

## Capítulo 3

### Uma autobiografia em imagens

Neste capítulo, investigo a linguagem da autorrepresentação nas artes plásticas para identificar traços autobiográficos inscritos nas autoimagens do pintor Candido Portinari. Para cumprir esse objetivo, inicio com um panorama da evolução do autorretrato pictórico ao longo da história da arte visando apresentar as transformações conceituais pelas quais o gênero passou. Continuando, discuto a tradição retratística brasileira no século XIX e início do XX e, depois, apresento a produção de Candido Portinari no gênero. Em seguida, relaciono aspectos autobiográficos, associados à literatura, com aqueles relativos aos autorretratos, para tecer reflexões sobre a expectativa de complementaridade que ambos – autobiografia e autorretrato – suscitam tanto naqueles que os “escrevem” quanto naqueles que os “leem”. Por fim, realizo “exercícios de leitura” dos sete retratos a óleo que o pintor fez de si. Como referencial teórico principal, utilizo o trabalho do semiólogo italiano Omar Calabrese, *L’art de l’autoportrait – Histoire et théorie d’un genre pictural*, publicado na França em 2006.

#### 3.1 Uma história do autorretrato

O autorretrato se afirmou como gênero autônomo entre 1450 e 1550, mas a sua história se fez com muito mais que episódios cronológicos determinados pela data de realização das obras. De fato, ela se deu por uma sucessão de conceitos – como identidade, valor, papel social, representação de si, legitimação social, maestria técnica – originados em momentos particulares da História. Todos esses conceitos, que certamente mantêm relações de reciprocidade, ajudaram a formar uma teoria do autorretrato, solidamente elaborada em quatro mil anos de tradição.

Essa tradição remonta à Antiguidade, onde as concepções de imagem, representação e pintura tiveram as suas origens. No princípio, esses conceitos estavam ligados às suas funções e condições de criação. A palavra imagem, por exemplo, é originária da palavra latina *imago*, e seu significado dizia respeito à máscara mortuária feita de cera utilizada nos funerais cuja função era ‘manter viva’ na memória a face do morto, tornando-o presente por sua duplicidade e semelhança. Na Grécia, o conceito de imagem ligava-se à noção de reprodução do real, de ilusão de verdade (*mimesis*). Vem daí a ideia de simulacro, de simulação do próprio ser. A imagem como imitação formal assumiu o papel de representação, substituindo o ausente através da construção pictórica de sua identidade. O mundo antigo dividia-se então entre duas concepções de representação: a da expressão idealizada da figura humana – onde o que importava era fazer os rostos o mais hierático possível –, e a da imitação do real, reservada a casos especiais – como aos atletas três vezes vitoriosos nas Olimpíadas, aos quais era oferecida uma esfinge feita à sua imagem.

No campo da filosofia, Platão e Aristóteles conceberam valores diferentes para a ideia de representação. Platão via a imagem pictórica – resultante da produção humana – como inferior, uma vez que reproduzia a aparência do modelo em vez da sua essência. Aristóteles, por outro lado, concebia a produção humana como um ato intelectual, filiado à essência da própria criação. Seu pensamento possibilitou a reflexão sobre o conceito de representação dentro do campo das artes plásticas, rompendo sua relação com o discurso e a razão. Esse avanço na discussão do conceito de representação foi, entretanto, interrompido pela teologia cristã medieval, que via a imagem pictórica como mera arte mecânica, uma vez que a criação era domínio exclusivamente divino, cabendo ao pintor evocar a presença de personagens sagradas em representações cheias de simbolismos ou reproduzir

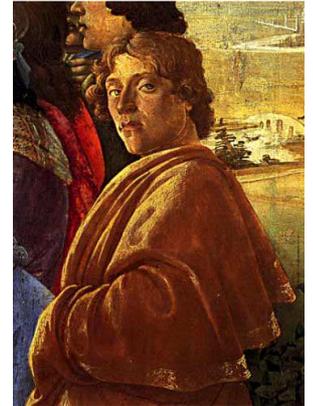
histórias da Bíblia. O Renascimento resgatou o conceito de criação artística para o domínio do artista, que também deixou de ser visto como mero artesão. A pintura ganhou o estatuto de arte liberal, sendo defendida como *a mais elevada atividade do espírito*, uma vez que exigia permanente investigação e domínio de suas técnicas pelo pintor.

No que diz respeito à pessoa do pintor, durante a Antiguidade clássica e também na Idade Média, é o registro de seu nome na obra que o identifica, muito mais do que o seu rosto. Isso porque os pintores exerciam um papel secundário na sociedade, já que o trabalho manual era visto como inferior no mundo medieval. Entre o final da Idade Média e o século XV, o autorretrato como assinatura é camuflado em cenas narrativas (figuras 9, 10, 11 e 12); uma forma de burlar a ausência de autoria ainda vigente. Nos ateliês flamencos, porém, surge o autorretrato que sublinha certas características morais do pintor e também seu novo papel social, consequência do Humanismo: de artesão, ele passa a ser considerado um *artista liberal*. Essa transformação acontece pela inclusão da atividade do pintor na categoria de “divina”, uma vez que suas obras passam a ser consideradas como inspiradas pelo sopro dos deuses. Impõe-se, a partir desse momento, um novo desafio ao artista: o do reconhecimento que passa pela conquista da notoriedade e das honras, mas dependente ainda de mecenas e encomendas. A segunda metade do século XV e o século XVI reforçarão esse desafio. O artista é colocado lado a lado de homens ilustres, mas seu nome não se torna “memória” até ser inscrito no discurso histórico. Nesse mesmo período, a produção de espelhos no século XVI altera as regras da perspectiva na composição da obra de arte, contribuindo para o nascimento do autorretrato moderno, cuja essência é especular, ou seja, é a reflexão *de uma imagem refletida*. Como explica Calabrese,



**Figura 9**

Sandro Botticelli - *A adoração dos magos*, 1475  
Galleria degli Uffizi (Florença)



**Figura 10**

Detalhe: Botticelli se autorretrou no canto inferior direito da tela.



**Figura 11**

Domenico Ghirlandaio, dito Ghirlandaio,  
*Natividade*, 1485.

Igreja de Santa Trinita (Florença)



**Figura 12**

Detalhe: Ghirlandaio se autorretrou no canto direito da tela.

(...) existe um fundamento teórico na base do autorretrato que remonta à teoria da perspectiva: o artista (...) não tem outra possibilidade de se representar senão olhando em um espelho. Em outros termos: senão se olhando. Poderíamos dizer, recorrendo ao vocabulário do cinema, que o autorretrato é teoricamente caracterizado pela presença de um “olhar-para-a-câmera”, de um olhar que coincide exatamente com o ponto de vista do quadro. (CALABRESE, 2006:161)

Jan van Eyck, com o retrato *Os esposais dos Arnolfini* (fig. 13) explorou esse efeito especular. Preocupado em representar a realidade em detalhes, o artista se insere na obra ao pintar seu reflexo em um espelho côncavo situado no fundo do quadro. Testemunha da cena, coloca-nos ao lado de seu ponto de vista (fig. 14).

Já Diego Velázquez inverte essa perspectiva, agrupando em uma única tela três retratos: o da Infanta Margarita, no centro da tela; seu autorretrato (trabalhando em uma enorme tela), no canto esquerdo; e, mais ao fundo, refletidos no espelho distante, o verdadeiro tema da obra: o retrato do Rei e da Rainha (figura 15), convidando-nos a ver a cena do mesmo ângulo em que se encontram (figura 16).

No final do século XVI, é a técnica artística que volta a ser valorizada, e dois temas se destacam: por um lado, o da extravagância do artista; por outro, suas paixões mais íntimas, o que dá origem a uma importante produção introspectiva que prevalecerá durante todo o século XVII. Foi nesse século, aliás, que os pintores começaram a se interessar de fato pelo tratamento autobiográfico de seus retratos. Nessa época, o pintor, já célebre, exercia um papel importante nas sociedades onde a burguesia era influente e o mercado da arte era sensível ao renome dos artistas.

O gênero autorretrato assumiu diferentes funções, mas defini-lo conceitualmente, por sua vez, é mais complicado do que parece. É preciso lembrar que ele é, em princípio, a representação de uma identidade física: ele diz respeito à aparência de uma pessoa, à maneira pela qual ela é identificada e reconhecida visualmente. Assim, um autorretrato é um texto visual que se encontra no lugar



**Figura 13**

Jan van Eyck - *Os esposais dos Arnolfini*, 1434  
National Gallery (Londres)



**Figura 14**

Detalhe: van Eyck se autorretrata no espelho



**Figura 15**

Diego Velázquez - *Las meninas*, 1656  
Museu do Prado (Espanha)



**Figura 16**

Detalhe: no espelho, os reis de Espanha *nos observam* observar a cena de seu mesmo ponto de vista.

daquele que o produziu, que funciona como uma imitação de alguém ou como um simulacro do seu criador. Uma condição dessa representação é a intenção manifesta do artista de mostrar sua imagem, ou seja, não há autorretrato sem a vontade, mais ou menos explícita, *de indicar uma identidade própria*. Esse *texto visual*, como nos lembra Calabrese, é denominado na Lingüística de “enunciação”, e ocorre em toda utilização de “eu”, “aqui”, “agora” pelo enunciador quando este cria um contato com o seu interlocutor. No autorretrato, essa enunciação se dá, por exemplo, quando a imagem pintada “olha” para o espectador. Mas essa proposição visual, num primeiro momento do gênero, ainda não afirmava “isto me representa, isto sou eu”, uma vez que ela dependia de uma referência pessoal para confirmar a identidade do artista autorrepresentado – fosse uma atitude ou atributos que identificassem sua existência ou sua atividade. Nesse mesmo período e ao longo de todo o século XVII, outros pintores darão ao autorretrato uma nova tarefa: sondar suas próprias vidas através da mediação pela imagem.

A partir da segunda metade do século XIX, duas categorias muito distintas de autorretratos irão conviver: de um lado, o mundo da pintura oficial; de outro, os pintores refletindo sobre o seu ser e a sua arte. Desse ponto de vista, o autorretrato passa a existir em função de uma *interrogação*, e ele se torna uma procura pela verdade interior do artista (figura 17). Por fim, com a ‘crise da representação’ na passagem do século XIX para o XX, o autorretrato deslizou para regiões até então inexploradas, tornando-se independente e autônomo da semelhança pessoal e da ilusão corporal que constituíam os padrões do gênero. A revolução na ordem tradicional varreu os velhos sistemas pictóricos e impôs uma nova verdade artística: o campo de ação das artes plásticas não seria outro senão seus próprios limites, ou seja, as cores, as formas e os materiais adquiriram vida própria. A partir de então os



**Figura 17**

Pieter Paul Rubens  
*Promenade au jardin*, 1631

Alte Pinakothek (Munique)

OBS: Rubens se autorretrou com sua esposa e filho.

artistas se dissociariam das fórmulas legitimadas de ver, de reproduzir o mundo e de se autorrepresentar.

Para compreender a evolução do autorretrato, entretanto, é necessário retomar a discussão sobre o gênero “retrato”, que sempre esteve marcado pela dualidade, sendo a primeira a de sua origem mítica, fundada sobre duas características opostas: o retrato de perfil e o retrato de frente. O retrato de perfil sustenta-se no mito da jovem apaixonada que desenha o contorno da sombra do rosto do amado, projetada sobre uma tela, para guardar a sua lembrança. Segundo Calabrese, a origem desse mito deriva de Plínio, o Velho, que considerava a história da filha de Butadès de Sicyone – que teria modelado em argila a figura de seu amado ausente – o mito de origem da pintura (figura 18). O retrato de frente, por sua vez, provém do mito de Narciso, o belo jovem que se apaixona por sua própria imagem refletida na água. É importante salientar que essas duas narrativas não têm conexão com a origem histórica do retrato. Por outro lado, o mito de Narciso se relaciona diretamente com o fundamento científico da representação de si: a utilização do espelho (figura 19).

A segunda dualidade é etimológica: a palavra *retrato*, nas principais línguas, tem origem no latim. O termo *portrait* (no francês, inglês, alemão e russo) deriva do verbo *pro-traho*; o termo italiano ou espanhol (*ritrato/retrato*), do verbo *re-traho*. Ambos têm em comum o radical *traho* (“traçar”), mas estão em extremidades semânticas opostas: de um lado, *portrait* como alguma coisa no lugar de outra (*pro-traho*), e, por outro lado, retrato como ideia de *repetição* do objeto representado (*re-traho*).

Sendo os traços autobiográficos inscritos nas autoimagens do pintor Candido Portinari o foco de nossa discussão, é sobre a ideia de *repetição* a que vamos nos ater neste capítulo.



**Figura 18**

Silhueta antiga



**Figura 19**

Caravaggio, Narciso, c. 1597.  
Palazzo Barberini, Roma.

### 3.2. O retrato na pintura brasileira

A tradição de pintar retratos para a sustentação do pintor brasileiro se confunde com a própria história das artes plásticas no Brasil. Neste subcapítulo, faço um panorama do retrato pictórico na arte brasileira a partir da instituição da Academia Imperial de Belas Artes. A intenção é localizar o gênero no sistema das artes plásticas no século XIX e começo do XX para, em seguida, contextualizar as obras retratísticas de Candido Portinari.



Após um período de produção artística exclusivamente barroca, a arte colonial de meados do século XVIII passa a apresentar temas não religiosos, como o retrato e a paisagem, em obras de Leandro Joaquim, José de Oliveira Rosa, Manuel da Cunha, José Leandro de Carvalho e Manuel Dias de Oliveira, sendo os dois últimos importantes retratistas da Família Real (figuras 20 e 21).

Com a contratação da Missão Artística Francesa, em 1816, e a posterior inauguração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1826, D. João VI inaugurou o ensino artístico acadêmico e deu início ao desenvolvimento das artes plásticas no país, ainda que sob modelo francófilo. O ensino se distribuía entre as cadeiras de Pintura (histórica, de retratos, de paisagens, de ornamentos), Desenho (de figuras, de paisagens, de ornamentos), Escultura (de figuras, de ornamentos), Gravura (diversos gêneros), Arquitetura Civil e Mecânica, e era profundamente direcionado pelo projeto civilizatório do Império, de exaltação das virtudes morais e cívicas. As classes de pintura eram as mais procuradas, tendo contabilizado 633 alunos entre 1855 e 1865 contra somente 18 de Arquitetura no mesmo período.

A pintura de retratos foi um dos gêneros predominantes na produção artística até 1860, sendo a



**Figura 20**

José Leandro de Carvalho  
*Retrato de D. Maria I, Rainha de Portugal, 1808*  
Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro)



**Figura 21**

Manuel Dias de Oliveira  
*João VI e Carlota Joaquina, 1815*  
Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro)

principal fonte de renda para seus adeptos. Latifundiários, comerciantes bem-sucedidos e industriais faziam pintar seu retrato e os colocavam na sala de visitas como símbolo de poder econômico e social. O sociólogo José Carlos Durand nos conta, em *Arte, privilégio e distinção*, que o pintor Araújo Porto-Alegre “reconhecia já em 1856 a importância do retratismo como meio de subsistência a pintores”, tendo aconselhado Vítor Meireles a:

Como homem prático e, como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios. (DURAND, 2009:37)

Vítor Meireles parece ter seguido seu conselho, pois pintou cerca de 83 retratos (figura 22), conforme estimou Laudelino Freire<sup>1</sup>. Entretanto, o retrato a óleo como forma de sustento para os primeiros pintores formados pela Academia foi ameaçado desde o início pelo surgimento da fotografia, que aportou no Brasil em 1840, vinda da França. Duas são, portanto, as razões que justificam algumas páginas desta tese centradas no retrato fotográfico. A primeira, porque ele vai afetar diretamente o mercado de retratos pictóricos em meados do século XIX. A segunda, porque a novidade irá suscitar discussões no meio artístico quanto à natureza – técnica ou arte? – e a utilidade da fotografia pelos pintores.

No que diz respeito ao mercado das artes plásticas, imediatamente após sua invenção e exploração comercial na França, o daguerreótipo chegou à Corte brasileira, no começo dos anos 1840. Sua fidelidade precisa no registro do real provocou grande admiração, e garantiu o sucesso entre a clientela ávida por novidades tecnológicas.

