



Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Programa de Pós – graduação em Artes

Mestrado

HEBE DE CAMARGO BERNARDO

Os trabalhadores do *Café*: análise de uma obra de Portinari

São Paulo

2012



Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Programa de Pós – graduação em Artes

Mestrado

Os trabalhadores do *Café*: análise de uma obra de Portinari

HEBE DE CAMARGO BERNARDO

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós – Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Bernardo, Hebe de Camargo, 1962-
B518t Os trabalhadores do *Café*: análise de uma obra de Portinari
/ Hebe de Camargo Bernardo. - São Paulo, 2012.
132 f. ; il. + anexo

Orientador: Percival Tirapeli
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes, 2012.

1. Arte brasileira. 2. Artes visuais. 3. Iconografia .– Brasil.
4. Gestalt I. Portinari, Candido. II. Tirapeli, Percival. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 709.81

Hebe de Camargo Bernardo

Os trabalhadores do *Café*: análise de uma obra de Portinari

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós – Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Livre docente Percival Tirapeli (I.A. – UNESP)

Prof. Dra. Livre docente Claudete Ribeiro (I.A. – UNESP)

Prof. Dr. Márcio da Graça (PUC - SP)

Resultado: _____

Data: _____

São Paulo, março de 2012.

Dedico este trabalho ao meu pai José Paulo Bernardo (*in memoriam*) com muito amor e gratidão pelo estímulo aos caminhos da Arte e Cultura.

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Percival Tirapeli, por acreditar no meu projeto de pesquisa, pelo empenho nas orientações, pela paciência, dedicação e pelo compartilhamento de conhecimentos. Deixo registrada a admiração que tenho pelo seu profissionalismo, sensibilidade pessoal e artística e pela importante representatividade no ambiente acadêmico e Arte Brasileira.

À Profa. Dra. Claudete Ribeiro pela reciprocidade inicial e contribuições que vieram a somar no encaminhamento deste projeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcio da Graça pelo acompanhamento do meu crescimento acadêmico e contribuições teóricas.

Aos professores do Mestrado Acadêmico pelos ensinamentos transmitidos pelo exemplo profissional e pela amizade.

À senhora Laura Carneiro Pereira Tirapeli pela atenção.

Aos funcionários do Instituto de Artes, em especial a Sra. Marisa Alves pelo incentivo ao processo seletivo e orientações administrativas.

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, pela oportunidade de realização do curso de mestrado e incentivo à pesquisa.

Ao Museu Casa de Portinari pela autorização das fotos e acesso aos documentos relacionados com a pesquisa.

Aos membros da Banca do Exame de Qualificação, pelas contribuições do encaminhamento deste estudo.

Aos membros da Banca examinadora, por participarem desta importante etapa de minha vida.

A todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para a realização deste estudo.

A pintura não é feita para ficar entre quatro paredes, e sim para beneficiar a grande massa do povo. O partido comunista compreende mais do que ninguém essa necessidade e, no seu programa, figuram estas justas reivindicações. É preciso incentivar a pintura e dar possibilidades ao povo de gozar também seus benefícios. Os pintores acadêmicos ou modernos, devem tornar-se uma força viva contribuindo para a elevação do nível cultural de nosso povo.

Cândido Portinari.

Resumo

O objetivo principal dessa pesquisa é a análise da obra *Café* de 1935 de Cândido Portinari, bem como seus estudos preparatórios. Durante a construção deste projeto de pesquisa percebi a necessidade de inserir as derivações da obra que datam de 1934 – 1938 de *Café*, obras estas introduzidas em desenhos preparatórios, painéis e afrescos, cada uma dentro do contexto histórico social do pintor Portinari marcados na década de trinta. Essas partes completaram a importância do todo e vice-versa, tendo em vista as relações dialéticas do sujeito e objeto que implicaram na criação do objeto artístico por meio do contexto social que influenciaram a elaboração do artista. Contribuíram para a elaboração do conteúdo desta pesquisa a história dos negros e imigrantes na cultura do café, na relação direta destes personagens com a obra, pois são por meio deles que Portinari demonstrou uma preocupação social. Outro aspecto relevante é a iconografia e aspectos sociológicos da arte Portinari que apontam para o campo do entendimento do significado da obra, os acontecimentos históricos universais e nacionais que permearam *Café* e o modernismo dentro e fora do Brasil e suas repercussões sociais. No campo da teoria da Gestalt, a pesquisa será contemplada com a interpretação de *Café* ressaltando os conteúdos da forma enquanto possibilidade de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Cândido Portinari. Artes Visuais. Gestalt. Iconografia. Trabalhadores do café.

Abstract

The main objective of this research is the analysis of the work *Café* of 1935 by Cândido Portinari, as well as their preparatory studies. During the construction of this research project realized the need to insert the derivations of the work dating from 1934 – 1938 of *Café*, these works introduced in preparatory drawings, panels and frescoes, each within the context of social history in the painter Portinari in the 30's. These parties have completed the importance of the whole and vice versa, in view of the dialectical relations of the subject and object which resulted in the creation of the artistic object through the social context that influenced the development of the artist. Contributed to the preparation of the content of this survey the history of blacks and immigrants in the coffee culture in the direct relationship of these characters with the work, because it is through them that Portinari demonstrated a social concern. Another important aspect is the iconography and sociological aspects of art Portinari pointing to the field of understanding the meaning work, the national and universal historical events that permeated *Café* and modernism in and outside of Brazil and its social repercussions. In the field of Gestalt theory, the search will be contemplated with the interpretation noting the contents of *Café* shape while reading ability.

KEYWORDS: Candido Portinari. Visual Arts. Gestalt. Iconography. Coffee workers.

Índice de imagens

Imagem 1 – Cândido Portinari – Morro (1933).....	28
Imagem 2 – Cândido Portinari - <i>Café</i> (1935)	29
Imagem 3 – Ministro Gustavo Capanema em cerimônia.....	30
Imagem 4 – Cândido Portinari – Café (1934).....	32
Imagem 5 – Cândido Portinari – Lavrador de Café (1934).....	33
Imagem 6 – Cândido Portinari – Mestiço (1934).....	34
Imagem 7 – Cândido Portinari – Colona Sentada (1935).....	34
Imagem 8 – Cândido Portinari – Negro (1935).....	37
Imagem 9 – Cândido Portinari – Carregando Água (1935).....	38
Imagem 10 – Cândido Portinari – <i>Café</i> – desenho (1935)	38
Imagem 11 – Cândido Portinari – Morro – desenho (1933).....	39
Imagem 12 – Cândido Portinari – Preto da Enxada (1934).....	40
Imagem 13 – Cândido Portinari – Colona (1938).....	41
Imagem 14 – Cândido Portinari – Cabeça de Mulato (1934).....	42
Imagem 15 – Cândido Portinari – Mão de Capataz (1937).....	44
Imagem 16 – Cândido Portinari – Pé (1937).....	44
Imagem 17 – Cândido Portinari – <i>Café</i> (1938).....	45
Imagem 18 – Cândido Portinari – Café - mural (1938).....	46
Imagem 19 – Cândido Portinari – Colheita do Café (1956).....	47
Imagem 20 – Cândido Portinari – Transporte de Café (1956).....	48
Imagem 21 – Mapa do Oeste Paulista e a Imigração Italiana (1886).....	53
Imagem 22 – Marc Ferrez (fotografia) - Negros na lavoura do Café.....	58
Imagem 23 – Cândido Portinari – <i>Café</i> (1935).....	70
Imagem 24 – Cândido Portinari – Café – desenho (1936).....	71
Imagem 25 – Cândido Portinari – <i>Café</i> (1935).....	71
Imagem 26 – Cândido Portinari – Cabeça de Negro (1934).....	79
Imagem 27 – Tarsila do Amaral – Operários (1933).....	82
Imagem 28 – Torres–Garcia - Escuela Del Sur (1935).....	86

Imagem 29 – Movimento Antropofágico – ilustração (1928).....	88
Imagem 30 – Revista de Antropofagia (capa).....	88
Imagem 31 – Cândido Portinari – Retrato de Olegário Mariano (1928).....	92
Imagem 32 – Cândido Portinari – Baile na Roça (1923/24).....	93
Imagem 33 – Cândido Portinari – Retrato de Maria (1932).....	93
Imagem 34 – Cândido Portinari – Pau-Brasil (1938)	94
Imagem 35 – Cândido Portinari – Cana (1938).....	95
Imagem 36 – Cândido Portinari – Profeta (1943).....	95
Imagem 37 – Cândido Portinari – Jeremias (1943).....	96
Imagem 38 – Cândido Portinari – Retrato de Mário de Andrade (1935).....	96
Imagem 39 – Cândido Portinari – Vaso de Flores (1936).....	97
Imagem 40 – Cândido Portinari – O Último Baluarte (1942).....	98
Imagem 41 – Cândido Portinari – Cidade (1957).....	99
Imagem 42 – Cândido Portinari – Carajá (1962).....	100
Imagem 43 – Cândido Portinari – Semelhança (estudo geométrico).....	102
Imagem 44 – Cândido Portinari – Proximidade (desenho).....	103
Imagem 45 – Cândido Portinari – Fechamento (desenho).....	103
Imagem 46 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	
Proximidade, Fechamento, Semelhança.....	104
Imagem 47 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	
Tridimensionalidade - Figura e Fundo.....	106
Imagem 48 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	
Bidimensionalidade – Figura e Fundo.....	106
Imagem 49 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	
Simetria e Figura – Fundo.....	107
Imagem 50 – Cândido Portinari – Simplicidade – Orientação Espacial.....	108
Imagem 51 – Cândido Portinari – As Cores e Proximidade.....	110
Imagem 52 – Cândido Portinari – Harmonia das Cores.....	111
Imagem 53 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935).....	112

Imagem 54 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	113
Imagem 55 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	113
Imagem 56 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	114
Imagem 57 – Cândido Portinari – Recorte da obra <i>Café</i> (1935)	115

Sumário

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I.....	27
<i>Café</i> na obra de Portinari	
1.1 Os desenhos preparatórios	35
1.2 Os painéis e afrescos.....	45
1.3 Os trabalhadores imigrantes italianos.....	49
1.4 O trabalho do negro na cultura do café.....	57
CAPÍTULO II.....	62
Iconografia e aspectos sociológicos da arte em Portinari.....	62
2.1 A trajetória artística/ social nos anos trinta	62
2.2 O significado iconográfico e <i>Café</i>	68
2.3 Modernismo: aspectos sociais e culturais.....	79
Capítulo III	101
A gestalt – Da figuração para a abstração	101
3.1 Figura e fundo nas imagens dos trabalhadores e lavoura	105
3.2 Memória visual e as cores na proximidade com o mundo	109
3.3 Sob o olhar da expressão	112
Considerações Finais	116
BIBLIOGRAFIA	120
Fontes Iconográficas/ Imagens (Pinturas, fotografias)	126
Anexos	127



Café – 1935 – Pintura a óleo/tela-130 X 195 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

INTRODUÇÃO

Para a socióloga húngara Agnes Heller (2000), a arte é uma forma de expressão que retira o homem do mecanicismo do cotidiano e que promove a consciência de si mesmo e do mundo que o cerca.

A arte exposta na obra de Cândido Portinari (1903–1962), com a imagem dos trabalhadores, expressa o processo de ampliação da realidade existente naquele período histórico (1935) onde o artista pode promover a consciência das relações do trabalho em detrimento do contexto político, das lutas de classe e da forma como o homem estava fixado a terra.

As formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem objetivações duradouras são a arte e a ciência. Remetemo-nos nesse contexto, à profunda análise realizada por Georg Lukács no capítulo introdutório de sua *Estética*¹. De acordo com essa análise, o reflexo artístico e o reflexo científico rompem com a *tendência espontânea* do pensamento cotidiano, *tendência orientada ao EU individual-particular*. A arte realiza tal processo porque, graças à sua essência, é autoconsciência e memória da humanidade; a ciência da sociedade, na medida em que desantropocentriza (ou seja, deixa de lado a teologia referida ao homem singular); e a ciência da natureza, graças a seu caráter desantropomorfizador. (HELLER, 2000, p. 26)

Arte e ciência responsabilizam o homem de seu pensamento acerca do mundo, das condições de compreensão do cotidiano a partir do individual para o coletivo, tendo em vista a representatividade deste cotidiano nas humanidades.

Partindo desse pressuposto, realizei esta pesquisa levando em consideração os temas do cotidiano representados na pintura do artista, relacionando-os às especificidades da Arte com a finalidade de subsidiar a cultura, os aspectos sociais e históricos do Brasil.

Neste trabalho, estudo uma obra de Cândido Portinari, *Café*, de 1935, abordando a relação de suas pinturas com os trabalhadores do cultivo do café, estabelecendo leituras de imagens dentro dos aspectos sociológicos e da teoria da Gestalt, segundo Rudolf Arnheim (15 de julho de 1904–9 de junho de 2007), psicólogo alemão e professor de Psicologia da Arte em Harvard.

¹ George Lukács, Werke, vol. II, Asthetik I, t. I, Luchterhand, Neuwied e Berlim, pp. 33–138, (Problemas do Reflexo na Vida Cotidiana).

Para tanto, pesquisei sua vida, trajetória profissional, influências artísticas dentro deste determinado período, bem como os estudos referentes a esta obra e as relações sociais que envolvem sua criação.

Para esta pesquisa, além das leituras indicadas pelo meu orientador, Prof. Dr. Percival Tirapeli e pelas disciplinas cursadas durante o período de créditos, realizei uma viagem até Brodowski, cidade do Estado de São Paulo, terra natal de Portinari, realizando todo um percurso pela cidade, experimentando a sensação do local onde o artista nasceu, cresceu e realizou pinturas iniciais de sua trajetória artística. Também pesquisei no Rio de Janeiro, tanto a obra no Museu de Belas Artes, como o processo de restauro de Guerra e Paz.

Recorri ao museu Casa Portinari, que é um dos mais tradicionais da região do oeste paulista. Desde sua fundação, em 1970, abriga obras, desenhos, estudos, poemas, objetos e documentos de Cândido Portinari e sua família. Em suas salas de exposição, o espaço revela as diferentes facetas do artista: o poeta, o político, o desenhista e seus afrescos. Nas paredes, estão obras de Portinari em murais de afresco e têmpera, em especial a Capela da Nona que o artista pintou para sua avó, preservada no jardim da casa. Pesquisei sua biografia nos autores que escreveram sobre suas obras, tais como: Mário de Andrade (1995), Antonio Bento (2003), Antonio Callado (1978), Ariovaldo Corrêa (1986), Angélica Policeno Fabbri (2004) (Diretora do museu Casa Portinari) e Duilio Battistoni Filho (2005). Destes livros, foram feitos fichamentos de textos aproximados com a pesquisa, com a finalidade de desenvolver as citações.

Na pesquisa, constou também o registro de fotos autorizadas pelo Museu Casa Portinari, inseridas em imagens que registram as obras e a casa onde Portinari nasceu. Visitei a capela, na Praça Cândido Portinari onde se encontra uma obra de *Santo Antonio de Pádua*, pintada quando seu filho, João Portinari, esteve doente.

Minhas pesquisas não se restringiram apenas a Brodowski. Em Batatais, na Igreja Matriz São Bom Jesus da Cana Verde, visualizei e registrei em fotos autorizadas, as obras referentes à arte sacra de Portinari, tais como: *O Senhor Bom Jesus da Cana Verde*, *São Sebastião*, *Nossa Senhora da Conceição Aparecida*, *Jesus é descido da cruz*, *Jesus é depositado no sepulcro*, *Jesus é condenado à morte*, *Jesus toma a cruz às costas*, *Jesus morre na cruz*, *Jesus é pregado na cruz*, *Jesus é despojado de suas vestes*, *Jesus cai pela terceira vez*, *Jesus admoesta as mulheres de Jerusalém*, *Jesus cai pela segunda vez*, *Verônica enxuga o rosto de Jesus*, *Simão Cirineu ajuda Jesus a levar a cruz*, *Jesus se encontra com Maria sua*

mãe, Jesus cai pela primeira vez, Jesus toma a cruz às suas costas, Jesus é condenado à morte. Todos pintados a óleo/tela e outros em têmpera/madeira datados entre 1945-1955.

Em Batatais, pude conhecer uma parte da arte sacra Portinari, relevante para conhecimento, mas que se distancia do meu foco: trabalhadores do cultivo de café.

Por outro lado, tive a oportunidade de conhecer as obras mencionadas no texto para a exposição: Fragmentos do barroco paulista, uma junção do barroco e do modernismo, clarificando mais as impressões do artista nesta fase, e percebendo a relação entre teoria e prática.

Após esta pesquisa de campo em Brodowski e Batatais, fui até a cidade do Rio de Janeiro onde se encontra a obra *Café* (1935), no Museu Nacional de Belas Artes. Meu objetivo foi entrar em contato com o objeto de pesquisa no sentido de poder perceber seu tamanho, cores, figura, fundo e grandiosidade de uma pintura que deu ao artista a consagração e o reconhecimento nacional e internacional da temática plástica e social da década de trinta. No museu estavam em exposição mais três obras do artista: *Olegário Mariano*, *O caçador de passarinhos* e *Retrato de Maria*.

Na exposição “No ateliê de Portinari: 1920-1945” realizado no Museu de Arte Moderna (MAM) e sob a curadoria de Annateresa Fabris, pude apreciar a trajetória do início da carreira do artista. A exposição foi dividida em gêneros pictóricos, retratos e cenas brasileiras, projetos monumentais e painéis da Igreja São Francisco. *Destacando Cabeça de São Francisco (1944), Criança Morta (1934), Fogo (1945), Capataz (1938), Domingo no Morro (1935), Paisagem de Brodowski (1940), Estivador (1934).*

Sua história de vida, expressão e preocupação social, motivou-me a pesquisar o artista Portinari, com o objetivo de fazer sentido à minha inquietação na elaboração de um projeto, que pudesse levar-me a alguns conceitos hipotéticos referentes à arte visual, no sentido de captar a interpretação das imagens expostas em sua obra e poder descrevê-las, contribuindo para as possibilidades de leitura da arte brasileira.

Duílio Battistoni Filho comenta em seu trabalho (2005, p. 91): *Os quadros de Portinari se tornaram instrumentos de denúncia social, como a tela Café, ou na série Retirantes, em que a força dramática se acentua pela distorção das figuras inspiradas pelas secas do Nordeste.*

De acordo com o autor, a obra *Café* representa uma transformação do que o artista vinha produzindo, uma mudança de estilo que veio ao encontro da minha inquietação a respeito da linguagem social e da forma. Em minhas pesquisas bibliográficas, busquei subsídios para descrever a importância dessa abordagem artística dentro do contexto da década de trinta.

Busquei na pesquisa, traços da pintura de Portinari que pudessem evidenciar a representatividade de um momento histórico e sócio-cultural no quadro *Café* (1935).

Com esta pesquisa, realizo leituras da obra *Café* (1935). Interpretar as formas desta pintura por meio da teoria da Gestalt, representada por Rudolf Arnheim (1904- 2007); relacionar aspectos sociais da arte com *Café* da obra de Portinari; compreender os possíveis significados desta pintura.

Pautada na necessidade de aprofundar estas questões, a pesquisa se caracteriza como qualitativa dentro da metodologia do materialismo dialético, havendo interação entre sujeito e objeto, no caso, Portinari e *Café* (1935), demonstrando assim contextualizações que comparam a leitura da obra dentro de uma possibilidade comparativa na sua história e feitura. Procurarei interpretar os problemas a partir de referências teóricas publicadas em livros,

fazendo destas a pesquisa exploratória. A escolha de uma pesquisa bibliográfica e de campo, partiu da necessidade de relacionar por meio das citações, um desenvolvimento de leitura de imagens e também da realidade histórica e social da época como pano de fundo de suas pinturas, ou seja, a imagem comparada à contextualização.

Há também a busca de materiais referenciais para a leitura de imagens de outros trabalhos, correlacionado com o conteúdo bibliográfico. Para tanto, pesquisei estas imagens no Catálogo Raisonné (2004) e site do Projeto Portinari na Internet.

Tendo em vista que esta pesquisa tem como proposta a dissertação contextualizada na história da arte, compreendida dentro da interdisciplinaridade Arte, teoria da Gestalt e Ciências Sociais, explica-se assim, a necessidade do diálogo entre estas áreas do conhecimento.

Minha inquietação iniciou-se pela reflexão a respeito das possíveis relações entre Arte, percepção e aspectos sociais. Justificar a importância deste projeto dentro de uma pesquisa de mestrado é considerar sua relevância científica, entendida aqui como o avanço possível do

conhecimento. A pesquisa pretende contribuir para a leitura do objeto artístico a partir da Arte, teoria da Gestalt e Ciências Sociais, elaborando conteúdos que possibilitem o desenvolvimento perceptual humano, no sentido de estabelecer uma relação entre os trabalhadores retratados nas obras de Portinari no período de 1935 e compreender como as imagens dos trabalhadores dos cafezais implicam em sentidos, sensações e percepções gestálticas e sociais nessa análise da obra do pintor. Outro critério que justifica esta pesquisa é compreender por meio da interdisciplinaridade, Arte, Gestalt e Sociologia as várias possibilidades de olhares que uma obra de arte pode implicar. A escolha do artista Portinari justifica-se pela sua importância sócio-cultural representada em sua obra plástica, diante das quais várias questões mostram-se relevantes. Qual a relação entre figura, fundo e contexto social? São identificáveis na obra do artista as partes (figuras) que forma o todo (a obra *Café*)?

A literatura geral que representa a relação da obra do Portinari com o tema café e trabalhadores, está expressa nas seguintes obras: Duílio Battistoni Filho: *Pequena história das artes no Brasil* (2005), Marília Balbi: *Portinari, o pintor do Brasil* (2003), Annateresa Fabris: *Portinari, pintor social* (1990) e *Candido Portinari* (1996), Aracy Amaral: *A arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970* (1984), Mário de Andrade: *Portinari amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari* (1995), Antonio Callado: *Retrato de Portinari* (1978), Angélica Policeno Fabbri: *Contando a arte de Portinari* (2004), Antonio Bento: *Portinari* (2003), Alexandre de Freitas Barbosa: *A formação do mercado de trabalho no Brasil* (2008), Ralph Camargo: *Portinari desenhista* (1977). *Candido Portinari (1903-1962): pinturas e desenhos* (2002). Harry Laus: *Candido Portinari 1903-1962* (1970), Sergio Miceli: *Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (2003).

Por outro lado, procurarei demonstrar a importância da História da Arte Brasileira dentro desse contexto, abordando a história e cultura da época, quando o artista Portinari começava a valorizar a ideia de uma temática tipicamente nacionalista.

Metodologia

Com relação aos aspectos sociológicos da arte Portinari, pesquisei Annateresa Fabris: *Portinari, pintor social*, (1990). Nesta obra a historiadora, crítica de Arte e professora do

programa de pós-graduação em Artes da Universidade de São Paulo, relaciona todos os aspectos sociais que determinam o artista representante da identidade nacional, por meio de sua expressão sociológica e cultural, permeados por obras que apresentam memórias de sua infância.

Na verdade, estes aspectos percorrem um recorte de todas as suas temáticas, pois o objetivo principal é demonstrar a linguagem de um pintor social dentro deste recorte temporal da década de trinta.

Assim, foi necessário percorrer um caminho dentro de todas as suas produções até chegar ao momento em que a expressividade traduz a condição social de cada figura de sua pintura, determinada neste período. A definição estilística é um marco importante, a partir dela fica marcada a representatividade da ideologia de Portinari, tendo em vista que em cada momento de sua trajetória é apresentado um estilo artístico característico de sua intencionalidade. Para demonstrar o posicionamento social do artista, Annateresa Fabris, além de percorrer uma descrição da estilística global e da estrutura formal das obras, estudou não só as obras de Portinari como também a arte mexicana, estabelecendo um paralelo no sentido de desmistificar uma arte política da arte social. Segundo a autora, os mexicanos tinham como objetivo realizar uma arte direcionada aos mitos do poder, ao conteúdo panfletário. Este paralelo permitiu identificar Portinari como um artista preocupado com a estética plástica e crítico de uma realidade nacional. Até então, existia uma polêmica dos críticos que o viam como um pintor oficial.

O que determinou o esclarecimento deste estigma foi uma preocupação com a mestiçagem, com o negro, com os imigrantes que aqui trabalhavam, com as condições precárias dessa gente que contribuía para o desenvolvimento da lavoura cafeeira e consequentemente com o desenvolvimento econômico e de formação do trabalho no Brasil. Portinari enalteceu a figura do negro como símbolo da força de trabalho, tendo em vista que a sociedade paulista burguesa era caracterizada pelos ideais eugenistas, que favorecia e propagava uma sociedade branca, detentora dos poderes econômicos e sociais. Neste sentido, a diferenciação do trabalho plástico dos mexicanos detinha-se na preocupação de uma arte articulada aos problemas políticos do México, e Portinari com os problemas sociais do Brasil, um trabalho constituído de denúncia social.

A obra dessa autora levou-me a ler as obras de Portinari a partir de uma perspectiva sociológica, baseada em subsídios teóricos, que participam de uma comunhão ideológica do

próprio projeto de pesquisa e obras do autor marcadas por esse período. Fabris percorre todos os períodos de Portinari abordando, em diferentes capítulos, a cronologia de sua obra, notas a respeito de sua biografia, o “Problema Portinari”, a trajetória artística do autor, o caráter social da pintura de Portinari.

