguissem mudar o foco e o olhar lançados para a população brasileira, que demorou a aparecer nas ilustrações didáticas, conforme escreveu Bittencourt (2006 p. 80), qual imagem deveria ser apresentada? Como deveríamos trabalhar? Que índio entraria nas páginas dos livros? Os já demonstrados com características europeias ou o considerado hoje pela história social? Qual imagem de D. Pedro II os alunos iriam conhecer, a do velho ou do garoto de 15 anos que se tornou chefe de Estado? A imagem do pai jovem com o filho velho tem causado ainda, segundo Bittencourt (2006 p. 81), “uma perplexidade aos jovens leitores e uma falta de explicação ao aparente paradoxo”.

Por que muitos de nossos jovens reconhecem apenas Getúlio Vargas e ignoram Juscelino Kubitschek, General Figueiredo, Tancredo Neves e outros posteriores a eles? Teria a República sido proclamada conforme apresentou Calixto em sua célebre tela de 1893? Porque nenhuma dessas imagens é apresentada nos cadernos de Arte?

Na atualidade, é perceptível o fato de que todos os homens detentores do conhecimento no Brasil vivem isoladamente sem sentimento de coletividade, por isso são eles os que têm menos força<sup>79</sup>. Entretanto, essa força deveria nascer na escola, com cadernos que auxiliassem nosso aluno a compreender sua história e modificá-la; mas a PC/SEE, querendo aproximar a arte do universo do aluno, o está levando para cada vez mais longe de um contexto passível de modificação.

A arte brasileira vislumbrada por Portinari apresenta a nossa natureza, o nosso povo que se formou a partir de todas as raças, climas, aspectos variáveis, nascidos na

<sup>79</sup> Antonio Ermírio de Moraes- artigo publicado pela Folha de São Paulo em 28/11/2004.

angústia do seu crescimento, tendo uma fisionomia moral e intelectual bem marcada. Nosso aluno deveria encontrar nas artes visuais uma tradução para suas inquietudes; e esse caráter de raça visto por Portinari deveria ser estudado.

Apenas o tema “Brasil”, tão comentado de quatro em quatro anos, por si mesmo não vale, é preciso o espírito brasileiro. E como expressão de raça? O Brasil não é só o índio, o português e o negro. Nosso aluno precisa de uma unidade, de um sentimento comum, cada estado do Brasil tem um tipo. Portinari conseguiu atrelar a sua obra os vários cangaceiros, mulatos, mineiros, jecas-tatus, caipiras e tantas outras figuras típicas de nosso país.

Conforme escreveu Machado (2008 p. 10), a arte é a “extensão do poder dos ritos e cerimônias, que une os seres humanos aos incidentes e cenas da vida, através de uma celebração conjunta”. Dessa forma, torna-nos conscientes de nossa ligação uns com os outros, em origem e destino. Sem o conhecimento e consciência de nossa própria história, não é possível reinventar o futuro, visto que o presente já está escrito.

Através de Portinari, os educadores poderiam demonstrar essa consciência de história, pois conforme Fabris (1996 p. 15), o pintor demonstrou que “a sua geração caberia uma grande tarefa: criar a legítima arte brasileira, sem o convencionalismo de modelos importados”.

## 6 – CONCLUSÃO

Escrever sobre a trajetória do artista e homem Cândido Portinari não foi uma tarefa fácil, mas o incômodo por não tê-lo nas páginas da Proposta Curricular/SEE impulsionou este percurso. Ao longo da pesquisa, surgiu um Portinari que percorreu vários caminhos até defrontar-se com aquele que o transformaria em gênio e que, por esta razão, merece estar incluso nas páginas da referida Proposta.

O início do trabalho reflete sobre o surgimento do mito, suas viagens, seus estudos; a admiração por Giotto, Masaccio, della Francesca, Signorelli, Fra Angélico, Del Castagno, Michelangelo, Leonardo, El Greco, Goya. A pintura acadêmica e de encomenda; a descoberta de sua nação vista de Paris e pelas lembranças de sua infância simples, da avó, do Palaninho. Em 1942, Portinari vai a Nova York, para retratar a mãe de Nelson Rockefeller, e depara-se no MOMA com a obra de Picasso, *Guernica*, que produz no artista um impacto tão grande que faz com que este, ao voltar para o Brasil, inicie sua celebre série *Retirantes*. As várias viagens e exposições que realiza o transformam em um artista de muitas faces. Sua obra tem o apelo do impacto e causa um estranhamento que gera reflexão.