Se, no início, a fotografia explora gêneros da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas – e uma ‘gramática visual’ comum aos pintores, em pouco tempo ela vai modificar a arte retratística, substituindo as tradicionais



**Figura 22**

Vítor Meireles  
*Retrato de D. Tereza Cristina, 1864*

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)

<sup>1</sup> Citado por DURAND (2009:37-38).

formas de representação – gravuras, miniaturas e pinturas a óleo. O francês Paul Delaroche foi um dos primeiros pintores a reconhecer, já em 1839, os benefícios da daguerreotipia, considerando-a “tema de observação e de estudo”. Mas essa aceitação estava longe de ser unânime: a maioria viu a novidade como ameaça não apenas à criação artística, mas também ao mercado das artes plásticas. A concorrência que a fotografia fez à pintura também preocupou a Academia do Rio de Janeiro, levando Araújo Porto-Alegre a indagar, em 1855:

A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromaticamente, o que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?<sup>2</sup>

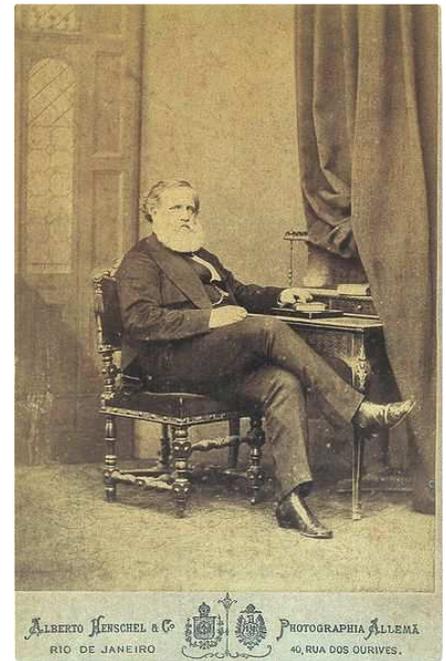
No caso dos retratistas, à criação das *cartes de visite* (retratos em tamanho de 6 x 9 cm) pelo fotógrafo francês André Disdéri, em 1853, juntou-se o baixo custo de sua produção (seu preço era cinco vezes menor que o de um retrato a óleo), o que transformou radicalmente o mercado, popularizando a fotografia e provocando uma verdadeira “febre” do retrato fotográfico (figura 23). No Brasil, a moda das *cartes de visite* também abriu o mercado de retratos para camadas sociais que não tinham dinheiro para encomendar seus retratos a óleo, motivando uma proliferação de estúdios fotográficos. Em 1860, o *Laemmert*, almanaque comercial carioca, contabilizou trinta desses estabelecimentos na Corte (figura 24). Neles, os clientes encontravam todo o tipo de acessórios – colunas, cortinas, mesas etc. – para dar vazão à sua imaginação. E se não gostassem de algum detalhe na fotografia, a técnica de retoque permitia sua eliminação.

Apesar da ênfase no aspecto técnico da fotografia como justificativa para o seu sucesso, as tentativas de aproximá-la da arte resultaram no desenvolvimento da



**Figura 23**

Eugene Disdéri, *uncut sheet of cartes-de-visite*, c. 1858.



**Figura 24**

Alberto Henschel - D. Pedro II, 1875.

<sup>2</sup> *Apud* MORALES DE LOS RIOS FILHO, *O ensino artístico: subsídios para sua história*. Rio de Janeiro, s.c.p., 1938 – citado por DURAND (2009:38).

Fotopintura, técnica em que a *carte de visite* era ampliada sobre papel ou tela até o tamanho natural e, em seguida, pintada a óleo, guache ou pastel (figura 25). Com essa prática economizava-se, além de dinheiro, o tempo dedicado à pose. Essa “arte”, entretanto, não era vista como legítima pelo pintor Vítor Meireles:

[A fotopintura] trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato, nas dimensões de um cartão de visita, que depois serve para reprodução em grande, sobre papel ou diretamente sobre a tela. Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratos, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo os seus indeclináveis preceitos. Este novo meio conhecido pelo nome de Fotopintura (...) se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo.<sup>3</sup>

Como contrapartida a essa e às demais críticas, os defensores da fotografia apresentavam as vantagens práticas do método fotográfico como instrumento de trabalho para o pintor: além da exatidão, a fotografia dispensava as longas e numerosas sessões de pose dos clientes. E como o seu preço era acessível a um maior número de pessoas, o fotógrafo podia aceitar mais encomendas. Com a criação, em 1888, pelo americano George Eastman, da *Kodak*, primeiro aparelho fotográfico portátil de manuseio simplificado, a fotografia foi colocada à disposição do grande público. Surgiram então os fotógrafos amadores, que registravam eles mesmos as cenas familiares e os momentos de lazer. O mercado da fotografia profissional foi duramente atingido e os grandes ateliês acabaram desistindo do negócio.

O comércio da pintura de retratos, porém, sobreviveu até o século XX. Como relembra Durand, J.R. Teixeira Leite, em texto sobre os artistas estrangeiros, cita o comentário de



**Figura 25**

Princesa Dona Leopoldina , ca. 1864, fotopintura.  
Fotografia de Insley Pacheco

Fund. Maria Luisa e Oscar Americano ( São Paulo)

<sup>3</sup> Citado por GILBERTO FERREZ em “A fotografia no Brasil”, pp. 185-186.

Gonzaga Duque a respeito do francês Auguste Petit, instalado no Rio de Janeiro desde 1864:

(...) mesmo chegado o século XX, ele ainda se entrega: (...) à dura tarefa de perpetuar efígies de abastados comerciantes e de militares ou religiosos de duvidosa coragem ou virtude. Em seus últimos anos, mantinha no ateliê, à espera de fregueses, corpos metidos em fardas ou em togas, bastando-lhe apenas completar o detalhe dos rostos, para satisfazer a um general ou a um juiz.<sup>4</sup>

Quanto à segunda questão imposta pela invenção da fotografia – o ‘estatuto da imagem fotográfica’ –, seu caráter híbrido dividiu as opiniões entre aqueles que de imediato reconheceram sua legitimidade artística e os que a viam como resultado de um procedimento automatizado, portanto destituída de criação artística: o fotógrafo seria incapaz de “organizar a composição, de distinguir o belo do vulgar, de modificar a aparência do real” (FABRIS, 1991:175). A disputa entre a fotografia e a pintura proporcionou, assim, uma renovada discussão sobre as formas de produção e de representação da imagem.

A tentativa de a fotografia ser aceita como arte pode ser analisada sob outro ângulo: como a arte se serviu dela? Como refletiu a seu respeito? Apesar da forte resistência de alguns pintores, muitos demonstraram interesse pelas utilizações que ela poderia proporcionar, como estudos de modelos ou paisagens. Outros, porém, a viram apenas como uma arte mecânica, destituída de caráter artístico, como acusava este manifesto de 1862, assinado por pintores como Jean-Auguste Dominique Ingres, Constant Troyon e Jean-Hyppolite Flandrin:

Considerando que a fotografia se resume numa série de operações totalmente manuais, (...) as provas resultantes não podem, em nenhuma circunstância, ser assimiladas às obras, fruto da inteligência e do estudo da arte.(FABRIS, 1991:179)

---

<sup>4</sup> J.R.TEIXEIRA LEITE, “Os artistas estrangeiros”, in *Arte no Brasil*, p. 516. Segundo Gonzaga Duque, citado por Teixeira Leite, Petit foi “a maior fábrica de retratos que houve no Brasil”. In DURAND, *op. cit.*, p. 24.

Visando assegurar a posição da imagem fotográfica no território da arte, em 1885 um grupo de fotógrafos fundou o Pictorialismo. Aliando teoria e técnica em suas práticas, esse movimento propunha uma posição renovadora, que chegou a impactar no conceito da própria pintura. Fotógrafos como Nadar, Julia Cameron, David Octavius Hill, Antoine Samuel Adam Salomon e Robert Adamson investiram nos recursos plásticos da fotografia, explorando seus efeitos artísticos. Após 1860, as práticas comerciais e artísticas tornaram-se, entretanto, cada vez mais incompatíveis. Se nos anos anteriores vários fotógrafos procuraram combiná-las, a partir do final do século XIX a “arte fotográfica” passaria a interessar essencialmente aos amadores.

### 3.3 Os retratos de Portinari

O pintor Candido Portinari teve nos retratos a base de sua formação e fama. Neste subcapítulo, trato dessa produção no início de sua atividade artística, entre 1922 e 1928, ressaltando a recepção por parte da imprensa e da crítica de arte às obras.



Tendo ingressado como aluno livre na ENBA em 1920, já no Salão de 1923, segunda exposição de que toma parte – Portinari estreia no Salão em 1922 com um retrato que passou despercebido da crítica –, chama a atenção da imprensa com o retrato que fez do escultor Paulo Mazzucchelli (figura 26), que destaca que nele “estão impressas grandes virtudes artísticas”. E mais:

As mãos do seu retrato estão magistralmente executadas e são pintadas com uma simplicidade surpreendente. A tonalidade geral, clara, está compreendida brilhantemente. A cabeça podia ser mais estudada; os toques de luz mais justos o que não implica na beleza do conjunto de seu trabalho que é um dos melhores da atual exposição.<sup>5</sup>



**Figura 26**

**Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli**

1923  
Pintura a óleo/tela - 111 x 120 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada na metade inferior à direita  
"CPortinari Rio 923"

Sociedade Brasileira de Belas Artes,  
Rio de Janeiro, RJ

Esta obra foi premiada com a Medalha de Bronze da XXX Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA, com o Prêmio de Animação da Galeria Jorge e um prêmio em dinheiro de 500 mil réis.

<sup>5</sup> MAURICIO, Virgílio. “Belas Artes: o Salão de 1923”, *op. cit.*

Celebrado desde a sua estreia, ao longo de sua carreira Portinari pintou nada menos que 680 retratos, registrando as feições dos diferentes segmentos da elite intelectual, econômica, cultural e política brasileira. Nos primeiros anos, entretanto – e como a maioria dos artistas iniciantes – teve como modelos seus colegas e professores da Escola, como o próprio Mazzuchelli, além de críticos e jornalistas.

Na XXXI Exposição Geral, em 1924, os sete retratos que apresenta não angariam unanimidade entre os críticos cariocas (figuras 27 a 30). Eugênio Latour, escrevendo para o *Rio-Jornal*, destaca os trabalhos de Portinari dentre os expostos pelos alunos da Escola, lamentando porém que:

Sua tendência toda parece ser para o retrato, único gênero, aliás, que expôs este ano. Forte, com um colorido limpo e vibrante, há um defeito, entretanto, que Portinari precisa corrigir, por ser imprescindível ao retratista: o pouco caráter que imprime aos seus modelos.<sup>6</sup>

Já Aloysio de Andrade Faria comenta, para o mesmo jornal, a qualidade das obras expostas pelo artista:

Muitos trabalhos, muitos mesmo, tivemos a ocasião de examinar antecipadamente entre os expositores deste ano. (...) Dentre esses destaca-se sobretudo Candido Portinari, que se apresenta com sete retratos, contribuição uniforme e promissora.<sup>7</sup>

Um *retratista moderno* é como F&N define Portinari em seu artigo sobre “os novos do Salão”<sup>8</sup>. Nele o crítico tece longas considerações sobre uma das mais debatidas questões do mundo artístico, a da personalidade dos pintores – que chama de “cunho próprio” – para concluir que Portinari é uma exceção à regra que diz que, para adquiri-la, os artistas precisam “de algum tempo e muito labutar”:

<sup>6</sup> Latour, Eugênio. “A pintura no ‘Salon’”. *Rio-Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 14 ago. 1924.

<sup>7</sup> Faria, Aloysio de Andrade. O “Salon”: realiza-se, depois de amanhã, o “vernissage”... *Rio-Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 9 ago. 1924.

<sup>8</sup> F.&N. “Um retratista moderno: Candido Portinari”. [s.n., Rio de Janeiro, RJ, ago. 1924].



**Figura 27**

**Retrato de Edith de Aguiar**

1924

Desenho a carvão/papel cinza - 44.5 x 37.5 cm  
Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada na dedicatória na metade inferior à direita

“A Mme Aguiar affectuosamente off. C.Portinari Rio, 924.”

Coleção particular, São Paulo, SP

Esta obra foi premiada com a Pequena Medalha de Prata da XXXI Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA em 1924, conferida ao conjunto das obras expostas.



**Figura 28**

**Retrato de Manoel Santiago**

1923

Pintura a óleo/tela - 46 x 38 cm

Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada na dedicatória na metade inferior à direita

“Ao amigo e collega Santiago off CPortinari 923”

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

Esta obra foi premiada com a Pequena Medalha de Prata da XXXI Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes/ENBA em 1924, conferida ao conjunto das obras expostas.

Daí a agradável surpresa que nos assaltou quando, em visita demorada às galerias da Escola Nacional de Belas Artes, onde se efetua a Exposição Geral deste ano, entre muitas obras de valor deparamos com várias telas assinadas por Candido Portinari.

São todos retratos. Belos pela cor e pela técnica.

Portinari, até certo ponto, nos satisfaz grandemente.

Que quer de estranhamente sedutor desprende-se de seus quadros. A certa distância, o colorido que é vibrante envolve-se como que numa cortina de frescura e delicadeza.

De perto, a técnica larga e de segurança pouco vulgar acusa uma grande emoção a par de uma facilidade de pintar digna de nota.

A pintura de Portinari é cheia de calor, cheia de entusiasmo, cheia de ânsias, de mocidade, de vida!

Isso se justifica: soubemos que Portinari é um menino, talvez dezoito anos não tenha ainda, mas é um menino de talento\*.

Portinari procura já incessantemente e com toda a robustez de sua alma juvenil, de seu temperamento ardente, aquilo que se chama individualidade. E vai em bom caminho.

(...)

Em qualquer exposição, seus quadros são Portinari.

Pela limpidez, pela vivacidade singular, suas telas estão já em paralelo afastado.

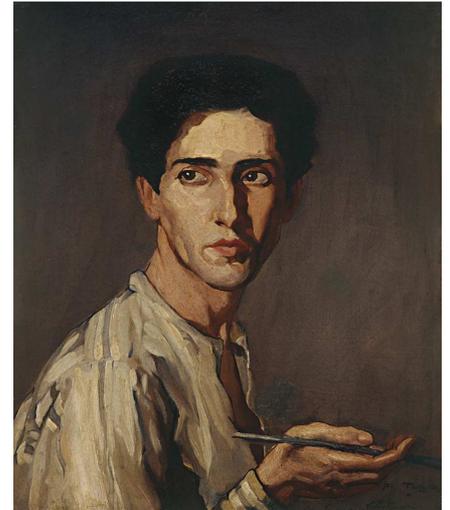
Esse menino, mais disciplinado, será fatalmente um belíssimo retratista.

F&N observa, porém, que para Portinari dominar o gênero retrato, precisará dar mais atenção às formas e às cores de suas obras:

Não podemos deixar, entretanto, já que tomamos a liberdade de sujeitar o novo artista a uma crítica rigorosa, de externar-lhe alguns conselhos.

E aqui reside o ponto principal desta apreciação, ponto que participa intimamente da nossa sinceridade e admiração.

Portinari, quando desenhar, deverá refrear um tanto sua ousadia em parte inexperiente ainda, e observar com mais calma a direção das linhas, assim como a proporção entre as partes componentes do motivo.



**Figura 29**

**Retrato de Mário Tullio**

1925  
Pintura a óleo/tela - 59 x 49 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada na dedicatória no canto inferior direito "AO TULLIO, o C.Portinari Rio, 925"  
Francisco Schwarcz & Cia., São Paulo, SP



**Figura 30**

**Retrato de Maria de Medeiros**

1925  
Pintura a óleo/tela - 125 x 95 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada no canto superior direito "CPortinari 925"  
Coleção particular, Fortaleza, CE

\* Nota da autora: Nascido a 30 de dezembro de 1903, Portinari tem, em agosto de 1924, 20 anos.

Outrossim, terá em relação ao colorido, de estabelecer mais solidamente, a diferença que naturalmente existe entre a pigmentação de um e outro indivíduos, para não incorrer no grave vício de sentir tudo de uma mesma coloração, o que importa fazer crer na existência de fórmulas restritas e errôneas.

No III Salão da Primavera, em maio de 1925, o “jovem retratista” expõe “cinco retratos fortes, documentos humanos, figuras palpitantes de verdade”, que revelam “num breve instante toda uma vida”<sup>9</sup>. A matéria assim apresenta o pintor:

Portinari ocupa um lugar à parte no meio artístico brasileiro. Dotado de uma esquisita sensibilidade, as suas próprias incertezas refletem os rasgos de um temperamento rebelde, tentando descortinar horizontes mais largos.

Além de tudo, Portinari se distingue por uma particularidade: concorrendo, como foi dito, a várias exposições, em todas apresentou exclusivamente retratos.