Nesta pesquisa de mestrado, dentro desse aspecto sociológico, adentrei-me aos objetivos diretos do pintor social, quando a autora relata dados do modernismo, muralismo mexicano, estética americana, a temática social do trabalho, sendo que o contexto de *Café* é abordado dentro de uma perspectiva reveladora de estrutura formal da obra, da repercussão dessa pintura em detrimento às derivações dos trabalhos que aparecem na sequência e suas relevâncias, a repercussão nacional e internacional e as leituras ideológicas do artista Portinari.

A pesquisa na obra *Candido Portinari*, de autoria de Annateresa Fabris (1996) complementou e permitiu lançar novas perspectivas sobre alguns núcleos problemáticos inexplorados, ainda relacionados aos aspectos sociais não descritos em *Portinari, Pintor Social* (1990), como a questão da deformação, da articulação ao debate cultural do período em que Portinari, atuou a fim de compreender por meio de sua mediação as várias questões que estiveram em discussão na década de 30.

No capítulo que tem como título “O Ministério da Educação e Saúde” pude angariar subsídios teóricos referentes à problemática da expressão formal e simbólica do sofrimento humano. O expressionismo convertido em poética do ser social, por meio do domínio plástico do artista, de acordo com suas concepções sociais e culturais, que fizeram eco dentro do cenário plástico brasileiro e que fizeram dele um dos representantes da arte nacional.

Lendo a obra *A arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930–1970* (1984), de autoria de Aracy Amaral, historiadora e crítica de arte, Professora Titular em História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (aposentada) da Universidade de São Paulo, Diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1975–1979) e do Museu de Arte Contemporânea da USP (1982–1986), pude pesquisar conteúdos relacionados ao Modernismo brasileiro que compuseram um pano de fundo aos acontecimentos artísticos da década de 30, precisamente.

Dentro deste cenário, absorvi para este projeto de pesquisa a descrição deste momento, a repercussão e importância da obra de Portinari no contexto da preocupação social

na arte brasileira, quando os artistas iniciaram um processo de reflexão a respeito do seu papel no âmbito da Arte, conjugado às necessidades da arte latino-americana.

Neste período, de 1930 até finais de 1935, a função social era amplamente discutida e reavaliada para tomar o sentido de uma necessidade de como a intervenção da Arte poderia resultar em ferramenta de alteração de uma estrutura de sociedade injusta. Neste sentido, o desafio para os artistas, o confronto entre o novo e o acadêmico, a ruptura com os ideais academicistas e a proposta de uma nova visão artística, social e política. Mediante esta perspectiva, pude incluir no texto a importância do movimento modernista com a chegada de Portinari no processo de articulação de uma nova concepção de homem e mundo nacional, que traduziu a política de injustiças no meio coletivo de uma sociedade marcada pelo governo de Getúlio Vargas. Os acontecimentos históricos repercutiam nas esferas artísticas, aparecendo a discussão dos críticos que avaliam o trabalho de Portinari como grande muralista.

Aracy Amaral (1984) descreve esse período, em linhas gerais, no que diz respeito ao modernismo, a emergência da consciência política no meio artístico e pontua a importância do artista Portinari em sua chegada, consagração e crítica violenta que sofreu durante o período dos anos trinta. Segundo Aracy Amaral (1984), os últimos anos da década de trinta foram os anos consagrados do artista. Neste sentido, teci referências deste marco na elaboração do projeto de pesquisa com o objetivo de fundamentar aspectos sociológicos que embasaram este recorte da obra de Portinari com o sentido geral e relevância do modernismo, enquanto história da arte brasileira, e a repercussões destes acontecimentos na construção de um novo momento da obra portinarianiana. Trazendo documentos e depoimentos da época, este livro aborda, portanto, um longo período, a partir das tendências e circunstâncias que condicionavam os movimentos artísticos ou expressões individuais de preocupação com o social nas artes plásticas no Brasil. Acredito ser de suma importância o momento histórico, político e social, enquanto pano de fundo das reflexões artísticas da época, tendo em vista as transformações da compreensão de mundo voltados dentro de uma perspectiva do homem em sua constituição moral e ética representada. Portinari inseriu estes elementos no seu contexto ideológico e artístico-humanista. A questão sociológica fez-se relevante na leitura do momento histórico e coletivo representadas na obra do artista. Arnold Hauser, escritor e historiador da Arte, autor da obra *História social da literatura e da arte* (1972), contribui mediante seu posicionamento político de esquerda. A partir de suas ideias, pude conceituar a história social da arte dentro de um contexto global, pontuando os acontecimentos que

influenciaram os movimentos artísticos durante o século XX e que percorreram os questionamentos a respeito do lugar da arte dentro do panorama brasileiro, mais precisamente durante o modernismo.

Os fatos políticos e sociais do pós-guerra são citados como realidades que determinam uma crise do capitalismo, contrapondo assim, uma necessidade de reavaliar o posicionamento da produção artística enquanto um fenômeno de possível transformação do coletivo. Hauser criou polêmica com estes postulados, pois a tendência esquerdista estava excluída do ambiente da crítica de arte.

As questões referentes às classes sociais e à estratificação destes grupos não eram discutidas, criou-se com isto uma esfera resistente no ambiente da crítica de arte onde, por meio desta vertente, os artistas iniciam o processo de retomada destes valores.

Acredito que este posicionamento passou a fazer parte do contexto artístico, pois a década de trinta é um período de crítica social, de realismo, de radicalização de atitudes políticas e de ativismo.

Dessa forma, o clima no cenário brasileiro repercutiu na forma como os artistas iniciaram o processo de organização intelectual, que confirmou posicionamento no modernismo dentro do campo artístico. A citação de Hauser (1972) neste capítulo se faz importante no sentido de referenciar esse momento, que acredito ser de aproximações com a postura de Portinari dentro do processo criativo deste período. O que justifica essa afirmação é o fato de Portinari ser um pintor social, que realizou obras que denunciam a relação do homem com o trabalho dentro do sistema capitalista. Outro fator importante, é que Hauser coloca a arte moderna como anti-impressionista, tendo como característica o “feio”, aquilo que não é maquiado.

Neste sentido, posso compreender que a arte moderna rompe com o tradicional, com as formas fascinantes e mostra o que de fato ocorre com o real, no caso de Portinari, a situação do homem no campo, a colheita do café, o comando do capataz similar ao trabalho escravo. Estes elementos faziam parte da tônica estabelecida, ou seja, das complexidades do sistema capitalista, da relação da mais valia. Da sujeição do homem ao trabalho, da submissão em consequência da necessidade de sobrevivência. Outro item importante é que segundo Hauser, a arte interage diretamente com a sociedade, por meio da forma e o conteúdo que estabelece relações diretas com o desenvolvimento cultural.

Assim, esta abordagem veio ao encontro das necessidades de explicar a arte de Portinari dentro do contexto universal e mais respectivamente do significado da arte nacional, neste momento do mundo e do Brasil. Ficou explícita a análise crítica do autor, que contribuiu para a análise social da obra de arte, universalizada no pensamento crítico dos artistas influenciados por essa noção de inclusão das massas no processo de formação da cultura nacional. Os acontecimentos mundiais da época contribuíram para a formação do pensamento moderno da arte realista renascida nas mãos de um pintor, objeto de meu estudo e questionamento.

Erwin Panofsky, crítico alemão e historiador da arte, através da obra *Significado nas artes visuais* (2001), contribui para a realização de uma leitura de *Café* aliada aos aspectos que contribuíram para um significado desta arte, considerada como um dos meios de ler a sociedade em suas ações repletas de significados. Um dos conceitos aos quais Panofsky refere-se é o de humanidade, sua importância enquanto ideia que estrutura um posicionamento no mundo e que formata as ações e seus significados. Este conceito de humanidade se faz importante no processo da pesquisa, porque traduz o posicionamento do artista Portinari frente à obra a ser estudada, no caso *Café*. Segundo Panofsky, a formação da cultura faz-se por meio dos registros humanos, no caso do humanista, através de uma seleção prévia e de observação dos fatos históricos. Neste primeiro momento, as ideias humanistas do autor foram importantes pelo fato de clarificar referências relacionadas à concepção portinariana de conceber a arte na década de trinta. Um olhar humano que coloca o homem no centro de sua pintura. O autor explicita a diferença entre humanidades e ciências naturais, ou seja, a diferença entre o pensamento dialético e o cartesiano. Outro aspecto importante do pensamento de Panofsky é a iconografia que constitui o mundo das imagens, estórias e alegorias. O autor propõe a distinção entre tema ou significado e forma. Informa que objetos e fatos identificados produzem reações em quem observa o objeto. Acredito ser esta a intencionalidade do artista, provocar sentimentos que possam ser traduzidos pela ideia da obra de arte, retirando o percebido de um estado de alienação e conduzindo-o a uma reflexão que o isenta de estar movido mecanicamente pelos estímulos de um mundo concebido pela robotização.

O propósito da cultura e da arte é o de provocar o homem para a transformação de valores preexistentes. Afirmo que não podemos construir o retrato mental de um homem dentro de ações isoladas, mas sim dentro de observações que serão interpretadas à sua época, nacionalidade, classe social e tradições intelectuais.

Dentro deste contexto teórico, *Café* será abordado nessa concepção iconográfica de temática humanística, pois compreendo que essa concepção de arte se fez dentro dos parâmetros contextualizados na história social.

Panofsky divide a interpretação da obra de arte em três momentos: I – Tema primário ou natural, que constitui o mundo dos motivos artísticos apreendidos pela identificação das formas puras; II – Tema secundário ou convencional, que constitui o tema das imagens, estórias e alegorias apreendidas pela percepção; III – Significado intrínseco ou conteúdo, que constitui o mundo dos valores simbólicos apreendidos pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.

Nesta pesquisa, adentrarei aos conteúdos iconográficos da obra de arte que Panofsky menciona, relacionando estes conteúdos com a obra de Portinari.

Considero que o conhecimento da teoria da Gestalt, aplicado à leitura do quadro *Café*, possibilitou a formação de um material revelador de percepções ricas em conteúdos desvelados por meio desta teoria da Arte, pois essa imagem da obra representa a percepção do artista em relação ao seu próprio meio ambiente. Para tanto utilizei na pesquisa conceitos de Rudolf Arnheim, expressos nas obras *El pensamiento visual* (1998) e *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (1992). O autor alemão, psicólogo da Gestalt, deteve-se na psicologia da forma para elaborar elementos de pesquisa em arte e psicologia e tornou-se professor de Psicologia da Arte, em Harvard.

Arnheim aplica os princípios e as novas interpretações da Psicologia moderna ao estudo da arte; descreve o processo visual que se desenvolve quando as pessoas criam ou observam obras nos diferentes campos das Artes e explica como a visão organiza o universo visual de conformidade com definidas leis psicológicas. Segundo o autor, o pensamento visual não se aplica somente aos aspectos da retina, mas sim ocorre num processo dinâmico entre os vários sentidos. Desta forma, em “La Percepción visual es pensamiento visual” a interpretação da imagem pode ser feita por meio da seleção, comparação, exploração ativa, abstração. O autor refere-se à impossibilidade de se tratar da percepção isoladamente, mas propõe relacioná-la com o todo, das partes para a generalidade.

O estudo Gestáltico, efetuado por Arnheim, auxiliará na abordagem dos aspectos relacionados à comunicação visual, enquanto possibilidade de leitura e interpretação de

imagens, considerando aspectos da percepção, expressão e simbolismo, assim como a intenção de quem criou a obra. Transpondo esta leitura para as vivências do cotidiano, terei a possibilidade de compreender por meio da investigação e interpretação de uma obra a compreensão dos fenômenos envolvidos na sua criação.

O autor elenca dez categorias que são essenciais para a compreensão e leitura da obra de arte: equilíbrio, configuração, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, dinâmica, expressão. Seu pensamento sobre a visão é de que esta não pode ser apenas um registro mecânico, mas a conjunção de vários elementos selecionados, criadora da realidade, imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. Toda a percepção é também um pensamento, todo raciocínio é também intuição, toda observação é também invenção. As ideias teóricas a respeito da teoria da Gestalt foram retiradas do resultado das experiências científicas de percepção sensorial. Estes elementos subsidiaram as leituras das obras de arte.

Arnheim afirma que o ato de olhar o mundo é baseado nas propriedades de cada objeto e na natureza do sujeito que o observa. Desta forma, o olhar do sujeito é permeado pela sua subjetividade, sua história, suas memórias passadas. O processo criativo do artista é formado por meio de sua observação visual interligado com sua memória passada que seleciona as propriedades do objeto em si, provocando a elaboração do todo mediante as partes que o formam. As categorias que caracterizam a obra servirão de subsídios para a sua respectiva leitura.

Estas obras pesquisadas serão divididas em três capítulos subdivididos em itens: **Capítulo I - *Café* na obra de Portinari, Capítulo II - Iconografia e aspectos sociais da arte em Portinari e Capítulo III - A Gestalt – da figuração à abstração.**

No capítulo I (***Café* na obra de Portinari**), realizei uma trajetória histórica da obra *Café* e sua repercussão artística dentro do cenário de 1935, da força de trabalho do negro até os imigrantes italianos, contextualizando suas contribuições dentro do cenário político, econômico e social na formação do mercado de trabalho no Brasil. Serão contemplados também neste capítulo, os desenhos preparativos, painéis e afrescos datados nos anos trinta, da tela *Café* e dos trabalhadores rurais.

No capítulo II (**Iconografia e aspectos sociais da Arte em Portinari**), é abordado o simbolismo de sua obra *Café*, a representatividade do trabalhador do café em relação ao poder da classe dominante, no caso, os barões do café e seus capatazes.

Aracy Amaral (1984), que descreve os acontecimentos do movimento modernista dentro de um cenário político e cultural e de Sérgio Miceli (2003) que aponta as relações e reflexões das políticas do movimento modernista e as influências da repercussão deste movimento nas esferas internacional e nacional.

Refletindo sobre alguns pontos básicos, impõem-se uma questão de suma relevância: seria a preocupação de Portinari voltada aos aspectos plásticos ou políticos?

Por meio da leitura da obra de Arnold Hauser (1972), pude estabelecer no projeto de pesquisa aspectos relativos ao modernismo universal identificando seus principais postulados e dados de como a história universal da arte moderna acompanhou os movimentos artísticos e sua repercussão no século XX. Nesta pesquisa sobre a Sociologia da Arte em Portinari, pude compreender a importância dessa ciência na interpretação das obras de arte, o conteúdo da história e as influências desta na composição da pintura, bem como o movimento da sociedade em relação aos acontecimentos culturais de cada época.

CAPÍTULO I

Café na obra de Portinari

É importante registrar o pano de fundo histórico/artístico para compreendermos a expressão da obra de Portinari, configurada nas telas que percorrem um caminho, até então, inusitado para o artista.

Nos finais do século XIX e começo do século XX, São Paulo cresceu demasiadamente em função do bom êxito da produção do café, desta forma, concentrou um número consideravelmente grande de imigrantes que vinham substituir a mão de obra escrava nesta cultura. Com isto, ocorre uma grande contratação de estrangeiros, principalmente italianos, que eram direcionados e concentrados nas cidades do interior, principalmente na região Nordeste do Estado de São Paulo, dentre elas destacando-se a cidade de Brodowski². No cenário nacional, na região Nordeste do Brasil, na década de trinta o presidente Getúlio Vargas enfrenta um grande seca. Não haviam políticas públicas e isso provocou a migração de uma grande parte dessa população nordestina³ que procurou nos grandes centros, como São Paulo, oportunidades de trabalho, provocando o êxodo rural e grande inchaço populacional neste centro urbano.

O artista Cândido Portinari vinha desenvolvendo quase que exclusivamente retratos, antes de iniciar um novo estilo nos anos trinta, influenciado pela ideia de produzir obras que pudessem registrar o simbolismo do povo brasileiro. Neste período, empenhado em captar a realidade social do momento, a tela que vai iniciar essa representação é *Morro* (1933). Segundo Fabris (1990, p. 95), o pintor, *entretanto, parece ter escolhido o tema mais por suas possibilidades estéticas do que para denunciar a realidade da favela carioca*. Neste sentido, essa obra é o início de uma preocupação com a terra Brasil, seu povo, suas características, representadas por meio da gestualidade, colorido e expressão. Inicia-se uma fase de romper com a ideia de uma pintura “oficial”. Portinari começa a colocar em ação as inspirações que surgiram em Paris quando ganha um prêmio em 1928 e, distante de sua terra, descobre conteúdos que o remetem ao sentimento e à memória nacional⁴. Neste momento o artista

² Brodowski (polonesa): A data de fundação é 05 de setembro de 1894 e o nome é uma homenagem ao engenheiro polonês Alexander Brodowski, responsável pela construção da estação de trem ao redor da qual surgiu a cidade. Foi elevada a município em 22 de agosto de 1913.

³ Em 1939 a entrada de migrantes nordestinos chegou na casa dos 100 mil.

⁴ Outros artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall também percorriam a trajetória artística com o mesmo tema.

parece entrar em contato com o Brasil, descobrindo a paisagem e a gente brasileira, uma relação de encantamentos e percepções que se refletem nos traços clássicos que visualizou nas obras de Giotto e dos renascentistas italianos⁵. E continua Fabris (1990, p.95): “(...) Portinari estaria encartado num movimento artístico mais amplo, atento em captar a realidade social do momento”.

Neste sentido, a autora relata que o artista apresentava uma tendência que o tiraria desse lugar de representações estéticas de cunho “oficial”, partindo para uma linguagem mais próxima da realidade brasileira, que o tornaria representante dos problemas do trabalhador, do homem do campo e do contexto que implica nessa relação do homem na sua relação com o trabalho.



Imagem 1 – Portinari - Morro - (1933) Pintura a óleo/tela 1,14 X 1,46 cm
Museum of Modern Art New York, NY

Nesse momento, Portinari ainda não havia encontrado a linguagem artística que o levaria a ser um expoente de sua futura expressão social: o trabalhador e o retirante.

Fabris (1990, p. 95) comenta: *O tema do trabalho aparece numa composição do ano seguinte – Café -, que coloca Portinari na vanguarda do modernismo, ao ganhar a segunda menção honrosa na Exposição Internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh.* Os elementos que apareciam em *Morro* reaparecem nessa obra, e *Café* permite ao artista representar o Brasil, permitindo-lhe um prestígio mundial, fruto de seus estudos no período

⁵ Em 1928 conquistou o "Prêmio de Viagem ao Estrangeiro" com a *tela Retrato de Olegário Mariano, 1928*, da Exposição Geral de Belas-Artes, de tradição acadêmica. Em 1929 Portinari partiu para a Europa, viajou pela Itália, Inglaterra, Espanha e se fixou em Paris, onde permaneceu até 1930.

em que esteve em Paris. A composição de Portinari era de fato uma novidade na época, tanto aqui como nos Estados Unidos.

Os artistas nacionais eram hostilizados e mal vistos, por este motivo, a notícia do prêmio motivou a contratação de Portinari para ocupar a cadeira de pintura no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, organizada por Anísio Teixeira. Bento (2003, p.74) refere-se a esse momento e comenta: *“Por iniciativa do Ministro Gustavo Capanema, Café seria adquirido e incorporado ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A partir daí a cotação artística de Portinari logo aumentou no Brasil”*. Segundo o autor, o artista e suas obras tiveram uma relevância nacional, passou a viver com menos dificuldades e, em termos de tônica, suas pinturas passaram a ter a temática brasileira.

Café foi o início da ênfase social que permaneceu por toda sua obra e que o consagrou como pintor modernista.



Imagem 2 – Café – 1935 Pintura a óleo/tela 1,30 X 1,95 cm
Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro, RJ

Segundo Bento (2003, p. 74), *Portinari diferia do realismo dos artistas mexicanos, filiando-se ao expressionismo ou ao barroco, que melhor servia para acentuar o caráter social do trabalho dos colonos de uma fazenda de café de São Paulo.*

Uma análise crítica de Antonio Bento relaciona a obra do artista aos murais mexicanos, apontando diferenças quanto aos seguintes aspectos: as figuras escultóricas que se

apresentam no quadro, demonstram uma tendência muralista do artista, uma preocupação com os aspectos plásticos, detalhes estes que se diferenciam dos muralistas mexicanos, pelo fato de não haver uma preocupação com contextos políticos panfletários por parte de Portinari. Já os muralistas mexicanos, apresentavam uma intencionalidade política transformadora da sociedade mexicana por meio das suas obras. Este contexto plástico remete o artista à representação do social, da relação do homem com o trabalho, das implicações destas relações na teoria da mais valia, do contexto econômico e da formação do trabalho no Brasil, especificamente em São Paulo, com sua cultura cafeeira. Figuras como o lavrador, o mestiço, a colona são representantes do espaço fazenda-café, da relação destes trabalhadores com os capatazes símbolos do trabalho produtivo que acelera o processo da economia e do trabalho.

De acordo com Fabris (1990, p. 100): *A plástica serena e monumental de Café está na base dos afrescos que Portinari pinta para o Monumento Rodoviário (1936) e para o Ministério da Educação (1936 –1944)*. Como afirma a autora, a obra *Café*, juntamente com outras representações artísticas, passa a fazer parte do Ministério da Educação e Saúde, criado pelo presidente Getúlio Vargas em fins de outubro de 1930. Na época não dispunham de um local próprio. Então, Gustavo Capanema convence Getúlio Vargas a realizar um concurso em 1935 para a construção desse local⁶.



Imagem 3 - O ministro Gustavo Capanema durante a cerimônia de lançamento da pedra fundamental do Monumento à Juventude - uma das obras de arte que viriam a integrar o prédio do Ministério da Educação e Saúde, 1944. Rio de Janeiro (RJ). (CPDOC/ GC foto 310/8)

⁶ Ministério da Educação e Cultura: edifício público localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, à Rua da Imprensa, número 16.

Capanema desejava realizar um marco monumental que simbolizasse as possibilidades de um país moderno, influenciado pela obra *Café*, interessou-se por Portinari, que pareceu acatar as sugestões de Capanema quanto à realização das obras que iriam compor as pinturas do novo edifício, para tanto, solicita material bibliográfico para seus estudos⁷. O ministro tinha uma ideia historicista, mas Portinari compõe figuras humanas relacionadas ao trabalho dentro de uma composição plástica e social. Conforme Fabris:

Oswald de Andrade, que, em 1934, havia conferido uma dimensão positiva ao encaminhamento muralista de Portinari, torna-se, cinco anos mais tarde, um crítico severo dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde. (FABRIS, 1996 p. 68)

Segundo a autora, Oswald de Andrade demonstrou seu posicionamento contrário com relação ao trabalho artístico que Portinari vinha desenvolvendo no Ministério da Educação e Saúde. Num primeiro momento teceu críticas positivas, num outro, chamou a obra de reacionária, com uma regressão acadêmica na utilização de recursos passadistas, cópia de artistas modernos, nacionais e estrangeiros. Isto porque na década de trinta o movimento modernista se diferenciava da década de vinte, como relata Fabris (1996, p. 51): *Se a questão central dos anos 20 fora a tentativa de definição de uma identidade artística, na década seguinte o eixo do debate se desloca para o campo da identidade social*. O expressionismo marcado pelo corpo dos personagens do café e a questão do trabalho coletivo são elementos que marcam a obra não apenas como uma composição puramente estética, mas sim dentro de um contexto que quer significar alguma coisa. A paisagem marcada em *Café*, um elemento vital de definição do esforço humano, se diferencia das demais obras, está ausente dos afrescos do ministério, conquistando um lugar que dá origem à nova forma de Portinari fazer a relação entre o que percebe da realidade e a estética.

Nas temáticas seguintes, a paisagem dá espaço para o homem camponês como centro da obra, destacando sua representação da força de trabalho na terra. Fabris (1990, p. 102) relata que: *É inegável que Café, do Ministério da Educação e Saúde, é herdeiro direto do Café, de 1934: não só as figuras como o sentido da composição são derivados deste*. A autora comenta que os valores plásticos da obra de 1934 se destacam no afresco do Ministério da Educação e Saúde, com a diferença de que no mural, o artista Portinari teve que ater-se aos

⁷ Obras: Auditório (*Escola de canto*, 1945, *Coro*, 1945) Ciclos econômicos (*Pau-Brasil*, 1938, *Cana*, 1938, *Gado*, 1938, *Garimpo*, 1938, *Fumo*, 1938, *Algodão*, 1938, *Erva-Mate*, 1938, *Café*, 1938, *Cacau*, 1938, *Ferro*, 1938, *Borracha*, 1938, *Carnaúba*, 1944), Conjunto azulejos (*Estrelas-do-mar e Peixes* 1942, *Conchas e Hipocampos* 1942, *Peixe cara de gente*, 1942), Quatro elementos (*Mar*, 1937, *Terra*, 1937, *Água*, 1945, *Ar*, 1945, *Terra*, 1945, *Fogo*, 1945).

detalhes de algumas figuras essenciais, fato que não aconteceu na tela de 1934, o contrário disso, poderia limitar o todo da pintura muralista.

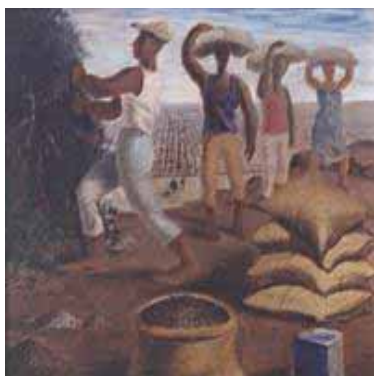


Imagem 4 – Café – 1934
Pintura a óleo/tela 43 X 49 cm
Coleção particular São Paulo, SP

Balbi (2003, p. 37) comenta em seu livro, a trajetória inspiradora da obra *Café: Para pintar Café, Portinari se inspirou nas recordações dos trabalhadores de Brodowski, cujos pés e mãos agigantados marcam a ligação entre homem e trabalho*. De acordo com a autora para pintar *Café*, Cândido Portinari inspirou-se nas memórias de sua infância, lembrando-se das imagens dos pés e mãos dos trabalhadores em Brodowski, fato este que vai marcar toda a representação dos trabalhadores nos anos trinta. O fator social parece estar fortemente ligado às suas concepções artísticas e ideológicas neste período, além das concepções plásticas. Evidencia-se o intuito do artista em dar conotações importantes aos trabalhadores do Brasil, um ato de comunhão com o humanismo, que a partir de *Café* e da série *Ciclos Econômicos*, expressa um sentido de revelar a grandeza e importância do homem na terra. Assim a imagem do trabalhador brasileiro foi fixada na mente nacional pela figura do lavrador e de outros personagens de sua pintura.

