

Capítulo 1

O moderno Candido Portinari

Neste capítulo, traço um retrato de Candido Portinari como artista e intelectual na indústria cultural das décadas de 20 e 30 do século XX. Nascido a 30 de dezembro de 1903, em uma fazenda de café próxima à pequena cidade de Brodósqui, no interior de São Paulo, Portinari chega ao Rio de Janeiro em 1919, determinado a se tornar pintor. Matricula-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde recebe, ao longo de oito anos, uma formação acadêmica distante dos ventos modernistas que chegavam da Europa.

Em 1928, após duas tentativas, finalmente ganha, com o retrato do poeta Olegário Mariano, o concorridíssimo ‘Prêmio de Viagem’, concurso que a ENBA promovia em seus salões anuais e que dava ao vencedor uma viagem de estudos à Europa. Em janeiro de 1931, Portinari regressa ao Brasil, já casado com Maria Victoria Martinelli, jovem uruguaia que conhecera em Paris. Os tempos são outros: a Revolução de 30, ocorrida em outubro, havia instalado o Governo Provisório, presidido por Getúlio Vargas. O novo governo iniciara, também, uma renovação nas instituições artísticas e culturais jamais vista no país. Com a indicação de Lúcio Costa para a direção da ENBA, Portinari é convidado a integrar a Comissão Organizadora do Salão, que abole o júri de seleção e os prêmios, abrindo espaço para as mais diversas tendências artísticas do período. Portinari exhibe 17 obras na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, que ficou conhecida por Salão Lúcio Costa. Nessa ocasião, Portinari é “descoberto” pelo escritor Mário de Andrade, e os dois se tornam amigos. Desse encontro, em 1931, resulta a integração de Portinari ao grupo de artistas e intelectuais de São Paulo, formado por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, entre outros, tendo em Manuel Bandeira seu representante no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, o artista faz a primeira exposição individual após seu retorno da Europa, onde apresenta, em suas telas, uma inédita temática nacional, exaltadas pelo escritor Henrique Pongetti como “o começo de alguma coisa séria e definitiva na pintura brasileira”¹. A pintura de Portinari finalmente “se encontra” com as questões que passaram a ocupar os artistas modernistas, capitaneados por Mário de Andrade, a partir do segundo momento do movimento: a arte social descobrindo o homem social brasileiro.

1.1 Portinari é notícia

Neste subcapítulo investigo a representação da identidade moderna brasileira nas artes plásticas pela imprensa carioca, particularmente através de artigos de jornais e revistas que opinaram criticamente sobre o trabalho do pintor Candido Portinari. As questões que me propus a discutir foram: como se constituía o campo das artes no Rio de Janeiro? Qual era o ambiente em que as artistas circulavam e produziam suas obras? Quem eram os artistas e intelectuais representativos do modernismo carioca? Quem eram os críticos envolvidos no debate sobre as artes plásticas? Quais os métodos empregados pela crítica de arte para a construção da nova identidade brasileira? Como a pintura de Portinari foi recebida pela crítica no primeiro momento de sua carreira artística? Qual lugar Portinari ocupou nesse cenário?

A metodologia empregada foi a seleção de fontes primárias publicadas entre 1923 – ano em que Portinari é citado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em decorrência da XXX Exposição Geral de Belas Artes –, e 1931 – quando retorna ao Brasil de seu Prêmio de Viagem, já consagrado, e às vésperas de conhecer Mário de Andrade, já num segundo momento do movimento modernista paulista. O cenário para discutir a recepção da imprensa carioca ao pintor Portinari foram as manifestações

¹ PROJETO PORTINARI, *Cronobiografia de Candido Portinari*, p. 7.

modernistas na Escola Nacional de Belas Artes através das exposições realizadas pela instituição, e fora dela, e das registradas pela imprensa.



O mundo girava mais rápido e as distâncias haviam se encurtado para os leitores dos jornais cariocas do início do século XX, num Brasil recém-adentrado na República, tamanha a quantidade de notícias que falavam das invenções tecnológicas que se juntavam ao seu cotidiano.

Não havia mais espaço para o passado. O novo século, o *século da velocidade*, como o definiu João do Rio, chegara ao Brasil, capitaneado pelo prefeito Pereira Passos e seus ideais positivistas, varrendo o pó da tradição juntamente com o Morro do Castelo e as construções coloniais. A cidade se reinventava e se modernizava, submetendo seus habitantes a novos traçados e costumes que tentavam fazer do Rio de Janeiro uma “Paris tropical”. Civilizávamo-nos física e simbolicamente, já que livros, roupas, revistas e ideias francesas circulavam pelos recém-pavimentados *boulevares* e suas confeitarias, disseminando, entre a elite econômica e cultural carioca, mas não só ela, o cultivo do ‘bom gosto’ e do gosto pelas artes, numa tentativa de convencer a população a refinar os seus hábitos estéticos. O Rio se torna a *capital irradiante*, como a definiu Nicolau Sevcenko, sendo...

(...) sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. (SEVCENKO, 2001:522)

Como agente dessa mudança atuava a imprensa periódica, filha dos centros urbanos e da consolidação de um público leitor que lhe garantia a circulação. No Rio de Janeiro do início do século XX, a imprensa era variada e numerosa, e o *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, alcançaria a tiragem de 60 mil exemplares graças à aquisição de uma rotativa que imprimia simultaneamente quatro páginas do jornal. Jornal “barato e popular” era a fórmula que a maioria dos periódicos de então seguia. Preocupados em informar, mas ao mesmo tempo em ‘formar’ seu público, alguns desses jornais tinham um corpo de intelectuais de vulto – escritores, jornalistas, artistas, professores – em suas redações e que disputavam a atenção dos cidadãos cariocas. Como alternativa aos jornais, que se tornavam empresas, surgiram, entre 1880 e 1911, inúmeras pequenas revistas ilustradas editadas por escritores cariocas. Com periodicidade mensal ou semanal, também exerciam grande influência na opinião pública.

Gazetinha, Gazeta da Tarde, A Semana, Pierrot, Revista dos Novos, Brasil Moderno, Rua do Ouvidor, Rosa-Cruz, Vera-Cruz, Kosmos, Renascença, O Paiz, Diário de Notícias, Diário do Comércio, Atheneida, Os Anais, Revista Contemporânea, Revista Ilustrada, O Globo, A Avenida, Ilustração Brasileira, Revista da Semana, Revista Americana, e mais Guanabara, Rio Revista, Galáxia, Mercúrio e Fon-Fon, estes fundados pelo pintor, crítico de arte, jornalista e escritor Gonzaga Duque em 1901 e 1908, respectivamente, eram alguns dos periódicos que faziam circular, no Rio de Janeiro daquele período, os afetos e desafetos à enxurrada de novas ideias propostas pela “civilização da máquina” e que ricocheteavam na arte tranquila e comportada produzida pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Gonzaga Duque seguia, no exercício da crítica de arte, os passos de seu predecessor Araújo Porto-Alegre, primeiro crítico brasileiro – além de pintor, historiador e professor da ENBA, quando a Escola Nacional era ainda Academia

Imperial de Belas Artes (Aiba) –, a defender, já no século XIX, que a pintura de paisagem deveria registrar a natureza nacional.