O artista faz Gilberto Freyre dizer que ele se esqueceu de sua gente ao retratar um Menino Jesus loiro. A amizade com Mário de Andrade influencia toda sua vida. As opiniões do amigo, escritas em revistas e jornais, levam o público a conhecer cada vez mais a obra deste homem que queria retratar sua terra. As aflições que sente pelos menos favorecidos, sua ânsia por ajudar de alguma forma, e as palavras de Prestes no Pacaembu, o levam à filiação ao Partido Comunista e a duas candidaturas fracassadas. Estas passagens, associadas às correspondências trocadas com Graciliano Ramos modificam totalmente a tônica de sua obra. As imagens produzidas por ele o tornam educador, segundo as palavras de Mário de Andrade.

E o Portinari educador não foi aquele da escola municipal do Rio de Janeiro, durante o secretariado de Carneiro Leão. Este nasce da força exposta na leitura de suas imagens, que gritam por justiça, por respeito à religiosidade, pela brincadeira de roda e pião, dos meninos que voam como anjos. O impacto de seus murais na ONU pede a paz, mostra crianças livres, leves em linhas delicadas. Na sede do Ministério da Educação e Saúde, a pedido de Capanema produz o Ciclo Econômico, em que retrata homens e mulheres que produzem a riqueza da nação. A intensa movimentação política o faz deixar o Brasil e exilar-se no Uruguai. A Escola do Povo, idealizada por Niemeyer e que pedia

uma educação igualitária para todos, é fechada e Portinari fica sendo investigado, mesmo após a sua morte.

Por estas razões, entendo que o artista deveria estar nas páginas da Proposta Curricular do Estado de São Paulo, no contexto das artes visuais presente nos cadernos de Arte.

Ao longo da pesquisa, através de imagens e documentos, nota-se que sua importância seria minimalista se reduzida apenas à imagem *Café*, apresentada nos manuais de História, e aos *Retirantes*, nos de Literatura. Sua obra percorreu o mundo; foi considerado por muitos como comunista, e por este motivo deveria ser desprezado, mas recebeu prêmios e honrarias. Não se curvou a nenhuma das escolas artísticas apresentada a ele durante sua viagem de estudos à Europa. Mas reverenciou cada um dos antigos mestres italianos, espanhóis, franceses. Não seriam estes motivos suficientes para ter este mestre nos manuais de Arte?

A Proposta Curricular de São Paulo mostra-se falha e nada inovadora. Na verdade é um grande apanhado das ideias nascidas durante a década de 1980, quando os arte-educadores não queriam mais um ensino voltado para a técnica e sim para o inteligível. Este pensamento, unido às leves inserções de conteúdos trazidos pela LDB 9394/96 e PCN/97, tenta aproximar um pouco o ensino da arte ao universo dos alunos. A vontade dos elaboradores dos cadernos em atrelar o estudo da arte às linhas artísticas contemporâneas descaracterizou o sentido histórico, estético e social da arte embora apresentados de forma tão brilhante pelas imagens de Portinari.

Assis Chateaubriand, em artigo publicado por *O Jornal* (10/12/1942) sob título *O bazar do turco*, define a obra e o gênio Portinari de forma magistral:

Fatigados de tanto academismo, de tanta arte de repetição e de decadência, os brasileiros se voltam para a interpretação mágica desse operário da arte nacional autêntica, que é Portinari. Aqui ele está solto. Não teve governo, Capanema, admoestações estatais, nada, para sufocá-lo ou estrangular. Ficou por conta do demônio interior que o possui, e compôs estas fábulas que sobem pelas paredes acima como labaredas de fogo do gênio infernal que o devora. Portinari é o maior e mais fantástico pintor de negros que já viu a espécie humana.

E Assis Chateaubriand ao escrever este artigo ainda não sabia do que mais Portinari seria capaz.

## 7- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**100 ANOS de República** - Volume I (1889-1903), Ed. Nova Cultural, São Paulo/SP, 1989.

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da esperança**. 34 ed. São Paulo. Record, 1987.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila sua obra e seu tempo**. 2 ed. São Paulo. Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_ **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970. 3 ed. São Paulo. Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo. Cia. Das Letras, 1993.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. Introdução ao ensino da cultura no Brasil. São Paulo. Melhoramentos, 1958

\_\_\_\_\_ **Um trem corre para o oeste**. São Paulo. Melhoramentos, 1984

BALBI, Marília. **Portinari- o pintor do Brasil** - Retrato. São Paulo. Boitempo Editorial, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 2. ed. São Paulo. Perspectiva S.A., 1996.