O seu primeiro grande trabalho foi o retrato do escultor Paulo Mazzucchelli, obre premiada pelo júri do Salão oficial. A crítica o aclamou unanimemente, vendo assomar um fino temperamento de artista. A sua maneira nervosa, subordinada muita vez a traços largos, vigorosos, constituiu algo de novo para um meio onde cada pintor faz (...) de uma uniformidade lastimável.

Em outras exposições não fez senão firmar os seus méritos de retratista.

Entre as suas obras expostas no atual Salão da Primavera, destaca-se o retrato do Príncipe Gagarin, cujo fundo, uma paisagem admiravelmente descortinada, mostra uma nova face de um talento multiforme.

Como ressalta o texto, Portinari já não é mais um estreante ou um desconhecido. Seus retratos já lhe haviam rendido prêmios, como a Medalha de Bronze do Salão de 1923, além de um prêmio em dinheiro e outro concedido pela Galeria Jorge. Nesse mesmo ano, 1925, na XXXII Exposição Geral de Belas-Artes, é premiado com a Pequena Medalha de Prata pelo “Retrato de Paulo Gagarin” (figura 31), habilitando-o ao tão sonhado Prêmio de Viagem à Europa da ENBA. Na ocasião, o crítico Celso Kelly, em



**Figura 31**

**Retrato de Paulo Gagarin**

1924  
Pintura a óleo/tela - 110 x 80.5 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada na metade inferior à direita  
"CPortinari, Rio 924"

Coleção particular, Salvador, BA

Esta obra foi premiada com a Pequena Medalha de Prata da XXXII Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA em 1925.

<sup>9</sup> "No Salão da Primavera: palavras de um jovem retratista patricio", *op. cit.*

artigo para *O Jornal*<sup>10</sup>, também destaca sua predileção pelo gênero:

O moço pintor já experimentou todos os gêneros e o seu assunto predileto é o retrato. É este o mais difícil e o mais útil para os que se iniciam na grande arte. No retrato, é essencial que se veja, claramente, o caráter do retratado e para tal é mister seja o artista psicólogo e conhecedor profundo da vida do seu modelo. Aí não se procura reproduzir o físico do homem, mas também o seu íntimo: é a representação do que é invisível, mas sensível.

O arrojado estreante, que já mereceu medalha no Salão e o prêmio da Galeria Jorge, é bastante hábil no retrato, onde o seu pincel trabalha com vigor.

Danton Jobim<sup>11</sup>, também escrevendo para o *Correio da Manhã* sobre o quadro premiado, ressalta:

O retrato do Príncipe Gagarin, de Candido Portinari, impressionou-me fortemente pela maneira fácil e desprezenciosa com que o artista conseguiu interpretar o temperamento do modelo.

Um crítico esmiuçador poderá notar nesse quadro, certamente, falhas de técnica muito naturais num artista jovem, como Candido Portinari. Aqui e ali, porém, nota-se-lhe uma admirável pureza de colorido e, muitas vezes, uma certa precisão de minúcias que só se poderia explicar pela brandura e presteza dos toques.

Em Portinari, não há a técnica excessiva, de linhas torturadas, meticulosa ao exagero, prejudicando a vida, a *alma* da figura. O que o artista quer, antes de tudo, o que lhe trai como preocupação suprema é a vida (...).

No ano seguinte, concorre pela primeira vez ao Prêmio de Viagem na XXXIII Exposição Geral de Belas Artes, com dois retratos. Apesar do reconhecimento do valor de seus trabalhos, ganha novamente o prêmio da Galeria Jorge e um prêmio em dinheiro. Em notas sobre o Salão de 1926, um crítico não identificado comenta:

Os dois retratos do “Poeta Olegário Mariano” e do “Pintor Roberto Rodrigues”, bem desenhados e bem compostos, simples e sintéticos, são pintados com técnica moderna, faltando-lhes, entretanto limpeza de cor e vibração. Conseguiu, porém, Portinari, fixar na tela, duma maneira feliz, a psicologia dos retratados.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> KELLY, Celso. “Um sonhador e um artista”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, RJ, 1925.

<sup>11</sup> JOBIM, Danton. “Os apóstolos da beleza”, *op. cit.*

<sup>12</sup> “A XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes”, *op. cit.*



**Figura 32**

**Retrato do Poeta Olegário Mariano**

1926  
Pintura a óleo/tela - 130 x 70 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada no canto superior direito  
“C.PORTINARI 926”

Coleção particular, São Paulo, SP

A obra obteve o Prêmio de Animação da Galeria Jorge e um prêmio em dinheiro, em 1926.

Sobre esses dois retratos (figuras 32 e 33), comenta Mattos: “Candido Portinari revela-se mais uma vez um pintor forte; os retratos de Olegario Marianno (*sic*) e Roberto Rodrigues são duas obras de valor”<sup>13</sup>. Sobre o gênero, o “novo, mas poderoso pintor” declarou ao jornal *A Manhã*:

O retrato representa todas as dificuldades da técnica. Não são somente de ordem pictórica as dificuldades que ele encerra. São também de natureza psicológica e estética. De natureza psicológica, porque o essencial a um retrato é a expressão individual do retratado, que não se encontra simplesmente na exata reprodução do físico, mas na revelação do caráter do modelo. De natureza estética, porque a composição no retrato quer maneira: o bom gosto lhe impõe posições especiais. Nesse ramo da pintura, por vezes, a composição se apresenta de maneira muito mais difícil de resolver-se, do que num quadro de gênero. A simplicidade de um retrato, com única figura, dificulta, sobremaneira, a composição porque, sendo poucos os elementos, a sua distribuição deve ser cuidada. Para o retrato, a liberdade de técnica é relativa. Nem sempre, as felizes pinceladas de um retratista podem permancer, embora sejam de primorosa arte. Num quadro qualquer, elas seriam aproveitadas, com sucesso. Num retrato, são obrigatoriamente substituídas pela necessidade que tem o artista de encontrar a verdadeira expressão.<sup>14</sup>

Em agosto de 1927, apresenta três retratos ao XXXIV Salão da ENBA, considerado na época o maior em qualidade, quantidade e variedade de tendências. Nada menos que 15 artistas concorreram ao Prêmio de Viagem, sendo Portinari um dos fortes candidatos. Mas, novamente, é contemplado com a Grande Medalha de Prata pelo “Retrato do Dr. Antônio Ferreira dos Santos” (figura 34).

O ano de 1928 é um marco na carreira artística de Candido Portinari. Apresentando 12 obras na XXXV Exposição Geral de Belas-Artes, o pintor tem como concorrente potencial ao Prêmio de Viagem apenas seu colega Manoel Constantino. Mas é ao “Retrato de Olegário Mariano”, de Portinari, que é dado o disputado prêmio máximo (figura 35). O júri é unânime no reconhecimento da premiação, e sobre o quadro comenta Flexa Ribeiro:



**Figura 33**

**Retrato do Pintor Roberto Rodrigues**

[1926]  
Pintura a óleo/tela - 180 x 65 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada no verso do suporte "Candido Portinari". Sem data

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

Esta obra obteve o Prêmio de Animação da Galeria Jorge e um prêmio em dinheiro, em 1926.



**Figura 34**

**Retrato do Dr. Antônio Ferreira dos Santos**

[1927]  
Pintura a óleo/tela - 101 x 73 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada no canto inferior direito "C.PORTINARI". Sem data

Coleção particular, São José dos Campos, SP

Esta obra foi premiada com a Grande Medalha de Prata da XXXIV Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA em 1927.

<sup>13</sup> MATTOS, Adalberto P. “O Salão de 1926”, *op. cit.*

<sup>14</sup> “O momento na pintura”, *op. cit.*

(...) no retrato de O. M., ele [Portinari] (...) realiza uma obra fina, de espiritualidade nervosa, onde um desenho elegante se evidencia, dando a compreender a relação entre ele e a cor.

O verde da farda se enaltece, nos seus tons graves, pelo enurdecimento opaco com que os dourados se embaçam. Não querendo obter resultados fáceis com o brilho dos outros, o Sr. Portinari marcou bem a tônica cromática, dando a reversão dos valores na superposição dos verdes e dos dourados, quando aqueles, sob a ação destes pareciam descer demais na escala dos valores picturais.

(...) Candido Portinari é dotado de sentimento delicado de pintor: sem o querer, é um tradicionalista. O retrato de O. M. é uma das obras mais definidas do salão deste ano.<sup>15</sup>

O poeta e crítico Manuel Bandeira destaca, para *A Província*, que Portinari “possui excelentes dons de retratista. A sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos” (BANDEIRA, 2008:136). Ao ser perguntado sobre o prêmio ao “Retrato de Olegário Mariano”, declarou Portinari:

(...) eu sempre me dediquei à representação na tela de expressões humanas. Encontro nesta feição da arte pictórica um grande exercício de psicologia. E a prova do que afirmo está na coleção de quadros que, até hoje, tenho executado na tela (...).

Acho, entretanto, que a causa predominante para que o retrato de Olegário Mariano fosse premiado foi a expressão psicológica de sua fisionomia, que dizem ser perfeita, devido toda a atração fisionômica do retratado, e à grande intimidade que mantenho com o poeta das “Cigarras”, o que me facilitou o trabalho.<sup>16</sup>

De fato, o retratado vinha sendo *estudado* por Portinari desde 1925, quando começou o conjunto de onze obras, entre desenhos e retratos a óleo, dedicadas ao poeta. Annateresa Fabris relembra, em *No ateliê de Portinari (1920-1945)*, que:

O conjunto de desenhos e quadros dedicados a Olegário Mariano entre 1925 e 1929 traz igualmente a marca desse duplo registro [de orientação eclética na pintura]. Se, no desenho datado de 1925, o poeta estava sob o signo de Ingres, em sua representação quase de corpo inteiro (1926),



**Figura 35**

**Retrato de Olegário Mariano**

1928

Pintura a óleo/tela - 198 x 65,3 cm

Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada no canto superior esquerdo  
"C.PORTINARI RIO 928"

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Neste retrato, o poeta Olegário Mariano está vestindo o fardão da Academia Brasileira de Letras. Esta obra obteve o Prêmio de Viagem ao estrangeiro de 1928, 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.

<sup>15</sup> Disponível em [http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=RIBEIRO%2C\\_FI%C3%A9xa.\\_SAL%C3%83O\\_BRASILEIRO.\\_O\\_Paiz%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro%2C\\_19\\_ago.\\_1928%2C\\_p.\\_2](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=RIBEIRO%2C_FI%C3%A9xa._SAL%C3%83O_BRASILEIRO._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_19_ago._1928%2C_p._2).

<sup>16</sup> No Salão de Bellas Artes... *A Esquerda*, Rio de Janeiro, RJ, [set. 1928].

os modelos são outros: os retratos de Théodore Duret e Antonin Proust, realizados por Édouard Manet em 1868 e 1880, respectivamente, e os retratos mundanos de James Whistler, John Singer Sargent e Giovanni Boldini. Enquanto no desenho o modelo ganha um aspecto intemporal, na tela de 1926 o centro de interesse está numa visão altamente contemporânea, haja vista o destaque dado ao traje do poeta e a seu penteado. Intemporais também, e marcadas por uma concepção sintética do rosto do modelo, são as representações de Olegário Mariano em 1926, 1927 e 1929. O desenho de 1926 parece servir de molde aos óleos de 1927 e 1929, nos quais o poeta é captado com uma pincelada mais enxuta, embora não isenta de certa densidade matérica, como no caso da obra que integra o acervo da Academia Brasileira de Letras (1929). (FABRIS, 2011:11)

A historiadora também observa o “caráter oficial” dado pelo pintor ao retrato vencedor:

Comparado com essas representações sintéticas e atentas a uma definição psicológica do modelo, o quadro com o qual Portinari obtém o Prêmio de Viagem é, sem dúvida, uma solução de compromisso. O modelo não só é idealizado, como há uma discrepância entre o tratamento do rosto, baseado num jogo de planos e luzes, e a caracterização sumária e chapada do fardão, em consonância com a rarefação da pincelada do fundo, dominado por tons amarelos e dourados. O caráter oficial do quadro não reside apenas numa representação que enfatiza o traje cerimonial, mas também na presença do brasão da família do retratado: a pernambucana Carneiro da Cunha. (FABRIS, 2011:11)

O “compromisso” que FABRIS aponta era proposital. Portinari sabia que precisava responder às demandas acadêmicas da ENBA para cumprir as etapas do reconhecimento artístico, como escreve para sua namorada, Rosalita Candido Mendes, no ano seguinte, já em Paris:

Mais tarde, já concorrente ao prêmio, tive de transigir novamente, tive de me submeter a uma maneira de pintar – deixei de seguir a minha vontade – amoldei-me ao Salão, pacientemente, até obter o prêmio. (BENTO, 1980:55)

Em maio de 1929, Portinari realiza sua primeira exposição individual no Palace Hotel, por iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros. Apesar da crítica favorável no Salão de 1928, o estilo do pintor não foi bem visto por Flexa Ribeiro, ao comentar seus 25 retratos:

O sr. Portinari fica à superfície da coloridade; dentro daqueles invólucros não há nem ossos, nem carne; não circula sangue (...). Falo com esta clareza uma vez que estimo o artista e desejo vê-lo liberto deste *maneirismo* *postiço* [grifos meus] em que se embrenhou.<sup>17</sup>

Também o crítico Virgílio Maurício questionou o trabalho do artista:

Os 25 retratos expostos não definem uma personalidade: parecem tentativas e se mostram envelhecidos. Não é a pintura que se reclama para um jovem, jovem das possibilidades de Candido Portinari. Sua paleta surge sombria (...) o desenho parece duro e as figuras não aparentam vida interior (...) tudo é convencional, até a pose dos modelos. Não existe ar, nem naturalidade. Falece a originalidade para triunfar a “*maneira*” [grifo meu].<sup>18</sup>

Ao “maneirismo” de suas telas Portinari irá abdicar após os estudos no exterior. Entretanto, nos sete anos de aprendizado e formação na ENBA, não deixou de buscar uma linguagem própria, procura muitas vezes confundida com “falta de personalidade artística”. Em suas reminiscências do pintor – *Portinari, quarenta anos de convívio* – o jornalista Celso Kelly registra que, após seu retorno, Portinari chegou “a abominar a ‘maneira’ de quadros seus mais antigos (às, vezes, antiguidade de dois anos)”, atitude vista como “contraditória” por alguns críticos e companheiros de ofício.

#### SOBRE

Em junho de 1929, Portinari embarca para a Europa. De volta ao Brasil, em janeiro de 1931, traz na bagagem novas técnicas e recursos, mas apenas seis quadros: um pequeno retrato, três naturezas-mortas, um nu, e seu primeiro autorretrato em sete anos de carreira.

<sup>17</sup> Citado em *Candido Portinari, o lavrador de quadros*, p. 65.

<sup>18</sup> *Idem*.

### 3.3.1 A Galeria Modernista

Da imensa coleção retratística de Portinari, aqueles que mais nos interessam aqui são os retratos dos escritores modernistas com os quais o artista manteve contato a partir da década de 1930, quando foi integrado ao movimento modernista de São Paulo, agora em sua segunda fase. Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Aníbal Machado, Marques Rebelo, Ribeiro Couto, Raul Bopp, Augusto Meyer, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo foram alguns dos modernos que posaram para o pintor. Sobre esses retratos existe apenas um trabalho investigativo, o livro *Imagens negociadas*, do sociólogo Sérgio Miceli, que dedica um capítulo à representação dos letrados. Este será utilizado como referencial para a discussão que se segue.



De volta ao Brasil, Portinari retoma intensamente o gênero pelo qual sente “natural propensão”, para arcar com seu novo estilo de vida: o pintor regressa casado com Maria Victoria Martinelli, jovem uruguaia que conheceu em Paris. Além de continuar pintando pessoas de seu círculo particular, Portinari também se dedica às inúmeras encomendas que recebe – ajudado pela indicação de amigos – para retratar as figuras ilustres da sociedade brasileira.

No livro *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*, Miceli estuda essa produção retratística a partir de uma interpretação sociológica. Sua tese é a de que os retratos da elite política e intelectual do governo Vargas pintados por Portinari visavam à legitimação visual de seus integrantes, à solidificação de sua imagem pública enquanto classe.