Quando Candido Portinari chegou ao Rio de Janeiro, em 1919, havia quase duas décadas que a capital federal era *moderna*. A Reforma Pereira Passos, entre 1902 e 1906, a inauguração da usina de energia elétrica de Ribeirão das Lajes, em 1907, e a Exposição Nacional de 1908 faziam o Rio de Janeiro, e por consequência, o Brasil, ombrear com as “nações civilizadas” do mundo – Inglaterra, França e EUA. Vindo de São Paulo para estudar como aluno livre na ENBA – onde permaneceu por oito anos –, Portinari encontrou uma instituição ainda arraigada aos conceitos de arte do início do século XIX – ou seja, ao Neoclássico –, mesmo o mundo já tendo conhecido as manifestações de vanguarda artística como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo e o Dadaísmo. O “Academismo”, como foi batizada a releitura do Neoclássico durante o século XIX e parte do XX, era o estilo vigente na ENBA e a vida artística na Capital Federal se resumia aos Salões anuais, às encomendas oficiais, à decoração de prédios públicos e ao magistério oficial, sendo o Prêmio da Viagem ao exterior a principal forma de consagração e meio de aperfeiçoamento ou, em alguns casos, de liberdade de expressão artística.

Não que a ENBA já não tivesse tentado se *modernizar*. Criada em 1816 pela Missão Artística Francesa como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, logo rebatizada de Academia Imperial de Belas Artes, a partir de 1890, com a República, passara a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Juntamente com as reviravoltas políticas nacionais, a escola já tivera, ao longo de 103 anos, suas próprias revoluções, que começaram com Félix Émile Taunay, diretor da Academia Imperial entre 1834 e 1851, que criou as Exposições Gerais de Belas Artes (1840), organizou a pinacoteca (1843) e instituiu os prêmios de viagem ao exterior (1845); passaram pela Reforma Pedreira, em que Manuel de Araújo Porto Alegre, diretor entre 1854 e

1859, buscou, com sua proposta de mudança curricular baseada em uma preocupação legítima com a arte brasileira e com a construção de uma identidade nacional, “lançar as bases de um verdadeiro projeto nacionalista” (PEREIRA, 1998:12)² dentro da Academia; e culminaram com o Grupo Grimm, que promoveu, entre 1884 e 1886, com a liderança do pintor alemão Georg Grimm, os estudos de pintura paisagística do lado de fora das salas de aula, contrariando os ditames da Academia.

Se a instauração da República – supostamente livrando-nos das amarras coloniais – pressupunha uma guinada ainda maior nos estatutos da instituição para além de seu rebatismo, contrariamente, o ensino das artes manteve-se fiel às regras firmes do modelo acadêmico francês, adotado desde a fundação da escola, que conservaram a produção artística da ENBA atrelada ao gosto oficial de uma oligarquia que permaneceria no poder até 1930 e ficaria conhecida como “República Velha”. Nem mesmo as manifestações de descontentamento dos alunos conseguiram atualizar as diretrizes do ensino, e um conflito entre “modernos” e “acadêmicos” se instalou na escola, levando um grupo de alunos, Eliseu Visconti entre eles, e alguns professores da Academia a fundar, em julho de 1890, o *Ateliê Livre*, movimento que defendeu a importância da renovação do modelo acadêmico de ensino, considerado obsoleto.

Se, até o período anterior, as artes plásticas brasileiras tinham-se mantido dentro dos limites do neoclassicismo e do romantismo, agora – entre as décadas de 1880 e 1920 – ocorre realmente entre os artistas brasileiros uma ânsia de atualização: sobretudo a pintura absorveu concomitantemente todos os demais movimentos que a Europa, e em especial a França, haviam formulado ao longo do século XIX – realismo, impressionismo, simbolismo – e no início do XX, com as primeiras vanguardas históricas – sobretudo o fovismo e o expressionismo. (PEREIRA, 2008:83)

Se para o público externo a ENBA era um ambiente retrógrado e o reduto do academismo, em seu interior

² In *Anais do Seminário EBA 180*.

circulavam alunos e professores identificados com a modernidade, como Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, França Júnior, Henrique e Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa.

O modernismo no Rio começou com os simbolistas, mais dissidentes que revolucionários. Eles foram os críticos da razão moderna, a razão da técnica e da ciência, e buscaram outras razões, através de uma estética da sugestão, de uma imaginação extravagante e uma abertura ao inconsciente. (LINS, 2008:59)

Quando Portinari, aos 16 anos, se matriculou na ENBA como aluno-livre para cursar Desenho Figurativo com Lucílio de Albuquerque e, depois de aprovado em concurso, Pintura com Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, outros subterrâneos vinham sendo revolvidos para além da reurbanização da Zona Sul carioca, promovida pelo então prefeito Paulo de Frontin: a luta pela autonomia da pintura, que na visão moderna já não mais encontrava resposta nas esquematizações catalogadas pelo academismo em sua fidelidade à representação.

O que está por detrás do discurso da arte moderna é a questão da luta entre as forças da infinitude e as forças da finitude na constituição da obra de arte. Quando o artista moderno decreta o fim da representação e a constituição de um campo eminentemente plástico, o que está sendo interrompido é essa passagem natural de correspondências entre o que está sendo representado e a representação, que está ancorada na ideia de que esta correspondência é possível graças a um fluxo de passagens, garantido pelo ilimitado, entre uma situação e outra: como se houvesse um fundo infinito que sustentasse essa relação. A interrupção desse fluxo (daí a ideia tão caracteristicamente moderna de ruptura) indica que o campo de ação das artes plásticas não é outra coisa senão seus próprios limites. (DOCTORS, 2001:33)

Os jornais e revistas davam ampla cobertura a essas discussões, opinando contra ou a favor de acordo com as preferências de seus críticos e articulistas, como se observa, por exemplo, na edição de 14 de agosto de 1924 do *Rio-Jornal*, em que o pintor, gravador e decorador Eugenio Latour chama a atenção, no subtítulo, para a disputa entre

“a velha guarda” e “os novos”, e decreta, já na primeira linha:

O academismo morre, o academismo agoniza. Dentro em pouco não existirá dele senão uma sombra pálida, projetada sobre as paredes dos museus.

E continua:

Vai morrendo quase sem sentir, envenenado pela evolução que sempre combateu, aferrolhado à tradição que reputava a Arte como tendo atingido o limite máximo da Beleza.

(...) Morre sem sentir, transformando-se quase sem o saber e guardando a sua intransigência antiga unicamente na teimosia de continuar a denominar “acadêmicos” a artistas que não mais refletem, em absoluto, o pensamento acadêmico, que se modernizam e do academismo conservam apenas os princípios básicos que não são dele e sim da Arte em geral.