Bento (2003, p. 71) ressalta: *Equipara-se às figuras do café, todas robustas, arredondadas, quase esculturais, como a da colona sentada, reproduzida em outra tela e que ainda reaparece depois, em seu afresco do Ministério da Educação*. O autor refere-se às telas *Mestiço*, *Lavrador* e *Colona*, do mesmo ano da tela *Café* (1934), que reaparecem na tela de 1935, representando a cultura do café. O trabalhador aparece dentro de um aspecto sólido, ainda marcado pela influência de obras renascentistas que vira na Itália. Este mulato representa o símbolo da força de trabalho na terra roxa, uma figura robusta. A imagem da lavoura toma quase todo o espaço da tela, matematicamente esquematizada dentro da imagem de Brodowski.

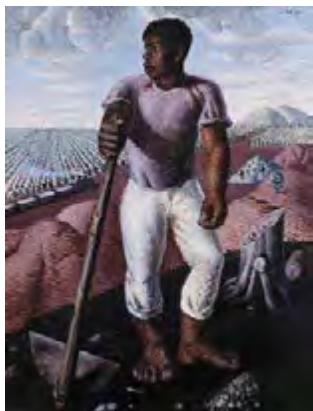


Imagem 5 – Lavrador de café – 1934
 Pintura a óleo/ tela – 100 X 81 cm
 Museu de Arte de São Paulo, SP

Nesta tela, Portinari volta à questão da relação homem versus trabalho, ressalta a figura do lavrador e seu instrumento de trabalho, a enxada, tendo como fundo a plantação do café trabalhada em infinitos cafezais. O detalhe do trem num movimento horizontal separa a terra plantada da não plantada. Seu corpo parece estático sob um chão negro, representativo de sua raça, a negra. A robustez reaparece na tela de 1935, dentre vários outros trabalhadores, que carregam café como na pintura de 1934.

Fabris observa:

Se analisarmos o *Mestiço* a que Oswald de Andrade alude, perceberemos claramente a diferença entre a plástica portinariana e a expressão dos muralistas mexicanos. É evidente que Portinari não está preocupado apenas em transmitir didaticamente uma determinada ideia: se a figura do mestiço integra a visão ideológica do artista não é isso que se impõe à primeira vista. A leitura do quadro pode ser realizada em termos puramente plásticos, destacando-se a compacta massa física representada pela figura do mestiço em contraposição à singela paisagem do fundo, dominada por um movimento diagonal, que corre da esquerda para a direita (cerca) para juntar-se à linha do horizonte, dominada pelo barranco, do qual parte uma diagonal menos pronunciada. (FABRIS, 1990, p. 86)

De acordo com a autora, a tela *Mestiço*, simbolicamente, representa uma parte de Portinari muralista, não ideológico mas voltando aos aspectos plásticos marcados pela forma e evidenciados mais uma vez em suas obras. Portinari expressa por meio de sua pintura as etnias que fazem parte da formação do trabalho no Brasil que mais tarde vem a compor *Café*, de 1935.

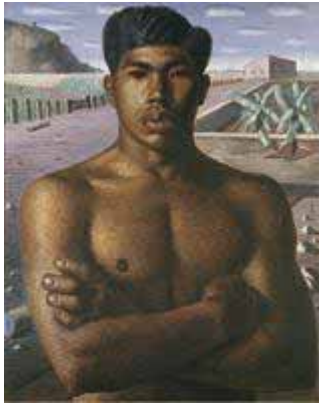


Imagem 6 – Mestiço – 1934
Pintura a óleo/tela – 81 X 65,5 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP

Outra tela importante que marca o período anterior a *Café*, mas que aparece no afresco de 1935 é a *Colona sentada*. Comenta Bento (2003, p. 71): “*Creio que se possa dizer o mesmo da tela a colona pintada em tons mais claros e cujo modelo reaparece no Café*”.



Imagem 7 – Colona Sentada – 1935
Pintura a têmpera/tela 97cm x 130 cm
Instituto de Estudos Brasileiros-IEB, da USP
Coleção Mário de Andrade. São Paulo, SP

As telas *Café*, *Mestiço* e *Colona Sentada* antecedem a elaboração de *Café*, de 1935. A partir desse momento, Portinari inaugura o humano compreendido dentro do momento sócio-histórico, quando o artista inspira-se na realidade natural e psicológica.

De acordo com Andrade (1938) Apud Fabris (1995):

A extrema variedade estilística do pintor – “as deformações mais audaciosamente expressionistas e as obediências mais cuidadas de realismo” – é reportada a esse quadro de referências, no qual a motivação é novamente de ordem sentimental: “Portinari é o antiburguês por excelência. A lei que ele mais ignora é a da economia.

Se não economiza no que ganha, não economiza também a sua obra e muito menos se economiza a si mesmo”. (FABRIS, 1995. p. 39)

De acordo com esta carta de Mário de Andrade, relatada por Annateresa Fabris, o estilo marcado nesta fase inaugura o que vem a ser a representatividade da obra *Café* na vida de Portinari: o reconhecimento internacional e a ruptura com a imagem de pintor oficial. As deformações declaram um novo momento em que a inspiração do artista derruba os limites das classes sociais. É uma ruptura com o antigo e um desabrochar de traçados que leva o pintor por caminhos de uma identidade nacional que esbanja traçados e dimensões. Ruptura com o antigo e a necessidade de demarcar uma arte social em defesa do trabalhador rural, figura esta marcada pela absorção do capitalismo, sob o comando do capataz, a serviço do fazendeiro, detentor do poder. O artista deixa-se levar pela sua exigência com relação à plástica de sua obra e contexto social enquanto pano de fundo, resultado de sua ideologia, vivência e conhecimento dos trabalhadores de sua infância.

1.1 Os desenhos preparatórios

Antes de transformar uma ideia em uma obra de arte, o artista percorre um longo caminho de preparo. Inicia-se nas impressões que o artista obteve de suas vivências intrapessoais. Dentro de um contexto elas formam uma ideologia que se transforma de acordo com as mudanças sociais e culturais de uma época inserida num tempo geográfico e num tempo histórico. Esse objeto artístico é o mediador entre as representações do artista e a realidade. O artista certamente é um historiador, na medida em que registra os passos da construção do objeto artístico que pertence a uma área específica do conhecimento. Parto do princípio de que a obra de arte pertence ao campo da humanidade. Seus registros organizam a variedade de dados observados de uma dada realidade a ser representada. Portanto a história de cada desenho é a história de sua representatividade no ato da criação. O desenho é a gênese da obra, de onde tudo começou e que resultou no nascimento concreto da idealização. Salles em seus estudos sobre a Crítica Genética comenta:

Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização.

Os documentos do processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. (SALLES, 2000, p. 35 – 36)

Os desenhos de Portinari antecedentes a *Café* significam o repertório de registros que o artista percorreu para o resultado obtido no mural de 1935. A genética desta obra é a junção dos elementos simbólicos ou de contato com a origem social de sua nova temática como *Morro*, de 1933; *Café*, de 1934; *Preto da enxada*, de 1933; *Cabeça de Mulato*, de 1934⁸. Até chegar a *Café*, de 1935, Portinari realizou estudos e os registros sofreram movimentos. Os desenhos preparatórios relacionados com *Café*, de 1935, são *Negro*, 1935 e *Carregando Água*, 1935. Salles escreve sobre o desenvolvimento genético da obra:

Os registros que o artista faz, ao longo do processo, demonstram um movimento e uma atividade raramente encontrados na obra do modo como é exposta ao público.

Estes documentos põem em evidência, sem nenhuma dúvida, a ação e o movimento que envolvem o ato criador. (SALLES, 2000, p. 46).

Esse prenúncio da obra, os desenhos, são materiais brutos que serão transformados para uma construção intelectual, neste sentido, a particularidade de cada desenho é apontado na crítica genética com o desejo de compreender o processo de criação artística Salles (2002).

Bianco (1977) apud Balbi (2003), afirma que:

O desenho de Portinari é especialmente impressionante. Foi vendo seus desenhos que vim a compreender uma coisa que dizia meu professor de desenho na Itália – um alemão – e que na época eu achava difícil de entender: “traço não existe, o que existe é uma forma que você arbitrariamente define como um traço. Assim, para saber onde colocar esse traço, você precisa conhecer profundamente a forma a ser definida”. Portinari fazia isso como ninguém. Seu grafismo não era intelectual ou mental, tinha um sentido profundamente sensual. O sentido estético era nele como se fosse uma necessidade vital de forma. Não era uma mera reprodução, ele dava peso aos objetos. Seu traço engrossava ou afinava de acordo com a ênfase desejada. O resultado era quase como uma terceira dimensão: seu desenho era tão palpável que era quase como se pudesse andar em volta. (BALBI, 2003, p. 156)

Em depoimentos feitos por Enrico Bianco citados por Marília Balbi, podemos perceber a intensidade do traçado de Portinari que segundo o autor, não é apenas um traço, mas sim, uma forma encontrada para dar características aos personagens pintados em sua tela, personagens estes que marcam a força do trabalho, dos corpos robustos, a energia do traçado

⁸ *Morro*, 1933: é o encontro com o Brasil onde o artista demonstra preocupações de caráter social. *Preto da Enxada*, 1934: relação homem – trabalho valorização do negro. *Cabeça de mulato*, 1934: representação da etnia trabalhadora. *Café*, 1934: alguns elementos como trabalhadores mestiços foram inseridos na obra posterior.

que talvez possa simbolizar a força de sobreviver do homem no campo⁹. Nesta forma de desenhar, o artista demonstra o conhecimento da anatomia humana, como se pode notar na elaboração das mãos, pés, nariz e boca e o corpo forte do trabalhador. Com esta preparação inicial por meio dos desenhos que não deixam de ser registros que o artista constrói entre a ideia e a concretização da forma, a técnica desenvolve a imagem que é constituída de signos dentre variados significados que resulta na obra a comunicação da mensagem, que por sua vez, transforma-se em ícone. É um processo dinâmico do imaginário entre aquilo que o artista percebe da realidade e o que pode ser criado por essa percepção. É o momento gestacional da obra, o encontro entre o real e o imaginário. Deste encontro se desenvolve a relação do artista com a obra, a materialização com a ideia da construção artística. Deste primeiro pensamento, perante o desenrolar da relação, a gestação prolonga-se no espaço-tempo e a concepção da forma é desenhada na tela, por meio de traçados, geometricamente articulados entre a ausência ou decisões de registros¹⁰. Nasce *Café* na dança do grafite e caneta tinteiro, esta é sua origem, a sua gênese.

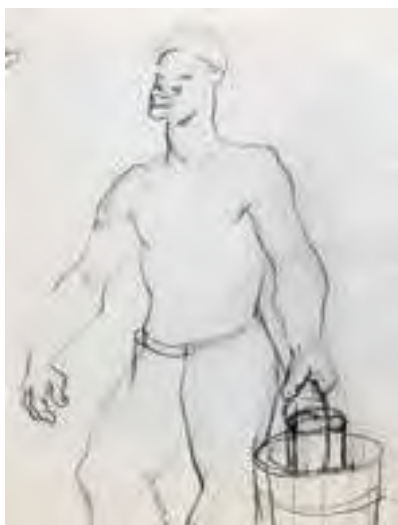


Imagem 8 - Negro – 1935

Desenho a crayon/papel

22 x 16.5 cm Rio de Janeiro, RJ. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

⁹ *Homem*, 1937; *Torso*, 1937; *Homem de Frente*, 1937; *Homem cortando cana*, 1937; *Mãos e pés*, 1937; *Pé*, 1937; *Homem de Perfil*, 1937; *Homem de Costas*, 1937; *Homem garimpando*, 1937; *Garimpeiro*, 1937; *Colona Sentada*, 1937; *Homem com Cabaça*, 1937; *Carregando Café*, 1937; *Figura de Homem*, 1937.

¹⁰ Ausência ou decisão de registros na preparação de uma obra de arte são os momentos em que o artista consegue definir qual a forma a ser desenhada na tela, é um ir e vir em que se define a boa forma. Cecília Almeida Sales ***Crítica Genética***.



Imagem 9 – Carregando Água, 1935
Desenho a carvão/papel
57 x 40 cm (aproximadas)
Rio de Janeiro, RJ
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Imagem 10 – Desenho – Café - 1935
Grafite e caneta tinteiro/papel 40 x 58cm
Rio de Janeiro, RJ

Nasce *Café* na dança do grafite e caneta tinteiro, esta é sua origem, a sua gênese. A percepção artística esboçada no desenho será contemplada no acabamento final da obra,

constituída de uma temática captada pelo artista, no caso de *Café*, o homem em suas relações de trabalho na lavoura cafeeira. Neste desenho preparatório da pintura, em toda a tela, foram traçadas várias retas verticais e horizontais formando quadrículas para ampliação com numeração nas margens superior, inferior e esquerda onde foram configurados os trabalhadores, e ao fundo, perspectivas formando a noção de plantação de café. Nota-se o destaque para as figuras humanas representadas por traçados fortes designando a ideia de robustez em braços e corpos. A noção de movimento no desenho é feito por curvas ou círculos, seja no homem carregando sacas como na expressão do movimento do trabalho. Na exposição de desenhos e esboços de Cândido Portinari – organizada da sob o patrocínio da Secretaria de Turismo e Fomento da Prefeitura do Município de São Paulo, realizado em janeiro de 1970, Laus¹¹ escreve sobre o desenho *Morro*:

Contrário às improvisações, tudo em sua obra era pensado, ensaiado, estudado a traços de lápis ou nanquim antes que ele partisse para a tela e o óleo. Foi o que aconteceu, por exemplo, como quadro “Morro”, hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York [...] (1970, p.1)



Imagem11 – Morro – 1933
Desenho a grafite/ papel
36,5 x 54 cm
Rio de Janeiro, RJ

¹¹Harry Laus: Coordenador da Exposição Portinari na Galeria do Brasil. Portinari, Cândido, 1903 – 1962. Portinari/Cândido Portinari. São Paulo: Galeria Brasil, 1970 20 p.: Il.

Segundo o autor, Portinari sempre elaborou sua obra antes de passá-la à tela. Esse desenho foi o início do que viria a ser mais tarde, a elaboração do afresco *Café*. Portinari demonstrou um estilo inconfundível, tanto nesse trabalho (*Morro*), como em outros, o selo do artista se encontra no próprio traço.

Cheney¹² analisa os desenhos e comenta:

Também pintou para si, produzindo estudos compreensivos, patéticos, dos negros e outros trabalhadores. Quadros onde sobressai a força do desenho e ensaios de irrealidade fantástica [...] (CHENEY, 1970, p. 3)

A genética das obras de Portinari compõe-se na ideologia que o artista se propôs a manifestar na década de 30. Um delineamento de traçados da constituição do povo brasileiro e do contexto da situação social dessa gente. A favela, a lata de água na cabeça e o morro no fundo quase desértico podem significar a aridez do lugar social. A partir de *Morro*, a temática do povo brasileiro se instala em seu imaginário e se estende nas produções seguintes, originando *Café* na mesma linha de pensamento.



Imagem 12 – Preto da enxada – 1934
Desenho a nanquim bico-de-pena e nanquim pincel/papel
40,3 x 26 cm (aproximadas)
Rio de Janeiro

Neste sentido, os desenhos preparatórios de Portinari exaltam uma força e clareza primitiva que o ligam mais à escola mexicana do que à européia, mas a preocupação com a forma e valores rítmicos faz dele um grande representante do modernismo. A deformação de

¹²Sheldon Cheney Escritor e crítico de arte moderna. Portinari, Cândido, 1903 – 1962. Portinari/Cândido Portinari: coordenação de Harry Laus. São Paulo: Galeria Brasil, 1970 20 p.: Il.

pés e mãos estão ligados à anatomia que percebia quando criança, as mãos que semeiam o solo e os pés que fincam no chão.



Imagem 13 – Colona – 1938
Desenho a carvão/ papel kraft 135,5 x 78,5 cm
Rio de Janeiro, RJ

Fabbri (2004, p. 29) escreve sobre a alma do artista quando se refere aos seus desenhos e pinturas: *Portinari sempre foi preocupado com sua terra e sua gente, os trabalhadores, os oprimidos*. Segundo a autora o artista sempre se ateuve a demonstrar uma realidade que permaneceu em sua memória brodowskiana. Talvez, nessa imagem da *Colona* a inexpressão de seu rosto tenha uma vertente das influências renascentistas como afirma Luraghi¹³: (1970, p. 3): *De certo se poderão encontrar influências formais e muitas até de antigos que construíram suas raízes (de Giotto, a Masaccio, a Signorelli, a Michelangelo, a Goya) [...]*. De acordo com o autor, parece haver uma confirmação de resquícios do estilo dos desenhos nas obras é o que se percebe neste período cultural de Portinari de 1934 a 1938. Os desenhos confirmam a preocupação geométrica dessa fase do artista, confirmando seu estudo da forma na composição e preparo para a pintura na tela.

¹³Eugênio Luraghi: Industrial, escritor e crítico de arte italiana.

Portinari, Cândido. 1903 – 1962. Portinari/ Cândido Portinari; coordenação de Harry Laus. São Paulo: Galeria do Brasil, 1970. 20p.:Il.



Imagem 14 - Cabeça de Mulato-1934
Desenho a crayon/papel
43,4 x 29,3 cm (aproximadas)
Rio de Janeiro/ RJ

Camargo comenta seus desenhos:

Retratando os pés e as mãos da realidade árida, registra vidas, desespirtualizadas, pela luta da vida, pela dura hora de suas destinações. Porém, sua fé na alma do homem prevaleceu, em realidade, como seu axioma primeiro. O homem foi desde sempre a questão fundamental de Portinari. A preocupação mais nítida de seu expressionismo manifestou-se o tempo todo dentro de seu veemente protesto social-humanista.(CAMARGO, 1977, p. 13)

De acordo com o autor, Cândido Portinari expressou em sua linguagem artística as percepções do sofrimento humano do trabalho dos mestiços, em sua grande maioria, mulatos e negros, registrou a etnia contextualizada dentro de suas pinturas do trabalho escravo, denunciando para os fruidores o protesto contra o sofrimento do trabalho e das condições de vida destes seres humanos. Neste caso do desenho do mestiço, não são os pés e mãos que são retratados, mas sim as formas que representam a etnia, cabelos, boca, nariz e olhos que fazem parte da cabeça. Mais uma vez ficam registradas as suas potencialidades em desenhar figuras humanas.

Bento¹⁴ comenta seus desenhos:

Vendo atentamente os trabalhos desta mostra, pode o visitante verificar como é diferente do desenho dos mexicanos o traço de Portinari. As mãos, os pés, os corpos e as cabeças dos brasileiros estão feitas por um novo barroco, estilo que vem da escola florentina, através do pioneiro que foi Miguel Angelo. O barroco continua sendo o estilo clássico do Brasil. (BENTO,1977, p. 91)

¹⁴CAMARGO, Ralph – Portinari desenhista/ Idealização, conceituação, pesquisa, coordenação e edição Ralph Camargo. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes [São Paulo]: Museu de Arte de São Paulo ,1977. 264p.,ill

Segundo o autor, Portinari era provido de uma preocupação plástica ao representar a forma, assim, sua ideia era manifestar por meio do desenho geométrico extremamente estudado e calculado, a representação do povo brasileiro, no caso, dos lavradores e suas complexidades nas relações de trabalho. Os desenhos de Portinari em relação aos desenhos mexicanos se distanciam pela manifestação não totalitária e absoluta em termos ideológicos, e sim pelo resultado da influência do estilo e forma clássica tendo em vista a técnica escultórica dada as mãos, pés, corpos e cabeças. Na análise social de Portinari feita por Fabris, a autora comenta essa diferenciação:

A arte de Portinari, à diferença daquela dos mexicanos, é social sem ser política¹⁵ e não atinge a dimensão panfletária nem mesmo nos momentos mais agudamente emocionais. Portinari conserva quase sempre um equilíbrio clássico, mesmo dando a suas figuras uma intensidade impressionista. Esse equilíbrio, freqüentemente, faz falta aos murais mexicanos que, em seu afã de transmitir uma mensagem ao povo, se tornam muitas vezes gesticulatórios, teatrais, dificultando a compreensão que desejavam facilitar. (FABRIS, 1990, p. 81)

Neste sentido, Portinari não se ateve a representar diretamente ou quase que absolutamente as questões políticas ideológicas, mas sim manifestar em seus desenhos as expressões sociais¹⁶ características da época caracterizadas pelas complexidades étnicas e trabalhistas.

Os mexicanos utilizavam os murais e espaços públicos para exposições como uma forma de aproximação com o povo e de romper com os círculos restritos dos museus, coleções particulares e galerias. Os elementos muralistas eram influenciados pelo futurismo e expressionismo alemão. Posteriormente à revolução Russa a arte era representada por temáticas que criticavam o capitalismo e com a projeção de ideais revolucionários e socialistas seguidos pelos mexicanos. Os valores psicológicos sobressaíram-se dando um

¹⁵ A expressão “política” é aqui utilizada em sentido restritivo, significando aquela arte que se engaja diretamente na ação política, tornado-se veículo direto de uma mensagem – a exaltação do povo e da revolução, no caso dos mexicanos. Os muralistas ligam diretamente o movimento artístico ao movimento revolucionário, vendo no primeiro a expressão cultural do segundo, tanto que para suas realizações utilizam o termo *arte moderna ideológica*. (Cf.D. A.SIQUEIROS, Arte e a Revolução, Paris, 1973).

¹⁶ No caso de Portinari, utiliza-se a expressão “social”, querendo com isso designar uma arte que, mesmo partindo de uma realidade imediata, não a reflete nos termos de uma leitura ideológica tão absoluta e direta, não chegando a antepor o projeto político ao projeto plástico.

realce aos desenhos fato que, comparativamente à arte mexicana, apresentava objetivos ideológicos¹⁷.



Imagem 15 – mão de capataz – 1937
Desenho a carvão/papel
18 X 28 cm
Rio de Janeiro, RJ



Imagem 16 – pé – 1937
Desenho a carvão/papel
26 X 37 cm (aproximadas)
Rio de Janeiro, RJ

Para Aquino¹⁸ Portinari foi um artista com potencial muralista, fato este constatado em *Café*, atendo-se atentamente à importância do desenho como pré-estado de construção. Traçava passo a passo sua ideia principal e criava personagens minuciosamente, finalizando com manobras geométricas.

A capacidade de realizar o desenho monumental lhe permitiu seguir sua inata vocação de muralista. Essa vocação já se evidencia no *Café* (1935), obra de cavalete, mas com propósitos de equilibrar grandes massas, despojar as figuras dos detalhes e ligar toda a composição a um grande ritmo em diagonal. Portinari desenhou incessantemente, principalmente para os painéis que fez. Cada figura dessas obras era previamente estudada em seus detalhes. Depois ele partia para o desenho da composição das massas e seu equilíbrio interno, a seguir, através do grafismo abstrato invisível, mas suporte da obra acabada, traçava as linhas finais da composição em formas geométricas. (AQUINO, 1977, p. 110)

¹⁷ Ideológico: Arte diretamente ligada ao contexto político e social do país marcado pela revolução mexicana. Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*.

¹⁸ CAMARGO, Ralph – Portinari desenhista/ Idealização, conceituação, pesquisa, coordenação e edição Ralph Camargo. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes [São Paulo]: Museu de Arte de São Paulo, 1977. 264p., ill

Segundo o autor, os desenhos de Portinari podem ser admirados por si mesmos, pois o mestre não os expressava apenas pelo grafismo em si, mas também por sua grande capacidade de representação da realidade por meio do papel:

A maioria dos desenhos deixados por Portinari não foi feita pelo simples prazer do grafismo pelo grafismo, e sim como estudo dos murais. No entanto, é tal a sua força de desenhista (como o seu talento de colorista) que esses desenhos podem ser admirados autonomamente. Como parte essencial da arte do mestre. (AQUINO,1977, p.100)



Imagem 17 – O Café – 1938
Desenho a carvão/papel Kraft
280 x 297 cm
Rio de Janeiro, RJ

1.2 Os painéis e afrescos

Segundo Fabris:

Portinari parece acatar as sugestões de Capanema, solicitando material bibliográfico para ir se “impregnando do assunto até transformá-lo em cores¹⁹”, mas o que acaba prevalecendo é, não raro, sua visão pessoal, como pode ser percebido no caso do ciclo econômico. A idéia historicista do ministro, que faz com que o conjunto de afrescos seja realizado sob a supervisão de Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Mello Franco, é transformada por Portinari em parte integrante de sua “pintura de camponês²⁰, de acordo com suas concepções plásticas e sociais. (FABRIS,1996, p. 66)

De acordo com a autora, o ministro Capanema convida Portinari para executar pinturas murais no novo edifício. O artista aceitou o convite e inicia a produção, realizando uma série de estudos. É a série do ciclo econômico. A ideia de Capanema era realizar uma

¹⁹ “No salão da primavera”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

²⁰ Idem, ibidem.

coleção historicista, mas Portinari representa o camponês em suas obras, dando um sentido de concepção plástica e social.