O autor também defende que essas “imagens negociadas” eram a moeda de troca entre o pintor e os letrados com os quais convivia, numa permuta de “construções” – visuais da parte do pintor e literárias da parte dos escritores – que tinham em vista a fabricação de suas imagens destinadas à divulgação pública e à qualificação da política cultural do regime vigente. Como metodologia de trabalho, Miceli opta por:

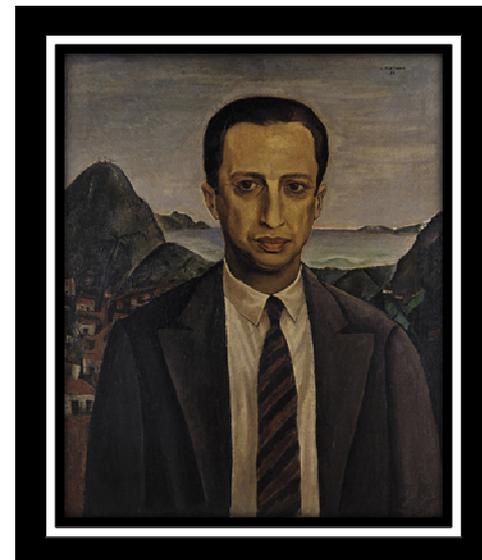
Abordar e analisar (...) os retratos como um repertório de informações indispensável para a compreensão dos projetos concorrentes de construção de uma imagem pública condizente com os níveis de investimento e consagração, bem como as orientações artísticas e político-doutrinárias dos intelectuais e artistas do período.

Em capítulo dedicado aos anos 30, o autor aborda as “imagens negociadas de letrados, políticos e elegantes”. Para este estudo, serão suas análises dos retratos de Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade o foco de nossas observações. Sobre o retrato de Manuel Bandeira (figura 36), exposto pela primeira vez no Salão Revolucionário, em setembro de 1931, escreve Miceli:

Confrontando-se o retrato de Portinari com a imagem estereotipada de Bandeira tal como se pode depreendê-la de fotos, desenhos e caricaturas, o de Portinari revela um cuidado deliberado em retocar os traços menos favoráveis do rosto do poeta. Assim, ele cancela praticamente as feições mais salientes de que Maron tira proveito plástico, fazendo desaparecer os óculos, o vinco fundo entre as sobrancelhas, e sobretudo a boca dentuça, elemento central na armação de quaisquer caricaturas do poeta. O semblante do poeta, como que tomado por uma aura de placidez, parece se ordenar em torno de olhos compreensivos e de uma boca de desenho suave. Portinari reteve apenas as olheiras profundas como o único traço “realista”, embora reajustadas ao sentido buscado de embelezamento e retoque dos traços fisionômicos do poeta. (MICELI, 1996:63)

Para Miceli, confirma-se assim a intenção política por trás desse retrato: representar na tela o prestígio do poeta.

Para o Salão de 1931, além de Bandeira, Portinari retratou outros escritores e artistas, como Murilo Mendes, Dante Milano, Henrique Pongetti, Jaime Ovalle, Francisco



**Figura 36**

**Retrato de Manuel Bandeira**

1931  
Pintura a óleo/tela - 73 x 60 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada na metade superior à direita  
"C.PORTINARI 31"

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

Braga, Luís Peixoto, Carlos de Lima Cavalcanti, Oscar Lorenzo Fernandes e Oscar Borgerth – denominada *O Violonista*, esta foi considerada por Mário de Andrade “a melhor obra do Salão”<sup>19</sup>. Mário de Andrade se manifestou também sobre o retrato de Manuel Bandeira em artigo para a revista argentina *Saber Vivir*. Escrito em 1942, nele o escritor refaz o episódio para “confessar” sua vaidade por “ter sido dos primeiros a descobrir o valor deste grande artista”. Mário inicia por relatar sua vinda ao Rio de Janeiro e seu encontro com Bandeira, que o leva a ver o seu retrato:

(...) Eu viajei os quinhentos quilômetros de São Paulo ao Rio só para ver o Salão e, como de costume naqueles tempos, meu primeiro almoço na manhã da minha chegada foi com Manuel Bandeira. (...) Ao passar pela Escola de Belas-Artes, (...), Manuel Bandeira exigiu que entrássemos por alguns minutos, (...) para ver o discutido retrato. Foi o que fizemos quase sem parar, apenas num rápido passeio, porém confesso que o retrato, visto assim sem maior contemplação, me impressionou fortemente.<sup>20</sup>

O retrato ao qual é levado a ver por Bandeira é a obra hoje desaparecida de Frederico Maron\*, pintor alemão radicado no Brasil. Em relato posterior, no Catálogo da Exposição de Candido Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes, em 1943, Mário descreve suas primeiras impressões da obra:

(...) Era com efeito uma obra impressionante, (...). O vigor da acentuação dos volumes, o realismo quase absurdo obtido na transcrição da fisionomia, o anúncio luminoso da composição, toda a vasta paisagem montanhosa de Santa Teresa com seus verdes ensolarados (...).<sup>21</sup>

A princípio impressionado por uma contemplação de “observador incauto”, o escritor retorna sozinho à exposição para “examiná-la mais profundamente”. É quando se depara

<sup>19</sup> “O Salão”. Rio de Janeiro: *Diário Nacional*, 9 set. 1931.

<sup>20</sup> “O pintor Portinari”, in *Portinari – 1943*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

\*Manuel Bandeira esclarece, em nota à página 523 da edição de sua correspondência, que “O quadro de Maron não está mais comigo. O artista pediu-mo emprestado para enviá-lo a uma exposição em Berlim, depois veio a guerra e a tela foi destruída num bombardeio”.

<sup>21</sup> Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ). *Exposição de Pintura Candido Portinari*: catálogo. Rio de Janeiro, RJ, 1943.

com o segundo retrato de Manuel Bandeira, este pintado por um ‘desconhecido’ Candido Portinari:

Numa das salas menores havia outro retrato de Manuel Bandeira, sem grande parecença talvez e nenhum brilho; todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Folhee o catálogo. Era um tal de Candido Portinari, artista de que nunca tinha ouvido falar, naturalmente um “novo”. Ao lado havia um outro retrato, *Violinista*, do mesmo autor; era já uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e me deixei arrastar pelo entusiasmo.<sup>22</sup>

Retornando pela terceira vez à exposição, Mário de Andrade reencontra Manuel Bandeira e manifesta sua mudança de preferência. Por fim, é apresentado a Portinari:

Depois parti para o que tinha a fazer, e quando voltei pela terceira vez ao Salão este fervia de pintores, poetas, críticos e amigos. A conversação se fez viva. Manuel Bandeira falou do meu entusiasmo pelo quadro do alemão. Eu disse:

– Foi sim, do meu gosto, mas por erro; já não gosto mais. De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari que fez aquele admirável *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.<sup>23</sup>

Suas primeiras impressões sobre a arte de Portinari são lembradas por Mário onze anos depois:

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 muito 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.

Antônio Bento, em sua monumental biografia de Portinari, diz lembrar-se “com destaque de um retrato expressionista de Manuel Bandeira” dentre os apresentados

<sup>22</sup> “O pintor Portinari”, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Idem, ibidem.*

pelo pintor no Salão de 31. Também relembra as reservas de Mário de Andrade ao estilo e à temática de Portinari, apesar de suas impressões, e declarações, favoráveis no Salão Revolucionário:

Devo dizer, a bem da verdade, que nessa época o autor de *Macunaíma* fazia algumas restrições a Portinari. Em primeiro lugar, achava ainda tímidas suas obras no Salão Revolucionário, as únicas que vira até então. Não lhe pareciam pinturas de vanguarda, no que indiscutivelmente tinha razão. (...) Mário de Andrade dizia que Portinari não estava voltado para os problemas de uma arte de temática brasileira. Pintava muitos retratos. Tentei explicar-lhe as razões do artista, suas dificuldades financeiras (...). Acrescentei-lhe que Portinari já estava realizando trabalho com temática nacional (...). (BENTO, 1980:68)

Voltando ao episódio do “quadro do Maron”, este rendeu, nos bastidores, muito mais do que o artigo de Mário de Andrade para a revista argentina. Em troca de cartas com Manuel Bandeira imediatamente após seu retorno a São Paulo, o escritor tenta explicar ao amigo sua mudança de opinião sobre a obra do pintor alemão e sua declarada preferência pela de Portinari:

Manu,<sup>24</sup>

Aproveito uma meia-hora de descanso para conversar com você a respeito do quadro do Maron. O caso desse quadro me interessa especialmente, primeiro para explicar a minha reviravolta, segundo porque meu alemão de dois centímetros não deu para eu explicar bem direito pro Maron os defeitos que achava na obra dele, e ela merece respeito pelo carinho que está se vendo deu pra ela. E ainda, talvez em principal, pelos problemas estéticos que estão no quadro.

Após criticar o “colorido injustificável” do quadro, Mário de Andrade recrimina a fidelidade fotográfica do retrato:

A outra razão pela qual o quadro faz cócega é a perfeição extrema da figura, você está parecidíssimo, prodigiosamente parecidíssimo. Como físico mesmo, confesso, naquela parte com que o físico sempre representa de alguma forma a psicologia do indivíduo. Ele não te interpretou, não deformou você em proveito do quadro nem pela fatalidade duma personalidade interior que faz tudo convergir pra ela que nem é o caso do Guignard, por exemplo. É o lado pueril e fotográfico da *Neue Sachlichkeit*,

<sup>24</sup> MA/MB, 10.9.31, p. 523.

surpreendente de paciência e ninharia. Isso assusta a princípio, depois a gente não se deixa engabelar por. A fotografia ninguém atinge com a mão, e sempre reproduz melhor. A pintura terá sempre o seu lado fantasmagórico, o seu lado invenção, o seu lado interpretação, e Maron não deu nada disso limitando-se a ser uma objetiva que ficou só, por ser pintura, relativamente fiel.

Manuel Bandeira não responde em carta a esses comentários de Mário. Mas, na nota inserida na edição de sua correspondência com o escritor, publicada pela primeira vez em 1958, declara ter ficado aborrecido com sua atitude:

Em 1930 ou 1931 [Frederico Maron] fez um retrato meu, que julguei excelente. Quando em 1931 se realizou o famoso Salão, que marcou a entrada dos modernistas nessas exposições anuais, a conselho meu enviou Maron algumas obras suas, entre as quais o meu retrato. Mário veio de São Paulo especialmente para ver o Salão. Acompanhei-o na primeira visita que fez a ele. A impressão que teve do retrato foi ótima, como ele próprio confessa nesta carta [10.9.1931]. Por isso fiquei muito aborrecido quando, dias depois, soube que os fãs de Portinari, para exaltar o seu ídolo, que também mandara para o Salão um retrato meu, se juntaram em frente do retrato do Maron criticando-o, deprimindo-o, e soube mais que o Mário fazia coro com eles. Fiquei estupefato e indignado. Sobre o caso escrevi a Mário, que me respondeu com esta carta, que ainda hoje considero de uma injustiça e de uma estreiteza insígnis. O quadro de Maron não está mais comigo. (...) Não sei que impressão me faria a pintura passados tantos anos. No momento achei-a, como já disse, excelente, e os sábios argumentos de Mário não só não me convenceram, mas irritaram-me grandemente.<sup>25</sup>

A carta de Manuel Bandeira diz ter enviado a Mário sobre o “caso” não se encontra na coletânea publicada pela Edusp. De cunho público sobre esse episódio existe apenas um artigo de Bandeira publicado na revista carioca *Bazar*, em 7 de outubro, intitulado “Retrato de meus pintores”:

(...) Frederico Maron e Portinari, que entenderam mandar ao Salão deste ano cada um o seu retrato do poeta Bandeira. Devo dizer de saída que me reconheço bem em ambos. Em Portinari me agrada, além de todas as qualidades plásticas que deixo aos cuidados dos técnicos assinalar, aquela ambiência de tranquilo lirismo corrigido pelo ar de pé atrás, de desconfiança adquirida. Outrossim gosto sem reserva do realismo implacável de Maron.

---

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, nota 99.

O poeta também comenta, no mesmo artigo, sua experiência de posar quase simultaneamente para os dois pintores – de manhã para Portinari e à tarde para Maron, revelando as diferenças de temperamento dos dois artistas e suas conseqüências no resultado final das obras:

(...) Recordo as manhãs tão agradáveis em que posei para ele [Portinari] na salinha magra da rua do Catete. Pequeno (...), louro, de olhos azuis, (...), Portinari é um pintor repousante que não cansa nunca o seu modelo. Deixa mexer, conversa. Quase imóvel e ligeiramente apoiado sobre a direita, vai tirando da “paleta de Velásquez” as tintas com preliminarmente “dá matéria” à carnadura: os olhos ficam para depois e nem sempre os faz. Vi com satisfação que me concedeu os meus.

Com a mesma cara que Deus me deu, a mesma gravata que Dodô me deu, posei para Frederico Maron. Muitas vezes posei de tarde para Maron depois de ter posado pela manhã para Portinari. No mesmo estado de espírito. Mas com o alemão o *teté-a-tété* assumia não raro o caráter de luta. Os esforços do pintor, que é nervosíssimo, aumentavam a meu contragosto essa força de inércia peculiar a todos os modelos. Maron avançava e recuava, observava longamente, e quando ia tocar a tela eis que se detinha sobressaltado. (BANDEIRA, 2009:30)

Manuel Bandeira observa, no seu texto, que todo retratado espera que “o pintor nos ajude a conhecer-nos”. Entretanto, apesar de os bons retratistas serem “como grandes caçadores” em busca de indícios do “mais profundo de nós” que revelem a personalidade do retratado, conclui que, ao pintarem retratos, os artistas acabam por se retratarem a si mesmos. Falando de si na terceira pessoa, Bandeira deixa claro que o retrato é “mais do artista do que do modelo”.

Voltando a Miceli, este argumenta que a representação pictórica portinariana de Bandeira possui uma significação simbólica para além da ausência de “parecença” detectada por Mário de Andrade: ela é uma “homenagem à figura literária estimada e festejada nos círculos literários da capital”, o “reconhecimento ao escritor (...) que estava fazendo a ponte entre as linguagens tradicionais e a dicção modernista”. Daí a ‘plástica’ operada pelo pintor para a fabricação de uma imagem para

“consumo institucional e literário”. Esta também é a opinião do autor em relação ao segundo retrato a óleo de Manuel Bandeira, pintado por Portinari em 1944 (figura 37). Comenta Miceli que “o tratamento pictórico da fisionomia do poeta continua esbatendo os traços desfavoráveis, optando por construir um semblante atento e contido” (MICELI, 1996:67).

Considerado por Portinari “um bom retrato”, conforme escreve na carta a Carlos Drummond de Andrade<sup>26</sup>, a obra é executada em Petrópolis, onde o artista se hospeda por três meses em casa de amigos. Manuel Bandeira o visita com frequência, e conta para Mário de Andrade as novidades:

Quatro dias antes de deixar Petrópolis o Portinari quis fazer um retrato meu (a luz que ele tem lá é ótima). Quatro poses de hora e meia e saiu de primeira ordem: à Velásquez, diz ele. Os amigos que viram o retrato acham parecidíssimo. Pintura severa, em tons quentes.<sup>27</sup>

Sobre este retrato, Mário registrou apenas o contentamento do retratado em carta endereçada a Portinari, em 20 de março de 1944. Nela comenta que recebeu “uma carta do Manuel entusiasmado com o retrato”.

Passados quatro anos do primeiro retrato de Bandeira, é a vez de Mário de Andrade ser retratado pelo artista (figura 38). Suas impressões sobre Portinari já haviam mudado radicalmente. Como nos conta Antonio Bento, o escritor tornara-se admirador do pintor após ter sido levado por aquele ao ateliê de Portinari, em fins de 1932:

Assim que viu os novos trabalhos do pintor, o líder modernista reformulou de imediato sua opinião. Considerou admiráveis algumas de suas telas. (...) A partir de então, passou a dar inteiro apoio ao trabalho de Portinari. Chegou a considerar alguns de seus quadros como verdadeiramente geniais.

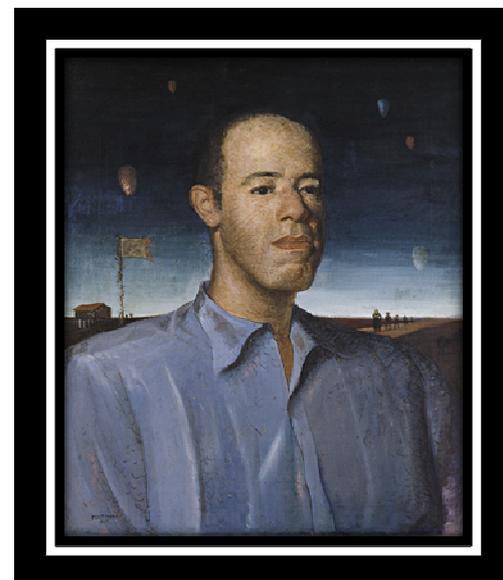
O retrato começa a ser pintado no final de 1934, quando Portinari realiza sua primeira exposição individual



**Figura 37**

**Retrato de Manuel Bandeira**

1944  
Pintura a óleo/tela - 55 x 46 cm  
Petrópolis, RJ  
Assinada e datada na dedicatória no canto inferior direito  
“PARA O MANUEL O PORTINARI PETROPOLIS 1944”  
Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, RJ



**Figura 38**

**Retrato de Mário de Andrade**

1935  
Pintura a óleo/tela - 73.5 x 60 cm  
Assinada e datada na metade inferior à esquerda  
“PORTINARI 935”

Instituto de Estudos Brasileiros da USP,  
Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP

<sup>26</sup> CP/CDA, 6.3.44 [Arquivo Projeto Portinari: CO-4329.1].