Para o pintor, os jovens artistas não devem se espelhar nos mestres, imitando sua arte, mas tê-los como guias em busca de suas próprias identidades artísticas:

(...) O Salão deste ano é uma promessa dos novos. Que futuro estará reservado na arte brasileira, a alguns desses jovens que tão auspiciosamente se iniciam? Um futuro brilhante, sem dúvida, mas imperfeito, se não se resolverem a enveredar por um caminho diverso daqueles que têm seguido, diverso do que seguem geralmente os nossos artistas pintores.³

A disputa entre “a velha guarda” e “os novos”, no entanto, se inicia no Salão do Centenário da Independência, em 1922. No ano seguinte, Candido Portinari é citado pela primeira vez na imprensa. Foi o jornal *A Gazeta de Notícias*, fundado em 1874 “para dar espaço à literatura e às grandes preocupações, com desprezo pelas misérias e mesquinhas da política” (SODRÉ, 1983:224), o primeiro a notar o artista. Em artigo sobre o Salão de 1923, o pintor e crítico de arte Virgílio Maurício chama a atenção para o aluno e seus quadros *Nu feminino* – pelo qual ganhou a

³ LATOUR, Eugênio. “A pintura no Salon”. *Rio-Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 14 ago. 1924.

medalha de bronze – e *Retrato do escultor Paulo Mazzucchelli*. Citando o crítico Flexa Ribeiro, salienta:

Os novos do atual certame são o Sr. Oswaldo Teixeira e Candido Portinari, jovens de talento e que prometem muito. (...)

Outro jovem de incontestável merecimento é o Sr. Candido Portinari. No retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, estão impressas grandes virtudes artísticas. Desenho, técnica, compreensão de valores e cor. É um artista.⁴

Também Ercole Cremona*, escrevendo para a revista *Ilustração Brasileira*, noticia os novos ares que “a mocidade” artística – com destaque para a “independência e o individualismo” de Portinari – introduz na ENBA:

Animador é o aspecto do Salão de Belas Artes do corrente ano, a despeito dos reiterados ataques de um grande grupo de pessimistas. Se há iniciativa que mereça ser julgada com uma dose de filosofia otimista, é precisamente a Exposição geral de Belas Artes, anualmente levada a termo pelo Conselho Superior.

Pouco a pouco evoluímos, já se não vê a “quitanda” de antigamente, o regime do sarrafo e da serapilheira não existe mais e a mocidade já tem uma preocupação de produzir e formar uma individualidade característica. Só a última circunstância deve ser para todos nós um motivo de alegria e de recíprocas congratulações.

Os artistas moços primam pelo trabalho esforçado e pela exibição de talento.

Sejamos, pois, indulgentes e otimistas para [com] os fracos, desejosos de acertar na espinhosa estrada da Arte.

Iniciaremos os nossos comentários pelos moços.

Em todo o turbilhão de cores há uma tela que prende a atenção dos olhos experimentados. É uma cena de *atelier*, modesto.

Uma figura jovem, muito clara, com tons limpos, predomina no quadro; à esquerda, sobre um cavalete, está um busto de mulher ainda em terra e ao fundo baixos-relevos perdidos em planos mais afastados.

É o retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, pintado pelo jovem artista Candido Portinari, uma verdadeira promessa de pintor. A tela é possuidora de qualidades verdadeiramente notáveis para a idade do seu autor, o desenho é bom, revelando um grande desembaraço; a

⁴ MAURICIO, Virgílio. “Belas Artes. o Salão de 1923”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p.3.

* Pseudônimo do laureado gravador de medalhas, professor Adalberto de Mattos (in www.brasiliana.com.br, site consultado em 13/02/2012).

pincelada é franca e o ambiente justo. O quadro não é uma obra isenta de erros, porém, é já um documento valioso, uma nota onde se percebem uma certa independência e vontade de individualismo.⁵

No ano seguinte, Lauro Demoro continua a chamar a atenção para os trabalhos da “geração mais jovem dos artistas brasileiros” em que, num “ousado arremesso de juventude” vislumbra-se seu desejo de vencer,

(...) valendo essa sua ânsia de vitória por uma compensação aos que tem sido iludidos, anos seguidos, na mostra oficial por muitos dos legítimos expoentes de gerações anteriores, a maioria dos quais arredia presentemente, comparecendo outros com as velhas chapas, gastas já pelo uso que alguns lustros registram...

Um impulso, em que se misturam muita fé e muita ousadia, de valores adolescentes, se contrapõe, corrigindo provável desequilíbrio no salão que é espelho de nossa cultura artística, a uma evidente demonstração de cansaço.

São os extremos que se acusam, distanciando-se.⁶

Eugênio Latour, por sua vez, comenta no *Rio-Jornal* que, no Salão,

(...) o velho academismo intransigente cede lugar às tendências modernas, aos artistas mais independentes (...). Felizmente, já vão os nossos artistas, principalmente os novos (referimo-nos aos novos de talento e valor), compreendendo que artista não é unicamente o que pinta com perfeição o nu ou a fisionomia humana; que artista não é apenas o que atingiu a perfeição máxima de imitar as obras dos antepassados ajustando-a o mais meticulosamente possível dentro de regras convencionais e pré-estabelecidas.⁷

E destaca os trabalhos apresentados por Portinari, artista cuja “tendência toda parece ser para o retrato”. Essa inclinação para um “gênero considerado como um dos mais difíceis em pintura”⁸, é bem recebida pelos demais críticos, que enfatizam a sua habilidade, estilo e harmonia. A

⁵ CREMONA, Ercole. “O Salão de 1923”. *Ilustração Brasileira*, ano IV, n. 37, set. 1923, p. 11-16.

⁶ DEMORO, Lauro. ARTES E ARTISTAS. “A Exposição Geral de 1924”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1924, p. 5.

⁷ LATOUR, Eugênio. *Op. cit.*

⁸ “A arte de Candido Portinari”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 1924.

reflexão sobre a arte retratística de Portinari encontra-se no subcapítulo 3.3 *Os retratos de Portinari* (p. 136).

As “tendências modernas” detectadas por Latour na linguagem de Portinari apareceram também na sua primeira composição de temática nacional. *Baile na roça* representava uma cena rural em traços expressionistas. Por fugir dos temas bíblicos e históricos, convencionais do ensino oficial, foi recusado pelo júri do Salão Anual de 1924. Anos depois, Manuel Bandeira se lembraria do episódio, ao comentar o Prêmio de Viagem ganho pelo artista em 1928, com o retrato do poeta Olegário Mariano:

Já concorreu mais de uma vez ao Prêmio de Viagem do Salão, mas foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.⁹

Voltando ao Salão de 1924, o crítico Gelabert de Simas chegou a prever o futuro artístico de Portinari:

Equilíbrio, clareza, intuição e elegância são os melhores elementos com que Portinari já se faz admirar na originalidade dos seus trabalhos.

Na medida e no senso dos seus processos corre uma centelha de talento que lhe marca um lugar próprio entre as maiores esperanças da moderna pintura brasileira.¹⁰

Em maio de 1925, o pintor participa do III Salão da Primavera com dois retratos e dá sua primeira entrevista. Publicada no *Jornal do Brasil* com o título “Palavras de um jovem retratista patricio”¹¹, nela Portinari comenta a importância do Salão como uma manifestação livre dos artistas, onde qualquer um pode apresentar seus trabalhos, sem ter de submetê-los a um júri: “o Salão da Primavera é uma necessidade. (...) proporciona ampla liberdade de ação

⁹ BANDEIRA, Manuel. “O Brasil que insiste em pintar...” *A Província*, Recife, 13 set. 1928.

¹⁰ SIMAS, Gelabert de. O “Salão” de 1924: os pintores e as suas telas. *s.n.*, Rio de Janeiro, RJ, ago. 1924.

¹¹ “No Salão da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 6 maio 1925.

aos expositores. Todas as tendências podem se manifestar livremente”.