Imagem 18 – Café – 1938
Pintura mural a afresco
280 X 297 cm
Palácio Gustavo Capanema
Rio de Janeiro, RJ

Essas produções são realizadas após o prêmio do Café que dá a Portinari a consagração, permitindo a elaboração de outros trabalhos graças à confiabilidade do Ministro Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Com este afresco, e vários outros, percebemos a tônica social que lhe toma a alma. Além dessa releitura do *Café*, *O corte do pau Brasil*, *A colheita de cana de açúcar*, *A criação do gado*, *A garimpagem do ouro*, *As colheitas do fumo*, *As colheitas do algodão*, *Colheita da erva mate*, *Colheita do cacau*, *A fundição de ferro* e *A extração da borracha* fazem parte do ciclo econômico juntamente com *A colheita do café*. Todas essas obras representam o camponês de sua memória brodósquiana. Fabris analisou a obra *Café* de 1934, comparando-a com o afresco que o pintor produz anos depois:

No quadro de 1934, o pintor cria uma cena complexa e articulada em sua plenitude, na qual são representados os vários momentos da colheita do café num clima de operosidade coletiva. O caráter coral da composição é realçado pelo uso de uma diagonal ascendente, que traduz não apenas o dinamismo dos trabalhadores, mas que funciona também como elemento de ligação entre vários planos em que se estrutura o espaço. A completude da cena é dada pelo contraste que Portinari estabelece entre as escultóricas figuras do primeiro plano, dotadas de uma densidade volumétrica de derivação renascentista, e aquelas do segundo, igualmente vigorosas, mas miniaturizadas para manter a coerência da representação em perspectiva. No afresco o pintor opera um recorte a partir da obra de 1934, concentrando-se apenas em alguns elementos e representando a paisagem mediante manchas cromáticas. Dela retém as figuras da colona sentada, do capataz, de um carregador e de três trabalhadores unidos entre si por uma série de linhas interseccionadas. (FABRIS, 1996, p.69)

A autora refere-se à releitura da obra de 34 como uma nova possibilidade de estilo, a abstração²¹, não utilizando uma realidade concreta, mas sim na realização da obra por meio de linhas, cores e superfícies. Constitui o afresco a partir de manchas cromáticas e série de linhas. Smith²² comenta:

A princípio ele pintou o que melhor conhecia - a vida nas grandes fazendas de café de São Paulo – os plantadores de café, seu mourejar diário e suas festividades rústicas. Portinari expressou essas reminiscências de infância em um estilo baseado na simples modelagem, só encontrada nos antigos afrescos italianos, mas utilizando padrões de coloridos vigorosos e rítmicos, persistindo uma tonalidade marrom-avermelhada, derivada da própria cor da famosa “terra roxa” dos cafezais paulistas. (SMITH,1977, p. 159)

O autor relaciona a fidedignidade do afresco²³ portinariano aos afrescos italianos, estilo este estudado em sua viagem à Europa, mais precisamente à Itália. O resultado em sua obra são imagens de sua vivência no meio rural com grande conhecimento de causa, ou seja, da rotina da fazenda, dos eventos rústicos, do murmurar do povo da nossa terra, povo marcado pelo trabalho árduo e telúrico. Ele inicia esse trabalho em São Paulo, obviamente resultado de sua vida em Brodowski, nas fazendas de café.



Imagem 19 – Colheita do café – 1956
Painel a óleo/madeira 125 X 406
Rio de Janeiro, RJ

Em 1956, Portinari retornou com a temática dos trabalhadores e trouxe um novo estilo à pintura o abstrato que demarca uma nova fase do artista. Neste ano ele apresenta os painéis Guerra e Paz executados para a ONU. Segundo Fabris:

²¹ Abstração: é geralmente entendido como uma forma de arte que não representa objetos próprios da nossa realidade concreta exterior. Usa as relações formais entre cores, linhas e superfícies para compor a realidade da obra.

²² CAMARGO, Ralph – Portinari desenhista/ Idealização, conceituação, pesquisa, coordenação e edição Ralph Camargo. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes [São Paulo]: museu de Arte de São Paulo, 1977.264p.,ill

²³ Afresco: nome dado a uma obra pictórica feita sobre parede, com base de gesso ou argamassa. Assume frequentemente a forma de mural. Portinari influenciou-se por essa técnica, após estudos na Itália.

Se bem que o diálogo com algumas soluções abstratizantes remonte ao período dos grandes painéis *Primeira Missa no Brasil*, *Tiradentes*, *Guerra e Paz*, é no final dos anos 50 que o interesse pelo cubismo cristalino de Villon ganha densidade, levando-o a reinterpretar na nova linguagem um conjunto de temas recorrentes: cenas de trabalho, morros, crianças. (FABRIS, 1996, p. 153)

Nessa fase, ainda, o artista recorre à madeira ao invés de parede, pois numa viagem à Itália descobre o seguinte detalhe, de acordo com Fabris (1996, p. 137), referente aos materiais de pintura: [...] *após ter verificado, durante uma viagem à Itália em 1951, que as pinturas executadas diretamente no muro apresentavam problemas de conservação que não se estendiam aos demais suportes*. Neste sentido, Portinari substitui a parede pela madeira em suas pinturas, demonstrando mais uma vez a cautela e o estudo minucioso que fazia antes de iniciar uma obra, assim como nos desenhos, sua preocupação fazia-se desde o cuidado em retratar a realidade bem como na escolha dos materiais a serem utilizados.



Imagem 20 – Transporte de café – 1956
Painel a óleo/ madeira 125 X 343 cm
Rio de Janeiro, RJ

Quero destacar também, a visão pedagógica que o mestre Portinari ideologicamente acreditava pertencer à arte. A valorização de uma arte de caráter público e monumental por meio dos murais revela-nos que ele acreditava na arte enquanto possibilidade de ensino e defendia também um acesso aberto ao grande público. De acordo com Fabris:

Num e noutro projeto caberia à arte exercer uma função educativa e é nessa tarefa que Portinari se engaja, ao criar um conjunto de cenas históricas marcadas não pela obediência aos relatos canônicos, mas por uma interpretação própria, ritmada, em grande parte, por determinações plásticas. (FABRIS, 1996, p. 122)

Em 1956, Portinari utiliza-se de uma nova linguagem para se retratar aos conteúdos de *Café*. Expressa em *Colheita do café* a temática da vida rural, voltando-se para o camponês num ambiente agrícola. Retrata o trabalho cotidiano da gente simples, colhendo, ensacando o produto resultado do trabalho. Já em *Transporte do café* sua inspiração voltou-se para a planta

nascida do semear e plantio da mão de obra escrava e de imigrantes italianos. Relatou o momento histórico do Brasil, mais precisamente São Paulo, nos painéis impregnados de um clima pedagógico, não de catequese, mas de acordo com sua percepção plástica. Nessa fase, atém-se ao abstracionismo pela tomada cromática e de figuras que sobressaem do fundo. A crítica acha-o ultrapassado por ser um pintor expressionista, alegando que o artista não se dispunha a pintar o abstrato. Nos anos cinquenta, começa a aparecer em suas obras uma carência do sentido humano, coisa esta distante de seus ideais artísticos. Para Fabris:

Numa de suas últimas entrevistas (dezembro de 1961) reitera todos os seus argumentos contra o abstracionismo. À pergunta, “O que há de novo na pintura européia?”, responde:(...) De novo, há os grandes pintores, e Picasso e Chagall são os seus maiores. Mathieu e todos os demais, isso é bobagem. É possível que haja alguém fazendo boa pintura, mas esses ainda não apareceram. Acabarão aparecendo, sem dúvida, pois a arte é como a chuva na terra: não adianta querer fugir ou abstrair, que ela acabará por molhar. Quanto ao resto, esses que andam colando estopa nas telas, pedaços de vidro, papel de jornal etc., dizendo que são modernos, isso é bobagem: não é nem novo, quanto mais moderno.(...) ²⁴ Apesar disso, seu temperamento de experimentador não consegue resistir ao desafio da nova expressão e Portinari pinta uma série de telas em que é patente a influência da abstração geométrica. (FABRIS,1990, p. 23)

Neste momento estilístico, parece iniciar uma crise do artista em relação aos acontecimentos artísticos da época, quando se opõe ao Abstracionismo. A crítica e os artistas dessa fase começam a discriminá-lo por ele não fazer parte do movimento, nem pintar obras abstratas.

Mas, em função do seu gênio desafiador, inicia algumas obras que não fazem parte da fase expressionista, mas que se caracterizam pelo abstracionismo geométrico. Segundo a autora, fica difícil para Portinari esconder o desgaste que vinha sofrendo a expressão do artista, mesmo nessa nova tentativa. O pintor continua produzindo, trabalhando ativamente, sofre uma intervenção médica para parar de trabalhar, mas morre no ano de 1962 intoxicado pelas tintas.

1.3 Os trabalhadores imigrantes italianos

Segundo Sérgio Miceli:

O movimento modernista é fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos

²⁴ “Portinari vai lançar um livro de poesia” *O Globo*,(Rio de Janeiro), 15 dez. 1961.

surtos concomitantes de industrialização e urbanização. No plano interno, o auge daquela etapa de acumulação propiciada pela cafeicultura impulsionou investimentos na atividade industrial, nos melhoramentos e edificações urbanos, na viabilização de uma política consistente de imigração, reunindo condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia “nacional”. (MICELI, 2003, p. 19)

Segundo o autor, o movimento modernista nasce de vertentes sócio-políticas e culturais que inovam o cenário brasileiro. Fim do Império e início da República, a industrialização em função da alta do café, incentiva a busca de uma identidade nacional, transformando as relações sociais, a urbanização e a possibilidade de nova mão de obra no plantio do café. A busca de transformações nacionais se dá pelo sistema antes empregado, ou seja, a dependência de valores e linguagens da matriz europeia em função do advento do Império. O sucesso do café vem marcar uma nova fase da vida brasileira, principalmente em São Paulo, que inicia um processo de crescimento desenfreado e que começa a apresentar necessidade de contratação de mão de obra estrangeira. Continua Miceli:

O modernismo paulista acabou por se viabilizar como arte *nacional estrangeira*, entendendo-se por isso um universo diversificado de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo - em especial, as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares - , arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes moldadas pelo ecletismo das variadas fontes e influências externas. (MICELI, 2003, p.20)

Com essa mudança de paradigmas, a representatividade nas artes plásticas aparece com uma nova tendência e linguagem, que vem denunciar a realidade social no processo de trabalho dessas populações que empregam sua força na agricultura do café. O imigrante italiano, apoderado de sua consciência de classe, vem substituir a mão de obra dos escravos e esses personagens iniciam uma representação social forte na atual política cultural, onde acabam representando o simbolismo da relação entre colonos e senhores de fazenda. Eles chegam a São Paulo com uma consciência de classe que reverte para a greve relacionada ao trabalho que se desenvolve no cenário paulistano. Lutas e reivindicações são a tônica da cidade que mais recebeu imigrantes no Brasil.

Aracy Amaral confirma esse cenário político e social que constitui esse recorte da história paulista:

Nesses anos, a população do estado de São Paulo aumentava com a chegada de milhares de imigrantes, italianos em sua maioria. Daí a origem peninsular dos

movimentos operários anarquistas da cidade. A primeira grande greve de 1917 em São Paulo significou um marco na luta dos trabalhadores por suas reivindicações. (AMARAL, 2010, p. 19)

Desta forma, os artistas iniciam uma articulação nova no cenário artístico, concomitante às novas tendências de um Modernismo que aparece na Europa também ressaltando o urbano e o desenvolvimento industrial. O tema social é um ponto comum tanto na Europa quanto no Brasil, vê-se a necessidade de representação do processo e estrutura que constitui esse movimento.

Por volta de 1870, a Itália vinha passando por períodos difíceis em relação à sua população pobre. A produção nacional era formada pela produção agrícola e a técnica utilizada tornara-se insuficiente, portanto seu rendimento produtivo era mediano. O aumento progressivo da população, a pobreza pelo fato de existir pouca oferta no mercado da agricultura e indústria foi um fator negativo para o enriquecimento desse povo. Os salários eram baixos não satisfazendo a necessidade de sobrevivência, com isto, o número de pessoas que viviam em dificuldades era grande²⁵. Os que habitavam a área rural procuravam os grandes centros urbanos em busca de trabalho nas indústrias provocando o excesso de mão de obra, o que, conseqüentemente, gerava desemprego. Esses fatores contribuíram para a posição de pobreza europeia, seu estado econômico e político. Com isto, a situação incomodava àqueles que estavam nesta situação, fazendo com que imigrassem para outras terras à procura de uma situação melhor e mais segura, como o fator salário.

Comenta Hutter:

Portanto no período que nos interessa o imigrante vinha para a lavoura do café como assalariado. Nessa ocasião, os contingentes de imigrantes já se avolumavam e iam suprir, sobretudo a lavoura cafeeira do oeste paulista que se expandia com maior pujança e onde havia urgência de substituir a mão de obra escrava dada a dificuldade de obtenção desta última. (HUTTER, 1972, p. 20)

A imigração no Brasil teve início no período do Império. Datam da época do início do reinado de D. Pedro I com os primeiros imigrantes alemães. No segundo império depois de iniciadas as leis de libertação dos escravos, um grupo formado por grandes fazendeiros de São

²⁵ Em 1870 e 1970 em torno de 28 milhões de italianos emigraram. Entre 1880 e 1924 (ápice da imigração italiana) entraram no Brasil 3,6 milhões de imigrantes, dos quais 38% eram italianos.

Paulo, debatiam a grande necessidade de imigrantes para plantar café, pois este se expandia e os imigrantes vinham substituir a mão de obra escrava, tendo em vista a campanha abolicionista²⁶. O Brasil era visto como um país pestilento, sem segurança, onde os colonos ficavam em total controle do fazendeiro que os tratava como escravos. Por outro lado, havia a campanha de ser o Brasil um local de bom clima, com terras férteis, um verdadeiro paraíso. Essas duas versões da *Terra Brasilis* deixavam os imigrantes desorientados, sem saber o que os esperava. Inicia-se assim, a vinda destes imigrantes que muito contribuíram para a produção do café, muitos com conhecimentos de técnicas, tendo em vista a vivência que tiveram nas plantações européias.

Os imigrantes italianos quando chegavam a São Paulo eram encaminhados para a Hospedaria dos Imigrantes e levados para as fazendas de café, onde ocorria a contratação. Nos núcleos coloniais adquiriam um lote de terra com o objetivo de cultivá-lo.

No final do Império e nos primeiros anos do período republicano, a região onde hoje se localizam as cidades de Bauru, Campinas, Ribeirão Preto e São José do Rio Preto, que atualmente são consideradas como parte do Norte, Centro ou Leste do Estado de São Paulo, era conhecida como Oeste Paulista.

Segundo Tirapeli (2007):

Logo depois vieram os meridionais, morenos, mais pobres, sem nenhum dinheiro e logo chamados de *braccianti* (trabalhadores braçais). Em ambos os casos, as famílias mais numerosas eram destinadas à cultura do café paulista para substituir a mão de obra escrava, e as outras aos núcleos de colonização oficiais nos estados sulistas²⁷. (TIRAPELI, 2007, p. 258)

Os Braccianti situaram-se maior parte no Oeste Paulista pelo fato de terem maior força física, eram os trabalhadores braçais que substituíram os negros na lavoura do café. Vieram para São Paulo uma diversidade de imigrantes italianos, 25% localizavam-se no Oeste Paulista, sendo que os *braccianti* constituíam uma categoria que estava mais preparada para o cultivo da terra. Economicamente eram os mais carentes de recursos, por outro lado, encontravam-se mais preparados para o trabalho braçal. O trabalho era caracterizado como muito difícil e as famílias se responsabilizavam pela gleba de terras como comenta Tirapeli:

²⁶ Lei do ventre livre, Lei Saraiva - Cotegipe mais conhecida como Lei do Sexagenário, Lei Áurea.

²⁷ TIRAPELI, Percival, 1952 – **São Paulo, artes e etnias**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

O trabalho era duro. As famílias eram responsáveis pelas glebas dos cafezais que exigiam além das colheitas, cinco ou seis limpezas anuais. Além da responsabilidade, tinham que se ater à limpeza do cafezal. (TIRAPELI, 2007, p. 260)

Estes povos viviam sob a exploração dos fazendeiros na formação de um sistema quase capitalista. O mapa abaixo²⁸ identifica a concentração dos italianos no Estado de São Paulo, demonstrando uma maior aderência (25% ou mais) no oeste paulista, de 16% a 25% no vale do Paraíba, 4% na região sorocabana e 1% na região sudoeste.

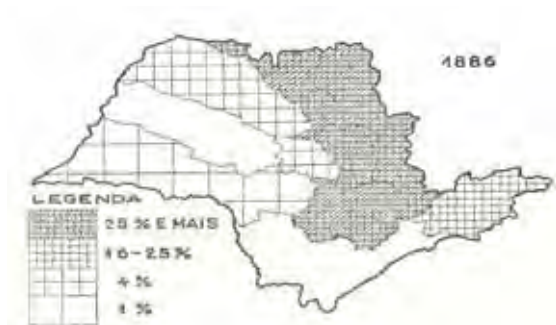


Imagem 21 - Mapa do oeste paulista e a imigração italiana.

Os imigrantes italianos contribuíram para a expansão da lavoura cafeeira, como relata Hutter:

Entre outros, dois fatores importantes possibilitaram a expansão da lavoura cafeeira no oeste paulista: as condições geográficas e a mão de obra, escrava ou livre, sobretudo esta última, constituída principalmente por imigrantes italianos, tratando-se da década em estudo²⁹. (HUTTER, 1972, p. 95)

A maioria dos imigrantes foram para a região do Oeste Paulista, zona pioneira em termos de plantação de café desta forma a remuneração melhorou em função da procura de mão de obra. A expansão do café e a criação de ferrovias faziam com que os imigrantes acompanhassem essas inovações no sentido de obter maior campo de trabalho, suscitando um desenvolvimento e crescimento da urbanização, como comenta Hutter:

As ferrovias por vezes acompanhavam as plantações de café, por vezes seguiam à sua frente. Com os trilhos da via férrea e a expansão cafeeira seguiam os imigrantes

²⁸ Milliet, Sérgio – Roteiro do café e outros ensaios, 3ª Ed. São Paulo, 1941, p.25 (Coleção Departamento de Cultura, vol. XXV).

²⁹ Araújo Filho, J. R.de – O café, riqueza paulista, in *Boletim Paulista de Geografia*, nº 23, julho de 1956 (XVIII Congresso Internacional de Geografia), p. 85, 88.

estrangeiros e o comércio semi-sedentário, bem como cidades surgiam e cresciam rapidamente. (HUTTER,1972, p. 96)

Neste sentido, a contribuição dos imigrantes italianos não foi apenas na lavoura cafeeira, mas também no desenvolvimento das vias férreas facilitando o transporte de café para a economia brasileira e principalmente paulista. Houve com isso a construção e desenvolvimento de cidades que foram povoadas pela nova população que lá chegou.

Com relação ao regulamento que determinava o pagamento dos colonos, o fazendeiro muitas vezes não o cumpria, deixando de fazer o contrato, portanto, este regulamento só existia teoricamente. Desta feita, o patriarcado era imposto e o imigrante ficava sem condições de realizar compras, recebia uma caderneta para comprar, mas pelo fato de não ter dinheiro em função do atraso do pagamento, ou pela falta do mesmo, contraía dívidas. Isso ocorria com os melhores trabalhadores, pois o fazendeiro tinha receio de perdê-los para outra fazenda.

De acordo com o autor:

O regulamento determinava que o proprietário devia fazer um contrato com o contratado e arquivar a outra na hospedaria quer de São Paulo, quer do rio de janeiro, quer do Espírito Santo. Mas isto ficava apenas no plano da teoria, porque na prática, na maioria das vezes, os contratos não eram feitos por escrito, reservando-se o fazendeiro o direito de fazê-lo, patriarcalmente, na fazenda³⁰, de onde conclui-se que, nesses casos, grande parte dos donos das terras fazia um contrato visando unicamente a seus próprios interesses, sem levar em conta o bem estar do imigrante³¹. Uma vez estabelecido, o imigrante recebia uma caderneta com a qual podia comprar, no armazém da fazenda, o indispensável à sua subsistência, e que lhe era vendido, em geral, por um preço altíssimo, vendo-se ele, dessa forma, com dívidas logo no decorrer dos primeiros dias de sua chegada. O proprietário, não raro, procurava manter a dívida salarial para com o imigrante, sobretudo em se tratando de bons trabalhadores, temendo que eles fossem procurar trabalho melhor em outra fazenda³². (HUTTER,1972, p. 97)

Algumas fazendas na região de Rio Claro mantinham o trabalho dos negros, ao mesmo tempo em que já adotavam a mão-de-obra dos imigrantes assalariados e algumas começaram a utilizar somente o braço livre, como as fazendas da região de Ribeirão Preto. As que

³⁰ Moriconi, Ubaldo A. – Nel paese de “Marcacchi”. Torino, Ed. Roux Frassati & Co., 1897, p. 335.

³¹ Por volta de 1896, o trabalho agrícola ainda não estava devidamente regulamentado. Nessa época, a regulamentação desse setor se impunha, para uns, como uma obrigatoriedade inadiável para o progresso da agricultura (Veiga Filho, João Pedro da – *Estudo econômico e financeiro sobre o Estado de São Paulo*. São Paulo, Tip. do Diário Oficial, 1896).

³² Piccarolo, escrevendo em 1911, dizia que naquela época não se viam mais os atos de violência comuns 15 ou 20 anos antes. Era tão raro encontrar-se um patrão que recorresse à violência contra seus dependentes, como nos países europeus (Picarollo, Antonio – *L'emigrazione italiana nello Stato di S. Paulo*. São Paulo, 1911, p. 32).

mantinham o trabalho escravo, faziam-no antes da abolição da escravatura. Hutter escreve sobre esse momento de transição em São Paulo:

Antes da abolição da escravatura, coexistiam na Província de São Paulo fazendas onde a mão-de-obra era o escravo, como a maioria das localizadas no Vale do Paraíba; aquelas que, passando por um período de transição, mantinham trabalhando, lado a lado, escravos e imigrantes assalariados³³, como, por exemplo, algumas da zona de Rio Claro; e finalmente, aquelas que começaram a se utilizar somente do braço livre, das quais encontramos exemplos na região de Ribeirão Preto. (HUTTER, 1972, p. 99)

Os imigrantes italianos pareciam ser a favor da abolição da escravatura, segundo Hutter (1972, p. 99): *Como pequeno mercador ambulante, o mascate italiano atravessava a plantação de café e punha-se em contato com os negros comunicando-lhes a hora próxima da libertação*. Segundo o autor, parece haver uma aliança por parte dos imigrantes italianos com relação à libertação dos escravos.

Com esta fase, inicia-se um processo de formação do mercado de trabalho no Brasil marcado pela necessidade de mão de obra na lavoura cafeeira, processo esse que define a inserção do imigrante italiano nas fazendas da região de Ribeirão Preto. Não há como afirmar que o imigrante era um trabalhador assalariado, o colono não passava de um proletário rural. Ao mesmo tempo em que produzia também consumia. Notava-se um tratado que restringia o colono dentro de seu contato com a terra como descreve Barbosa (2008, p. 166): *Faz-se importante notar que a terra somente poderia ser explorada para auto-subsistência ou para produção de mercadorias por aqueles que trabalhavam no trato e na colheita do café*.

De acordo com o autor, a terra ficava restrita ao uso somente àqueles que trabalhavam no plantio do café, as outras culturas permitidas ficavam fortemente delimitadas. Dessa forma, não dava ao imigrante a possibilidade de oportunidades para sair desse sistema quase assalariado, de subsistência, de consumidor produtor e comerciante. Os colonos representavam 75% da força de trabalho das fazendas de café de 1895 a 1930. O que recebia enquanto pagamento não valia a sua força de trabalho. O trabalhador imigrante ficava situado dentro de um papel social que era definido por um trabalho quase assalariado, denominado de colono, aparecia dentro deste cenário como um quase-operário, pois fazia parte de um quase capitalismo, encontrava-se num posicionamento de realizar um trabalho e, ao mesmo tempo,

³³ Arquivo do Estado de São Paulo, T-I, Imigração, Cx. 1, 1854-1886, Ms.

produzia no campo tomando o papel de camponês que realizava um trabalho de subsistência. Barbosa comenta esse fato:

De fato, o mercado de trabalho nas áreas rurais do oeste paulista mostrava-se bastante distante do paraíso da auto-regulação³⁴. De um lado, a remuneração de acordo com a colheita não pagava a potencialidade do trabalho, mas sim a sua produtividade, a sua capacidade operativa objetiva, já que o salário dependia mais do nível de produção do que das horas trabalhadas³⁵; por outro lado, o salário de mercado – que incorporava o pagamento pelo trato – era pouco mais que residual, já que o capital ainda não “aprendera” a criar internamente, a partir do seu movimento expansivo, a sua própria oferta necessária e supérflua. (BARBOSA, 2008, p. 167).

O imigrante italiano contribuiu intensamente para o desenvolvimento econômico do café, tanto com sua mão de obra quanto com sua força de trabalho, mas este trabalho era dividido com outra população, chamada de camaradas, que não dispunham de acesso à moradia como os imigrantes eram negros, mulatos, caboclos requisitados pela ideologia dominante. Neste sentido, a segmentação era realizada por meio de critérios sociais e raciais e não por uma divisão técnica de trabalho. O custo monetário deste trabalho era mínimo, também, e este processo pode ser visto como um resquício deixado pelo sistema escravista. O sistema capitalista, na verdade, estava sendo introduzido paulatinamente.