<sup>27</sup> MA/MB, 17.3.44, p. 671.

em São Paulo. Em carta a Manuel Bandeira, o escritor comenta suas sessões de *sitting*:

Manuel,<sup>28</sup>

(...)

Tenho estado bastante com o Portinari estes tempos, pois o único tempo que roubo de mim é pra posar. Ele insistiu e não pude resistir à vontade mesmo danada em que estava de possuir um retrato meu feito pelo Portinari. O homem está com uma segurança de mão extraordinária, você não imagina. Quase não erra. Não hesita, vai direto à coisa. Está fazendo aqui uma série admirável de retratos. Um deles, o de Mário Autuori, é positivamente uma das coisas melhores dele.

Sobre seu retrato, inicia elogiando o trabalho de Portinari:

O meu também está saindo uma maravilha, mas talvez já tenha estado melhor do que está. Realmente o Portinari está fazendo o meu retrato com todo o amor possível, mas você sabe o que é o indivíduo que senta na mesa e diz consigo: – Vou escrever uma obra-prima. Vai sai *Viagem* e de repente a coisa ficou um delírio de magnífica. Você não imagina que matéria, desculpe. Duma riqueza, duma vibração, duma energia realmente esplêndidas. E além da força e da beleza, parecidíssimo como hoje estou convencido que deve ser o destino do retrato, como dizia La Palisse.

O escritor não deixa de registrar, entretanto, seu desapontamento com o que vê na tela:

Mas aí é que está a história. Faltava só pôr os óculos. Mas em vez, na pose de ontem o Portinari passou todo o tempo trabalhando, trabalhando a matéria. Quando fui ver, era quase um desastre. De tanto subutilizar o rosto, afinar a delicadeza da pincelada, talvez impressionado pelo elogio que eu tinha feito ao processo do retrato da Embaixatriz [Cantalupo], ele tinha mas era desvigorado a matéria toda. Dei o alarme, ainda bastante em tempo, pra ele poder, em certos lugares limpar com o pano a camada levíssima de óleo, mas noutros lugares era tarde. Ele conseguiu ainda, por cima, dar umas pinceladas mais fortes, mais esculturais, a coisa continua sempre admirável, mas sempre perdeu um bocado da riqueza.

E pede ao amigo que não comente com o pintor suas impressões:

---

<sup>28</sup> MA/MB, 15.2.35, p. 611-612.

Não conte pra ele esta minha opinião, porque ele mesmo, logo reconheceu o erro, e ficou bastante malferido, tanto que parou, não fez mais nada. Amanhã, domingo, será a pose final pra botar os óculos. Assim mesmo me parece um dos ótimos trabalhos dele.

Depois do quadro já pintado e já em posse do retratado, Portinari<sup>29</sup> segreda a Mário que tem “mostrado a fotografia do nosso retrato” e que este “tem agradado”. Diz que “o Manuel gostou do nosso retrato” e que prefere “fazer um retrato a escrever uma carta”. Mário comenta seu retrato em 23.3. Está felicíssimo, e informa Portinari de que:

Depois de amanhã dou uma reunião aos amigos e uns professores franceses, pra que venham ver o meu retrato que todos anseiam por ver. Lhe escreverei depois contando os gritos de entusiasmo do pessoal. Todos que aparecem por aqui se assombram com o retrato. Se eu pudesse e houvesse uma boa revista que publicasse tricômias, escrevinhava como o Manuel um ensaio sobre os Meus Dois Pintores, você e o Segall. *Mostraria então o que foi para mim uma revelação, um verdadeiro soco na barriga quando descobri: é que você me revelou o meu lado angélico, ao passo que o Segall me revelou o meu lado diabólico, as tendências más que procuro vencer* [grifos meus]. Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico, fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de fato você mais que ninguém, não apenas percebeu, mas me revelou que eu... sou bom. *Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico* [grifos meus]. Foi um bem enorme que você me fez, palavra.<sup>30</sup>

Passados quase seis meses, tempo em que não escreveu ao amigo porque estava pintando a tela *Café*, Portinari ainda irá perguntar: “Que é que os professores franceses acharam do nosso retrato”<sup>31</sup> [grifos do pintor]?

Mário falará ainda deste “seu” retrato anos depois, em carta de 11.7.41 a Henriqueta Lisboa, outra de suas correspondentes. Nessa carta ele fala da aproximação com o pintor e do convite que este fez para que posasse:

O Portinari quando se propôs fazer o meu retrato já me queria muito bem e éramos já bem camaradas. E além disso ele tinha por mim um especial e muito agradecido

<sup>29</sup> CP/MA, 16.3.35, Arquivo IEB: CO-5808. Carta inédita.

<sup>30</sup> MA/CP, 25.3.35, pp. 47-48.

<sup>31</sup> CP/MA, 10.9.35. Arquivo IEB: CO-5809. Carta inédita.

carinho porque no Salão de 1930 [o escritor confunde-se quanto ao ano em que conheceu o pintor], no Rio, (...), eu, depois de um pequeno e passageiro engano com um retrato do Manuel Bandeira, estupefaciente de aparência física feito por um alemão, “descobri” colymbicamente e com firmeza descobri o Portinari. Ainda não conhecia o Portinari mas logo, no meio dos sucessos obtidos pelo Cícero Dias e outros, fui afirmando sem discrepância que o bom, que o forte mesmo era o Portinari e o retrato do Borghert o melhor quadro da exposição. É uma coisa aliás de que ele nunca se esquece e conta sempre.<sup>32</sup>

Como Manuel Bandeira salienta<sup>33</sup>, Mário suaviza para Henriqueta o tom com que interpreta os dois quadros – de Segall e de Portinari –, que considerava complementares na definição de sua personalidade. Escreve Mário:

Como os retratos dele e do Segall me completam... quase chego a me envergonhar. (...) O retrato feito pelo Segall foi ele mesmo sozinho que fez. (...) ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que Portinari só conhecia a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar, (me detestar) o quadro que o Segall fez. É subterraneamente certo, mas, sem vanglória, o do Portinari é mais certo, porque é o que eu gosto, que sou permanentemente e que chora, ainda e sempre vivo, mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. Esse quadro do Segall não foi eu que fiz, juro.<sup>34</sup>

Mário tem tanto apreço pelo retrato que, quando se muda para o Rio de Janeiro<sup>35</sup>, comenta com o amigo: “Dos seus quadros que eu tenho só não trouxe pro Rio o meu retrato porque mamãe, que gosta dele, pediu para ficar com ela, pra ela poder olhar pro filho”<sup>36</sup>.

Em 17.6.43 Mário fala novamente do retrato, dessa vez a Newton de Freitas, em carta na qual dá notícias da monografia que escreve sobre o pintor por encomenda da editora argentina Losada. Justificando a seleção de seu retrato entre as imagens que acompanham o texto, o escritor explica ter sido exigência de Portinari o envio, por considerá-lo “a melhor obra dele como retrato”. Apesar de

<sup>32</sup> MA/HL, 11/7/41, pp. 50-52.

<sup>33</sup> Em nota à carta de Mário de Andrade de 15/02/1935, *op. cit.*, p. 613, nota 11.

<sup>34</sup> MA/HL, 11.7.41, p. 57.

<sup>35</sup> O escritor morou no RJ entre 1939 e 1941.

<sup>36</sup> MA/CP, 1.4.39, p. 70.

declarar seu desagrado, a vaidade do escritor fala mais alto ao concluir: “E cá para nós, eu também” (MICELI, 1996:83).

É a essa vaidade que Miceli tributa o fortalecimento da amizade de Mário por Portinari. Entendendo que o escritor “não lhe dava [ao seu narcisismo] tréguas em sua compulsão de desejar mais e mais novas representações de sua pessoa” (MICELI, 1996:86), não importado o artista, Miceli parece sugerir que Mário teria ‘tentado induzir’ Portinari a pintar seu segundo retrato, no ano de 1944, ao confessar para o pintor que “fiquei com água na boca e... com ciúme, de você me propor fazer um retrato meu nessa luz boa de Petrópolis, já tendo feito o do Manuel, ah ai se eu pudesse!” (MICELI, 1996:164, nota 63).

Da mesma forma como ocorrera no quadro de Bandeira, segundo Miceli, Portinari pintou um Mário de Andrade *suavizado* de suas características “desfavoráveis” – como sua “arcada dentária protuberante”, seus “lábios grossos” e sua “feiúra” –, e *monumentalizado* pela desproporção entre a cabeça e o tronco, como líder intelectual do movimento modernista. Para o autor, o retrato seria a “paga simbólica” pelos esforços de Mário em promover Portinari como “o artista brasileiro por excelência”.

Não é essa a conclusão a que chegamos após ler o trecho da carta de Portinari a Mário onde comenta o material sugerido pelo escritor para compor a monografia encomendada pela Losada. Em resposta à lista de obras selecionadas (2.1.43) pelo escritor, na qual constam os retratos do filho de Portinari, João Candido, de Queiroz Lima e de Adalgisa Nery, Portinari sugere:

Quanto aos retratos eu gostaria que figurasse o seu e o do Queiroz Lima – não estou vendo a amizade e ao mesmo tempo o seu é feito com a limpeza técnica que procuro fazer os de encomenda, mas com léguas de distância como resultado.<sup>37</sup>

Assim como fez com Manuel Bandeira, Portinari irá propor a Mário a pintura de um segundo retrato durante sua

<sup>37</sup> CP/MA, JAN/1943. Arquivo IEB: CO-5790. Carta inédita.

temporada em Petrópolis, nos primeiros meses de 1944: “Acho que o retrato do Manuel ficou bom – é bem o retrato d’ele. Eu gostaria de fazer você; aqui a luz é muito boa para retrato. (...) Gostaria muito de fazer seu retrato aqui”<sup>38</sup>. Impossibilitado de sair de São Paulo por problemas de saúde, Mário lamenta o quadro que nunca será realizado:

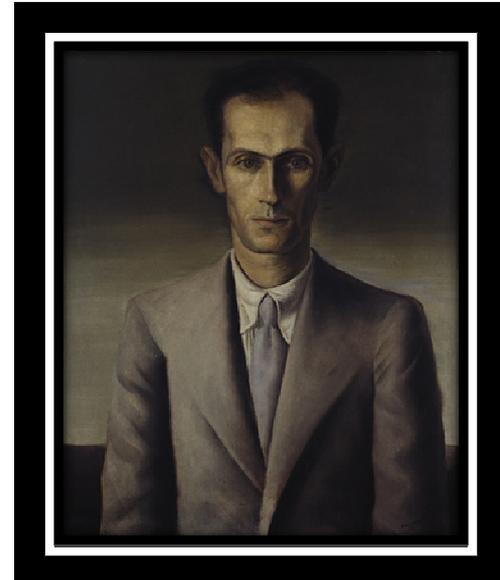
(...) Fiquei com água na boca e... com ciúme, de você me propor fazer um retrato meu nessa luz boa de Petrópolis, já tendo feito o do Manuel, ah se eu pudesse! se eu fosse dono de mim, largava tudo e voava pra aí, só para conseguir essa glória nova. Aliás, estou louco pra ver o retrato do Manuelzinho, se tiver fotografado, me mande uma cópia.<sup>39</sup>

Carlos Drummond de Andrade foi outro moderno que posou para Portinari (figura 39). Seu retrato foi realizado em 1936, quando o poeta tinha 34 anos e era chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema no governo Vargas. Miceli descreve assim o retrato:

O poeta está vestindo um terno semelhante ao que trajava em diversas fotos desse período, com uma gravata levemente arroxeadada, uma calvície discreta nas duas entradas, a frente de um fundo verde dégradé. As chaves visuais da imagem confluem para o efeito de “levitação” do retratado. A ossatura proeminente na armação das feições do rosto, a modelagem florentina do terno em claro-escuro, a luminosidade fosforescente do semblante, a extremada compostura do traje social masculino, são alguns dos elementos mediante os quais se viabiliza no plano pictórico essa espiritualidade em que parece se amoldar a figura do retratado. Fazendo-se abstração da roupa e do corpo magro, o modelado renascentista do rosto poderia pertencer a qualquer devoto endinheirado de Menling ou de algum mestre italiano. (MICELI, 1996:96-97)

Novamente o autor acentua o “tratamento plástico” dado pelo pintor ao retratado, suavizando seus traços marcantes – aos quais recorriam entretanto os caricaturistas –, e valorizando sua *persona* intelectual e pública:

A imagem inteira se escora nos contornos da ossatura do crânio: a cabeça retangular e alongada, as maçãs com reentrâncias pronunciadas, os olhos encovados voltados para o espectador, os lábios finos. Ainda que esses traços



**Figura 39**

**Retrato de Carlos Drummond de Andrade**

1936  
Pintura a óleo/tela - 72 x 58 cm  
Rio de Janeiro, RJ  
Assinada e datada no canto inferior direito  
"PORTINARI 936"

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

<sup>38</sup> CP/MA, 26.3.44. Arquivo IEB: CO-5804. Carta inédita.

<sup>39</sup> MA/CP, 6.4.44, p. 132.

fossem bastante similares àqueles com que os caricaturistas equacionavam sua máscara, fazendo-se igualmente perceptíveis em fotos, a expressão grave e concentrada de um rosto escanhado e sem óculos instila uma aura de mistério na tela, alterando os valores dos mesmos traços neste arranjo de Portinari. (MICELI, 1996:97)

Na interpretação de Miceli, a “fórmula retratística” de Portinari obteve tamanho sucesso por ir ao encontro dos anseios dos integrantes das elites social, intelectual e política no que diz respeito à sua representação simbólica. Para ele, a linguagem plástica do pintor – “de inspiração de modelos renascentistas, italianos e flamengos, temperados pelos luminares da pintura acadêmica e impressionista francesa bem como por diversos artistas da escola de Paris” –, conferiria “requite e prestígio” às obras. Por fim, Miceli conclui que o recurso de composição de Portinari consiste “em submeter a figura do retratado a uma modelagem ‘canônica’, imediatamente reconhecível na história da arte” e inseri-la no “espaço neles concedido à paisagem com ‘citações’ de seu próprio universo de imagens”.

E Portinari, o que fala de sua produção retratística? Quais as suas motivações? É assim que o artista apresenta sua definição do gênero, em 1941:

(...) A pintura não deve ser fotográfica, deve ser composta. Eu componho meus quadros. Cada detalhe, cada tipo, cada grupo, cada ângulo, são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade. A pintura deve ser feita com a cabeça, e não com as mãos. (...) Sou um tradicionalista, isto é, simples, chão, preciso, quase primitivo, quando se trata de retratos.<sup>40</sup>

Antonio Bento, um dos biógrafos do pintor, relembra uma observação de Portinari sobre a pintura de retratos:

Há modelos que me afligem e me fatigam, pois não se deixam retratar. Diante deles tenho de fazer um esforço dobrado. Não me basta possuir o olhar treinado. Nem dons de analista. É necessário ter paciência para retirar, já não falo de suas almas, mas de suas faces, o que existe de mais característico ou significativo, de modo que pintura ou

<sup>40</sup> “Uma entrevista de Portinari inédita no Brasil”, in *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, maio 1941.

o desenho tenha expressão e seja de boa categoria.  
(BENTO, 1980:261)

Sobre a presença da paisagem em seus retratos, em 1926 Portinari explicava:

Tem a paisagem íntima relação com o retrato, de que é elemento essencial. Zuloaga, o grande pintor espanhol, o maior pincel do mundo, reproduz, continuamente em suas telas de figura trechos regionais, onde faz viver a alma da Espanha. Aqui, em que o sol é vibrante e as cores são de belíssima intensidade, o fator paisagem seria primoroso em qualquer retrato.<sup>41</sup>

Admirador de Zuloaga, de cujo estilo vai se distanciar em Paris – em 31 de março de 1930 escreve, em carta para Rosalita: “Gosto dele como gosto da igreja onde fui batizado. Na vida a gente vai demolindo uns ídolos e criando outros. Mas eu só tenho demolido...” (BENTO, 1980:47) –, Portinari não deixará, porém, de pintar paisagens em seus retratos em diferentes soluções plásticas e estilísticas.