\_\_\_\_\_ **Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo**. São Paulo. Perspectiva, 1996

iu

\_\_\_\_\_ **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 6 ed. São Paulo. Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_ **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** São Paulo. Cortez, 2002.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade.** 3 ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1979.

BENTO, Antonio. **Portinari.** 2 ed. Rio de Janeiro. Léo Christiano, 2003.

BITTENCOURT, Circe (org.). **O saber histórico na sala de aula.** 11 ed. São Paulo. Contexto, 2006.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte.** Brasília. MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394 de 20/12/1996.**

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma História - a incrível saga de um país.** São Paulo: Ática, 2003

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte.** São Paulo. Cortez, 2002.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari.** 3 ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Estouro e libertação.** São Paulo. Martins Fontes, 1945.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos.** São Paulo. Global Editora, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisas em Ciências Humanas e Sociais**. 9 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008

COSTA, Cristina. **Questões de Arte**. São Paulo. Editora Moderna, 2004.

CUNHA, Célio da. **Educação e autoritarismo no Estado Novo**. São Paulo. Cortez, 1981.

FABRIS, Annateresa (org.). **Portinari, amigo mio – cartas de Mario de Andrade a Cândido Portinari**. Coleção Arte: Ensaios e Documentos. Campinas, SP. Autores Associados & Projeto Portinari, 1995

\_\_\_\_\_ **Cândido Portinari – artistas brasileiro**, 4 ed. São Paulo. Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_ **Momentos de um percurso**. Nápoles,- Projeto Portinari/PUC-RJ, 1992

\_\_\_\_\_ **Portinari, pintor social**. São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 1990 – Coleção Estudos

FEIST, Hildegard. **Pequena viagem pelo mundo da arte**. 2 ed. São Paulo. Moderna, 2003.

FERRAZ, Maria Heloísa C. T. FUSARI, Maria F.R. **Metodologia do ensino de arte**. São Paulo. Cortez Editora, 2009

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo. Paz e Terra, 1997.

FREITAS, Nivaldo Alexandre de. **Apontamentos sobre mimeses em Adorno e Benjamin**. São Paulo. Universidade de São Paulo. S/D.

GADELHA, Regina Maria A. Fonseca. **A globalização e os jesuítas**. Origens, história e impactos. Capítulo 3 – Para além da catequese: artes e ofícios dos jesuítas da província do Brasil (séculos XVI e XVII). Volume II. Loyola, 2007.

GIUDICE, Gaspare. **Luigi Pirandello**. Turim. Biblioteca dei clássica italiani di Giuseppe Bonghi, 1963.

HAUSER, A. **Historia social da literatura e da arte**. Tomo I e II. São Paulo. Mestre Jou, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico**. Tomo II, volume 3. Reação e Transação. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 2004.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 3.ed., Campinas, SP. Papyrus, 1996.

LAGO, Pedro C. **Documentos Autógrafos Brasileiros** – col. - Rio de Janeiro. Salamandra, 1997.

MENDES, Erasmo Garcia. Perfis de Mestres: Paulo Duarte. **SciELO Brasil**. Estudos Avançados vol. 8 nº. 22. São Paulo, Set/Dez de 1994.

MORAIS, Frederico. **O Brasil na visão do artista – o país e sua gente**. Projeto Cultural Sudameris, 2002.

ORLANDI, Eni P. **O inteligível, o interpretável, o compreensível**. Discurso e leitura. São Paulo: Cortez; Campinas: Edit. da Unicamp, 1993.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo. Perspectiva, 1981.

PIERUCCI, Antonio Flávio de Oliveira e outros. **O Brasil Republicano**, v. 4, Tomo III. 2 ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil Ltda., 2003.

PORTINARI, Candido. **Candido Portinari, o menino de Brodósqui: retalhos de minha infância.** Rio de Janeiro: Editora Livroarte. 1979.

PRADO, Caio Junior. **História econômica do Brasil.** 42 ed. São Paulo. Brasiliense S.A. 1997.

SÃO PAULO, **Proposta Curricular do Estado de São Paulo: Arte/** Coordenação Maria Inês Fini. São Paulo. Secretaria da Educação, 2008.

SAVIANI, Dermeval. **Histórias das idéias pedagógicas no Brasil.** 2 ed. Campinas, SP. Autores Associados, 2008.

\_\_\_\_\_ **O legado educacional do longo século XX brasileiro.** Campinas. Autores Associados, 2004.