Durante o regime escravista, o proprietário era quem procurava os escravos, nesse sistema de oferta e procura, ocorria o contrário: quem procurava era quem precisava de trabalho, uma das características do sistema capitalista. Quanto ao trabalho realizado pelos camaradas, estes cumpriam atividades acessórias como transporte interno, secagem, armazenamento e derrubada de matas. Trabalhavam como cozinheiros e criadores de animais. Tais trabalhadores atuavam como simples extensão da capacidade produtiva e eram mais livres que os colonos.

Conforme Barbosa:

Quanto aos colonos estes eram trabalhadores livres, no sentido de proletarizados, e que vinham de fora, diferentemente daqueles que existiram durante a colônia –

³⁴ Caio Prado Jr. Talvez tenha ido longe demais na tentativa de mostrar que o capitalismo estava por todos os lados presente na agricultura brasileira. Além de caracterizar o colonato como assimilável ao assalariamento, mudando apenas a forma de pagamento, vê na agropecuária brasileira um “mercado livre de trabalho” onde predomina a “liberdade contratual”. Caio Prado Jr., op. cit., 1987, PP. 66-7.

³⁵ Chiara Vangelista, *Os braços da lavoura: imigrantes e caipiras na formação do mercado de trabalho paulista (1850- 1930)*, Hucitec, 1991, pp. 134-5.

personificados na figura do agregado-morador – e que tinham a sua liberdade condicionada pela influência da escravidão³⁶. Ao contrário dos colonos, geralmente ex-agregados que tangenciavam o mercado de trabalho rural nas zonas cafeeiras, os imigrantes, recém despojados de toda e qualquer forma de propriedade, haviam sido trazidos para “encher” uma fração desse mercado na fase de aceleração da demanda. (BARBOSA, 2008, p. 169)

Segundo o autor, os imigrantes chegaram ao Brasil, precisamente a São Paulo, para compor um quadro de necessidade de trabalho na lavoura do café. Assim, a chegada destes povos não era espontânea, o objetivo era baratear a mão de obra por parte dos fazendeiros em função da elevação dos preços do café. Alguns imigrantes italianos ascenderam socialmente porque desde sua chegada estabeleceram-se como comerciantes e profissionais liberais, o que não ocorreu com aqueles que se direcionaram para a lavoura cafeeira, fato este compreendido como a maior demanda. Os trabalhadores italianos contribuíram para a formação do mercado de trabalho no Brasil e para o desenvolvimento do capitalismo que expandiu-se no mercado paulistano com a introdução de maquinários, valorização do mercado interno e externo do café. Inicialmente este processo econômico e social baseou-se numa mão de obra informal, de quase assalariado, uma transição política, econômica e social, no período que vai de 1889 a 1930.

1.4 O trabalho do negro na cultura do café

A princesa Isabel assinou a lei Áurea em 13 de maio de 1888, regulamentando assim o processo de libertação dos negros dentro do trabalho escravo. Essa prática era considerada “normal” para muitos, mas para outros constituiu um abuso, estes eram os abolicionistas que lutavam para uma melhor qualidade de vida para esta população.

A escravidão permaneceu por quase 300 anos, e o principal motivo de sua existência foi a economia, que contava com esse tipo de trabalho para realizar o plantio e a colheita do café, produto este em expansão que veio substituir a plantação da cana-de-açúcar. O fim do tráfico de escravos para a transição do trabalho livre promoveu condições de trabalho menos duras, reduzindo assim a alta taxa de mortalidade causada pelo exagero das condições impostas pelos fazendeiros e capatazes colonialistas, objetivo este elaborado para poupar alguns trabalhadores para a lavoura, uma estratégia implantada no sentido de promover lucro

³⁶ José de Souza Martins, op. cit., 1990, PP. 12 e 17.

econômico. Portanto, essa possibilidade não era pensada para resolver as injustiças sociais, mas sim para a rentabilidade do produto dentro do mercado econômico. O processo final da escravidão feito paulatinamente, e a inserção do trabalho livre também. Por algum tempo os resquícios do sistema escravista ainda perdurou. Foram criados núcleos coloniais com uma espécie de tráfico interno. Esse tráfico gerou problemas políticos e foram implantados por parte dos escravocratas, impostos provinciais para a entrada de escravos nas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e, por último, São Paulo. O trabalho livre passou por períodos experimentais, para Barbosa:

As perspectivas de esgotamento do trabalho escravo exigiam que o trabalho livre fosse paulatinamente experimentado, assumindo características diferentes dos núcleos coloniais, ainda que sem modelo definido, sujeito a “tateios e hesitações”³⁷. (BARBOSA, 2008, p. 100)

Esse processo contou com a introdução da mão de obra dos imigrantes e negros, iniciando-se assim, a divisão do trabalho. Aos imigrantes couberam as tarefas de cultivo e colheita do café, aos negros, o preparo do solo e do beneficiamento. Neste sentido, o trabalho do negro na lavoura do café não deixou de ser um trabalho árduo e também difícil para os imigrantes. Restringia-se em duas atividades: o preparo do solo que exigia uma intensa força de trabalho e o beneficiamento, que era o momento de preparar o café para a comercialização. Esta administração do trabalho rural foi um modelo experimental diferente do colonial, sujeito a alterações em função do trabalho livre que despontava para os negros com um grande desafio.



Imagem 22 – Negros na lavoura do café

³⁷ Sérgio Buarque de Holanda, “Prefácio”, in: Thomas Davatz, *Memórias de um colono no Brasil* (1850), Itatiaia, 1980, p. 21.

A transitoriedade do trabalho escravo para o livre inviabilizava a liberdade plena, portanto, continuavam a serem explorados e ficavam sob o domínio e controle do governo por cinco anos. O poder dos fazendeiros era grande, porém, não mais ilimitados, mesmo assim, evidenciava-se uma relação de dominantes e dominados, um fenômeno econômico e social. Com a ex-escravidão, os negros acabaram perdendo território de trabalho com a inserção dos brancos europeus e muitos migraram para o norte. Criou-se um subproletariado de libertos ocupando-se do trabalho rural. Essa condição socioeconômica da população negra impactou a estrutura demográfica de São Paulo, acarretando uma regressão ocupacional e desequilíbrio social. Os salários e as condições de remuneração no Vale do Paraíba eram piores que as apresentadas no oeste paulista. Nesse período houve um reenquadramento do negro na cultura do café. Eles eram semi-assalariados, moravam nos ranchos construídos no cafezal e eram fornecidas as alimentações por parte do empreiteiro. O controle de seus trabalhos era feito pelos “apontadores” que registravam o ponto desses trabalhadores, eles foram introduzidos no lugar dos feitores. Essa nova condição social, política e econômica do negro, representou uma pseudo-liberdade, pois não foi oferecida uma estrutura que pudesse inseri-los dentro de um novo lugar em termos de valor de sua força de trabalho.

Muitos libertos viviam da pequena lavoura de subsistência, enriquecendo os lucros dos fazendeiros nos momentos de elevação do preço do café. Existia uma oferta de trabalho a baixo preço, dessa forma a rentabilidade dos fazendeiros capitalistas não era comprometida. Por outro lado, a concepção de um sistema puramente capitalista ainda não existia, Barbosa comenta:

De fato, entre este e o não mercado de trabalho havia uma considerável distância histórica a ser percorrida, na medida em que “não” surgiram, não se difundiram e nem se impuseram, rapidamente, os liames propriamente capitalistas, que prendem entre si assalariados e donos dos meios de produção³⁸. (BARBOSA, 2008, p. 153)

Nesta etapa do processo de formação do trabalho, os negros tinham algumas atribuições onde as remunerações eram variáveis, mais um prova de que era o início de uma concepção baseada na exploração da força destes trabalhadores brasileiros. O salário era composto da seguinte forma: pagamento fixo pelo trato do cafezal, pagamento variável pelo café colhido, produção direta de meios de subsistência e venda de excedentes comercializados. Neste sentido, a reprodução do trabalhador não estava inteiramente incluída no cálculo do valor da força de trabalho. Restavam a essa população poucas alternativas, as tarefas mais penosas e mal remuneradas, ficavam esses libertos numa situação de

³⁸ Florestan Fernandes, op. cit., 1975, p. 35

marginalidade e de falta de objetivos e de identidade, provocado pelas intensas transformações sociais. Com a crescente urbanização, a mão de obra do negro foi substituída pela mão de obra estrangeira.

Desta forma, a competição entre negros e brancos foi instalada. Para os imigrantes, principalmente italianos, houve a substituição da força de trabalho, alguns tinham técnicas que superavam as atividades dos negros e para estes restaram ócio e inatividade forçada. Barbosa efetuou pesquisas que descreve esse processo de transformação social e econômico que despontou em São Paulo:

Ora, com a desintegração da ordem social escravocrata, ocupando os imigrantes o lugar dos ex-escravos no campo, e controlando as várias ocupações artesanais e assalariadas nas cidades, o ex-escravo perde a sua posição no sistema econômico paulista, projetado que fora, junto com a herança da escravidão, na arena da competição aberta com os brancos³⁹. (BARBOSA, 2008, p. 144)

Acredito que essa herança da escravidão, não favoreceu um lugar de primazia para o negro no processo social e de formação de trabalho. As relações interpessoais no processo de trabalho entre o branco e o negro sempre foram caracterizadas pela imposição brutal da dominância branca, acirrando cada vez mais as divisões de classes sociais. Esse fato tinha como objetivo o lucro por parte dos fazendeiros do café sobre a desvalorização da mão-de-obra dos trabalhadores. A hegemonia branca desfavoreceu a população negra, até porque a sociedade republicana era racista. Os negros eram rotulados de ociosos, de inferiores enquanto raça. O preconceito criado a respeito de sua imagem dificultou ainda mais o acesso ao mercado de trabalho e valorização da sua contribuição ao desenvolvimento de São Paulo com a cultura do café.

O cenário ideológico de São Paulo na década de vinte a trinta foi marcado pelo movimento eugenista que tinha como objetivo as preocupações nacionais quanto ao estado de saúde, saneamento, higiene e situação racial da população. Foi um movimento que surgiu num momento de tensões sociais provocadas pela transformação econômica e étnica, em detrimento das necessidades que surgiam no início do poder republicano. Integravam esse movimento a elite intelectual e a psiquiatria brasileira. A população era uma população de mestiços, mistura do branco (raça superior) com negros e índios (raças inferiores). Existia um ideal de branqueamento da população brasileira, uma eliminação da raça inferior desde a época da abolição, um racismo nazista que impregnava a sociedade dominante. O desfavorecimento da população étnica brasileira deu-se por todos os lados. Leis foram

³⁹ Ibidem, PP. 59-62.

fomentadas para que a hegemonia branca continuasse no poder. O Decreto - lei que Fabris (1990, p. 133) pesquisou relata este momento: (...) *quanto o Decreto – lei nº 7967, de 1945, que só admitia uma imigração que preservasse as características da “ascendência européia”*.

O ideário eugenista não fazia distinção entre negros e mestiços. A grande maioria da classe trabalhadora era constituída por negros, ex-escravos e mestiços, formando uma classe social marginalizada em consequência social da abolição, do ingresso do imigrante europeu no mercado de trabalho e do despreparo do negro para as tarefas urbanas.

Por meio da medicina organicista, no caso da Psiquiatria, foi imposto à população mestiça e negra a causa das doenças mentais originadas da Sífilis e Alcoolismo, ideologia e psiquiatria forçavam uma imagem negativa dessa população, que de alguma forma, começa a absorver essa ideia tornando-se conformista com essa situação. Com essa política de eliminação da identidade racial dos negros, outras correntes iniciaram pesquisas e defesas em prol da contribuição positiva do negro à cultura brasileira. Este grupo era formado por Artur Ramos, Mário de Andrade, Edson Carneiro, Gilberto Freyre e dos Congressos Afro-brasileiros (Recife, 1934; Salvador, 1937).

Para Tirapeli, o café foi um produto que contribuiu para o desenvolvimento do Brasil, precisamente São Paulo, por muito tempo, isto devido ao trabalho avassalador do negro que foi muito explorado:

Na cidade de São Paulo, a lembrança dos negros, que sustentaram o crescimento por mais de meio século a cultura do café e possibilitaram o crescimento desta e da indústria, faz-se por meio de nomes de homens que por eles lutaram, como o engenheiro militar baiano Antonio Pereira Rebouças Filho e o também baiano santo amarense Theodoro Fernandes Sampaio, homenageados com nomes de importantes vias na região do bairro de Pinheiros. (TIRAPELI, 2007, p. 180)

Estes homens que lutaram em favor dos negros marginalizados e sofridos do período do café em São Paulo, eram remanescentes da mesma etnia: um engenheiro negro, Antonio Pereira Rebouças Filho e o outro, Theodoro Fernandes Sampaio Filho, filho de uma escrava. Percebo que a formação do trabalho, e a questão social durante o período republicano, foram marcadas por intensas transformações e lutas, o café e os negros muito contribuíram para o desenvolvimento do Brasil, e, precisamente de São Paulo. A participação dos que promoveram a imagem étnica justa destes trabalhadores foi relevante para o desenvolvimento humano e artístico dentro do processo de formação da cultura brasileira.

CAPÍTULO II

Iconografia e aspectos sociológicos da arte em Portinari

Os anos trinta representaram um novo direcionamento na arte de Portinari, marcado pelo compromisso social que o artista veio representar e desempenhar dentro de seu contexto artístico. Neste sentido, é relevante apontar a importância deste período contextualizando os acontecimentos sociais e culturais que emergiram no cenário brasileiro e que influenciaram Portinari em suas manifestações artísticas.

O movimento modernista foi um acontecimento inserido nas esferas internacionais, nacionais e principalmente paulistas. *Café* (1935) fruto dessa nova concepção que despontava no Brasil, modificou os olhares artísticos e conseqüentemente a posição e crítica dos intelectuais em relação à Arte. Foi um período em que a temática firmou-se na denúncia social que tinha como objetivo representar o homem nas suas relações com o trabalho, nos aspectos sociais, no significado de sua identidade e etnia.

Wechsler in Giunta (comp) :

(...) em Portinari, *Café* aparece como una alegoria real, contemporânea, radicada en espacio y tiempo, exhibiendo los rasgos de um pueblo y una actividad que con ese carácter no había sido hasta entonces motivo de la pintura.(2005. p.38)

O recorte da realidade por meio do povo veio como inovação na pintura do artista que a partir desse momento instaura em seu repertório pictórico, memórias, ideologias e a busca de uma nova construção social. *Café* representou um novo ciclo artístico na trajetória do pintor que passou do retrato ao contexto histórico social. Para essa leitura, a iconografia e a abordagem humanística será utilizada como uma possível forma de leitura da obra *Café*.

2.1 A trajetória artística/ social nos anos trinta

A arte, durante este período, marcou uma nova concepção de compreensão do seu significado e uma nova tendência foi questionada e absorvida entre artistas e intelectuais. A ideia era de conceber uma arte basicamente nacional dentro de concepções sociais, fato este que levou ao questionamento o papel da Academia Brasileira de Artes. Essa busca iniciou-se

com o movimento modernista na década de vinte, e prolongou-se até os anos trinta. Neste momento da história da arte brasileira, Portinari deixou a fase retratista, de memórias da infância para a temática social.

A questão da etnia versus trabalho foi fortemente representada em suas pinturas, verificou-se este aspecto em sua obra *Mestiço* (1934), *Café* (1935) e outras derivações que apareceram dentro desta temática, o trabalho na lavoura do café. Acredito serem estas características de suas pinturas, uma manifestação da realidade da sociedade brasileira que reagia negativamente às figuras do negro e mestiço e que para o artista, significavam a força de trabalho que desenvolvia a economia nacional. Neste sentido, o trabalho de Portinari era de denúncia e defesa em prol desta população. As manifestações políticas e sociais são polemizadas no mundo das artes, questionadas no sentido de buscar o significado da contribuição para a concepção de visões de mundo e do papel do homem em suas relações, destacando-se neste momento, a América Latina: México, Brasil, Chile, Peru, Colômbia e Argentina. O México apareceu como grande fonte inspiradora dos processos artísticos, sua arte tinha como objetivo principal representar os acontecimentos políticos revolucionários, as manifestações coletivas que eram fortemente organizadas pela política esquerdista, a identidade nacional era defendida dentro das expressões artísticas. A arte mexicana teve sua presença bastante marcada neste momento histórico pelo muralismo expresso por meio da linguagem política. No Brasil, a necessidade de busca da identidade nacional também era questionada através do modernismo que havia se instalado na década passada e que passava por um novo momento nos anos trinta.

Iniciou-se um processo de comparações como descreve Fabris (1990, p.86) em sua análise: *Enquanto no México, a nova arte é fruto direto de ideais políticos, no Brasil, as tentativas de modernização têm um caráter sobretudo estético e se dão, num primeiro momento, no círculo social dominante.*

Os artistas mexicanos propunham uma revolução por meio dos murais, e a sociedade mexicana, organizava-se por meio de sindicatos, não que no Brasil não houvesse militâncias radicais, mas a preocupação numa primeira instância era plástica. A ideia americana era a superação dos modelos europeus. A consagração de Portinari apareceu nos anos trinta e a polêmica instalou-se nos bastidores da crítica. A arte do artista, embora com influências muralistas, apresentou-se geometricamente estudada dentro dos padrões clássicos, mas fortemente caracterizada por um ideário social.

Na verdade o artista descobria o Brasil, colocando o homem no centro das preocupações trabalhistas, e muito mais tarde iniciou estudos relacionados à arte do México, principalmente a de Diego Rivera.

Acredito que todo artista sempre foi influenciado pelas tendências postas no cotidiano de uma sociedade, seja ela nacional ou universal, e Portinari não fugiu a essa regra. A verdade é que os movimentos políticos aconteceram com maior intensidade no México a quilômetros de distância em relação ao Brasil, que caminhava rumo ao objetivo de descobrir novas possibilidades para a arte brasileira. O movimento político brasileiro não foi tão engajado quanto aos dos nossos irmãos latinos americanos. A Revolução de trinta⁴⁰ encabeçada por Getúlio Vargas⁴¹, com o fim da política do café- com leite e início do Estado Novo foi um movimento que resultou na mudança de uma nova constituição e que não teve como objetivo, recolocar a importância dos proletários e marginalizados numa primeira instância.

Neste sentido, a arte de Portinari, apareceu como uma possibilidade de resgatar a imagem dos trabalhadores, enquanto uma forma de poder suscitar a importância de seus respectivos papéis no trabalho brasileiro. Amaral traduz essa passagem de Portinari no cenário das artes:

Se o dado popular, por suas raízes interioranas às quais sempre foi fiel, freqüentemente compareceu em suas telas mais conhecidas desde início de 30, os temas sobre os trabalhos rurais, vinculados à proposta dos murais do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, encontrá-lo iam amadurecido, por essas circunstâncias políticos – sociais nossas, à sua realização, que não traziam implícita, como no caso mexicano, a participação do artista na construção de uma nova sociedade, mas uma exaltação, de qualquer forma, do trabalhador brasileiro, além da obra que deixaria, quase como a partir da renovação da linguagem pós-modernismo, de pintor histórico. (AMARAL, 2003, p. 60)

A vivência do pintor em Brodowski, as interações com os trabalhadores de sua terra, juntamente com as memórias e sua postura humilde diante do cotidiano interiorano,

⁴⁰ Revolução de 30: movimento armado, liderado pelo Estado de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de Estado de 1930, que depôs o presidente da república Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes pondo fim à República Velha. Getúlio Vargas assumiu o governo provisório em 03 de novembro de 1930.

⁴¹ Getúlio Dornelles Vargas: advogado e político brasileiro, líder civil da Revolução de 1930, que pôs fim à República Velha, depôs seu 13º e último presidente Washington Luís e impedindo a posse do presidente eleito em 1 de março de 1930, Júlio Prestes.

contribuíram para a efetivação de seu trabalho, assim como a busca de um lugar genuíno em termos de arte nacional.

A subjetividade artística de Portinari foi construída mediante as experiências das relações passadas de seu cotidiano em Brodowski, dos fatos culturais da arte nesse momento histórico, assim como a preocupação social que percorria as esferas intelectuais e artísticas da época. Essas contribuições influenciaram Portinari para que voltasse sua atenção para a criação de obras caracterizadas por essa ideologia. O objetivo não era a revolução da sociedade, mas sim marcar o lugar dos trabalhadores rurais formados por negros, mestiços e imigrantes, pessoas humildes, da terra, que ajudavam e desenvolviam o Brasil no processo econômico. Os trabalhadores nasceram da ação reflexiva de um novo tempo que despontou na perspectiva da arte nacional e *Café*, despontou em 1935 como uma grande consagração para o artista alvo de polêmica e questionamentos críticos em função de sua vocação muralista. O artista concentrou-se em captar as peculiaridades da realidade social do momento exaltando e ampliando a figura do homem trabalhador.

Dentro desta temática a produção foi intensa, estendeu as obras para o Ministério da Educação⁴² e pintou para o Monumento Rodoviário. Nestas obras a plástica serena e monumental de *Café* numa série de afrescos, segundo Fabris (1990, p.101): *É evidente a cristalização de tipos, retirados de Café e que informarão toda a produção social do artista: Portinari fixa-se em torno de alguns tipos humanos básicos, não apenas temática, mas também formalmente.*

Sua vasta produção social neste momento apresentou-se como o resultado da necessidade de manifestar uma ênfase em torno da relação homem – trabalho, pois o dinamismo que compunha o crescimento econômico das metrópoles, principalmente em São Paulo, não deu espaço para o reconhecimento destas figuras humanas, assim como a exploração do trabalho pelo sistema capitalista. A repercussão e polêmica em torno de suas obras apontou-o no vasto meio crítico como um pintor oficial, exatamente pelo fato do artista pintar para o Ministério da Educação, sob a imposição temática historicista do trabalho pelo ministro Capanema. O artista, no entanto, concebia o aspecto plástico e social.

Neste sentido, a comparação das obras em relação à produção mexicana se distanciou pelo fato de haver a interferência da classe dominante, no caso, o Estado, que financiou as

⁴² Obras do ciclo econômico: *Borracha*, (1936/44), *Ferro*, (1938), *Fumo*, (1938), *Garimpo*, (1938), *Algodão* (1938), *Pau-Brasil*, (1936/44), *Cacau*, (1936/44), *Gado*, (1936/44), *Cana*, (1936/44), *Ferro* (maquete), 1938.

obras. Mas Portinari tinha fortes convicções quanto a sua ideologia, e manifestou em suas obras, a percepção da realidade que se estendia no Brasil republicano. A temática foi sugerida, mas as composições das pinturas enfatizavam o homem gigantescamente, dentro de uma expressividade que davam forma a representação deste com a terra. As obras que apareceram no Monumento Rodoviário tiveram como fonte inspiradora *Café* que iniciou o desenvolvimento do tema trabalhador em suas obras. Comenta Fabris (1990, p.100): *A plástica serena e monumental de Café está na base dos afrescos que Portinari pinta para o Monumento Rodoviário (1936) e para o Ministério da Educação (1936-1944).*

O movimento social artístico nos anos trinta, representado por Portinari, foi a mediação entre a representatividade da parte social excluída pela sociedade capitalista e o início da manifestação simbólica dos trabalhadores significativa no âmbito do trabalho. O sistema exploratório fazia-se na relação entre dominantes e dominados, na não interação entre capatazes e lavradores rurais, comandados pelos fazendeiros de café no território paulista. Com certeza, Portinari apropriou-se do esforço produzido por estes trabalhadores e expressou a falta de horizontes nos olhares de seus personagens na plástica de suas pinturas. Foi um momento de intensa preocupação e retomada do lugar do homem trabalhador. A plástica humanizada toma o lugar do retrato de figuras ilustres do cenário paulista, uma nova tendência, um novo estilo de aproximação com o povo da terra Brasil. Esse fato é analisado por Fabris:

(...) Portinari detecta na pintura mural o melhor instrumento da arte social, uma vez que o muro pertence , via de regra, à comunidade e conta uma história, interessando um grande número de pessoas.(FABRIS,1996, p. 117)

Neste recorte das tendências políticas e sociais do Brasil, o Estado estabelecia uma forte relação nos setores artísticos, introduziu a sugestão temática para a elaboração de obras e queria que o Brasil fosse visto como um país moderno.

Portanto, havia uma interferência da burguesia nos setores artísticos e intelectuais que demonstra ter sido Portinari e alguns outros artistas, porta-voz das necessidades políticas e sociais de um Brasil que redescobria a identidade cultural. Durante os anos trinta, o artista, por sua vez, não recusou os trabalhos que lhe eram solicitados pelo Estado, fazendo desta oportunidade, uma forma de expor suas obras e contribuir para a realização das artes plásticas no Brasil. Aproximou seu ideário social em direção ao povo, numa atitude sócio - educativa e no final desta década alcançou a consagração em sua trajetória artística. Portinari realizou

exposições no Museu de Arte Moderna e no Riverside Museum de Nova Iorque. Já premiado nos Estados Unidos, recebeu encomendas de murais da Biblioteca do Congresso em Washington. São elas:

Descobrimento, (1941), Desbravamento da mata, (1941), Catequese, (1941), Descoberta do ouro, (1941), Missionário, (1941), Jesuíta, (1941), Catequese I, (1941), Catequese II, (1941), Catequese III, (1941), Catequese IV, (1941), Descoberta da terra, (1941), Entrada na floresta I (1941), Entrada na floresta II, (1941), Caravelas, (1941). Foi um momento de forte repercussão de sua trajetória artística. Portinari pode angariar maiores recursos em termos monetários como também prestígio por vários setores da sociedade. A obra *Café* (1935) foi comprada e doada ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, pelo Ministro Capanema.