Na XXXIII Exposição Geral de Belas Artes, em 1926, a discussão sobre a ausência de uma “temática genuinamente brasileira” aparece na revista *Ilustração Brasileira*, em artigo de Adalberto Pinto de Mattos, onde o crítico observa “continuar a não existência, na grande feira de arte, no grau que devia, a brasilidade nos assuntos não obstante o movimento em ebulição entre os nossos artistas, nos últimos tempos”, e complementa:

A maioria dos criadores de belezas continua a preferir os motivos sem característicos e falhos de condições capazes de tornarem a produção de arte entre nós em expressões típicas: enveredando por caminhos bem diversos dos indicados pelo temperamento tropical, preferindo os atalhos e as modalidades que nos chegam pelas publicações estrangeiras, fora de qualquer dúvida, os artistas patricios diminuem a capacidade criadora, enfraquecem o “eu” e as individualidades, na maioria das vezes interessantes, e fazem ainda desaparecer a realização da personalidade e os característicos do ambiente tão precioso à formação da legítima criação estética. (...)

Fácil é calcular como os nossos artistas seriam interessantes se quisessem tomar para padrão as coisas brasileiras, o sertão, o céu, as águas e os verdes tão cheios de encantos, prenhes de cambiantes embriagadoras! Por que havemos de imitar, quando possuímos tantas belezas a realizar? Por que abandonarmos um caminho que, a nosso ver, é o único capaz de individualizar a arte brasileira? Quisessem os nossos artistas empregar a habilidade com que interpretam as tendências alheias e impessoais no nosso meio, tendências já exploradas e interpretadas por uma legião de indivíduos mais ou menos cabotinos, em representar os motivos genuinamente nossos, estamos certos, fariam verdadeiros primores, criações capazes de empolgar o mundo inteiro e de definir a situação francamente dúbia que vamos atravessando. Os nossos artistas devem ser brasileiros, talento não lhes falta!¹²

Para o Salão de 1926, Portinari envia dois retratos, concorrendo pela primeira vez ao Prêmio de Viagem à Europa. Mas ainda não sai vencedor. Os jornais, entretanto, continuam lhe dando destaque. Em artigo para a *Alma Infantil*, o escritor Nélson Rodrigues identifica apenas

¹² MATTOS, Adalberto P. “O Salão de 1926”. *Ilustração Brasileira*, ano VII, n. 73, set. 1926, n/p.

Portinari como “um artista brasileiro de talento”¹³. Em “impressões rápidas” sobre os artistas participantes da XXXIII Exposição Geral de Belas Artes (Salão de 1926), um crítico não identificado sentenciou:

Se não me engano, o jovem pintor paulista, que concorre este ano ao Prêmio de Viagem, alcançou já o máximo grau de sua evolução artística, e dificilmente poderá produzir obras melhores que as pintadas até hoje.¹⁴

Essa não é a opinião de Roberto da Fonseca, que escreve para a *Vida Brasileira*, em julho de 1926:

Se dissermos que Portinari é um artista moderno, teremos certamente dito tudo e teremos tecido o maior elogio que se pode tecer a um artista filho do século, que não se peja de viver no século em que vive, comungando as ideias do momento e realizando altivamente esse momento.

Entre nós, ser moderno é ser perseguido, apupado, apedrejado: mas também é ser forte, superior e doloroso. Ser moderno é ser mártir, é ser incompreendido, mas também é possuir a exata noção do que seja Arte.

Estão os renovadores sensatos fartos de bradar a estes senhores que vivem encastelados no passado, se alimentando do passado e trabalhando para o passado que a Arte é um fenômeno social perfeitamente constituído, perfeitamente caracterizado; e que se o Direito, a Indústria, a Ciência e a Política, que são outros fenômenos sociais, se desenvolvem e progridem, por que cargas d'água há de somente a estética ficar estacionária, rompendo as mais elementares leis da mais elementar das sociologias?

De certo porque assim é do agrado dos srs. Acadêmicos...

Portinari é um moderno e um moderno às direitas. (...)

Esperemos todavia pela vitória do bom critério estético. Do bom critério estético e do senso comum que certamente não de sagrar Portinari e os que como ele se batem pela arte legítima, pela arte verdadeira.¹⁵

Danton Jobim, escrevendo para o *Correio da Manhã*, também elogia o talento e a técnica “do novo pintor brasileiro”:

Tudo está a assegurar, finalmente, a promissora afirmação de um artista moderno, colorista de fina têmpera, jogando com tonalidades discretas e harmoniosas e constituindo,

¹³ RODRIGUES, Nélson. “Um pouco de arte...”. *Alma Infantil*, Rio de Janeiro, RJ, 19 jun. 1926.

¹⁴ “A XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes”. [s.n., Rio de Janeiro, RJ, ago.] 1926.

¹⁵ FONSECA, Roberto da. Candido Portinari. *Vida Brasileira*, Rio de Janeiro, RJ, jul. 1926.

portanto, no Brasil, um estímulo e um consolo para todos nós que levantamos os olhos de quando em quando, visionários utópicos e incorrigíveis, para uma possível independência artística e literária. Mas para isso é necessário, antes de tudo, que demos livre curso à personalidade, libertando-a do cárcere estreito das escolas europeias.

(...) Candido Portinari consegue impor-se a sua geração como um espírito fino e equilibrado, afirmando-se desde já um artista de recursos apreciáveis e um talento promissivo, fecundo e criador.

O que merece, entretanto, os nossos melhores aplausos é a técnica simples e despretenciosa do novo pintor brasileiro, que despreza por completo os empastamentos difíceis, às vezes de mínimos efeitos, bem como as linhas longas e torturadas que se notam nos nossos jovens pintores de preocupação classicista. Porque, afinal de contas, o que tem inutilizado as nossas modernas gerações artísticas é o lastimável extremismo em que se colocam os espíritos mais promissores, ora aferrados a esta ou aquela escola, que é quase sempre uma questão de técnica; ora desprezando as leis úteis e imutáveis da arte (que existem, como na natureza) e apegando-se a formas absurdas e extravagantes com a constante preocupação de salientar a personalidade, o que equivale, portanto, a substituir um preconceito por outro preconceito.¹⁶

Em agosto, Portinari concorre novamente, com três retratos, ao Prêmio de Viagem, mas é contemplado com a Grande Medalha de Prata. N'O *Globo*, é apresentado erroneamente como “um artista de tendências futuristas”¹⁷. O *Jornal do Commercio*, por sua vez, chama a atenção para a resistência ainda vigente na ENBA às manifestações modernas nas artes:

A exposição que ontem se inaugurou é a XXXIV da nossa escola oficial, o que vale dizer, que é a arte acadêmica, que não admite os grandes surtos fora do “academicismo” estabelecido, muita vez [sic] cometendo injustiças e desanimando os que poderão triunfar em vãos esplêndidos...¹⁸

A premiação mais importante virá apenas na XXXV Exposição Geral, realizada em 1928. Portinari apresenta 12 obras, dentre elas o retrato do poeta Olegário Mariano, que

¹⁶ JOBIM, Danton. “Os apóstolos da beleza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 20 set. 1926.

¹⁷ “O Salão: triumphal a XXXIV Exposição de Bellas Artes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, RJ, [ago. 1927].