\_\_\_\_\_ **Os saberes implicados na formação do educador.** São Paulo. UNESP, 1996.

SCWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema. Políticas e ideologias da educação.** 2 ed. São Paulo. Fundação Getulio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000.

SERPA, Élio. **Congresso da língua nacional cantada de 1937. “a insensatez maravilhosa da militarização das vogais”.** *Nacionalismo, raça e língua.* Dinamarca. Diálogos Latinoamericanos, nº 003. Universidad de Aatrus, 2001. ISSN – 1600-0110.

SILVA, Hélio, **O ciclo Vargas.** Porto Alegre. Editora L&PM, 2004.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács – Etapas de seu pensamento estético.** São Paulo. Ed. UNESP, 2008.

## DISSERTAÇÕES E TESES

CHIARELLI, Tadeu. **De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade**. 1995. 512p. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP/ECA, São Paulo, 1996.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Os Afrescos nos trópicos - Portinari e o Mecenato Capanema**. 2003. 425páginas. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

SILVA, Josie Agatha Parrilha **Carneiro Leão e a Defesa da Escola Pública brasileira nas primeiras décadas do século XX**. 24/03/2006, 131 páginas Dissertação de Mestrado. Programa de Educação da Universidade Estadual de Maringá, área de concentração: Fundamentos da Educação, 2006.

VAZ, Thais de Fátima. **Casa de Portinari, lugar de memória**. 04/12/2006. 180 páginas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós- Graduação em História. UNESP. Campus de Franca, 2006.

## SIMPÓSIOS, COMUNICAÇÕES E JORNADAS

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **Um olhar circular: diálogos americanos de David Alfaro Siqueiros**. Vitória. VIII Encontro Internacional do ANPHLAC. UNESP, 2008.- Disponível em: [http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/carlos\\_barbosa.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/carlos_barbosa.pdf)

BELMIRO, Célia A. **A imagem e suas formas de visualidade nos livros didáticos de Português**. Trabalho apresentado na 22ª Reunião Anual da ANPEd, em Caxambu, set./99. - Educação & Sociedade, ano XXI, nº 72, Agosto/00- Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n72/4191.pdf>

FABRIS, Annateresa. **Portinari e a arte social**. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI n. 2, p. 79-103, dezembro 2005- Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1339>

LOURENÇO, Emília Vicente. **Resgate da memória em Cândido Portinari**. Campinas. II Encontro de História da Arte. Unicamp, 2006.- Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/%2824%29.pdf>

MIKLOS, Aline Mocó Silva. **Mudanças na forma de percepção artística e uma breve análise entre Baudelaire e Duchamp**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, Departamento de História. – Disponível em <http://www.ip.usp.br/laboratorios>

PAULILO, André Luis. BAEZA, Teresa Marcela Meza. **Educação e elites no pensamento de Fernando de Azevedo**. São Paulo. Faculdade de Educação/ USP, 2004. Disponível em [www.sbhe.org.br/congressos2004](http://www.sbhe.org.br/congressos2004). acesso em 28/08/2010.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Os afrescos dos “ciclos econômicos” e a cultura historiográfica brasileira. Curitiba. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. **Anais** da XXIII reunião, 2003.- Disponível em <http://sbph.org/2003/comunicacoes/maria-de-fatima-fontes-piazza>

\_\_\_\_\_ O Brasil de Portinari: a terra e o homem. Curitiba. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. **Anais** da XXIV reunião, 2004.- Disponível em <http://sbph.org/2004/teoria-historiografia-fontes-e-metodologia/maria-fatima-fontes-piazza>

\_\_\_\_\_ Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero- americano. **Revista Ibero**. TOPOI vol.7 nº 12, 2006.- Disponível em <http://sbph.org/2006/cultura-e-suas-manifestacoes/maria-fatima-fontes-piazza>

\_\_\_\_\_. A política da imagem no suplemento Pensamento da América, do A Manhã. **Anais Eletrônicos** do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC. Vitória – ES, 2008.-

Disponível em <http://www.labharte.ufsc.br/pesqpiazza.htm>

SILVA, Josie Agatha Parrilha. MACHADO, Maria Cristina Gomes. Carneiro Leão e a defesa da escola pública nas primeiras décadas do século XX. Maringá. Universidade Estadual de Maringá. **Comunicação**, 2008.

Disponível em <http://revistas.facecla.com.br/index.php/>

TEIXEIRA, Beatriz de Basto. Parâmetros Curriculares Nacionais, plano nacional de educação e a autonomia das escolas. Universidade Federal de Juiz de Fora. 30ª reunião da **ANPED**.