**BOCA**

---

<sup>41</sup> “O momento na pintura”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, 3 jul. 1926.

### 3.4 O autorretrato como autobiografia

A partir deste subcapítulo, reflito sobre as auto-imagens de Portinari tendo como horizonte a seguinte questão: serão seus autorretratos um percurso autobiográfico? Definir o gênero autorretrato, porém, é mais difícil do que parece à primeira vista. O fato de se tratar de um “texto” onde seu objeto e seu sujeito são os mesmos dá margem a uma série de questões. A primeira delas relativa à palavra “gênero”. O que é um gênero? E quais são as características específicas do gênero autorretrato? A segunda, quanto ao termo “representação”: o que representa legitimamente um artista? Por fim, o verbo “retratar”, de onde se origina o substantivo “retrato”. O que ele significa? Todas essas interrogações estão no horizonte deste capítulo.



Assim como nas teorizações sobre a autobiografia literária, o autorretrato pictórico permanece como fonte de inúmeros questionamentos: o que busca o retratista? O que nos conta um autorretrato? Quais os elementos dessa narrativa? Qual o seu valor “biográfico”? Segundo certa tradição histórico-literária, somente a história de vida de uma pessoa que atingiu a magnitude (*greatness*) valeria a pena ser contada e conhecida, para ser, enfim, imitada. No contexto do conceito canônico de autobiografia, é o registro dos *eventos dessa vida* o centro de toda autobiografia. Dar-se-ia o mesmo com o autorretrato?

Para Calabrese, a oposição entre autorretrato e autobiografia é tipológica, e pode ser definida a partir do modo como o sujeito se apresenta em ambas as categorias. Na autobiografia, ele [o sujeito] obedece a uma sequência cronológica e registra os acontecimentos marcantes de sua vida segundo sua sequência temporal. Nessa operação, o sujeito suprime os traços do discurso na primeira pessoa, transformando o “eu” em “ele” para historicizar e narrativizar

seu discurso. Já no autorretrato, ele se apresenta na primeira pessoa – o sujeito representado diz “eu” quando olha na direção do espectador, a quem ele chama “tu” –, mas se isola da história para criar um microcosmo em si mesmo. Esse microcosmo, segundo o autor, relaciona-se tanto ao que Santo Agostinho denominava *speculum* (apresentação estruturada de um conjunto de saberes) quanto ao que ele chamava *confessio* (o exame desses saberes dentro de um percurso histórico). No caso do autorretrato, o *speculum* é uma imagem de si contendo uma informação e o *confessio*, uma reflexão, na forma de linguagem visual, dessa informação. Para ele, ainda no plano do discurso, a ambivalência do autorretrato se exprime pela ambiguidade dos sujeitos (eu/ele), mas também pela ambiguidade das circunstâncias – ilustrada pelo que Santo Agostinho já observava em suas *Confissões*: “Eu confesso não o que eu fui – discurso *histórico* – mas o que eu sou’ – discurso *na primeira pessoa*” (CALABRESE, 2006:316-317).

Essa ambiguidade natural do autorretrato como autobiografia foi explorada a fundo por certos artistas ao longo dos séculos, e o modo como eles evidenciaram suas diversas possibilidades expressivas permitiu a elaboração de verdadeiras “teorias” autobiográficas, dentre as quais três nos interessam mais de perto: o autorretrato como diário, o autorretrato como introspecção e o autorretrato como exibição narcisista.

No primeiro caso temos o pintor holandês Rembrandt. Ao longo de cerca de 40 anos de vida artística, pintou sessenta, gravou trinta e dois e desenhou sete autorretratos<sup>42</sup>, o que nos dá uma média de dois autorretratos por ano por mês, e faz de Rembrandt o mais prolífico dos produtores desse gênero em toda a história da arte.

---

<sup>42</sup> Calabrese nos informa que esse número foi estabelecido na ocasião da retrospectiva *Rembrandt por ele mesmo*, organizada em Londres em 1999. OBS: As imagens 40 a 47 foram escaneadas de seu livro, *L'art de l'autoportrait*.

Além de legaram inovações técnicas para os períodos seguintes, seus autorretratos marcaram o curso de sua vida na melhor definição do que Santo Agostinho chamou *speculum*, ou seja, uma imagem [de si] contendo uma informação. Dentre os exemplos que podemos citar estão *Autoportrait*, de 1658, onde o artista registra sua ascensão social através de símbolos de riqueza; *Autoportrait au chevalet*, de 1660, no qual Rembrandt, após sérias dificuldades financeiras, se representa como pintor, com pincéis e palheta, e vestido de forma simples, com “roupa de trabalho”, destituído de glória artística; e, por fim, *Autoportrait en Démocrite*, realizado entre 1665 e 1669, onde vemos um Rembrandt em seus últimos anos de vida (figuras 40, 41 e 42). Omar Calabrese ressalta que, neste quadro, vemos os traços de ironia e de orgulho característicos de Rembrant, uma vez que Demócrito, cuja figura se encontra à esquerda da tela, ficou conhecido como “o filósofo que ria das loucuras humanas” (CALABRESE, 2006:321-322). O autor não pode deixar de observar aqui “uma tentativa de introspecção psicológica” nesta “análise impiedosa de seu [de Rembrandt] envelhecimento” (*idem*).

No que concerne ao autorretrato como introspecção, os retratos de Van Gogh são, segundo Calabrese, exemplos acabados de *confessio*, quer dizer, representam uma constelação de estados da alma, nos quais o pintor não apenas testemunha seus sentimentos como também os analisa profundamente. Apesar do curto período dedicado ao gênero, entre 1885 e 1889 o artista pintou 43 autoimagens. Nelas, ficam evidentes as mudanças físicas e psicológicas sofridas pelo pintor, “como se o personagem representado fosse, a cada vez, diferente, jamais o mesmo indivíduo” (CALABRESE, 2006:328).

É o que podemos observar nos três exemplos ao lado (figuras 43, 44 e 45), onde às mudanças no estilo artístico - *Autoportrait au chapeau de paille* (1887) / impressionismo, *Autoportrait* (1887) / abstração, e *Autoportrait* (1889) / orientalismo (nessa ordem) – somam-se alterações na forma



Figura 40



Figura 41



Figura 42

de representação iconográfica marcando também suas investigações sobre a sua personalidade e os seus humores. E Portinari, seria seguidor de qual modelo: *speculum* ou *confessio*? Essa reflexão se encontra no subcapítulo **3.4.1 Exercícios de leitura: lendo Portinari**, à página 186.

Uma terceira “teoria” do autorretrato fala do gênero enquanto exibição narcisista de si mesmo, variação que se afirmou vigorosamente na época moderna. Diferentemente dos exemplos anteriores, nos quais prevaleceram a complexidade psíquica, a preocupação do testemunho, a marca que o artista procura deixar no mundo, neste são : beleza física, a beleza moral, o gênio, a espiritualidade, ou : excentricidade o valor agregado à identidade do artista, ele próprio transformado em obra de arte total. Egon Schiele pintor austríaco, e o espanhol Salvador Dalí são dois expoentes dessa autorrepresentação (figuras 46 e 47).

Podemos concluir que, diferentemente da autobiografia, que pressupõe uma vida inteira vivida para que a sua narrativa possa ser registrada – fixada –, o autorretrato pode ser *móvel*, registrando diferentes “idades/vidas iconográficas”. Pode-se pressupor, dessa forma, que o autorretrato seja um *capítulo* desse imenso “mural” que é a vida do artista. Ao contrário do texto, porém do qual supostamente emerge um “retrato finalizado” do autobiografado – sua história de vida emoldurada entre : capa e a contracapa do livro –, no autorretrato parece mais evidente que há todo um (con)texto a ser preenchido pelo observador – à imagem física capturada pelo artista somam-se impressões do seu estado de espírito e suas concepções de arte, traduzidas nos traços, cores, luzes, formas e texturas que seleciona para a sua *narrativa*.

Tanto na autobiografia (*história de vida de um indivíduo escrita por ele mesmo*) quanto no autorretrato (*imagem pintada por um indivíduo de si mesmo*) nos deparamos com categorias – história, imagem, indivíduo, ele/si mesmo – que extrapolam definições imediatas e

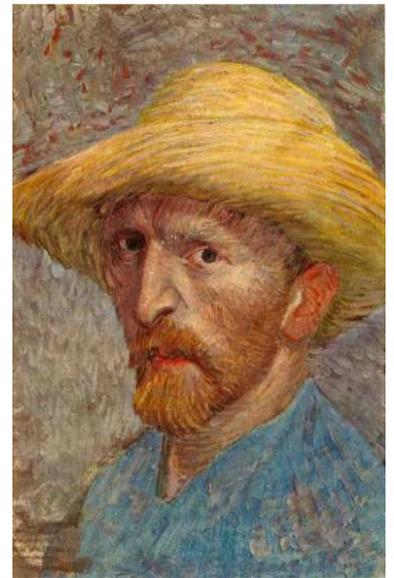


Figura 43



Figura 44

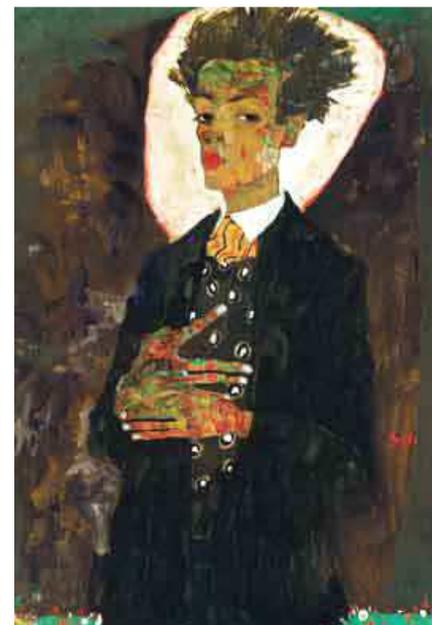


Figura 45

superficiais. De fato, escapar da superfície do texto é a palavra-chave aqui: é preciso buscar *nas entrelinhas* o que a linguagem – escrita ou figurada – não foi capaz de (ou não quis) dar a ler. Pintar uma imagem – e, no caso destas reflexões, *autoimagens* – pressupõe escolhas que em muito se assemelham às aquelas feitas pelo autobiógrafo: *o que expor? Onde “carregar nas tintas” e onde deixar prevalecer as sombras?* O desejo da produção do autorretrato é, por fim, uma consequência natural da indagação sobre “como sou” ou “quem sou”.

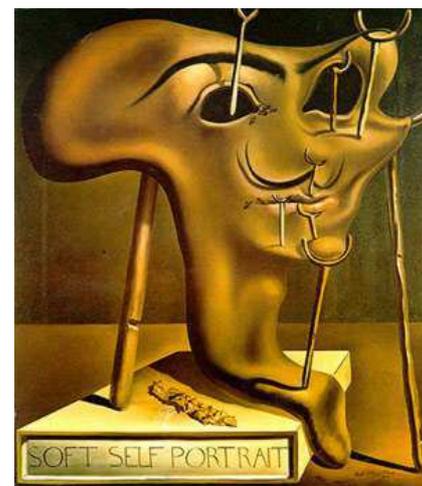
Se o autorretrato é uma autorrepresentação, e representação é uma re-apresentação, então, o autorretrato é um exercício (às vezes ininterrupto, se pensarmos em Rembrandt e em Van Gogh) de re-exposição do eu. Relembrando o que foi dito por Calabrese, além de o autorretrato representar o “eu-aqui-agora” – a “instância de enunciação” definida por lingüistas e semiólogos –, e de conter um traço de reflexividade – onde a versão mais elementar consiste precisamente no fato de o artista se olhar em um espelho –, ele deve manifestar uma intenção de comunicação, ou seja, o sujeito enunciador se descreve através da escolha de uma atitude ou de atributos que o identificam, que têm uma relação com a sua existência ou com a sua atividade. De fato, o desejo de deixar uma marca de sua própria imagem sempre acompanhou o ser humano: “o retrato se insurge contra a ausência e se afirma como a contraparte do esquecimento, ganhando poder de evocação” (TEIXEIRA, 2005:15).

Assim, em simetria com o que afirma a escritora argentina Leonor ARFUCH (2010:125) – quando diz que “poderíamos pensar as formas autobiográficas, pelo menos as canônicas, como uma espécie de ‘palavra dada’” –, ou ao que defende Linda RUGG (1997:4), professora da Universidade da Califórnia – para quem uma “aura de autenticidade” contorna toda autobiografia –, podemos pensar no autorretrato como uma espécie de ‘imagem dada’? Ou é ele a fixação de uma multiplicidade de relatos



**Figura 46**

Egos Schiele  
*Self-portrait with peacock waistcoat,  
Standing* – 1911



**Figura 47**

Salvador Dalí  
*Soft self-portrait*, 1941  
Coleção particular

em uma imagem passível de ser ficcionalizada? Dito de outra maneira: é possível realizar um autorretrato na primeira pessoa?

### **3.4.1 Exercícios de leitura: lendo Portinari**

Para realizar estes *exercícios*, optei por fazer a leitura dos quadros na ordem cronológica em que foram pintados por uma simples razão: por se tratarem de autorretratos, assinalam a passagem do tempo na face do artista e registram momentos marcantes de sua vida.

O primeiro deles foi pintado em 1930, quando Portinari estudava em Paris depois de ganhar o Prêmio de Viagem internacional da ENBA. O segundo, nove anos depois, foi dedicado ao seu filho recém-nascido, João Candido. Vinte e cinco anos se passaram e reencontramos Portinari em dois registros de 1956, ano em que finaliza os painéis *Guerra e Paz*, encomenda feita pela ONU para sua recém-inaugurada sede em Nova York. No ano seguinte, 1957, o artista realiza seus três últimos autorretratos.

Quatro de seus sete autorretratos foram dedicados a familiares e amigos, a dedicatória sendo inscrita na própria tela, como parte da pintura. Qual o significado disso? Foi a partir do século XVI que se difundiu a troca de objetos carregados de afeto e de intimidade. Esses presentes, seus autorretratos, Portinari os pintava para quem o conhecia. Para quem o reconhecia. Suas autoimagens não se destinavam aos museus, ao lugar da recordação pública, mas aos espaços privados, carregados de relações pessoais.

João Candido Portinari, filho de Candido Portinari, em conversa informal realizada em 27 de junho de 2008, revelou não se lembrar de ter visto seu pai pintando nenhum de seus autorretratos, nem de saber qual técnica ele utilizava: se fotografia, espelho ou mesmo se pintava de memória; e nem Portinari se autorretratou exercendo sua

atividade para que pudéssemos ter uma pista do seu método. Mas afirmou que o autorretrato que mais se aproximava da imagem que ele guarda de seu pai é “aquele em que ele está com os pincéis”. Nessa obra, pintada em 1957, Portinari ‘deixa para a posteridade’ o autorretrato *do artista*, pintando até mesmo suas ferramentas de trabalho, tal qual a tradição nos ensinou a identificar os nobres, os letrados etc. pelos seus brasões, seus livros... João Candido vê neste quadro “um olhar de infinita bondade, de infinita compreensão, uma coisa de criança, de encantamento” que havia em Portinari. Ele compara a obra com uma fotografia que se encontra logo na entrada do Projeto Portinari, na PUC-Rio, em que o artista também posa com seus pincéis (figura 48). Terá sido esta foto a fonte de inspiração para Portinari – que dizia, segundo seu filho, que “com a fotografia a gente não vê muito bem a pessoa” – se ‘retratar’? João Candido intui que seu pai presenteava os autorretratos como se dissesse “olha o que eu sou”...

De fato, como relembra Calabrese (2006), o pensamento moderno, a partir de John Locke, introduziu um novo dado: o de que a identidade apresenta duas faces diferentes – ela vale para todos os “outros” que olham para o indivíduo, mas, ao mesmo tempo, para o indivíduo que se vê a si mesmo em relação aos outros. É o que ele batiza “consciência de si”. Locke une, particularmente, o conceito de identidade ao da memória, uma vez que a questão que se coloca não é somente a de se reconhecer um indivíduo, mas também de reconhecer sua permanência. A partir da Renascença – momento em que, pela primeira vez, se exaltou a importância do indivíduo – as duas formas de identidade (reconhecimento pelos outros e reconhecimento de si mesmo) começam a se manifestar de modos diferentes no autorretrato. Ele simboliza uma entrada na memória coletiva (o reconhecimento pelos outros), mas também um instrumento de conhecimento de si.