¹⁸ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 10.

lhe rendeu finalmente o Prêmio de Viagem. Grande é a repercussão do Salão na imprensa, apesar da constatação de que “as velhas escolas predominam”¹⁹ e de que...

A nossa pintura não tem ainda cunho nacional. Ela reflete-se e plasma-se na cultura europeia na França e na Itália, principalmente, e em seus processos quer se trate de “escolas”, quer se tenha em linha de conta a feitura e até a inspiração, são de feição europeia dominante.

Não chegaremos ao exagero doentio de pensar que só os símbolos nacionais são dignos de passar à tela. Mas ao lado das marinhas, das paisagens, dos “nus”, dos retratos, das composições de fantasia, muito assunto digno de ser pintado existe, dentro do cenário tropical, em certos tipos nossos e sobretudo nas nossas lendas, que são notas de vibração esplêndida para as paletas dos nossos artistas.

Deve-se repetir aqui: este reparo não exprime o desejo de só se ver pintado o “caboclo”, o caipira, o Pão de Açúcar, as florestas ou os frutos do país. Iríamos, se assim fosse, cair na mesma monotonia e teríamos dado atestado de pouca inteligência.²⁰

Manuel Bandeira, no mesmo artigo em que comenta o prêmio ganho por Portinari, justifica a ausência de compradores na exposição pela má qualidade das obras, e aproveita para citar artistas presentes na Semana de 22, cuja proposta de renovação passou à margem da ENBA:

(...) Para mim, bem entendido, o salão é uma galeria grotesca aonde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico. Os pintores que admiro são outros e não expõem na Escola. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide, Cícero Dias, é nos quadros destes que encontro fantasia plástica, emoção, poesia. (BANDEIRA, 2008:132)

O historiador, professor de história da arte na ENBA e crítico de arte Flexa Ribeiro, comentando a pintura vencedora, diz que Portinari “realiza uma obra fina, de espiritualidade nervosa, onde um desenho elegante se evidencia, dando a compreender a relação entre ele e a cor”. E acrescenta:

¹⁹ “O Salão deste ano. Inaugurou-se domingo, à tarde, a XXXV Exposição anual de artes plásticas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1928, p. 3.

²⁰ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13-14 ago. 1928, p. 5.

Convirá, no entanto, resumir: Candido Portinari é dotado de sentimento delicado de pintor: *sem o querer, é um tradicionalista* [grifos meus]. O retrato de *O. M.* é uma das obras mais definidas do salão deste ano.²¹

Em junho de 1929, Portinari embarca para a Europa. Lá chegando, decide não frequentar a *Académie Julien*, instituição com a qual a ENBA mantinha intercâmbio para que seus alunos continuassem seu aprendizado, mas assume uma 'didática' própria: vai a museus em Paris, Londres, Roma, Florença, Veneza, Madri, Sevilha; percorre exposições; frequenta cafés com outros artistas. E nada pinta. Escreve ao amigo Olegário Mariano:

Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez mais acredito nos antigos. Entretanto, há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí copiamos o que eles têm de mau (...).²²

Um ano depois, em junho de 1930, o *Foyer Brésilian* expõe 34 obras de 18 pintores brasileiros na *Exposition d'Art Brésilien*. Portinari apresenta um retrato e uma natureza-morta. Em janeiro de 1931, Portinari regressa ao Brasil. Em entrevista ao *Mundo Ilustrado*, conta:

Ao chegar da Europa, tive um enorme trabalho: desaprender, para recomendar. Estou recomendo... Van Dongen, a quem mostrei algumas cabeças que fariam sucesso no Brasil, me dizia: 'Como você consegue fazer coisas tão difíceis? A pintura é tão fácil...'. A viagem à Europa para um moço que observa é útil. Temos tempo de recuar. Temos coragem de voltar ao ponto de partida. Eu sou moço.²³

No seu retorno, Portinari encontra um novo ambiente artístico no Rio de Janeiro. A Revolução de 1930 repercutira em todos os setores da vida nacional. O Presidente Getúlio Vargas cria o Ministério da Educação e Saúde e inicia a renovação das instituições artísticas e culturais do país, a partir do Instituto de Música, da Biblioteca Nacional, do

²¹ RIBEIRO, Flexa. "Salão Brasileiro". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1928, p. 2.

²² *Idem, ibidem.*

²³ AGA. Portinari voltou da Europa. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, RJ, 1931.

Museu Histórico e da Escola Nacional de Belas Artes. Indicado para substituir a ultraconservadora direção da ENBA, o arquiteto Lúcio Costa cria a Comissão Organizadora do Salão e convida Portinari para integrá-la. Pela primeira vez, é abolido o júri de seleção, não há prêmios e todos os trabalhos apresentados são aceitos. O resultado é a participação das mais diversas tendências.

Portinari apresenta 17 obras na XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes – também chamada de Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa –, inaugurada em 1º de setembro de 1931. Nessa ocasião, o escritor Mário de Andrade vem de São Paulo ver a mostra e escreve:

De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari, que fez aquele admirável *O Violinista*. Quem é? Vi então avançar para mim um rapaz baixo, claro, com olhos pequeninos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança. Era Candido Portinari e desde então ficamos amigos. Minha vaidade é a de ter sido dos primeiros a descobrir o valor deste grande artista. Sua obra, ainda que muito cuidada, procurada na técnica e pouco afirmativa, obtinha então um respeito passivo e silencioso, mais que uma verdadeira admiração. Por certo não passou por minha imaginação todo o variado e extraordinário caminho que Portinari iria percorrer em seguida, porém *O Violinista* já era uma obra por si mesma excepcional em nosso meio. Havia nela uma necessidade interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depusitei no pintor uma confiança sem reservas.²⁴

Portinari também se pronuncia sobre o evento, em artigo assinado:

Com a revolução que botou Lucio Costa na Escola de Belas Artes, o Salão 38 avançou cinquenta anos em artes plásticas. Foi um salão de verdade — o único realizado no Brasil sem protecionismo. Todo mundo expôs. Compareceram todas as escolas, desde as mais enferrujadas até as mais novas. Veio gente de todos os estados. O estrangeiro que desejasse se informar das artes plásticas do Brasil podia fazê-lo pelo Salão, ou melhor, pelo Salão Lúcio Costa.²⁵

²⁴ ANDRADE, Mário de. "O Salão". *Diário de São Paulo*, São Paulo, SP, 13 set. 1931.

²⁵ PORTINARI, Candido. "Salão Lucio Costa". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, RJ, nov. 1931.

Quando de seu retorno da Europa, em 1931, o *Mundo Ilustrado* publicou uma matéria de meia página sobre a viagem do artista, fazendo também uma crítica à trajetória artística do pintor até então:

O pintor Candido Portinari venceu o premio de viagem da Escola de Belas Artes, com o aplauso de velhos e moços, modernistas e passadistas. A sua arte não se externava em audácias inúteis nem se agachava ao rotineiro espírito das Academias. (...) Portinari mudou muito. Vimos os quadros que teve tempo de pintar. Abandonou o bonitinho, a pirueta colorida, a receita, o dogma, a fatalidade, a força do destino da palheta – todas as sífilis escolares.²⁶



Ao longo de nove anos, de 1923 a 1931, foram 140 artigos de jornais e revistas cariocas tratando de Portinari, numa média de 15 artigos por ano, ou pelo menos um por mês. Este é um fato interessante quando se percebe que esse farto material foi publicado antes de Portinari se tornar o pintor símbolo do movimento modernista, a partir de seu encontro com Mário de Andrade, em setembro de 1931, por ocasião do Salão Lucio Costa.