Disponível em [www.anped.org.br](http://www.anped.org.br)

VAZ, Thaís de Fátima. Casa de Portinari, lugar de memória. Campinas. **II Encontro de História da Arte**. Unicamp, 2006.-

Disponível em [http://www.iar.unicamp.br/galeria/acervos\\_artisticos/programa.htm](http://www.iar.unicamp.br/galeria/acervos_artisticos/programa.htm)

### **PERIÓDICOS:**

ARÊDES, Ana Carolina Machado. *Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari*. Viçosa. **Revista Arte e Humanidades** nº 03. Abr/Nov. 2009.

COSTA, Lucio. O Ensino do Desenho. Programa para a reformulação do ensino de desenho no curso secundário, por solicitação do Ministro Capanema. **Revista do IPHAN**, Rio de Janeiro, 1940.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meireles e a construção da identidade brasileira. Rio de Janeiro. **Revista 19&20**, volume 3, 2007

Identidade cultural e arqueológica. **Revista do IPHAN**, Rio de Janeiro, n.20, 1984.

LUZ, Ângela Ancora da. Reflexos da Lavoura. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 5, nº 57, p. 36. Junho de 2010.

MORENO, Nahuel. As Revoluções do Século XX. **Revista da Câmara dos Deputados**. Brasília, 1984.

PORTO, Gilson Jr. A universidade do Distrito Federal: um retrospecto. Brasília. **Revista Pedagógica** ano 2 nº 4, 2004.

RESENDE, Beatriz. Drummond, cronista do Rio. São Paulo. **Revista da USP**, nº53. 2002.

RODRIGUES, Leonardo. A primeira missa e a construção do imaginário brasileiro na obra de Victor Meirelles. Rio de Janeiro. **Revista 19&20**, volume 2, 2007.

SANTAELLA, L. Por uma classificação da linguagem visual. São Paulo. **Revista FACE** v.2, n.1, jun.-jul., 1989.

SOUZA, Rosa Fátima. Política curricular no estado de São Paulo nos anos 1980 e 1990. Araraquara. **UNESP - Cadernos de Pesquisa** v.36 nº 127, 2006.

TONI, Flavia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. **Revista do IPHAN** nº 30, 2002.

#### **SITES INTERNET**

BRITO, Silvia Helena Andrade. **A educação no projeto nacionalista do 1º governo Vargas (1930-1945)**. [www.histedbr.fae.unicamp.br](http://www.histedbr.fae.unicamp.br) (s/d)- acesso em 28/08/2010.

FILHO, Luciano Mendes de Faria. VIDAL, Diana Gonçalves. Dossiê: História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). **SciELO Brasil**. Revista Brasileira de História vol.23 nº 45. São Paulo, julho de 2003. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

FREYRE, Gilberto. **Portinari**. O jornal. Rio de Janeiro, 16 dez. 1942. Biblioteca Virtual Gilberto Freyre -Disponível em <http://bvgf.fgf.org.br/portugues/index.html> acesso em 10/03/2010

GUERREIRO, Carmem. **Os novos pincéis**. Revista Educação ed. 138.2008-  
<http://www.anped.org.br/rbe/rbe/rbe.htm>. acesso em 20/02/2010

KOELLREUTTER, H.J. Criação/ Música: Sobre o valor e o desvaler da obra de arte. **SciELO Brasil**. Estudos Avançados vol. 13 nº. 37. São Paulo Set/Dez. 1999. Disponível em [www.scielo.br/?lng=pt](http://www.scielo.br/?lng=pt)

KRAMER, Sonia. *Propostas pedagógicas ou curriculares: Subsídios para uma leitura crítica*. Educação & Sociedade. **SciELO Brasil**. Ano XVIII nº. 60, dezembro de 1997. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

LEÃO, Raimundo Matos de. **Apreciação da obra de arte: a proposta triangular**. Salvador. Revista de educação CEAP. Ano 11 nº 43, 2003. <http://www.ceap.org.br>

LUCCHESI, Ivo. **Walter Benjamin e as questões da arte sob o olhar da hipermodernidade**. COMUM vol. 11 nº. 25 – p. 57 a 91. Rio de Janeiro, julho a dezembro de 2005.- <http://facha.edu.br/publicacoes/comum/comum27/Indice.pdf>