Os jovens pintores iniciantes nas artes tentaram aproximações, várias discussões e artigos, dentre eles o programa de Mário de Andrade, começaram a ser levantadas analisando o aspecto nacionalista. As questões voltadas às aproximações e distanciamentos em relação ao aspecto muralista mexicano não foram esquecidas pela crítica de Milton Brown, como relata Amaral:

A distância dos mexicanos é claramente colocada pelo crítico norte americano, que diz que os muralistas, como se recorda, “estavam expressando as aspirações revolucionárias de um povo e um período. Portinari por outro lado, está produzindo decorações murais para um governo semifascista, cujos ideais certamente não são nem os de Portinari ou do povo brasileiro.” (AMARAL, 2003, p. 65)

Esta análise feita pelo crítico norte - americano, demonstrou uma densidade de conteúdos que se remeteram aos interesses dos Estados Unidos à cultura latina- americana, uma política de boa vizinhança em tempos difíceis durante os prenúncios da Segunda Grande Guerra Mundial. Neste sentido, ele sugeriu que a intencionalidade do artista remeteu-se à reprodução de uma ideologia dominante, e não de características de uma arte social representativa das necessidades de um povo. Por outro lado, parece não levar em consideração a importância da memória vivida em berços humildes que justificam as manifestações expressivas dos conteúdos de suas obras identificadas com a população brasileira.

Quando Portinari ganhou o prêmio⁴³ para a Europa (1928), conheceu muitas obras as quais estudou rigorosamente e não há dúvidas de que essa absorção influenciou suas

⁴³ Pintura Olegário Mariano, 1928.

produções nos anos trinta, mediante o estilo clássico, com figuras geometrizadas. Mas, concomitantemente, refletiu sobre a necessidade de representar a identidade nacional por meio de suas pinturas e neste período, introduziu a expressividade no conjunto das obras dos trabalhadores. O imaginário nacional movimentava seu espírito artístico, determinando o lugar da etnia e do trabalho do homem brasileiro, renegado pelas forças elitizantes, de um país construído pelos moldes de uma cultura europeia. Restaram aos anos trinta e quarenta a retomada do significado e lugar da arte no contexto nacional: Portinari representou o Brasil com sua genialidade e força artística.

2.2 O significado iconográfico e *Café*

Para iniciar este sub - capítulo sobre iconografia e relacioná-la à obra *Café* de 1935 de Cândido Portinari, percebi a importância da definição do conceito de humanidade elaborado por Panofsky, inserindo-o no campo das artes plásticas enquanto contextualização para a sua leitura. É necessário distinguir quais os preceitos significativos que postulam e precedem a leitura de uma obra de arte e qual a relevância das outras áreas do conhecimento que compõe o significado de sua expressão artística. Neste sentido, a importância da história, aspectos sociais, culturais e formais se entrelaçam dando significados às partes que compõem o todo da obra. Para Panofsky, a concepção de humanidade, tem um sentido ambivalente, pois implica na consciência do homem em relação aos valores, e ao mesmo tempo a uma limitação por meio de regras que norteiam a civilização.

O autor conceitua:

Historicamente, a palavra *Humanitas* tem tido dois significados claramente distinguíveis, o primeiro oriundo do contraste entre o homem e o que é menos que este; o segundo, entre homem e o que é mais que ele. No primeiro caso, *humanitas* significa um valor, no segundo, uma limitação. (PANOFSKY, 2009, p. 20)

Essa ideia da palavra *Humanitas*⁴⁴ tem como objetivo ressaltar a dignidade e relacioná-la à aceitação das limitações e valores humanos pertencentes a história e cultura do homem inserido no coletivo. Pressupõe a elaboração de qualidades mediante uma consciência que o

⁴⁴ O termo *humanitas* significava, no medievo, uma relação comparativa entre o homem e todas as criaturas que estão acima ou abaixo dele na hierarquia do cosmos. No primeiro caso, esse conceito possui um valor positivo, em contraste com a definição que coloca o homem numa relação inferior e limitada às coisas que estão acima dele. PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. Lisboa: Presença, 2009.

diferencia capaz de produzir cultura e construir significados e estruturas. A concepção de sua compreensão percorreu distintos momentos históricos, de acordo com cada cultura regional específica. Parece que a concepção ambivalente deste conceito é concebível pelo fato de percorrer um caminho na consciência do homem, pelo fato deste absorver do seu grupo primário ou da coletividade os valores construídos pelo seu meio social, constructo de regras que o limitam em relação à sua própria irracionalidade.

As artes plásticas, assim como outras formas de arte, pertencem a este campo e um dentre os vários significados de sua existência, é a representação das ações humanas dentro do contexto histórico e social, com o propósito de provocar sentidos, sensações e percepções que permitem ao homem a reflexão mediante o mundo que o cerca, potencializando o poder transformador por meio da consciência.

Portanto, analisar uma obra é perceber a relação da sua significação e construção. É preciso separar as complexas relações e ações envolvidas no processo de criação que antevê a premeditação de um plano a ser realizado na pintura. Essas complexas relações e ações podem ser determinadas como signo e estrutura da obra. Signos são criações da mente humana que estabelecem uma mediação entre o homem e a realidade, e a estrutura o plano que coloca em ação essa criação. Para Lev Semenovich Vygotsky (2007, p. 32): (...) *acreditamos que essas operações com signos são produto das condições específicas do desenvolvimento social.*

Na medida em que o homem estabelece relações no meio em que vive, ele recebe estímulos externos e formula suas concepções subjetivas por meio da percepção. Juntamente com a memória visual, cria um campo de visão de mundo, resultado da experiência social em seus múltiplos sentidos, constituído de signos e aspectos simbólicos que são formados internamente e que podem ser manifestados numa expressão artística. Portanto, essa percepção não é isolada e sim categorizada pelas relações sociais que opera dentro do desenvolvimento humano, capacitando-o a produzir cultura. Possibilita ao homem por meio da atividade artística, ou nos vários momentos de seu envolvimento com arte, a formação de uma consciência que não se limita apenas ao condicionamento do cotidiano, mas sim na capacidade de transformar sua subjetividade e por meio dela, transformar a sociedade.

No âmbito da antropologia cultural⁴⁵, as manifestações simbólicas presentes na obra *Café* são reflexos contestáveis ou não da sociedade do século XX as quais faziam parte as

⁴⁵ Tem por objetivo o estudo do homem e da sociedade humanas na sua vertente cultural.

ações e expressões desse momento social. Os fenômenos culturais presentes na obra estão interligados aos conflitos e relações de poder entre dominantes e dominados. A realidade dos negros e mestiços que se resumiam nas explorações e relações de trabalho e a dominância deste trabalho pelos fazendeiros de café. Portinari, por meio de sua obra, rompe com a relação de poder, no sentido de simbolizar entre os diferentes signos, um inconsciente social talvez não percebido até então.

Dessa forma, *Café* está inserido dentro de uma concepção simbólica e estrutural, em função do significado e contexto da sociedade da época. Portinari utilizou-se de uma estrutura articulada para manifestar sua intencionalidade, no sentido de que os elementos presentes na obra se colocam em determinadas relações uns com os outros, enquanto uns trabalhadores colhem o café, outros carregam as sacas.

Thompson aponta essa trama de relações significativas dentro da antropologia cultural:

(...) formas simbólicas são construções que exibem uma estrutura articulada. Elas exibem uma estrutura articulada no sentido de que consistem, tipicamente, de elementos que se colocam em determinadas relações uns com os outros. (THOMPSON, 1995, p. 187)



Imagem 23 - Café – 1935
Pintura a óleo/tela 130 X 195 cm
Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro, RJ

Café representa a ideia e o conceito de humanidade. A ideia é uma expressão que traz implícita uma presença de intencionalidade por parte do artista, e o conceito uma representação numa linguagem simbólica. Neste sentido, a expressão desta tela, pode significar a trajetória cultural, social e histórica do homem nas suas relações de trabalho coletivo. A sua construção foi estruturada pelo conceito que Portinari adquiriu através da

absorção da realidade, realizado pelo estudo geométrico da forma inserido na plasticidade de sua técnica. Realizou desenhos (genética da obra) no mesmo ano (1935) a grafite, lápis de cor, caneta tinteiro e papel. Utilizou da perspectiva, desproporção (pés e mãos), linhas paralelas, linhas perpendiculares e ponto de fuga. Um estudo minucioso para a criação em pintura a óleo.



Imagem 24 – Desenho Café – 1935
Desenho a grafite e caneta tinteiro/papel
40 X 58 cm
Rio de Janeiro, RJ.



Imagem 25 - Café – 1935
Pintura a óleo/tela 130 X 195cm.
Museu de Belas Artes
Rio de Janeiro, RJ

Neste momento de construção, posso considerar que o artista foi tomado por um espírito humanista, traço reconhecido pela composição do homem em suas ações, marcado por um período que registrou em sua memória. Na tela, os pés de se encontram em perspectiva, os trabalhadores realizam o trabalho quase que simultaneamente, numa relação

direta com o objeto de seus trabalhos, no caso, o café. A noção de coletividade é expressa pela ação conjunta dos trabalhadores, colher o café. A relação se estabelece com o trabalho e não na interação social, pois eles se encontram voltados para a plantação organizada geometrizada para maior produção e colheita. Portinari pode ter se referido ao sistema de produção caracterizado pela repetição de ações e não às relações humanas. O sistema de produção é baseado pelo condicionamento das ações, sem levar em conta as relações interpessoais e a humanização do processo de trabalho. Desta forma, Portinari parecia registrar em sua obra *Café*, um recorte da forma como concebia a realidade do trabalho no sistema capitalista. Panofsky considera como registros, os signos e estruturas que compõe uma construção:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é, fundamentalmente, um historiador. (PANOFSKY, 2009, p. 24)

Podemos considerar como signos na obra *Café*, o trabalhador envergado carregando um saco de café, que indica o esforço do trabalho na lavoura, e como estrutura, os elementos que constroem a obra, como o cafezal, o café, os trabalhadores, a terra, as cores, a técnica, o estilo, a intencionalidade. A totalidade da obra está inserida dentro do campo das humanidades, tendo em vista a representação do homem dentro do espaço - tempo num sentido comunicacional através dos signos e estrutura. A variedade dos registros humanos na tela, homens carregando sacos na cabeça e costas, ensacando e colhendo café representam a especificidade da cultura dos trabalhadores rurais na lavoura das fazendas do café.

Indubitavelmente esta obra *Café* por meio das suas imagens, é o ícone que representou os aspectos culturais que Portinari absorveu de acordo com a influência da época, o qual, para uma análise específica de sua representatividade se faz necessário compreender a variedade dos registros. Panofsky (2009, p. 25) menciona que: (...) *as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmo da cultura.*

O estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio – histórico constituído como campo de significados. Os registros expressos na obra *Café*, de 1935, o homem em suas relações com o café, implica na representação da cultura do trabalho.

A colheita do café é o símbolo do trabalho e o homem aquele que exerce a ação simbólica dentro de um contexto social estruturado na tela. A ênfase dada na expressão pictórica do homem não é dada na forma do rosto, estes se apresentam sem expressões e muitas vezes escondidos entre o cafezal e sacos de café, mas sim nos pés arraigados na terra e mãos que seguram as sacas que podem representar a força do trabalho.

Os trabalhadores em sua maioria são mestiços e negros. O traço da etnia é marcado apenas em um trabalhador de lábios grossos que aparece carregando balde no lado direito da tela. As formas simbólicas dão um sentido à obra que é contextualizada na forma como se estabeleciam os valores da classe dominante em relação aos dominados representados pelos trabalhadores rurais. Evidencia-se na tela a figura do capataz, que representa o sistema capitalista nas suas relações com os dominados. Os fenômenos culturais em forma de expressão artística são mediados pelas contextualizações sociais das formas simbólicas que servem como instrumentos na interpretação da obra *Café*, constituída de imagens de um povo de um determinado período histórico. O movimento expresso na obra por meio das imagens dos trabalhadores remete à ideia de um direcionamento ao trabalho (carregamento de sacas, colheita), fato consolidado com os registros da história dos negros e mestiços na sociedade paulista. Não restava a eles nenhuma alternativa de pertencimento social, senão o trabalho pesado na lavoura cafeeira. Desta forma, a herança social desta população resumia-se no trabalho explorado. Os aspectos culturais de *Café* o transitam na especificidade da concepção simbólica da cultura, pois o uso de símbolos é um traço distintivo da vida humana e de Portinari que criou essa pintura.

Thompson formula o que chamou de concepção estrutural de cultura:

De acordo com essa concepção, os fenômenos culturais podem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados; e a análise cultural pode ser pensada como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas.(THOMPSON, 2002, p. 166)

Existe um movimento de interação entre os símbolos da obra e os fenômenos

culturais apresentados na forma de herança social dos trabalhadores expressos no trabalho contínuo. A interpretação dos símbolos e da ação simbólica dentro de um contexto social é a análise cultural da obra *Café*. O elemento humano tem um valor quantitativo e qualitativo dentro da totalidade imagética da obra, assim constitui uma fonte rica de aspectos antropológicos culturais. As representações sociais do cotidiano dos trabalhadores não

revelam conflitos na relação com o poder hierárquico. Apenas o movimento do corpo na realização do trabalho.

Devo levar em consideração, não somente a relevância cultural que esta obra representou na década de trinta, mas também a significação estética de sua construção. A forma como ela foi concebida, a percepção e a sensação do artista frente a sua época. A noção de estética se dá por meio do equilíbrio entre a ideia e a forma como as figuras são compostas e percebidas na tela. Esse conjunto estético é o sentido que Portinari deu ao *Café*, uma ferramenta porque obedece a uma função de produzir e transmitir comunicações e veículo porque transmite um conceito.

Inicialmente a elaboração da ideia originou a gênese da obra, porém a ênfase foi dada na representação do humano equilibrado com a forma. Assim, esta pintura transmite as ações dos trabalhadores no campo do café dentro da visão humanista do artista. O social inserido no campo das humanidades e as ações trabalhistas enquanto resultado da dominância burguesa sobre os trabalhadores na sociedade capitalista. A intencionalidade social de *Café* pode refletir na ideia da divisão das classes sociais, por um lado a figura do capataz administrado pelo fazendeiro símbolo da dominância e por outro a comunidade servil representada pelos trabalhadores negros e mestiços. O gesto de comando do capataz é que determina a ação dos trabalhadores no campo da lavoura. Por outro lado, os trabalhadores correspondem a esse comando, pois nenhum deles, (com exceção da colona sentada à esquerda), deixam de contribuir para o processo de trabalho. Neste sentido, os trabalhadores representam um peso funcional que contribui para a constituição desta estrutura social. É a relação de troca que estabelece essa estrutura: os lavradores acionam a produção do café com sua força de trabalho objetivando a sobrevivência e os produtores lucram com o resultado dessa força delimitando seu lugar dominante na sociedade capitalista.

A figura simbólica da colona se destaca em relação aos outros atores sociais da obra. É a única que não está diretamente no movimento do trabalho coletivo no momento presente da representação pictórica, mas localiza-se no mesmo espaço. Essas características temporais e espaciais do contexto de produção divergem em relação aos restantes dos trabalhadores que se encontram na ação do trabalho. A técnica da forma assemelha-se em comparação aos outros trabalhadores, a forma física escultural dos corpos, mas a técnica simbólica transmitida pode diferenciar-se de acordo com a forma como é analisada. O contexto social das relações coletivas é o trabalho, mas percebe-se uma ausência de ação trabalhista na figura da colona. A

posição e condição de classe desta figura é a mesma em comparação aos outros trabalhadores. Bourdieu reflete sobre a condição e posição de classe:

Seria preciso mostrar igualmente como as características das diferentes classes sociais dependem não apenas de sua posição diferencial na estrutura social, mas também de seu peso funcional nesta estrutura, peso proporcional à contribuição dessas classes para a constituição desta estrutura, e que não se resume apenas à sua importância numérica. Por exemplo, em sociedades em que o precário desenvolvimento da economia, mais precisamente, da indústria, confere à burguesia industrial e ao proletariado um pequeno peso funcional, é o sistema das relações entre a pequena burguesia que fornece os quadros administrativos do Estado, e a imensa massa de subproletariados, formada por desempregados, trabalhadores intermitentes das cidades e camponeses migrados, que determina e domina toda a estrutura da sociedade. (BOURDIEU, 2009, p. 12)

Ao mesmo tempo em que as figuras dos trabalhadores estabelecem ações comandadas pela autoridade do capataz (dedo apontando ação), em nenhum momento pictórico a ação do trabalho é abandonada, com exceção da colona. Configura-se então a produção capitalista do trabalho determinada pela estrutura da sociedade cafeeira. É evidente na imagem de *Café*, a importância expressiva que o artista deu aos pés, mãos e corpo dos trabalhadores. Nenhum outro elemento foi expresso enquanto recurso. Penso que estes signos possibilitam a ideia de recursos que as instituições sociais criam para o processo de trabalho. Portanto outra intencionalidade do artista em suas projeções foi expressar por meio pictórico a utilização do próprio corpo dos trabalhadores enquanto ferramenta de trabalho, característica da instituição social do café. Exploração do trabalho físico sem nenhuma utilização de tecnologia agrícola em detrimento da redução de custos. Thompson define a concepção de instituições sociais:

As instituições sociais podem ser entendidas como conjuntos específicos e relativamente estáveis de regras e recursos, juntamente com as relações sociais que são estabelecidas por elas e dentro delas. (THOMPSON, 1995, p. 196)

As relações sociais são estabelecidas pelas instituições que determinam o modo como pode funcionar uma dada sociedade. O funcionamento da sociedade do café foi captado e manifestado por Portinari. O processo criativo de interpretação e avaliação da realidade simbólica de *Café* foi constituído e reconstituído de acordo com o sentido intencional do artista. Este significado sofreu variações dentro do processo de construção da obra. Desde a Gênese até o acabamento final. O retrato mental de Portinari não pode ser construído com base numa ação isolada, mas sim coordenada num grande número de observações que podem ser interpretadas dentro de um contexto da época, classe social, tradições e ideologias. O elemento forma esteve presente em toda a pintura e o desenvolvimento e ênfase da linguagem

foi o que caracterizou *Café* em obra de arte. Tema e conteúdo dialogam: café e denúncia social dos trabalhadores.

Um verdadeiro misto entre objetividade–subjetividade do artista que identifica a obra dentro de uma contradição característica do sistema capitalista. A objetividade é a denúncia de uma realidade, mas a subjetividade projetada no mural foi construída por meio de signos e pela diversidade de significações imaginadas e pensadas. As imagens descrevem uma época, mas a atemporalidade da estrutura social pode ser lida num tempo infinito. Para a sua análise, a isenção de presente e a observação dos registros passados por parte do analista, é essencial, mas os conteúdos da sua comunicação estendem-se ao longo do tempo. Schnitman in Guatarri (1996, P. 122): *(...) na arte, a finitude do material sensível converte-se em suporte de uma produção de afetos e perceptos que tenderá a se afastar, cada vez mais, dos marcos e coordenadas preexistentes.*

Encontramos em *Café* alguns elementos que correspondem a um tema primário ou natural, denominados também de motivos artísticos como as linhas em perspectiva que formam o cafezal e nas cores. As cores apresentam-se em variações desde as primárias até as secundárias, vermelho, verde, branco, pardo, bege e marrom. A cor vermelha preenche o espaço do chão, similar à terra roxa, típica das plantações de café caracterizada pela fertilidade, e espalhadas pelo oeste paulista e regiões propícias para o plantio deste produto.

Certamente Portinari recorreu às memórias de sua terra para tal representação, não só respectivamente a terra como também às demais configurações. O verde corresponde aos elementos da natureza como folhagens dos cafezais e de um coqueiro a margem direita do mural nas proximidades da plantação de café. O branco remete-se às roupas dos trabalhadores. O pardo constitui a cor da pele destes trabalhadores. O bege nas sacas e o marrom no café. As qualidades expressivas aparecem nos pés, mãos e corpos humanos pela forma escultural em que se apresentam. É o mundo pictórico das formas puras constituídas de significados primários ou naturais chamados de motivos artísticos. As combinações das imagens formam um cenário que por meio das figuras humanas contam uma história imersa em alegorias.

O tema secundário ou convencional nesta obra é caracterizado por esse conjunto de signos comunicativos: os trabalhadores carregando os sacos de café significam a ação do trabalho na lavoura. As combinações destas imagens por meio destas alegorias compõem a história destes homens. As relações entre os motivos artísticos, as combinações das imagens

juntamente com a estória e alegorias revelam a atitude básica de uma nação, de um período e de uma classe social. Interpretamos esses elementos como valores simbólicos da obra *Café* que darão a ela o significado intrínseco ou conteúdo.

As roupas brancas dos trabalhadores podem ser denominadas como um valor simbólico. A indumentária é um elemento simbólico que pode definir uma classe social. No período colonial por volta do século XIX, os escravos eram vestidos dentro de um padrão estabelecido pelos seus donos que demarcavam o distanciamento entre senhores e escravos. Santos (1997, p. 151): *(.....) os negros usavam vestes brancas, de grosso tecido de algodão, calça e camisa justa e curta (.....)*. Na obra *Café* todos os trabalhadores estão de roupa branca. Nesta imagem as roupas brancas compõem o que Panofsky (2009) chamou de alegorias. A cor branca é denominada como tema primário que dialoga com os motivos artísticos que por sua vez estão contidas numa estória que tem um significado por meio dos conteúdos. Esse valor simbólico remete a uma limitação do contexto social dos trabalhadores, a inserção puramente no trabalho, na herança social desta população. Acredito que o artista Portinari, por meio destas imagens, inferiu na possibilidade de uma identidade que ultrapassa o tempo e o espaço, na continuidade de um trabalho explorado. Do colonialismo até a República.

A cor branca é o tema primário, a indumentária é o símbolo alegórico, os trabalhadores carregando as sacas, o tema secundário, os trabalhadores vestidos de roupas brancas no movimento de carregar sacas o conteúdo ou significado intrínseco. Portanto, a ideia dos trabalhadores vestidos de roupas brancas carregando sacas de café, (enquanto composição de uma parte da obra) revelam a divisão de classes sociais e também o trabalho constituinte destes trabalhadores passado de tempo em tempo por uma estrutura social determinada pelo poder entre dominantes e dominados.

A etnia ou questão racial também é abordada em *Café*. A cor parda da pele dos trabalhadores simboliza o caldeamento racial da maioria da população brasileira formada por negros, índios e europeus. Dessa miscigenação, originaram-se os mestiços representados pela coletividade humana no trabalho da lavoura cafeeira.

No mural, três figuras humanas encontram-se próximos, formando uma triangulação: a colona sentada no canto esquerdo, ao lado, um trabalhador carregando saco de café entre a cabeça e ombros e de perfil um trabalhador negro com a saca de café na cabeça. Negros e mestiços formaram o povo brasileiro, simbolicamente representam o País separadamente dos brancos que dominam a economia e a cultura.

Rosely Gomes Costa levanta a condição dos mestiços e negros em relação aos brancos:

(...) seria como se a identidade nacional necessitasse (ou não pudesse escapar dos grupos mestiço e negro. Tais grupos podem simbolizar e (simbolizam) o País, mas devidamente separados de uma cultura branca que pode não simbolizar o País, mas que domina cultural e economicamente e que, por isso mesmo, pode observar “de cima” a miscigenação nacional. (COSTA, 2009, p. 102)

Acredito que os conteúdos étnicos e do trabalho inseridos na forma juntamente com os motivos artísticos constituídos de significados foram absorvidos da realidade nesse sentido a leitura iconográfica e iconológica apresentam complementações. Etnia e trabalho são temas das ciências humanas. Ler a obra do ponto de vista iconográfico é perceber e descrever os motivos, a representação da forma juntamente com o tema natural e convencional. Ler a obra do ponto de vista iconológico é interpretar os valores simbólicos inseridos na história e cultura, que estão intrínsecos nela, ou seja, seu significado. Essas complementações sofrem variações de acordo com a subjetividade do artista, pois os conteúdos projetados em termos simbólicos podem se manifestar de forma consciente ou inconsciente.

Assim como a percepção de quem lê a obra também é permeada por experiências vividas de acordo com a história e cultura. Na medida em que iconograficamente a descrição das figuras humanas foi identificada como trabalhadores do café, a interpretação dos valores simbólicos implícitas nas imagens é denominada como interpretação iconológica, o seu teor significativo que revela a atitude da sociedade brasileira em relação aos trabalhadores demarcados por um período e estrutura social. A descrição das imagens são partes, estas partes juntamente com o significado simbólico, formam o todo da obra de arte. Para uma análise completa estes entrelaçamentos entre imagem e significado, formam uma Gestalt que significa uma integração de partes em oposição à soma do todo que configura a forma dentro da possibilidade das diferentes leituras.

2.3 Modernismo: aspectos sociais e culturais



Imagem 26 – Cabeça de negro – 1934
Pintura a óleo/tela
70 X 50 cm Rio de Janeiro, RJ.

O modernismo surgiu durante o século XX dentro de um período intensificado por acontecimentos históricos de grande importância no campo das humanidades. Reformulou os conceitos estruturados no contexto artístico e contribuiu para a construção de um novo processo criativo, mediado pelo olhar social, em contraposição aos valores da academia tradicional e sociedade.