A imprensa do início do século XX, em franca expansão e desenvolvimento de seu *métier* – processo acelerado pelas novas demandas de um público leitor a par dos acontecimentos e formado pelos exemplos estrangeiros, além da natural concorrência –, corria atrás do furo, da notícia exclusiva e das polêmicas que cercavam a vida social, política e cultural do Rio de Janeiro, e as expunham com o antigo nariz-de-cera, os rapapés literários e a sem censura nas opiniões.

No que tange à crítica de arte, a cobertura jornalística variava entre notas, artigos, entrevistas e ensaios que buscavam manter atualizado – dos fatos nacionais e internacionais – o público interessado no tema. Matérias de página inteira, com fotos dos artistas e de seus quadros, assim como caricaturas e trovas, traçavam o painel das

²⁶ AGA. *Op. cit.*

disputas entre as correntes “passadistas” e “modernistas” que se prolongaram pelas primeiras décadas do século passado. A expectativa de construir uma arte brasileira com identidade nacional, sem abandonar de todo os parâmetros essenciais da Arte, alimentava a busca por artistas alinhavados com essa premissa, para os quais o espaço dado pela imprensa em suas páginas era mais generoso do que para aqueles que agiam em contrário.

Portinari, em processo de construção de sua identidade como artista, no período imediatamente anterior à sua consagração nacional e internacional, despertou o interesse da imprensa carioca pela “interpretação sincera” do Brasil em seus quadros, na busca por criar a “legítima arte brasileira, sem o convencionalismo de modelos importados” (FABRIS, 1996:15). Homem tímido e reservado, falava mais de sua arte que de si nas entrevistas. Embora questionasse a disciplina acadêmica, não era um artista afinado com as pesquisas realizadas pelas vanguardas das duas primeiras décadas do século XX. Buscava, contudo, no classicismo, o fundamento para a *sua* arte moderna.

1.2 Notícias de si

Eu não posso ser medíocre – ou eu marcarei uma época na arte brasileira ou então desaparecerei.

Portinari, 3 de setembro de 1930

Neste subcapítulo, apresento o autorretrato intelectual de Portinari através de suas reflexões e teorizações sobre as artes plásticas no exterior e no Brasil, assim como sobre sua própria arte. Com essa aproximação, demonstra-se sua posição entre os pintores que reclamavam uma arte representativa da paisagem e do povo brasileiros evidenciando-se que sua pintura foi, desde sempre, *moderna*. Se no subcapítulo anterior Portinari era *objeto* da crítica artística, neste ele é *sujeito*, e apresenta a sua imagem e a de sua arte a partir de seu próprio discurso.

A metodologia empregada foi a mesma que a anterior: a seleção de fontes primárias arquivadas no Projeto Portinari e publicadas entre 1925 – ano em que Portinari dá sua primeira entrevista ao *Jornal do Brasil* em decorrência do III Salão da Primavera – e 1929 – quando embarca para a Europa. Nessa viagem Portinari irá descobrir o caminho de sua arte. Já na primeira entrevista que concede à imprensa, aos 21 anos, Portinari demonstra maturidade ao comentar o III Salão da Primavera realizado em maio:

(...) Antes de mais nada, devo dizer que o público, no Brasil, começa a se interessar realmente pelas coisas da arte. Francamente, não esperava ver o nosso esforço coroado de maneira tão completa. (...)

O Salão da Primavera é uma necessidade. Como V. sabe, proporciona ampla liberdade de ação aos expositores. Todas as tendências podem assim se manifestar livremente.

A arte não pode estar subordinada a preconceitos. A completa ausência de um júri artístico mostra claramente a finalidade do Salão da Primavera.

Assim os artistas jovens aprendem a assumir inteira responsabilidade perante a crítica e o público. E há um fato eloquente: o atual Salão, em relação ao primeiro, representa um avanço considerável.

Já se nota uma maior preocupação de arte séria, os artistas exprimem com mais liberdades a sua própria maneira de sentir. (...)



Figura 1

Portinari com cerca de 24 anos de idade. Rio de Janeiro, RJ, [c. 1927].

Fonte: Projeto Portinari [AFRH-267.1]

No Salão da Primavera a obra é julgada pelo público.

Hoje já se começa a ter uma concepção mais nobre do ideal artístico. Decaem os preconceitos asfixiantes. O conceito acanhado que só admitia como beleza as linhas puras cede lugar a uma visão mais larga e humanitária.

As incertezas, as tendências variadas em que se debate a arte no mundo inteiro, significam que atravessamos uma fase decisiva: caímos num período de funda decadência, ou então, conjugadas tantas energias dispersas, surgirá um novo Renascimento.

E finaliza por demarcar a sua posição como artista:

O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém, um meio indispensável.

A missão do artista é exprimir os sentimentos que existem latentes na alma de todo o ser humano. Não basta sentir para ser artista. É necessário criar, sem se afastar jamais da verdade. E isso só se consegue com a técnica.²⁷

Em agosto, na XXXII Exposição Geral de Belas Artes, ganha a Pequena Medalha de Prata, que o habilita a concorrer ao Prêmio de Viagem. A discussão se abre para que os artistas deem sua opinião, como a registrada pelo jornal *O Globo*, em entrevista a Portinari: “A arte de verdade é sempre a mesma. Não envelhece. O que era arte de fato ontem, é hoje, será amanhã. (...) A arte, a verdadeira arte, consiste apenas nisso: sinceridade”. O jornal dá destaque, no título da entrevista, à sua declaração de que “arte moderna é coisa que não existe”. Para Portinari, “o artista, sendo de fato artista, pintando aquilo que sente verdadeiramente, por força há de ter originalidade, há de ser pessoal, logo ter um estilo seu”²⁸.

Portinari participa com dois retratos do Salão de 1926 da ENBA, concorrendo pela primeira vez ao Prêmio de Viagem à Europa. Mas ainda não sai vencedor nesse ano. Os jornais, entretanto, continuam dando-lhe destaque. Em uma entrevista a *O Jornal*, o pintor critica os ‘falsos modernistas’, aqueles que, a seu ver, “não estudaram a

²⁷ “No Salão da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio.” In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 6 maio 1925.

²⁸ “Arte moderna é coisa que não existe”, diz Portinari. *O Globo*, Rio de Janeiro, RJ, 7 nov. 1925. O Globo nas Artes.

essência e o processo acadêmico, e rebelam-se contra ele, porque apresenta dificuldades, e não porque seja uma expressão de velhice ou cansaço”. A arte moderna também é questionada pelo articulista, que condena as experiências ‘pseudo-modernas’ que têm o “simples intuito de destruir processos e métodos consagrados”. Em contrapartida, posiciona Portinari, “pintor de excelentes recursos”, na corrente das “robustas afirmações de força criadora”. Na entrevista que acompanha o texto, Portinari compara a formação dos artistas nos países novos com os do Velho Mundo, afirmando não seguir escola alguma. Ao final da entrevista, declara sua missão como artista:

Não temos, ainda, uma arte brasileira. Estamos em pleno período de formação. Se os centros de antiga e sólida cultura servem atualmente de campo fácil a todas as experiências, ainda as mais opostas, que se não dirá de país novo, desconhecedor das suas verdadeiras diretrizes?