NOSELLA, Paolo. Compromisso político e competência técnica, 20 anos depois. Campinas. **SciELO Brasil**- Educação e Sociedade. Vol. 26 nº 90. Jan/Abr. 2005. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br) acesso em 01/08/2010

PAULILO, André Luis .Dossiê: Aspectos políticos das reformas da instrução pública na cidade do Rio de Janeiro durante os anos 1920. **SciELO Brasil**. Revista Brasileira de História vol. 23 nº 46. São Paulo, 2003. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

PILETTI, Nelson. Perfis de Mestres: Fernando de Azevedo. **SciELO Brasil**. Estudos Avançados vol. 8 nº. 22. São Paulo, Set/Dez de 1994. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

PORTINARI, João Cândido. O Projeto Portinari. Estudos Avançados / **Scielo Brasil** vol.14 n°. 38. São Paulo, 2000. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

SILVA, Josie Agatha Parrilha **Carneiro Leão e a proposta de organização da educação popular brasileira no início do século XX**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.25, p. 279. Março, 2007. Disponível em [www.histedbr.fae.unicamp.br](http://www.histedbr.fae.unicamp.br)

SOUZA, Luciana C. P. Com a palavra, a imagem. **História, imagem e narrativas**. Nº 09, outubro de 2009. ISSN 1808-9895 – [www.historiainagem.com.br](http://www.historiainagem.com.br) – acesso em 28/07/2010.

VASCONCELOS, Maria Drosila - Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica. **Scielo Brasil**. Educação & Sociedade vol.n°. 78 Campinas Abril, 2002. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

XAVIER, Libânia Nacif. Retrato de corpo inteiro do Brasil: a cultura brasileira por Fernando de Azevedo. São Paulo. **Scielo Brasil** Revista da Faculdade de Educação. Vol. 24, nº 01, 1998. Disponível em [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

[www.mec.gov.br](http://www.mec.gov.br); [pdt.org.br](http://pdt.org.br) – A Revolução de 30.

[www.pcb.org.br](http://www.pcb.org.br) - PCB: *Uma história de lutas em defesa do povo brasileiro*

Figuras trazidas neste trabalho.

Acesso entre 03/2008 à 07/2010.

Figuras 01 à 27- [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)

Figura 28 à 32- e-mail contendo em anexo as imagens, recebido da Sra. Maria Ketcham de Detroit, EUA, em 01/02/2010.

Figura 33 à 38- [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)

Figura 39- [www.mnba.gov.br/2\\_colecoes/8\\_pintura\\_br/j\\_vitor\\_meireles.htm](http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/8_pintura_br/j_vitor_meireles.htm). n° de registro 901.

Figura 41- <http://www.museegranet-aixenprovence.fr/www/collections-permanentes-fiche.php?menu=eep&smenu=13>- detalhe da obra de Granet

Figura42 – [www.culture.gouv.fr/public/kistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_2=AUTR&VALUE\\_2=VERNET%20HORACE](http://www.culture.gouv.fr/public/kistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=AUTR&VALUE_2=VERNET%20HORACE) detalhe da obra.

Figura 43- [www.mnba.gov.br](http://www.mnba.gov.br)-

Figura 44 à 65- [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)-

Figura 66- [http://maps.google.com.br/maps?hl=ptBR&biw=1024&bih=394&q=Santa+Maria+delle+Grazie+%28Mil%C3%A3o%29&um=1&ie=UTF8&hq=&hnear=Santa+Maria+delle+Grazie,+Piazza+Santa+Maria+delle+Grazie,+2,+I20123+Milano,+Italy&gl=br&ei=IWnFTOzZIYKr8AbAs6mmBg&sa=X&oi=geocode\\_result&ct=title&resnum=1&ved=0CBoQ8gEwAA-](http://maps.google.com.br/maps?hl=ptBR&biw=1024&bih=394&q=Santa+Maria+delle+Grazie+%28Mil%C3%A3o%29&um=1&ie=UTF8&hq=&hnear=Santa+Maria+delle+Grazie,+Piazza+Santa+Maria+delle+Grazie,+2,+I20123+Milano,+Italy&gl=br&ei=IWnFTOzZIYKr8AbAs6mmBg&sa=X&oi=geocode_result&ct=title&resnum=1&ved=0CBoQ8gEwAA-)

Figura 67- <http://www.ioledefreitas.com/home.html>-

Figura 68, 70,72-76- [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)-

Figura 69 e 71- [www.moma.org/explore/inside\\_out/tag/jackson-pollock-](http://www.moma.org/explore/inside_out/tag/jackson-pollock-)