Na imagem do pintor capturada pelo fotógrafo, talvez Portinari se ressentisse de *não conseguir se ver muito bem*



**Figura 48**

Pose de Portinari com seus pincéis.  
Rio de Janeiro, RJ, [1956]

Foto: Francesco Florian Steiner  
Fonte: Projeto Portinari [AFRH-180.1]

diante da ausência das mesmas *camadas* que buscava quando pintava retratos de terceiros, trabalho árduo que durava dias na procura do elemento de veracidade que nem sempre o instantâneo consegue registrar, conforme nos apresenta a historiadora e crítica de arte Annateresa FABRIS, para quem Portinari defendia “uma idéia criadora de retrato, na qual sua tarefa fundamental consistiria em ‘identificar a personalidade que pinto, plasticamente, e marcá-la’” (1996:48-49). Antes de enveredar pelas obras em si, quero registrar que, assim como FREUD:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa a que aqui me propus. (1914:253)

Em resumo, estes “exercícios de leitura” não têm a pretensão de fazer crítica de arte, mas, antes, de responder a um certo número de questões que surgem da observação dessas imagens: transparecem a formação do artista, a escola a que pertence? Qual a data de seu(s) autorretrato(s)? Qual(is) seu(s) modo(s) de representação? Em que momentos de sua carreira ele escolhe se representar? Qual dimensão material ele dá aos seus autorretratos? Em que posição ele se coloca e por quê: de frente, de perfil? Quais teriam sido as suas intenções ao pintar seus autorretratos? Para quem os presenteou? Como observadores/leitores dessas “máscaras”, buscamos de imediato detectar o grau de honestidade do pintor com sua própria imagem e nos perguntamos se, talvez, as expressões em sua fisionomia escondam mais do que revelem. De qual intimidade somos convidados a partilhar?

Como aporte teórico para as leituras, utilizarei também o ensaio de Philippe Lejeune, “Olhar um auto-retrato” (LEJEUNE, 2008:237-250), no qual tece considerações sobre este gênero a partir de suas “perplexidades paralelas

diante dos textos ‘autobiográficos’”. Nesse texto, o autor inicia por contar sua experiência de se ver refletido no vidro que protege o *Retrato de desconhecido*, de Ticiano. Misturado às feições d’*O Homem de olhos verdes*, como o quadro também é chamado, ele não reconhece seu próprio reflexo, que vê se aproximar enquanto chega perto da tela.

Em seguida, passa a tratar da *recepção* dos autorretratos a partir de duas questões que classifica como “muito simples”: *como se reconhece um autorretrato e que interesse especial pode haver em olhar um autorretrato?* À medida que o autor examina essas questões, percebemos que sua simplicidade é ilusória. No primeiro caso, a ilusão se dá porque fundamentamos a identificação de um autorretrato na leitura de suas etiquetas, ou legendas, que *nos garantem* ser a obra observada inserida nesse gênero. Guiado por essa certeza, nosso olhar acomoda-se então a um tipo de leitura que não é a que destinamos a uma paisagem ou a um retrato. A partir desse ‘auto-engano’, Lejeune lança uma nova questão – “como é possível que não haja nenhum sinal interno que permita distinguir um auto-retrato de um retrato?” –, à qual irá responder mais adiante no texto: a questão da identidade do autorretratado não é um problema *para ele* [o autor/modelo do quadro], uma vez que para autorretratista, e para quem o conhece, é evidente que se trata do seu retrato. Diferentemente do que ocorria no início da história do gênero autorretrato, quando o pintor Albrecht Dürer precisou inscrever, em um de seus autorretratos (figura 49): “1498 / Retrato-me conforme minha aparência / tinha 26 anos de idade - Albrecht Dürer”.

No que diz respeito à segunda questão relativa à recepção dos autorretratos, o autor justifica o “interesse especial em olhar um” pela obsessão existente com relação à figura do *autor* a partir do Renascimento, quando o artista passa a ter um valor *social*. Sendo o autorretrato uma encarnação do artista “em uma das figuras de sua criação”, este adquire também um *valor de mercado*. Sobre esse novo critério financeiro, Lejeune deixa no ar uma pergunta



Figura 49

Albrecht Dürer  
Autorretrato – 1498

Museu do Prado, Madri (Espanha)

controversa: “um auto-retrato vale mais dinheiro do que um retrato?”

Tratando agora dos autorretratos de Portinari, em uma primeira leitura, horizontal, observamos que o artista não se retratou, em nenhum dos quadros, na pose clássica do pintor, com sua paleta em uma das mãos, exercendo o seu *métier*: à exceção de seu último autorretrato, nos demais o artista aparece só, sem nenhum dos signos de sua atividade. A esse ‘apagamento da profissão’ soma-se a quase ausência de uma indicação topográfica ou cronológica, o que torna impossível saber se o artista se pinta em sua casa ou no exterior, em uma hora precisa do dia, uma vez que o fundo é geralmente neutro. Em sua pequena coleção de autorretratos, Portinari se pintou sem nenhuma ostentação.

Em termos físicos, a dimensão média das telas se situa entre 43 cm de altura e 35 cm de largura. Em nenhuma delas ele se representa de corpo inteiro: a limitação ao busto, o enquadramento comum do retrato, é sistemática. Em duas de suas telas o pintor está situado à direita de quem o olha; em quatro, à esquerda; e em apenas um retrato ele aparece frontalmente.

Portinari também não realizou ‘exercícios sobre o tema autorretrato’, como fez Norman Rockwell, por exemplo, que pintou de si um *Triplo auto-retrato* (figura 50) como uma forma de confundir o espectador sobre o gênero ao articular, como observa Lejeune, “os três graus possíveis do auto-retrato”:

(...) Na tela, ele próprio pintado como um outro; um simples retrato; no espelho, um retrato de si mesmo enquanto se pinta, inclinado e de lado, com a paleta na mão; na “realidade” (isto é, o quadro que estamos vendo), a relação das duas primeiras imagens do pintor, relação que é visível somente para um outro, ou para si mesmo por intermédio de um recuo imaginário (a menos que se suponham jogos de espelho muito complicados, que tornem possível se ver de costas olhando para si mesmo de frente...). (LEJEUNE, 2008:240)



**Figura 50**

Norman Rockwell  
*Triplo auto-retrato* – 1960  
 Norman Rockwell Museum (EUA)

Suas auto-imagens, ao contrário, concentram todo o interesse do espectador sobre o seu rosto e o seu olhar. São eles o centro da ação: estão profundamente ancorados no presente, testemunhas vivas dos momentos cruciais do artista. Decididamente, mais que afirmação de uma personalidade, são uma interrogação essencialmente psicológica: 'autorretratos de instantes de vida'.



A seguir, passo ao exercícios de leitura desses autorretratos, tendo em mente as questões desenvolvidas por Calabrese e Lejeune.

### Exercício de Leitura 1:

Portinari está em Paris. Tem 27 anos. Viaja sozinho, deixando uma namorada no Rio de Janeiro com quem troca intensa correspondência. Em uma delas, Rosalita demonstra preocupação com a pouca produção artística de Portinari durante sua viagem de estudos. Os comentários na cidade são que ele está *se divertindo e se esquecendo de trabalhar*. Essa mesma crítica Portinari receberá de Vicente Leite, de quem também é correspondente. Preocupado com a má repercussão de sua temporada no estrangeiro, Portinari pinta uns poucos quadros, dentre os quais este autorretrato.

Vestido com uma espécie de guarda-pó (“uniforme” comum aos estudantes de Artes Plásticas), tendo por baixo uma camisa fechada até o colarinho arrematado por uma gravata borboleta, o jovem pintor mira, seriamente, algo que se encontra à sua esquerda, fora do quadro. Relembrando o que diz Calabrese sobre o caráter reflexivo do autorretrato, ao desviar seu olhar a figura de Portinari exime-se do diálogo com o espectador e, por conseguinte, da ação do retratado que olha o espectador olhando para ele de volta. Podemos concluir, assim, que o pintor transforma o discurso direto (eu) em discurso indireto (ele), ou seja, mantém distância de si próprio e realiza um retrato (discurso) histórico.

Ao fundo de sua figura, que ocupa boa parte do quadro, tem-se uma parede nua, como uma tela em branco. À direita, abre-se em uma janela, por onde vemos os contornos da igreja de *La Madeleine*.

Mas é na figura de Portinari que nossa atenção se prende de imediato. Usando cores ocres, o artista cria uma pintura de tom marmóreo que lhe confere características estatuais. Seu torso, enfeixado pelo casaco que lhe serve de base, sustenta a cabeça esculpida em traços precisos que recortam sua fisionomia. O tom amadeirado de seu rosto e os sulcos produzidos por pinceladas curtas arrematam o



Figura 51

#### Auto-Retrato

1930

Pintura a óleo/tela – 51 x 42 cm

Paris

Assinada e datada no centro da metade

esquerda “C.PORTINARI PARIS 930”

Coleção particular, São Paulo, SP

Obra executada pelo artista em Paris, após ganhar o Prêmio de Viagem ao exterior.

**Fonte:** Projeto Portinari

[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_3156.JPG)

OAa\_3156.JPG

efeito pretendido. Como os bustos encontrados na Roma antiga, esta é a imagem “oficial” do pintor jovem, a que ficará para a posteridade – percebe-se, nesta pintura, a herança acadêmica à qual Portinari se atém, sendo este autorretrato produzido durante sua bolsa de viagem.

Mas Portinari ainda está em formação. Sua incompletude transparece no seu rosto, na ausência de seu olho direito, pintado à maneira escultórica das estátuas.





## Exercício de Leitura 2:

Em 23 de janeiro de 1939, nasce o único filho do pintor, João Candido. Portinari tem 35 anos, completados no último dezembro, e mora no Rio de Janeiro com sua mulher, Maria. Dedicado ao filho recém-nascido, o retrato nos dá a impressão de que o artista é agora “um homem de família”.

Em uma ‘cena’ casual, este segundo autorretrato de Portinari o captura dentro do cômodo de uma casa, onde podemos delinear o encosto de uma poltrona alta. Atrás do pintor, uma janela nos permite ver um prédio baixo com seu telhado vermelho e o céu de um azul esmaecido. Faz um pouco de frio, como denuncia o leve colete sobre a camisa de manga. Portinari, de lado, posiciona a cabeça levemente para a esquerda, e dirige os olhos para algum ponto fora do quadro. Ele ainda não mira o espectador. Portinari tem o ar sério, compenetrado. Pensaria nas responsabilidades paternas?

Passados nove anos desde o primeiro autorretrato, Portinari já é um pintor renomado nacional e internacionalmente, tendo pintado a famosa tela *Café*, com a qual participou da exposição do Instituto Carnegie (EUA), ganhando a Segunda Menção Honrosa, e lecionando pintura mural e de cavalete na Universidade do Distrito Federal (UDF), no Rio de Janeiro. Também já executara os murais do Ministério da Educação encomendados por Gustavo Capanema, ministro da pasta no governo Vargas. Percebe-se que os frutos de seus trabalhos já podem lhe proporcionar certo conforto.

O estilo do retrato também mudou. Pintado nos moldes expressionistas, este segue a linguagem dos retratos de Portinari no período.



**Figura 52**

### Auto-Retrato

1939

Pintura a óleo com areia/tela – 42 x 35 cm

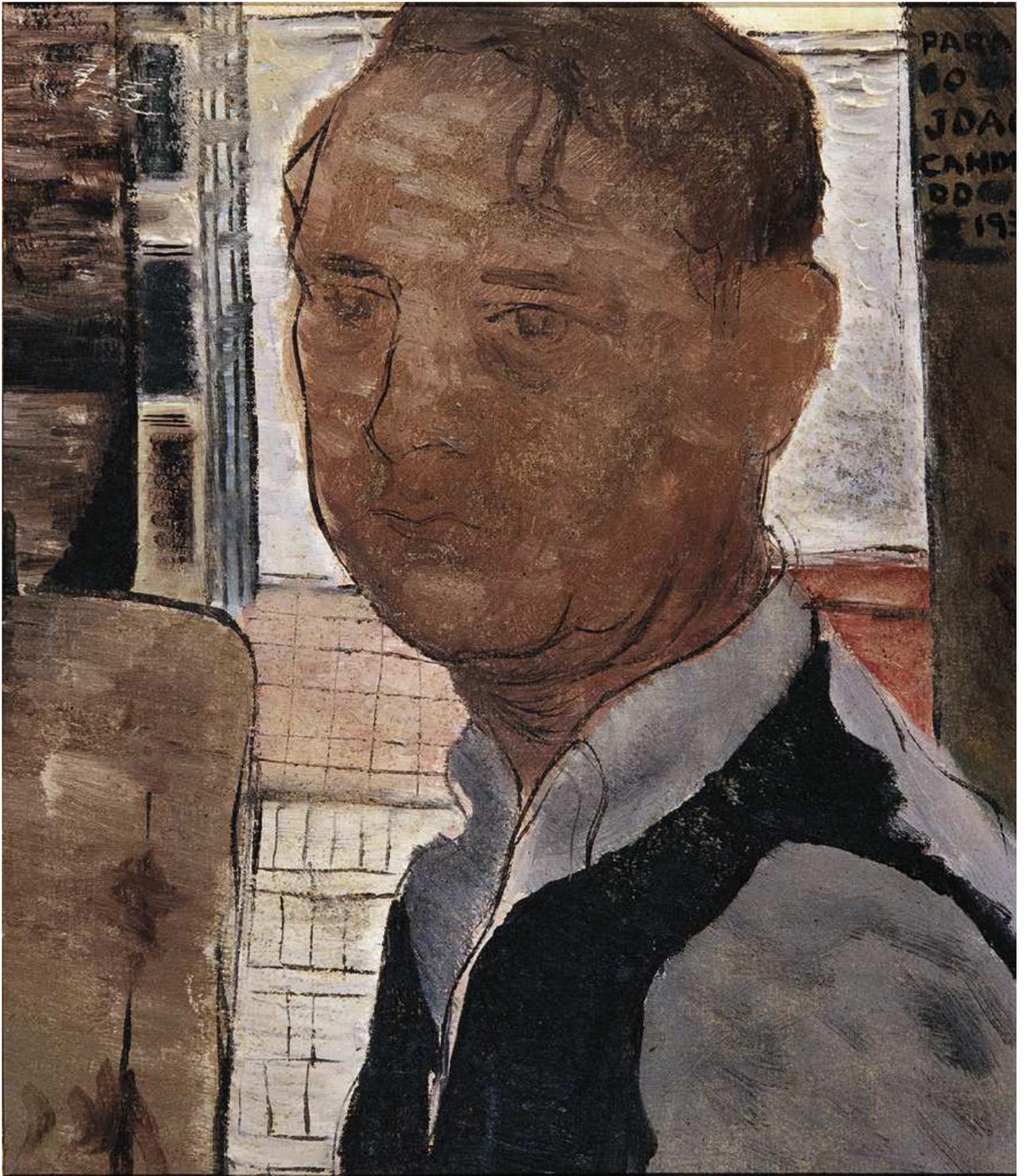
Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura. Datada na dedicatória no canto superior direito “PARA O JOÃO CANDIDO 1939”

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

**Fonte:** Projeto Portinari

[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_0002.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_0002.JPG)



### Exercício de Leitura 3:

Dezessete anos se passaram até que Portinari pintasse este terceiro auto-retrato – o menor de todos em suas dimensões. O pintor tem agora 53 anos.

Seus grandes olhos azuis – até então nunca fielmente representados – brilham intensos através das lentes dos óculos, acessório que estará em todas as autor-representações daqui em diante. Nesta, mais uma vez, ele não se retrata de frente.

A passagem do tempo também transparece nas entradas e nas linhas marcadas na testa, no contorno da boca e no pescoço. Mas Portinari é ainda um homem sólido e atento. Vestindo uma camisa vermelha listrada, um leve ar zangado marca sua frente. Ou seria surpresa? Ao fundo, o que parecem finas cortinas revelam um céu noturno.

É curioso notar que, sendo já Portinari um artista de renome internacional, neste e nos autorretratos seguintes, ele abstenha de quaisquer sinais idealizados de sua atividade, mostrando-se, à exceção do último quadro, sempre em um fundo neutro.

O que se passa em sua vida neste momento? Em janeiro de 1956, Portinari entrega os painéis *Guerra e Paz* ao governo brasileiro para serem doados à ONU. O artista dedicara quatro anos às obras. Mais do que tempo, Portinari deu, literalmente, sua vida para executá-las. Proibido por seu médico de pintar – estava doente pela intoxicação causada pelo chumbo das tintas – Portinari desobedece suas ordens e trabalha dia e noite nos gigantescos painéis de 14 e 13,3m<sup>2</sup>, respectivamente.