A primeira grande guerra, a crise econômica de 1929 na América, a revolução russa e a ascensão dos governos totalitários que desembocariam na segunda guerra mundial são fatos históricos que influenciaram na dinâmica da sociedade europeia, americana e brasileira que apresentavam-se destituídas de planejamento internacional da produção e da distribuição capital. A possibilidade do fim do capitalismo era uma consciência que não atingia parte da burguesia, mas que fazia parte da leitura socialista da realidade.

Uma parte da classe intelectual da época aderiu ao comunismo como ideal político e social, Hauser analisa os aspectos históricos, sociais e da intelectualidade no início do modernismo:

Do comunismo as classes intelectuais vão haurir um possível contato direto com as grandes massas e a redenção do seu próprio isolamento na sociedade. (HAUSER, 1972, p. 1.116)

A aproximação com a sociedade e grandes massas era o objetivo da arte neste momento.

Criar uma nova cultura, distante dos padrões estabelecidos pelo tradicional, significava uma aproximação maior com as massas, que de certa forma encontravam-se distantes dos pensadores formadores de uma nova visão de mundo. A proposta do modernismo baseou-se num repúdio aos contextos distantes de uma realidade existencial. O objetivo era criar no homem uma consciência do presente, por meio do questionamento crítico dos aspectos sociais e culturais do país. Por outro lado, existia um sentimento nacionalista ufanista caracterizado pelas forças de extrema direita. Neste sentido, o modernismo apresentava uma contradição entre o que poderia ser chamado de progressista, representado pelos ideais socialistas e o reacionário pelos ideais de extrema direita. Enquanto alguns intelectuais pertenciam ao grupo socialista, outros apresentavam uma concepção de ideário político baseado nos ideais fascistas, na defesa de um Estado dotado de poder, portanto, disciplinador capaz de condicionar a vida da população em prol de regimentos econômicos, sociais e políticos. Hauser interpreta esse período como uma divisão partidária no meio intelectual:

Mas é muito desigual o modo como os intelectuais, até a década de trinta, se dividem em dois campos. A maioria é consciente ou inconscientemente reacionária e abre o caminho ao fascismo sob a sedução das idéias de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega Y Gasset, Cherstenton, Spengler, Keyserling, Klages e outros. (HAUSER, 1972, p. 1117)

As forças reacionárias repudiaram as novas formas de concepção de arte, em defesa da continuidade de uma representação pictórica dentro dos moldes acadêmicos. A maior força do modernismo foi romper com o conservadorismo e formalismo da estrutura acadêmica das artes, propondo uma renúncia aos aspectos ilusórios da realidade, desmascarando os valores tradicionais através da deformação dos elementos naturais.

A história da década de trinta é um período de ativismo e de radicalização das atitudes políticas. Este fato pode explicar as divisões de partidarismos ideários por parte das camadas intelectuais que exigiam um poder absoluto, de valores sólidos inquestionáveis. As forças reacionárias contestavam a forma de arte (como o impressionismo) realista, que trazia à tona a densidade escondida pela superficialidade da sociedade da época.

O movimento modernista era visto como um grupo de rebeldes anarquistas. O feio, o não agradável e a sombra eram as temáticas da representação pictórica. A teoria social da arte pela ótica de Hauser contempla a relação arte versus ideário artístico da época:

É certo que o próprio impressionismo já tivera perfeita consciência da situação crítica em que a moderna cultura estética se encontra, mas a arte pós-impressionista é a primeira a pôr em relevo o que há de grotesco e de falso nesta cultura. (HAUSER, 1972, p. 1120)

A sociedade reacionária⁴⁶ e não progressista atribuía à estética da arte moderna o conceito de feio, talvez pelo estranhamento visual causado pelo sentimento de desprazer em função da projeção dos aspectos sociais negados na própria realidade que tinha como objetivo conservar os valores vigentes. O feio, neste caso, pode ser compreendido como aquilo que não é autêntico, aquilo que oculta uma verdadeira origem e natureza do objeto. Por outro lado, parece existir de fato, uma relatividade com relação à estética do que seria o feio. A arte moderna como qualquer outro estilo de arte, provoca sensações de prazer e desprazer. A sensação de prazer é estimulada pela contemplação do objeto enquanto obra criada pelo artista. Enquanto a pintura moderna provocava desprazer em alguns, em outros o prazer era constituinte ao apreciar o quadro.

Penso como Sánches Adolfo Vázquez no que diz respeito da sensação à estética do feio:

A fealdade está nos quadros, mas não como simples cópia da real e efetiva, mas como fealdade criada. E justamente por isso pode produzir satisfação, e não repugnância, insatisfação ou a dor que o objeto representado provocaria na vida real. (VÁZQUEZ, 1999, p. 227)

Neste sentido, o objeto real representado na pintura moderna e caracterizado como feio, na criação artística por meio da forma, da configuração sensível, da criatividade, poderia ser visto como belo. A revolução iniciou-se por parte dos artistas e não dos críticos. A ideia era romper com o belo da arte acadêmica burguesa que rendeu culto ao belo desde a Grécia antiga e parte do renascimento. O modernismo contrapôs a ordem dos valores artísticos como o valor formal, o racional organizado como uma forma de discutir o valor da arte e de

⁴⁶ Reacionário: é todo aquele que se contrapõe à revolução, entendida como a subversão da estrutura socio-econômica e política da sociedade, para a resolução das contradições sociais em determinado momento histórico. Nesse sentido, entende-se como *reação* o conjunto de forças que atuam no sentido de retorno a uma situação passada, revogando mudanças sociais, morais, econômicas ou políticas.

qualquer situação humana. Os temas artísticos abordados no movimento modernista esforçavam-se em interpretar a ingenuidade e hipocrisia da sociedade da época e traziam à tona conteúdos que estavam obscurecidos atrás da superficialidade.

As vanguardas artísticas estavam preocupadas em revolucionar as modalidades e finalidades da arte Argan (1992) e não em apenas atualizar ou modernizar por meio da arte a estrutura da sociedade industrial. Essa sociedade era constituída de modelos oficiais e representada pela autoridade do Estado, e das formas simbólicas de relação entre Estado e sociedade capital fundamentadas em quantidade, em função da produção das indústrias que acabavam por influenciar e uniformizar as relações humanas, a arquitetura e urbanismo, a música e a as artes visuais. Assim, a finalidade deste período foi transformar essa realidade quantitativa em qualitativa.

Neste processo de fabricação de novas tecnologias os artistas projetavam-se na figura dos trabalhadores e camponeses, a experiência urbana caracterizada pelas máquinas e produção do segmento capitalista eram os motivos expressos nas pinturas por meio das imagens de multidão e anonimato, assim como os ambientes industriais de fábricas e chaminés. O emprego livre de cores vivas, as pinceladas expressivas e o novo emprego da luz recusavam as normas da arte acadêmica. Dentro de uma estética revolucionária, expressavam o cotidiano das metrópoles e direcionava a arte rumo ao encontro das identidades nacionais comprimidas e excluídas do seu potencial e moral pela sociedade industrial.

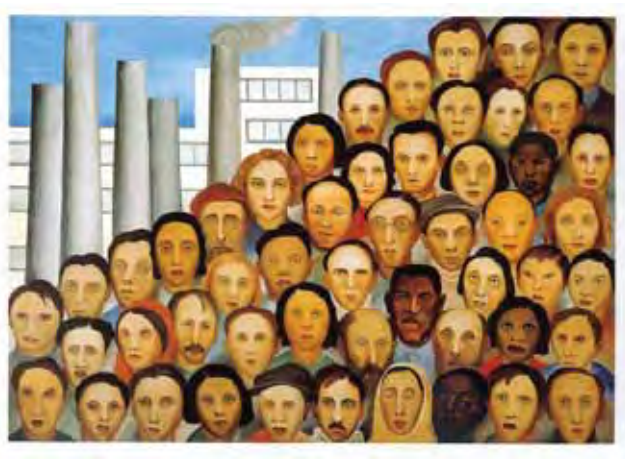


Imagem 27

Tarsila do Amaral - Operários – 1933

Óleo/tela 150 x 250 cm . Acervo do Governo do Estado de São Paulo

A industrialização dentro do processo do trabalho levou o homem ao processo de condicionamento da vida cotidiana, com a repetição do processo mecanicista e com a aceleração da necessidade de produção. Nesta perspectiva limitada do homem em relação à sua história social e do trabalho, a arte moderna foi uma mediadora desta realidade e da possibilidade de mudança por meio de uma atividade (a arte) promotora de consciência e de transformação. Esse processo de transformação fundamentou-se pela não alienação, defendia a liberdade e autenticidade da atitude humana por meio de signos que comunicavam o falso e o grotesco de uma cultura. Segundo Jimenez, sobre a estética do século XX:

Ela exprime sobretudo suas inquietações e seus desencantos diante de um mundo prisioneiro das próprias contradições, entre progresso e regressão, novidade e arcaísmo. (JIMENEZ, 1999, p. 271)

A reinterpretação da realidade, mediante a necessidade da inserção de novos valores, fundamentava-se em constructos filosóficos socialistas que se contrapunha a uma tradição e recusa ao passado artístico. A estética moderna tinha como objetivo manifestar a complexidade e contradição da nova estrutura de composição da sociedade industrial constituída de contradições e complexidades, uma relação entre quantidade, qualidade, passado e futuro. A ação coletiva e representativa do homem nas suas relações de trabalho são ícones expressivos dessa temática nas obras de arte.

Na Europa, o movimento segue com artistas de destaque na arte universal, Van Gogh, Kierkegaard e Dostoiévski que refletiam sobre o significado da existência colocando-se ao lado dos deserdados e vítimas: os trabalhadores explorados, os camponeses dos quais a indústria tirava a qualidade de vida e do trabalho. Estes dados encontram-se evidenciados nos relatos da história da arte de Argan:

Num primeiro momento na Holanda, aborda frontalmente o problema social; inspirando-se em Daumier e Millet, descreve em tons sombrios a miséria e o desespero dos camponeses. São quadros quase monocromáticos, escuros; uma polêmica vontade de fealdade deforma as figuras. A industrialização que prospera nas cidades trouxe a miséria aos campos, acabando por privá-los não só da alegria de viver, como também das luzes e das cores. (ARGAN, 1992, p. 124)

As cores e as sombras compõem os elementos estéticos das obras modernistas, por meio dos signos comunicativos que denunciavam a realidade social da indústria versus campo na análise da contradição construída pelo sistema capitalista. Sob a ótica da antropologia, esses valores relativos a uma cultura, a uma civilização, a um tipo de sociedade, seus

costumes e visão de mundo caracterizam o que seria o feio e o belo da arte moderna nesse momento histórico. Este conceito estético não pode ser justificado simplesmente por uma questão de gosto pessoal, do que é feio ou belo de acordo com a subjetividade no processo de percepção da obra na ideologia moderna. Os estilos da arte foram modificando-se de acordo com os sistemas estabelecidos na época vigente das suas construções entre os séculos XIX e XX. Karl Heinrich Marx trouxe grandes contribuições filosóficas ao contexto social do trabalho que permeou as esferas artísticas. Sobre sua contribuição Marc Jimenez relata as influências da ideologia marxista na elaboração da obra moderna e no que diz respeito às transformações que ela passou no campo da estética:

Não se trata apenas de um problema de gosto: as condições materiais de produção mudaram, trazendo uma modificação das formas de representação, das idéias, dos mitos, dos usos e costumes e também, justamente, do gosto. (JIMENEZ,1999 p.234)

O modernismo pode ser considerado um movimento que foi articulado com as grandes transformações das relações trabalhistas, da teoria da mais valia, e exploração do processo de trabalho. A arte neste período percorreu várias trajetórias ideológicas, dentre as quais a das condições materiais, sociais e econômicas.

No Brasil, o modernismo surgiu dentro do mesmo molde de concepções questionadoras, de rupturas e de busca de identidade nacional, assim como nos países da América Latina. Brasil, Argentina, Montevideú, México, Cuba, Peru, Colômbia faziam parte do grupo vanguardista latino-americano que abordaram a arte dentre várias concepções, tipos e estilos. Essa busca era caracterizada pela releitura das obras européias no sentido de apropriar seus modelos a uma realidade de raízes nacionais. Os artistas buscavam conceber por meio de ideias e técnicas a construção de uma identidade latino-americana inserida na especificidade regional de cada país. Moravam na Europa e a partir do contato intelectual estabelecido com os artistas europeus, pensavam na função social da arte. Maria Helena Rolim Capelato relata esse momento:

A busca de uma identidade nacional fundamentada em novas bases coincidiu com o surgimento dos movimentos modernistas dos anos 1920. Literatos e artistas plásticos se inspiraram em vanguardas européias da época, mas a busca de raízes nacionais implicou num processo de releitura da produção externa a partir das questões que estavam postas nos diferentes países da América Latina. (CAPELATO, 2005, p.260)

O questionamento dos valores culturais e da proposta da arte específicos de cada país do continente latino-americano objetivou uma nova produção artística baseada nos elementos

nacionais que propunha uma não imitação dos moldes europeus, proporcionando obras autênticas e coerentes com a realidade social, pertencentes a uma mesma ideologia artística compartilhada pelos intelectuais europeus e latinos. Um novo olhar artístico surgiu objetivando uma nova imagem visual diferenciada e composta pela projeção da cultura e tradição popular específica. Esse novo olhar artístico produziu obras inovadoras, porém, inspiradas em ideias e concepções europeias. Havia um clima universal de intensa procura de lugar para a arte e seu significado, fato que impulsionou os artistas europeus e latino-americanos a procurar signos representativos da arte nos mitos indígenas e ritos afros-antilhanos. No final do século XIX, artistas europeus já procuravam identificar possibilidades de fazer arte fora do contexto europeu, fato coincidente com os ideais latinos. Desta forma, a troca de experiências artísticas resultou nesta nova tomada de ações no campo das esferas históricas e culturais. Além de ter sido um momento único na trajetória da arte mundial, essa inter-relação entre países significou um grande estímulo para a criação de novas tendências fundamentadas na inserção dos conteúdos culturais, invisíveis no processo de desenvolvimento econômico industrial no âmbito nacional e internacional. O mundo americano era um cenário visto como exótico, isento dos acontecimentos universais, desta forma, existia uma tensão conflituosa entre os modelos europeus absorvidos e a procura de uma identidade nacional, resquícios da dependência colonizadora. A Europa significava o berço da cultura, a mãe dos países americanos e estes, os adolescentes, à procura do seu papel representativo dentro da personalidade latina em fase de desenvolvimento intelectual e artístico.

O movimento modernista latino-americano foi representado por vários nomes das artes plásticas, dentre eles, Tarsila do Amaral, Joaquim Torres Garcia⁴⁷ e Pedro Figari (uruguaio), o argentino Xul Solar, o mexicano Diogo Rivera. Suas obras participaram de exposições em vários centros de cultura da época e foram reconhecidas externamente. A atuação destes artistas dentro do movimento era constituída de algumas ações. As obras produzidas ilustravam capas ou páginas de livros de literatos em destaque como também compunham cartazes de manifestações e exposições com conteúdos informativos da trajetória do movimento.

⁴⁷ Joaquim Torres Garcia. *O norte é o sul*, espólio do artista, Nova Iorque.



Imagem 28 – Torres - Garcia

Essa imagem de Torres Garcia expressou a necessidade de rompimento com os modelos colonizadores da arte, conforme Capelato:

Em 1935, Torres – Garcia afirmou que o tempo do colonialismo e das importações terminara no que dizia a respeito à cultura. Tinha fé no internacionalismo, mas sua obra revela um forte sentido do nacional e suas relações com o a América Latina. Fez trabalhos inspirados nas civilizações pré-colombianas. (CAPELATO,2005, p. 263)

Torres–Garcia inverteu o mapa da América do Sul, o pólo sul ficou no ápice, enquanto que o pólo norte, abaixo, cortado por uma linha que bloqueia a passagem para o velho mundo.

Assim como nos outros países do continente sul americano, o Brasil encontrava-se engajado em suas articulações artísticas e sociais em busca da renovação cultural brasileira. Os artistas brasileiros mantinham ligações modernistas com a vanguarda européia, dentre eles, Tarsila do Amaral, nome de grande expressão dentro das artes plásticas e do movimento de vanguarda no Brasil nos anos de 1920. Parecia existir um estado dependente de relações artísticas entre Europa e Brasil que podemos chamar de relação centro-periferia, cidades capitais e cidades súditas, países capitais e países súditos. Segundo Ginzburg (1991 p.7-18): *(...) a periferia está presente apenas como zona de sombra que faz realçar melhor a luz da metrópole.* Esta relação ocorre quando existe a concentração de polos culturais que determinam uma hegemonia artística e que variam de acordo com essa concentração. Ao mesmo tempo em que o Brasil constituiu-se periferia em relação à Europa, São Paulo constituiu-se centro em relação aos demais Estados. Trata-se de uma relação móvel, sujeita a acelerações e rompimentos ligados a modificações políticas e sociais.

Durante o ano de 1922, foi realizado em São Paulo a Semana de Arte Moderna. Tarsila, neste momento encontrava-se na Europa, portanto, não participou do evento, mas juntamente com Oswald de Andrade, aderiu ao movimento. A cidade de São Paulo foi eleita o centro cultural do movimento modernista em função da economia acelerada do café que propiciou um grande desenvolvimento econômico, abrindo caminhos para o desenvolvimento industrial e centralização e migração de povos a procura de trabalho. Inicia-se uma grande desestruturação social porque parte dos ex-escravos e indígenas ficaram à deriva do mercado de trabalho e a contratação de imigrantes europeus além de substituir os negros, significava a hegemonia dos brancos dentro da ideologia eugenista⁴⁸ nos finais do século XIX e início do XX. A partir da contestação das teses racistas e conclusões favoráveis em prol da mestiçagem, estes povos passaram a ser valorizados pelas artes plásticas, tornando-se ícones representativos da arte nacional e social. Os manifestos escritos por Oswald de Andrade: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) retratavam uma análise que revisou a posição cultural do Brasil neste período enfatizando a valorização do negro, índio e branco enquanto formação étnica do país. Descobriu no negro e no índio o suporte estético-exótico da arte moderna, assim como os europeus descobriram na África e Polinésia estes elementos e outros, como a figura dos camponeses nos espaços de trabalho. De acordo com Gombrich:

(...) decidiu estender o programa das paisagens às figuras. Quis pintar cenas de vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo. É curioso refletir por que, afinal, isso deveria ser considerado revolucionário; mas ocorre que, na arte do passado, os camponeses eram geralmente vistos como labregos ridículos (...) (GOMBRICH, 1999, p. 508)

Neste sentido, grupos de artistas numa aldeia francesa chamada Barbizon, realizavam observações da natureza propondo a substituição imagética da paisagem pela figura humana estigmatizada. Ícones do modernismo e motivo ideário que inspirava Oswald de Andrade a escrever artigos para tal revolução cultural. Nestes documentos, propunha a conscientização por meio de humor e metáforas que significavam o conflito entre colonizador e colonizado das artes e a necessidade de sua resolução através de uma linguagem moderna que implicaria na concepção da reafirmação dos valores nacionais. O manifesto antropofágico de Oswald de Andrade exaltou a criatividade na arte brasileira como uma forma de oposição à imitação advinda dos moldes europeus, que negava as diferenças existentes entre velho e novo mundo.

⁴⁸ Ideologia eugenista: atribuição de raça inferior principalmente aos negros e índios.



Imagem 29 – Movimento antropofágico



Imagem 30 – Revista antropofágica

Este primeiro período do modernismo no Brasil abriu portas para a propagação de uma forma de produção cultural baseada em cânones modernos que se estenderam até os anos seguintes e que foi chamado de segunda fase do modernismo. Nesta primeira fase, São Paulo transformou-se grande centro comercial de arte e iniciou-se desta forma, relações sociais entre artistas modernistas, mecenas e colecionadores. Havia uma contradição nessa relação: por um lado, a construção da identidade profissional e artística e o contato com mecenas que pertenciam a uma elite econômica, política e cultural de São Paulo de grandes latifundiários e possuidores de um gosto convencional no que diz respeito às artes.

De acordo com Miceli:

Os integrantes da primeira geração modernista foram constituindo laços e vínculos de teor variado com atividades e iniciativas dessa pequena elite de colecionadores e amantes das artes. Frequentavam suas festas e recepções, assistiam às reuniões e conferências literárias promovidas em suas mansões, ofereciam-lhes graciosamente conselhos, opiniões e dicas para aquisição ou encomenda de obras, valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para obtenção de informações, pedidos, nomeações, ou, então, já num patamar um pouco mais institucionalizado de prestações e contraprestações de serviços artísticos especializados, dependeram de sua intercessão e apoio para o acesso ao auxílio pecuniário governamental, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras. (MICELI, 2003, p. 25)

Estes mecenas tinham interesses pela arte e investiam em grandes construções de espaços reformas e exposições como a reforma do Liceu de Artes e Ofícios, criação da Pinacoteca do Estado, regulamentação do Pensionato Artístico, financiamento do projeto de decoração do Museu Paulista, pelo patrocínio de grandes exposições internacionais, pela aquisição e montagem de coleções de obras de arte, pelo apoio e estímulo concedidos aos artistas e escritores, inclusive àqueles diretamente engajados na organização e eclosão do movimento modernista. Ao mesmo tempo em que os modernistas se engajavam na reformulação da estrutura da arte, o reflexo desta ação atingia as camadas sociais que determinavam o poder econômico e social do país representadas por estes mecenas. Portanto, a estrutura da arte abalava a estrutura social que era estabelecida por meio das trocas simbólicas. Uma contradição entre a concepção ideológica do movimento modernista e a necessidade de sobrevivência da produção cultural. Havia um protesto por parte dos modernistas em relação à dependência dos modelos hegemônicos da colônia, das ações da sociedade industrial aos quais estes mecenas representavam simbolicamente. Ao mesmo tempo, essas trocas faziam-se necessárias para que houvesse uma repercussão nesta nova forma de produzir cultura e conseqüentemente de se fazer arte. Os mecenas, por sua vez,

restringiam-se apenas aos desejosos de instituir no Estado e no país uma atividade cultural que não ficasse a dever aos modelos europeus, neste sentido, não absorveram a consciência da natividade, mas sim a preservação dos costumes tradicionais baseados em status quo. Havia uma luta ideológica para a independência da referência artística europeia e, ao mesmo tempo, uma dependência destes colecionadores paulistas. Miceli evidencia estes fatos de efervescência cultural em São Paulo:

Esse trânsito entre redes de sociabilidade mundana e a viabilidade pontual de projetos artísticos e literários parecia então configurar o padrão rotineiro de uma atividade de produção cultural demasiado dependente das necessidades e demandas de seus patrocinadores-clientes. (MICELI, 2003, p. 26)

Uma parcela de autonomia era alcançada por alguns artistas como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, que financiavam suas próprias viagens para aprimoramentos, produziam obras e revistas com conteúdos modernistas, mas essas ações não atingiam a totalidade das necessidades pelo fato da existência das trocas simbólicas. Neste sentido, a complexidade das relações entre mecenas-colecionadores e artistas modernistas transformou-se num cenário de necessidades recíprocas. Por um lado, os colecionadores tornaram-se comerciantes de arte e precisavam dos artistas para garantir suas atividades e por outro lado, os artistas para evidenciar suas produções inovadoras e culturais, precisavam do apoio desta elite paulistana. Esses relacionamentos simbólicos faziam parte da construção e da caracterização de um estado moderno que não deixavam de ter resultados positivos dentro de uma reestruturação do ideário artístico, porque na obtenção da evidência pictórica dos novos modelos, eram necessários subsídios para a manutenção deste estado.

O movimento modernista estendeu-se e formou uma nova geração de artistas que continuaram a engajar seus trabalhos dentro da temática social, valorizando a etnia e suas relações representativas com os demais grupos sociais brasileiros determinantes e determinados nos valores vigentes. O ano de 1929 surgiu num momento de crise internacional com a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque e trouxe algumas consequências nos setores econômicos e políticos, que provocaram a falência dos fazendeiros no Estado de São Paulo. Com o fim da primeira fase modernista e o início da segunda, ambas capitais São Paulo e Rio de Janeiro se alternavam como centro cultural e artístico. Iniciaram-se um novo tempo de preocupações culturais de acordo com a evolução dos acontecimentos do país: a Arte social e militância política. Zilio descreve esse momento histórico das artes:

Pouco depois da vitoriosa Revolução de 1930, algumas mudanças importantes vão ter lugar no campo da arte. Lúcio Costa é nomeado para diretor da Escola Nacional de Belas-Artes e começa a promover mudanças no seu corpo docente e na orientação do ensino, até então voltado para o neoclássico. A seguir, continuando as reformas, Lúcio Costa inclui modernistas no júri de seleção do Salão Nacional de Belas-Artes, o que resulta no incentivo à participação de artistas modernos e na retração dos acadêmicos. Esses acontecimentos serão seguidos de viva reação dos artistas tradicionais, o que irá transformar a luta pelo controle das instituições culturais num fato importante durante a década de 1930. A política cultural irá, portanto, passar das mansões paulistas para os corredores e salas das repartições culturais, como, aliás, era o costume no Rio. Em todos os conflitos surgidos entre modernistas e acadêmicos, é o Estado que vai servir como árbitro, procurando manter um sistema de conciliações. (ZILIO,1982, p. 57)

Com a concentração dos recursos culturais na cidade do Rio de Janeiro, houve uma grande concentração de intelectuais a procura de divulgação e ofertas de empregos em órgãos governamentais. O modernismo ganhou poder em função da ocupação dos artistas modernos no espaço das instituições culturais, obrigando os acadêmicos a assumirem soluções de compromissos como a divisão do Salão Nacional em duas seções, uma acadêmica e outra moderna. A política cultural efetivou a presença do Estado como veículo ideológico que obteve prestígio e imagem de dinâmico e modernizador por meio do mecenato.