(...) Mas já na desordem presente se delineiam orientações definidas que, inspiradas no meio natural e procurando harmonizar a este último as regras e processos que agitam o cenário artístico no Velho Mundo, levarão, com certeza, a uma escola de cores clara, vigorosa, vibrante, luminosa, como estão a exigir as paisagens tropicais. (...)

(...) O essencial é conhecer a técnica íntima de sua arte para, com esses elementos, encontrar a sua feição original.

Não procuro seguir escola nenhuma... (...) O intuito que me anima é empregar todas as forças para a grande tarefa que pesa sobre a minha geração, de criar a legítima arte brasileira, sem o convencionalismo de modelos importados.²⁹

Em um ‘inquérito’ sobre o estado da arte, o jornal *O Paiz* entrevista Portinari buscando revelar a concepção de arte segundo “o sentimento da mocidade”. À pergunta se possui preferências por escolas modernas, Portinari responde:

Preferências, propriamente, não as tenho. Procuro estudar essas escolas e ser sincero comigo mesmo, pintando como sinto, sem preocupação de ser agradável a outrem. O que

²⁹ “A versatilidade de preferencias, no momento artistico”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 1926.

me agrada, satisfaz-me. Aceito opiniões, porém, só me submeto às minhas.³⁰

Em uma longa entrevista para o jornal *A Manhã*³¹, aborda o tema da arte nacional: “A arte de um país não se impõe com predicas e leis: nasce instintivamente”. E vai além. Indagado sobre a tendência da pintura naquele momento, reafirma sua independência artística:

A pintura de hoje não é mais a mera reprodução de qualquer assunto. Atualmente, o que a simples visão nos fornece não é o suficiente a uma obra de arte, nem, tampouco, lhe é o essencial. Agora, pensa-se para pintar. Antes de realizar algum trabalho, o artista estuda, com ampla liberdade, o motivo, imprimindo-lhe a sua individualidade, sem escravizar-se com o modelo.

Antigamente os pintores, em sua maioria, realizavam as obras totalmente uniformes, procurando usar da mesma *maneira* para tudo que desejassem expressar. Tal uniformidade não poderia permanecer diante da variedade do mundo moderno, que nos leva, naturalmente, a uma infinidade de *modos*.

Portanto, não só são desprezadas as *chamadas escolas*, como as *individualidades uniformes*. É necessária a variedade no próprio indivíduo. Isto deve constituir a preocupação dos modernos.

Inquirido se haveria, em 1926, uma arte brasileira, Portinari é categórico:

Ainda não, mas talvez já se possa esperar que, com os bons elementos da nova geração e com a grande agitação que têm tido os assuntos da estética tenhamos em breve alguma coisa de arte brasileira.

A arte de um país não se impõe com predicas e leis: nasce instintivamente e forma-se com o tempo, assim como as individualidades dos artistas independem da sua vontade e só se firmam quando a sua técnica se solidifica. Ninguém pode impor, a si próprio, esta ou aquela fatura.

Assim, arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem com toda alma à interpretação sincera do nosso meio.

³⁰ BRITES, Joe. “O estado actual da arte brasileira”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, RJ, 3 mar. 1926.

³¹ “O momento na pintura”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 3 jul. 1926.

A discussão se desloca para a “organização da ENBA”, e Portinari é questionado se a “considera eficiente”. O artista responde sem reservas:

Em absoluto. Afora as deficiências e faltas já alegadas, lembraria como de necessidade imediata que fizesse parte do curso de arte cadeiras de estética e literatura.

Também noto o atraso em que se encontra a biblioteca da Escola, única fonte de informações sobre arte, onde os leitores poderiam até fazer estudo sobre a evolução da pintura.

Que, ao menos, esta biblioteca tão pobre em livros e tratados assine revistas de arte, editadas nos grandes centros do mundo, para fornecer aos estudiosos do Rio essa cultura imprescindível.

Danton Jobim, escrevendo para o *Correio da Manhã*, saúda a independência artística do pintor e exorta o concorrente ao Prêmio de Viagem a libertar a arte brasileira dos limites importados e voltar os olhos para os motivos brasileiros:

(...) O Sr. Candido Portinari tem talento, aprovam-no de sobejo os trabalhos que já expôs. Uma sólida cultura que venha a adquirir lhe permitirá, certamente, empreender obra mais forte e duradoura.

Com essa cultura, que eu não vacilo em aconselhar a toda a geração moderna, num dos seus tipos mais representativos, artistas como esse abrirão, fatalmente, novos horizontes à arte brasileira, encarcerada ainda nos estreitos limites das escolas importadas do velho continente.

Nós precisamos de um pouco mais de sol nos nossos livros e nas nossas telas. Mas um sol vibrante, jovem e ruidoso como o sol da América. Como conseguirmos, porém, esse *desideratum* se nos deixamos fascinar pelas escolas e motivos estrangeiros, executando uma arte falsa e escravizada, que não pode, de maneira alguma, traduzir os sentimentos e ideias de um povo como o nosso, (...) há cem anos, respirando ainda o ar selvagem de uma natureza inteiramente virgem, sob um céu abrasador e puro que nos atrai para novos ideais e novas realizações?

Esses talentos novos que despertam, na arte e na literatura, é preciso aproveitá-los no serviço da nossa independência artística e intelectual, animando-os e aperfeiçoando-os na execução de obras verdadeiramente brasileiras, embora sem a nefasta preocupação de um regionalismo estreito que não traduz e não pode traduzir a maneira de pensar e sentir do nosso povo.

Por que não volve os olhos, um pouco, para as nossas coisas e não traduz na tela a vida e o costume, em sua

terra, imitando o exemplo de inúmeros artistas de renome no estrangeiro que conseguiram assim tocar mais de perto a alma do seu povo?³²

Portinari terá finalmente a oportunidade de libertar a arte, primeiramente a sua, das *correntes dos modelos estrangeiros* ao ganhar, em 1928, o concorrido Prêmio de Viagem, sobre o qual declarou ao jornal *A esquerda*³³:

Estou imensamente satisfeito. O júri oficial do salão de belas artes, embora digam ser guiado nas suas decisões por um ferrenho espírito acadêmico, concedeu-me, a mim, um dos pintores atuais que mais possuem tendências modernistas, o grande prêmio de viagem (...).

Indagado sobre seus planos de viagem e o que pretende fazer durante os meses que passará na Europa, Portinari traça seu roteiro de aprendizado:

Irei primeiramente à Grande Exposição de Sevilha, (...), seguindo, talvez, logo após para Madri. Dali irei à Paris, (...), ou à Roma (...). Mas devo acentuar, visitarei estes ambientes artísticos não com intuítos de neles encontrar uma fonte de expressão de arte, (...), mas sim, para rememorar, estudar agora “de visu” a velha história das artes dos séculos remotos. (...) Lá no ambiente do Velho-Mundo irei ainda estudar, vendo muito, muito mais do que trabalhando, afim de melhor conhecer as minhas tendências artísticas.