A obra é considerada o ponto culminante da carreira do pintor que, ao longo desses dezessete anos, entre este retrato e o outro, exibiu sua pintura nos mais renomados museus europeus, norte-americanos e brasileiros. Entretanto, Portinari está contrariado: não recebe do governo dos Estados Unidos o convite oficial que espera para participar da inauguração de seus painéis. Diante da



**Figura 53**

#### Auto-Retrato

1956  
Pintura a óleo /madeira – 24 x 19 cm  
Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada na dedicatória na metade inferior à direita “PARA O MANUEL COM O ABRAÇO DO TIO CANDINHO 1956”

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

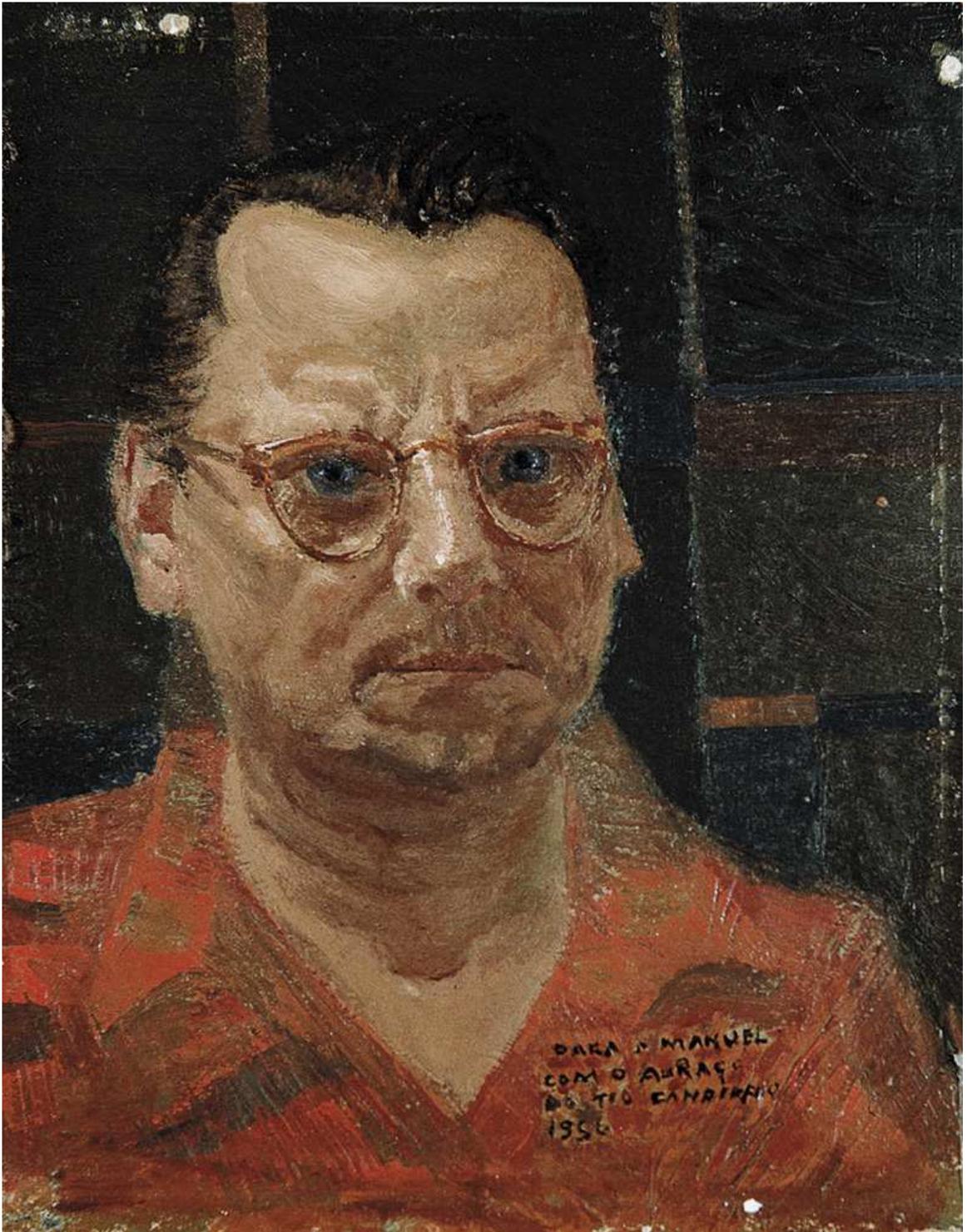
**Fonte:** Projeto Portinari  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_0939.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_0939.JPG)

omissão, se recusará a viajar para o evento, ocorrido em setembro do ano seguinte.

Portinari também se auto-exilou no Uruguai por um ano devido à sua filiação ao partido comunista, na ilegalidade desde 1947, e às suas candidaturas a cargos públicos pelo partido. De volta ao Brasil, responderia a intimações e teria sua vida devassada pela polícia, tornando-se manchete também nas seções policiais dos jornais.

Também nas artes plásticas o pintor vem sendo atacado: a discussão sobre arte abstrata e arte figurativa tem como alvo principal dos adeptos do abstracionismo a produção de Portinari.





### Exercício de Leitura 4:

Pintado no mesmo ano que o autorretrato anterior, neste Portinari abre mão das cores fortes e assume tons pastéis de amarelo e azul que nos lembram van Gogh em seus últimos autorretratos.

Traços de um azul intenso podem ser percebidos pelas nesgas dos olhos semicerrados de Portinari, como se luz forte machucasse suas retinas. Para o quê o pintor fecha os olhos?

Não posso deixar indagar também o motivo de ser este o único autorretrato em que o artista pinta uma moldura ao redor de sua figura. Essa moldura, de fato, faz alusão ao que Calabrese pontua como “retrato de espelho”, que ‘brinca’ com o efeito de mimetismo do autorretrato como sendo, de fato, “o retrato de um reflexo”. Essa prática esteve muito em moda na arte barroca, tendo Rembrandt se utilizado dela em um autorretrato de 1633, inserido em uma moldura oval dourada. Esse efeito de mimetismo também pode ser sentido pela pose do pintor – vemos Portinari de frente – e pelo tom do fundo do quadro, semelhante ao brilho reflexivo de um espelho.

Portinari parece abatido em seu casaco sem botões que nos lembra um robe. Entristecida, a figura demonstra cansaço e, diferente de seu primeiro autorretrato, Portinari não mira mais o horizonte. Com seu olhar baixo, voltado para um canto fora do quadro. No que pensaria?

Pergunto-me por que o artista se retrataria nesse estado de espírito. E “se daria de presente” para o casal de amigos com essa aparência. Quem foram Jane e Mem? Descubro no site do Projeto Portinari que são Mem Sardinha Xavier da Silveira, seu médico particular e colecionador da obra do pintor, e sua mulher, Jane Mils Xavier da Silveira, amigos queridos a quem Portinari retratará no ano seguinte.

Portinari não era um homem de máscaras, como atestam os diversos depoimentos publicados em livros ou registrados no acervo do projeto que leva seu nome.



**Figura 54**

**Auto-Retrato** – 1956  
Pintura a óleo/madeira compensada –  
46.7 x 38.3 cm  
Rio de Janeiro, RJ

Assinada e datada na dedicatória, na metade inferior à esquerda, “PARA JANE E MEM COM A AMISADE [sic] DE PORTINARI 1956”. Inscrição no canto inferior esquerdo “AUTO-RETRTO [sic]”

Paulo Kuczynski Escritório de Arte, São Paulo, SP

**Fonte:** Projeto Portinari  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_0908.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_0908.JPG)

Convalescente da intoxicação, desiludido com suas convicções artísticas e políticas, e sofrendo conflitos psicológicos, o pintor, mais uma vez, marca com tinta uma passagem importante de sua vida.

✍️



### Exercício de Leitura 5:

Primeiro dos três autorretratos pintados em 1957, e segundo dedicado ao filho, João Candido, Portinari aparece aqui mais magro e com óculos novos. Sua aparência também é mais jovial e bem disposta.

A composição que aqui vemos é mais geometrizada do que as anteriores. Os retângulos que emolduram a figura central acalmam nossa visão pela sensação de equilíbrio que causam. Sendo um presente para o filho distante (João Candido estudava em Paris), pintado com essa intenção, teria o artista “posado” para si mesmo? Pergunto isso porque nos retratos anteriores, com exceção do primeiro, ficamos com a nítida impressão de que as imagens são registros “instantâneos”, como que fotografias. Neste, percebe-se maior dedicação de tempo.

Tempo advindo da recuperação pela qual o artista passou? Seria por esse motivo o uso das cores outonais com que se retrata? Portinari tem 54 anos e no ano anterior entregara sua maior encomenda: os painéis *Guerra e Paz*. Fizera uma grande viagem a Israel e aguardava a inauguração dos painéis na sede da ONU.

Passados dezoito anos entre os dois presentes, Portinari dá ao filho sua ‘imagem de pai’. Assim como o primeiro, este autorretrato não está assinado.



Figura 55

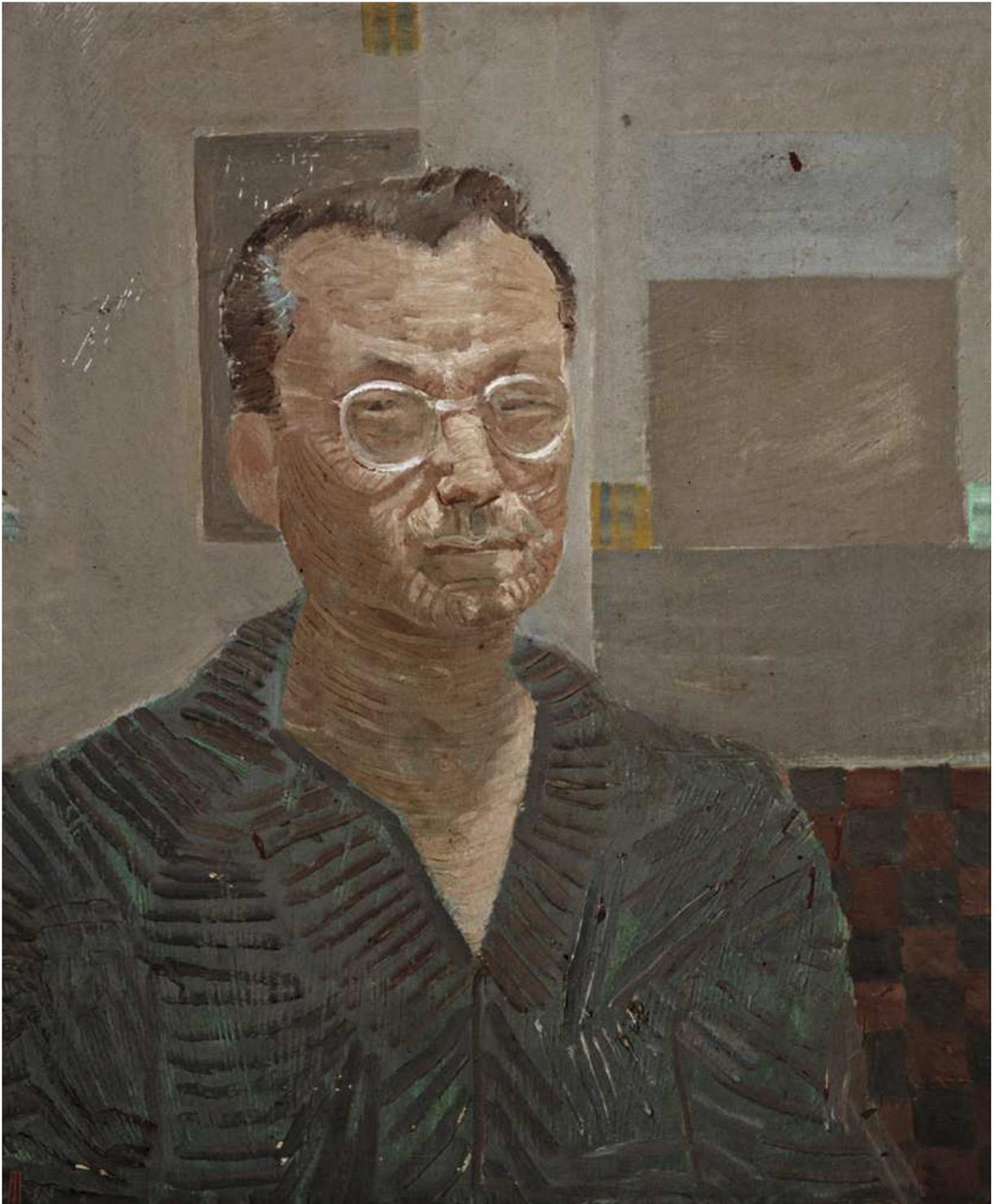
#### Auto-Retrato

1957  
Pintura a óleo/madeira – 54 x 45 cm  
Brodowski, SP

Sem assinatura. Datada na dedicatória no verso “Para o João, no dia que completou 18 anos. Brodowski, 23 de janeiro, 1957”

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

**Fonte:** Projeto Portinari  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_0003.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_0003.JPG)



### Exercício de Leitura 6:

Pintado em Brodowski, este autorretrato não está datado. E suas dimensões são tão pequenas quanto uma folha de papel A4. De fato, parece uma imagem recortada de uma maior. O pintor aparece “apertadinho” na tela, num enquadramento que nos remete aos retratos 3x4. Em uma aproximação típica da fotografia, o *zoom in* em que Portinari se retrata o aproxima de nós, espectadores.

A distribuição – bastante geométrica – nos faz ver retângulos e triângulos num *mix* de tons pastéis que formam o rosto de Portinari. Ainda *a la* van Gogh, os riscos da blusa e do plano de fundo dão vivacidade ao retrato, além de uma sensação da rapidez com que possa ter sido pintado. Como o instantâneo fotográfico, tem-se a impressão que o pintor “registrou-se” quase que como num clique, apesar de seu rosto apresentar detalhes inexistentes nos autorretratos anteriores.

Por que três autorretratos em um ano? O que sugere essa repetição de representações? O que Portinari estaria buscando ver de si mesmo? Assinado, porém sem data nem dedicatória, essa autoimagem envelhecida e cansada do artista nos remete ao último autorretrato de Rembrandt.



**Figura 56**

**Auto-Retrato** – 1957  
Pintura a óleo/tela – 29.5x21 cm  
Brodowski, SP

Assinatura estampada na metade inferior à esquerda “PORTINARI\*”. Sem data.

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

**Fonte:** Projeto Portinari  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_0001.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_0001.JPG)



### Exercício de Leitura 7:

Com seu último autorretrato, o de maior dimensão entre todos, Portinari ataca *as duas pontas da vida*. Tal qual em sua primeira representação, num longínquo 1930, o que vemos nesta pintura é o clássico tema do *artista em seu ateliê*.

Se em seu primeiro autorretrato Portinari se pinta vestindo um jaleco branco, pronto para o trabalho, neste seus pinceis descansam comportadamente – e limpos – dentro de um jarro. O trabalho está feito. O legado está concluído. Sua camisa branca o faz “saltar” para o primeiro plano, deixando “para trás” a pintura. Proibido por seu médico particular de pintar com tintas, Portinari vai se dedicar a outras musas, como a Poesia.

Se o que sabemos de Portinari é de sua incansável dedicação à arte, aqui o pintor encontra talvez sua representação mais serena dentre as três produzidas neste ano. Não só na sua fisionomia, mas em todo o quadro, se percebe a conclusão de uma obra, e de uma vida. Curiosa é a ausência de assinatura e de data. Ausência porém facilmente explicável: assim como os pintores do Humanismo, Portinari já é um homem ilustre, seu nome faz parte da memória e da história da arte brasileira.

Nesta sua última autorrepresentação, o pintor finalmente mira seu espectador, com seus olhos azuis bem abertos, observando-nos contemplar sua imagem. Diante desse ‘espelho’ que somos nós, surpreendemos Portinari se olhando.

Em novembro de 1957, Portinari começará a escrever suas memórias – *Retalhos de minha vida de infância* –, que se encerrarão em setembro de 1958. Acometido por uma crise da intoxicação adquirida em 1954, o pintor morre em 6 de fevereiro de 1962, aos 59 anos.



**Figura 57**

#### Auto-Retrato

1957

Pintura a óleo/madeira – 55 x 46 cm  
Brodowski, SP

Sem assinatura e sem data

Cultural Pinakothek, Rio de Janeiro, RJ

**Fonte:** Projeto Portinari

[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_1361.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_1361.JPG)