Ao *Correio da Manhã* reafirma sua intenção de observar e aprender com as diversas correntes artísticas, chegando a aventar uma mudança de rumo temático:

O que lhe posso adiantar de antemão é que irei sem *parti-pris*, com o desejo de ver e analisar tudo que se relacione com a minha arte. Sou um sincero e, por isso, não posso seguir escolas pré-determinadas. Profundamente tolerante, admito obras modernas e antigas, apenas exigindo que sejam bem feitas...

(...) [O retrato] é um gênero para o qual sinto natural propensão. Não penso limitar-me a ele. É bem possível que a Europa me abra outros horizontes...³⁴

Antes de embarcar para a Europa, em junho de 1929, Portinari concede uma longa entrevista na qual fala de seus

³² JOBIM, Danton. *Op. cit.*

³³ “No Salão de Bellas Artes...” *A Esquerda*, Rio de Janeiro, RJ, set. 1928.

³⁴ “O Salão deste anno”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, set. 1928.

projetos e de seus objetivos nos meses em que permanecerá no continente:

Entendo que a estadia na Europa não deve ser aproveitada pelo pintor para uma produção intensa e quase nada meditada com têm feito alguns colegas. Considero-a um prêmio de observação. O que vou fazer é observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas – do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias – os elementos que melhor se prestam à afirmação de uma personalidade. Procurarei encontrar o caminho definitivo da minha arte fazendo estudos e nunca quadros grandes, que estes roubam ao artista um tempo precioso sem um resultado duradouro e sem influência definitiva no futuro. Prefiro regressar da Europa sem nenhuma bagagem volumosa, aparentando ao julgamento alheio nada ter feito, mas com um cabedal profundo de observações e pesquisas. Uma tela só, cem vezes raspada e cem vezes pintada só para o artista, em uma procura incessante de perfeição, na ânsia de encontrar a melhor maneira de interpretar a natureza e exprimir a verdade, vale mais, sem dúvida, como contribuição para os próprios destinos, do que uma centena de telas acabadas, feitas sob fórmulas alheias, qual mecânicas, que o artista traga da Europa, como documentação de uma inútil operosidade. (...)

Outra coisa que me parece errada é o isolamento, o quase ascetismo, ao qual se devotam em Paris, em Roma, ou na Alemanha, os nossos artistas. Isolam-se em ateliês improvisados e quase desnecessários, relacionados apenas com meia dúzia de patrícios do mesmo temperamento e acham que basta encher telas de tinta, imitando este ou aquele grande artista superficialmente compreendido, para que se tenham desincumbido das responsabilidades do prêmio. Ora, a meu ver, o artista tem necessidade de freqüentar a sociedade e por intermédio das nossas embaixadas freqüentar os artistas que pelo seu mérito e pela consagração do público nela ocupem posição de destaque. Ouvi-los, vê-los pintar, entrar na intimidade dos ateliês dos mestres para melhor observar, me parece indispensável. De meu lado envidarei todos os esforços para quebrar essa praxe e procurarei, por todos os modos honestos, ainda que com alguma audácia, me aproximar dos grandes artistas do momento cujo convívio possa ser proveitoso não a mim, pessoalmente, mas à minha arte. (...)

Nem de outro modo, sem que o artista se liberte inteiramente da preocupação de trazer para o Brasil avultado número de trabalhos feitos apressadamente, sem meditação e com esforço meramente material, me parece possível aproveitar eficazmente o prêmio de viagem. Se ele é tão curto! O que poderá fazer, no exíguo prazo de dois anos – que tanto dura o prêmio – o artista que se distraia na realização de grandes trabalhos? Trabalha lá, na Europa, como trabalhou aqui, sem nada de novo, sem progresso algum, e volta como daqui foi, se não pior, entortecido pela vastidão das coisas que vislumbrou mas não penetrou, torturado pela desproporção entre a potência do ideal, o sonho de perfeição, e a impotência dos próprios conhecimentos. (...)

Impõe-se, pois, a necessidade de um método, de um caminho previamente traçado, pelo qual o artista trilha sem hesitações, firmemente, sem desperdício de tempo e energias, com o olhar confiadamente fixo no futuro e desviado de um momentismo que só produz resultados e glórias efêmeros e inúteis. (...)

Tenho uma grande admiração por Velasquez e Botticelli. São os dois artistas que mais ocupam os meus sonhos de juventude. (...) Desde já penso na emoção com que [me] aproximarei deles, concretizando em realidade o que tanta vez desejei ardentemente! (...)

Essas predileções levo-as no coração e não no cérebro. Quero dizer com isso que não pretendo de forma alguma procurar imitar Velásquez, ou Boticelli, ou qualquer outro. Todo artista deve ter a sua personalidade e envidar supremos esforços para não perdê-la nunca, antes defini-la sempre mais e mais. Não há “maneiras” melhores umas do que as outras. Não é grande Rubens? E não o é também Velásquez? E grandes não são do mesmo modo Zuloaga e Claude Monet? Nenhum tem, entretanto, a mesma “maneira”, os mesmos processos, a mesma técnica... (...) Técnica! Serve qualquer uma desde que com ela encontre o pintor facilidade de interpretar o seu sentir. E só com este poderá ele avaliá-la, aprimorá-la e aceitá-la.³⁵



Foi no período em que permaneceu na Europa – entre julho de 29 e janeiro de 31 – que Portinari vislumbrou a pintura à qual iria dedicar toda a sua vida. Em carta endereçada a Rosalita Mendes de Almeida, passado um ano de sua chegada a Paris, o artista declara suas intenções de pintar sua terra e sua gente:

Palaninho é da minha terra, de Brodóski. (...) Ele diz uma porção de coisas geniais que eu não sou capaz de escrever só sei arremedá-lo. (...) Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. (...) 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* [grifos meus]. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o *Baile na roça*. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos, mas eu nunca tinha vontade de trabalhar, e toda gente me chamava preguiçoso – eu não



Figura 2

Palaninho - 1930

Desenho a grafite/papel - 19.5 x 13cm

Paris - Sem assinatura

Datada na inscrição na margem inferior à esquerda “Paris 930”. Na margem inferior à direita “Palaninho”

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

Fonte: Projeto Portinari [3673-171]

³⁵ “Para o Velho Mundo, em busca da perfeição”. *s.n.*, Rio de Janeiro, RJ, 28 maio 1929.

tinha vontade de pintar porque me botaram dentro duma sala cheia de tapetes com gente vestida à última moda. *A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez, não sai mais da gente e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra* [grifos meus]. Uso sapato de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas no fundo, eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde. Tenho saudades de Brodóski. (PORTINARI, 1979:21-26)

Escrita em julho de 1930, a “Carta do Palaninho” é o manifesto artístico de Candido Portinari, sua declaração de intenções do que pretende realizar, nas artes plásticas, quando retornar ao Brasil. A busca em retratar sua terra e sua gente não se restringirá, porém, às artes plásticas. Ela também se manifestará em suas cartas, seus poemas e em seu ‘diário’, numa tentativa de, repetindo-se em diversas linguagens – pictórica, poética, memorial, epistolográfica – retratar-se, retratar-se; *autobiografar-se*, enfim.

É em busca dessas ‘escritas de si’ que inicio o próximo capítulo. Guiada pelas reflexões de Philippe Lejeune, investigo os fragmentos deixados por Portinari em seu *desejo de hegemonia*.