Em contrapartida, São Paulo, com o advento da Revolução de 1930, criava condições de continuidade do movimento. O círculo fechado da burguesia foi ultrapassado por um número de adeptos que não se restringiam aos salões aristocráticos rurais, isso determinou de certa forma, uma dissidência dentro do próprio modernismo baseadas em origens de classe. A construção de clubes culturais como SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), patrocinada por pessoas da burguesia e o CAM (Clube de Arte Moderna) formado por artistas provindos da classe média e que tinham um ideal político de esquerda. Essa divisão não era compartimentada em termos de participação nos espaços, as pessoas frequentavam os eventos e exposições em ambos os clubes. Com essa reconfiguração dos espaços artísticos mediante as transformações políticas e culturais, formou-se entre Rio e São Paulo um eixo cultural que facilitou a expansão e implantação definitiva do modernismo que trouxe ao Brasil uma fundamental abertura para a atualização cultural. Dentre vários artistas, Antonio Cândido Portinari foi o artista de maior representatividade nessa segunda fase do modernismo. Além de ter sido o primeiro artista modernista formado pela Escola Nacional de Belas Artes foi o que mais recebeu encomendas do governo brasileiro e mais reconhecido. Ganhou o prêmio de viagem do Salão Nacional de Belas Artes e entre 1928 a 1930, morou em Paris, retornou ao

Brasil e concebeu os moldes deste movimento acrescentando novos pontos de vista da pintura social. A obra com o qual ganhou o prêmio foi *Olegário Mariano* (1928).



Imagem 31 - Retrato de Olegário Mariano, 1928
óleo/tela - 198 x 65,3
Rio de Janeiro, RJ
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Portinari já demonstrava em suas pinturas traços modernizantes com elementos da cultura nacional como em *Baile na Roça* (1924). Ele submeteu esta tela e mais sete retratos ao júri de seleção do Salão Nacional, todos foram selecionados, com exceção da pintura já com estética moderna. Esta foi reprimida pela Escola por apresentar características estéticas e de conteúdos contrários às concepções acadêmicas tradicionais. Os personagens inspirados na gente de Brodowski e as pinceladas eram marcas do moderno. As cores e luzes encontravam-se dentro de uma concepção clássica. Essa produção artística foi o resultado da aprendizagem de Portinari. Absorveu a aprendizagem clássica, mas demonstrou estar vivenciando um novo momento, que ficou sedimentado nas obras seguintes, com apoio absoluto das forças ideológicas do modernismo que prosseguiram ao longo dos anos de 1930 e 40.



Imagem 32 – Baile na Roça – 1923 – 1924
 Pintura óleo/tela 97 X 134 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

De volta ao Brasil, o artista encontrou a arte moderna quase incorporada à cultura brasileira e caracterizada dentro de um padrão diferenciado em relação à primeira fase. Existia a produção de algumas obras, a politização da cultura com a aderência de intelectuais e artistas e a criação de algumas instituições culturais ocupadas por essa população. A influência que Portinari recebeu em sua vivência europeia recebeu foi a da arte moderna francesa. Em terras francesas, ele produziu apenas três naturezas-mortas que apresentavam traços das obras pré-impressionistas. As primeiras telas brasileiras apresentavam uma simplificação na forma e na cor e dentro de concepções tradicionais da arte.



Imagem 33 – Retrato de Maria, 1932
 Óleo/ tela – 101 x 82 cm
 Museu Nacional de Belas, RJ.

De acordo com Zilio:

O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação dessas diversas fontes, com a predominância momentânea de uma sobre a outra, o que lhe trará um certo ecletismo. No entanto, em termos de processo, poderíamos dizer que irá haver uma tendência em direção ao pós – cubismo, que se acentuará a partir de 1939, atingindo seu apogeu entre 1943 e 1944, nas pinturas para o Ministério da Educação e na série dos profetas. (ZILIO,(1982, p. 91)

Em 1934, a arte Portinariana começou a tomar novos rumos que formou a base de seu estilo, além da intenção nacionalista, a figura humana passou a ser a tônica de suas pinturas: trabalhadores rurais, mestiço e o negro. A temática gerou em torno do trabalho e pobreza. Sofreu influências do cubismo, de alguns artistas da Escola de Paris, muralismo mexicano, Quattrocento italiano, e ensinamentos da Escola de Belas-Artes. Neste sentido, o artista não tinha um estilo específico, mas sim um conglomerado que resultou em estilos modernos.



Imagem 34 - Pau- Brasil, 1938
 Pintura mural a afresco 280 x 250 cm
 Rio de Janeiro, RJ
 Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ



Imagem 35 – Cana – 1938
Pintura mural a afresco - 280 x 247 cm
Rio de Janeiro, RJ
Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ



Imagem 36 – Profeta, 1943
Pintura a óleo/tela.
73 x 60 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção Particular, Rio de Janeiro, RJ



Imagem – 37 – Jeremias, 1943
 Painel a têmpera/tela
 191 x 179,5cm Rio de Janeiro, RJ
 Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP

De 1934 até 1940 as obras do pintor apresentaram-se dentro de uma tendência sem muita variabilidade, entre o realismo e expressionismo. Dentro destes dois estilos, o pós-cubismo como uma forma de síntese entre os dois. Até o início dos anos trinta, Portinari utilizou o retrato como forma de sobrevivência onde obteve muito êxito. O toque moderno dentro do realismo apareceu em vasos de flores que pintava e no retrato de Mário de Andrade.

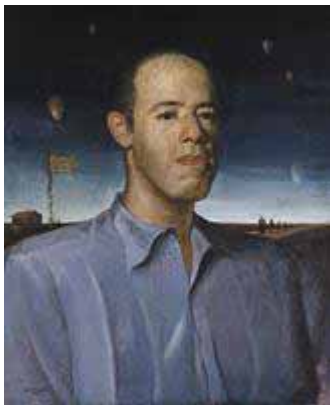


Imagem 38 – Retrato de Mário de Andrade, 1935
 Óleo/tela 73,5 x 60 cm
 Coleção Mário de Andrade, IEB-USP, São Paulo-SP



Imagem 39 – Vaso de Flores, 1936
Óleo/tela 73.5 x 60 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

A influência cubista do artista Portinari parecia estar ligada a uma necessidade de sedimentar sua postura moderna dentro das artes plásticas. Esse fato levou a uma contradição de suas produções artísticas.

De acordo com Zilio:

Situada dentro destas contradições, a obra de Portinari demonstra o conflito do artista em superar raízes acadêmicas e conquistar uma imagem moderna. Daí sua identificação com a fase clássica de Picasso, que poderia constituir uma possibilidade para a resolução dessas suas questões estilísticas. (ZILIO, 1982, p. 98-99)

A tradição renascentista era pautada na estética do belo clássico, o que não constituiu uma característica moderna. Neste sentido, suas obras foram o resultado de um hibridismo entre o velho e o novo. O compasso geométrico, a combinação cromática e a expressividade dos traços gigantescos dos murais significavam o drama dos personagens representados, um conflito entre o emocional e o racional artístico. Não houve um rompimento total da estética do belo como nos murais mexicanos, portanto, não houve a radicalização de perceber e de se posicionar no contexto político como no caso dos artistas mexicanos, o contexto social sobressaiu-se na exaltação da imagem antropológica da figura do homem em suas relações,

numa sublimação por meio da preocupação plástica, no sentido de afirmar a proposta modernista.



Imagem 40 – O último Baluarte, 1942
Painel a têmpera/tela
200 x 300 cm
Museu de Arte de São Paulo, SP

A arte moderna procurou uma afirmação sedimentada no social nessa segunda fase do modernismo, desta forma Portinari correspondia plenamente a essa demanda, embora com a característica antagônica dos resíduos renascentistas e modernos. A arte realista de cunho social é nomeada de arte revolucionária. Esse momento coincidiu com o momento político da pós-revolução de 30. Portinari, influenciado pelos aspectos humanísticos, reverenciou o homem do trabalho, auge de suas interpretações da realidade antropocêntrica, momento de muitos prêmios e de reconhecimento internacional. Pedrosa relata em suas análises este momento do artista:

O problema do homem, a realidade do homem é que agora o interessa. Mede-se a sua evolução pela evolução de seu espaço e sua terra, que, de vasta, monótona, nostálgica, primitiva, mergulhada em sombras, passa a uma terra cultivada, bem delimitada pelas linhas e perspectivas, repartidas geometricamente pelas carreiras dos cafezais numa gradação progressiva de planos e de cores aprofundada de seus horizontes claros e iluminados. Já Portinari não se contenta com as representações luminosas das figuras dos seus primeiros marrons, nem tampouco o satisfazem os ícones plásticos mas abstratos que se seguiram (*O sorveteiro*), nem mesmo as enormes figuras modeladas isoladas. O que ele quer agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, o trabalho. (PEDROSA, 1981, p. 11)

Durante os anos cinquenta, o artista demonstrou suas arraigadas convicções em relação a visão realista da arte que não o impediu a realizar algumas pinturas abstratas, mas parecia não haver compatibilidade do artista nesse estilo de arte em função da carência humana e da função da arte que ele acreditava.



Imagem 41 – Cidade, 1957
Pintura a óleo/madeira 35.5 x 45 cm
Rio de Janeiro, RJ
Coleção particular, São Paulo, SP

A pintura de Portinari foi respeitada tanto pelos intelectuais de esquerda quanto pelos burgueses, em função do sentimento nacionalista e harmonioso que as obras despertavam em função do tema homem versus trabalho. Foi o primeiro a conquistar o prêmio de viagem à Europa e menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie com a obra *Café* (1935). Neste sentido, foi um grande divulgador do modernismo brasileiro. Estes fatos provocaram reações adversas nesta sua trajetória. Muitos o consideravam como um pintor oficial pelo fato de ter produzido muitas obras para o governo. A sua ascensão e evidência na arte brasileira deu-lhe o lugar de destaque em comparação aos outros artistas que não eram tão requisitados. A arte moderna havia conquistado o mecenato por parte do Estado e este o apoiou porque necessitava de uma imagem progressista e moderna.

De acordo com Zilio:

Mais que uma discussão sobre o oficialismo de Portinari, o que está em causa é a própria visão do movimento modernista no Rio, de conquistar as instituições oficiais. Se verificarmos a evolução da relação entre o Modernismo e o Estado, poderemos considerar que a penetração crescente de intelectuais e artistas no aparelho governamental equivale a um cálculo de absorção graduada feita pelo poder. Visto que, dentro de uma certa medida, a arte moderna brasileira, tal como

era concebida nos anos 30, não representava para o Poder um questionamento ideológico, podendo mesmo servir como um aval simbólico de sua modernização. (ZILIO, 1982, p. 113)

A causa deste estigma em relação a Portinari pareceu ter ocorrido muito em função do seu destaque nacional como pintor consagrado e não como um reproduzidor da ideologia dominante. Na verdade, sua temática sobre o trabalhador e as figuras populares veio de encontro aos ideais populistas governamentais.

Na década de cinquenta, o artista começou apresentar problemas sérios relacionados à saúde. Em 1951, participou de uma exposição na I Bienal de São Paulo. Em 1954, apresentou uma intoxicação pelo chumbo presente nas tintas em que pintava. Mesmo doente e desobedecendo a ordens médicas, viajou para Israel, EUA e Europa, trabalhava intensamente no trabalho de ilustração de obras, entre as quais “A Selva” de Ferreira de Castro. Em 1962, preparava uma exposição com 200 telas em Milão, quando morreu vítima de um envenenamento pelas suas próprias tintas a óleo, principalmente a branca. Em 1963, essa mostra foi efetivada por seu amigo, industrial, escritor e crítico de arte italiano, Giuseppe Eugenio Luraghi. Giuseppe também foi responsável pela edição de três livros sobre a obra e vida do pintor: *Disegni, Brasil e Israel*⁴⁹.



Imagem 42 – Carajá – 1962
Pintura a óleo/tela 100 X 80 cm
Rio de Janeiro, RJ.
Coleção particular, Belo Horizonte, MG

⁴⁹ Série Israel: *Cabeça de velho* 1956, *Kibutz* 1957 – 1958, *Montanha do Sermão* 1956, *Caravana* 1957, *Crianças de Israel* 1957, *Menina* 1957, *Árabe no Arado* 1957, *Monte das Oliveiras* 1956, *Rabino e Menina* 1956, *Yavé, Oráculo do Senhor* 1957, *A Procura no Livro de Yavé* 1957, *Ciranda* 1958.

CAPÍTULO III

A gestalt – Da figuração para a abstração

A teoria da Gestalt surgiu no séc. XIX em oposição aos constructos psicológicos baseados na ciência positivista. Assim como a física, química e a fisiologia, a psicologia propunha uma divisão dos elementos em partes para estudá-los em suas respectivas especificidades. A teoria associacionista elegida por Wundt⁵⁰ baseava-se na separação das partes para construir a percepção. A Gestalt por meio de seus teóricos Max Wertheimer⁵¹ e Köhler⁵², afirmavam que não se poderia ter o conhecimento do todo apenas por meio das partes, pois esse todo é maior que a soma das partes. Sua origem teórica é alemã e tem como significado a forma ou configuração, seu principal objeto de estudo é a percepção e sensação do movimento, neste sentido, podemos relacionar imagem e sensação e como a função ótica é construída entre estas duas vertentes a partir dos elementos da realidade constituindo um pensamento visual.

A percepção da obra de arte e sua criação não se limitam a um ato mecânico de estímulo-resposta como propunha o experimentalismo. Essa forma percebida e sua criação transitam num processo fisiológico e psicológico de acordo com as vivências históricas e culturais experimentadas pelo artista e percebedor. Variam entre a simplicidade e complexidade perceptiva desde o recebimento do estímulo e ambiência social. Portanto a unidade fisiológica (uma parte) dialoga com o caráter real da experiência (todo). Um estímulo sensorial recebido no contato com a realidade, ativa a memória inconsciente que responde a esse estímulo resignificando a consciência ou realidade. Guillaume⁵³ em sua teoria da forma relata sobre a percepção:

Mas a associação que, na percepção, liga sensações a imagens, não é mais uma sucessão de estados distintos, uns chamados pelos outros. Neste caso, a consciência não suspeita da complexidade dos fatos; um raciocínio é que prova que a percepção está carregada de recordações. (GUILLAUME, 1966, p. 2)

Neste sentido, a percepção é constituída na relação entre imagem (estímulo) e sensação que carece de significado para construir a percepção visual. Este significado é

⁵⁰ Wilhelm Maximilian Wundt foi médico, filósofo e psicólogo alemão.

⁵¹ Max Wertheimer foi um Psicólogo Checo e um dos fundadores da Teoria da Gestalt.

⁵² Köhler; foi um Psicólogo alemão.

⁵³ Guillaume: Foi um escritor e crítico de arte francês.

elaborado por meio das marcas registradas na memória do inconsciente que elege uma leitura, uma nova possibilidade, um novo sentido trazido à consciência fundamentada pela ideologia, história ou personalidade do criador ou percebedor.

Köhler comenta as percepções empíricas perceptivas do fenômeno unidade – conjunto:

Os grupos que consistem de membros separados apresentam um interesse especial para a teoria, pois provam que uma determinada unidade pode ser isolada e, ao mesmo tempo, pertencer a uma unidade maior. (KÖHLER, 1968, p. 85)

Desta forma, ao olhar para uma determinada realidade, seja a de um objeto, uma tela, um mural ou afresco, a percepção sensorial estimula o processo de ver. Entre perceber e ver uma obra de arte existe uma diferença elementar. Percebê-la implica em interpretá-la mediante seus respectivos significados. Vê-la é simplesmente ignorá-la empiricamente. O processo perceptivo necessita dos sentidos, olfato, visão e tato do campo cerebral. Esses elementos constituem as partes que compõem o todo, ou seja, a possibilidade de realizar sua leitura.

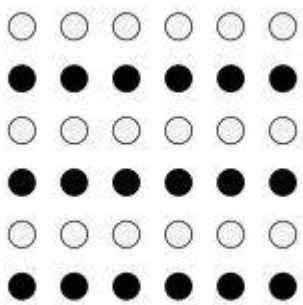


Imagem 43
Semelhança

Os elementos que compõem um quadro são expressos pelo artista a partir do estudo geométrico e da harmonia destes próprios elementos dispostos entre suas igualdades e significados, sejam por figuras humanas ou cores que correspondem a um determinado momento da percepção artística. Dentro do conceito de proximidade, os elementos, relativamente, tendem a ser agrupados.

No fechamento, as unidades faltantes se aproximam, entre suas respectivas semelhanças para dar significado à figura.



Imagem 44
Proximidade

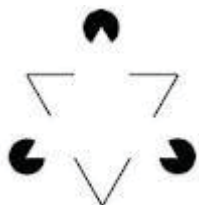


Imagem 45
Fechamento

Um artista quando na produção de sua obra de arte, procura a boa forma para a sua criação. Em termos psicológicos, o pintor passa por uma procura de elementos, desde a gênese desta, para expressar o belo. A boa forma está inserida dentro de seu campo psicológico composto por forças eletromagnéticas, construídas em sua memória por meio de recordações de objetos, cenas, situações de sua história de vida que fará parte do todo de sua obra. A tela inicia-se pela proximidade, semelhança e fechamento dos elementos geométricos, perspectivas, de linhas. A forma que dará corpo à sua expressão.

Koffka define o conceito de campo ou memória na construção da boa forma:

Existe memória. Ora, a memória determina, em grande parte, nosso campo comportamental e, até esse ponto, não pode servir de argumento contra sua universalidade. O fato de eu falar com A, a quem encontrei ontem, e não falar com B, que eu nunca vi antes, é devido ao fato de A ser, no meu meio comportamental, uma pessoa familiar, e B um estranho. (KOFFKA, 1986, p.62)

Neste sentido, o comportamento de pintar passa a ser estruturado pelo artista que busca a perfeição de sua produção parte do que já lhe é conhecido de suas caminhadas perceptivas, na técnica da plástica e estudos geométricos compõem a obra de arte. A teoria da Gestalt menciona em seus estudos empíricos a importância do sistema cerebral e seus condutores físicos, químicos e adjacentes na percepção dos objetos. Portanto, o processo perceptivo é um encadeamento de fios que reagem ao estímulo ambiental que o artista recebe e transpõe à tela através de formas geométricas, coloridas, espessas, macias ou abstratas. Um

complexo formado a partir do orgânico, mental e emocional do pintor em sua ambiência vivida.

A tríade gestáltica da semelhança, proximidade e fechamento estão representadas na imagem 46.



Imagem 46

Proximidade, fechamento, semelhança

No recorte da obra acima, o cafezal e os trabalhadores estão sob a noção de proximidade, pois, foram agrupados de acordo com a necessidade do artista em organizar os elementos para dar uma forma concreta a uma ideia abstrata. Cada pé de café, ao mesmo tempo em que estão próximos, são semelhantes. O mesmo ocorre com as figuras humanas. De um modo geral, todas as imagens estão configuradas dentro do fechamento, de qualquer ângulo é possível perceber que os elementos faltantes estão completos. Na teoria da Gestalt, além dos conceitos já mencionados, a relevância da figura e fundo norteia a noção de planos. Um vaso com flores esparramadas sobre a mesa pode representar numa pintura uma natureza morta. Dependendo de como os objetos estão expressos no espaço – mesa, ora o vaso pode ser a figura, ora pode ser o fundo, assim como as flores esparramadas. Neste sentido, parece haver uma ambivalência perceptiva. Para um apreciador de obras de arte, ao entrar em contato com a tela, o objeto que estiver mais próximo do mesmo é o primeiro plano, o mais distante, segundo plano. Arnheim (2004, p. 218): *As inúmeras investigações do fenômeno figura – fundo destinaram-se mormente para explorar as condições que determinam qual das duas formas se encontra na frente. A situação é ambígua com mais frequência do que se poderia suspeitar.*

Essa ambivalência perceptiva parece ser determinada pelo foco observacional do sujeito em contato com o objeto ambíguo da visão. Outras variáveis como aspectos históricos

e culturais também são importantes na formação da imagem. Assim, as formas identificadas no momento podem ter um significado já visto pelo observador.

3.1 Figura e fundo nas imagens dos trabalhadores e lavoura

Na tela *Café* (1935) a figura e fundo das imagens de trabalhadores e plantação apresentam-se em três planos distintos. Primeiro, os corpos fortes de três mestiços (verticais) com sacas de sisal em suas cabeças, a colona sentada (na horizontal). Segundo, o capataz com o braço estendido (horizontal e vertical), pouco distante da pilha de sacas e os dois grupos de trabalhadores encurvados. Terceiro, a lavoura do café em perspectiva formando um V no canto superior direito, confirmado por um coqueiro. Estes três planos onde aparecem as figuras humanas e a plantação de café podem ser considerados figura e fundo dentro da abordagem da Gestalt.

Arnheim em sua elaboração empírica sobre a questão da figura e fundo comenta:

Como já disse antes, não há algo como uma imagem bidimensional verdadeiramente plana. Há muitos exemplos, contudo, nos quais a bidimensionalidade prevalece o sentido de que a imagem consiste de dois ou mais planos ou espaços pouco profundos que se estendem paralelamente ao plano frontal e aparecem a distâncias diferentes do observador. (ARNHEIM, 2004, p. 217-218)

O olhar interpretativo sobre a obra de arte, no caso, *Café*, oscila sob a ótica dos três planos, portanto, a bidimensionalidade⁵⁴ inexistente neste foco perceptivo. Se ela existisse, seria uma ilusão óptica. Nesta análise, figura e fundo dependem do foco do observador. No plano das imagens frontais, as figuras são os corpos fortes de três mestiços, e o fundo, os dois trabalhadores encurvados com sacas sobre suas costas e a lavoura. Se Portinari inverte-se a ordem dos elementos do quadro em sua pintura, reproduzindo os pés de café no primeiro plano e os trabalhadores colhendo café atrás da plantação, a figura seria os pés de café. Portanto, figura e fundo se alteram mediante o foco perceptivo. Na concepção de arte de Portinari essa inversão seria inviável, pois seu foco nesta obra (*Café*) e algumas outras dentro do tema trabalho, foi o homem imigrante, negro e mestiço, desta forma, o humano prevaleceu em primeiro plano dentro de sua Gestalt.

As formas dos dois carregadores de sacas e a colona são circundantes entre eles. Já as formas circulares aparecem nas copas dos pés da plantação, as circulares, no balde e balaio à

⁵⁴ Bidimensionalidade: num mesmo plano

esquerda e chapéu de palha dos trabalhadores. A sensação de amplidão é dada pela fileira das figuras dispostas na frente de cada eira formando gradientes a partir do coqueiro, do homem sobre a escada e assim sucessivamente. A perspectiva aérea é dada pela coloração mais esmaecida das copas dos pés de café confirmando o cafezal como algo infinito. O destaque, porém, é o elemento humano que é presente em todos os planos, sob terra ocre. “... *as formas circundadas são vistas como fundo, ambos os planos envolvidos na situação figura – fundo tornam-se ilimitados...*” (Arnheim, 2004, p. 219)

Os três planos em análise nesta pintura correspondem a uma tridimensionalidade em termos de linhas projetadas, que significam profundidade em termos de foco da imagem. Conceito de profundidade que não se aplica ao plano bidimensional, vários elementos, trabalhadores e lavoura, num mesmo plano.



Imagem 47
Tridimensionalidade – figura e fundo



Imagem 48
Bidimensionalidade – figura e fundo

Na tela *Café*, não foi expresso pelo artista Portinari uma unidade ou elemento limitado. Dentro da coletividade dos trabalhadores, todos estão contidos na ação trabalhista administrada pelo capataz. Os lavradores representam as imagens de maior densidade de textura e formas anatômicas em comparação ao fundo amplo dos cafezais. Arnheim (2004, p. 219) “... Deve-se lembrar que, mesmo num simples desenho linear, a figura limitada possui maior densidade do que o fundo mais amplo. Pode-se dizer que as duas áreas têm diferentes texturas...” neste caso, o artista intensificou a textura dando ênfase na figura dos trabalhadores. Um fragmento do corpo do capataz, o braço, desenhado em traço não retilíneo sem muita textura, aparece como fundo, num plano alto, porém não em destaque. O exemplo das figuras do primeiro plano os corpos fortes de dois mestiços com sacas de sisal em suas cabeças configurou a simplicidade da obra dentro de uma orientação espacial, a distância entre os dois elementos, os corpos fortes, mantém uma mesma distância. O plano baixo que sustenta os dois corpos é o plano da terra. Num foco perceptivo, de cima para baixo na relação figura e fundo, os dois corpos fortes são as figuras e o chão da terra, o fundo.

Tomando como exemplo a **Imagem 49**, é possível identificar a simetria (distância entre dois elementos) na relação figura e fundo.



Imagem 49 – Simetria e figura - fundo
 Linha reta vertical: dois corpos
 Linha reta horizontal: plano da terra

Arnheim (2004, p. 222): “A simplicidade afeta não apenas a configuração de um padrão mas também sua orientação espacial” sob outra ótica perceptiva entre figura e fundo, a colona em perspectiva no canto esquerdo da tela pode representar a figura em relação ao trabalhador de perfil e mestiço com saca na cabeça, e respectivamente, as figuras dos homens, o fundo. O plano em que estas figuras se encontram são os mesmos, porém circular. O artista provocou a sensação de movimento às figuras por meio do plano circundante. Um observador pode imaginar um movimento real do fundo, trabalhadores, tendo como referência a figura da colona. Certamente a direção do fundo não chegaria até o ponto principal, no caso, a figura. A configuração da forma seguinte representa esta ideia de simplicidade e orientação espacial.

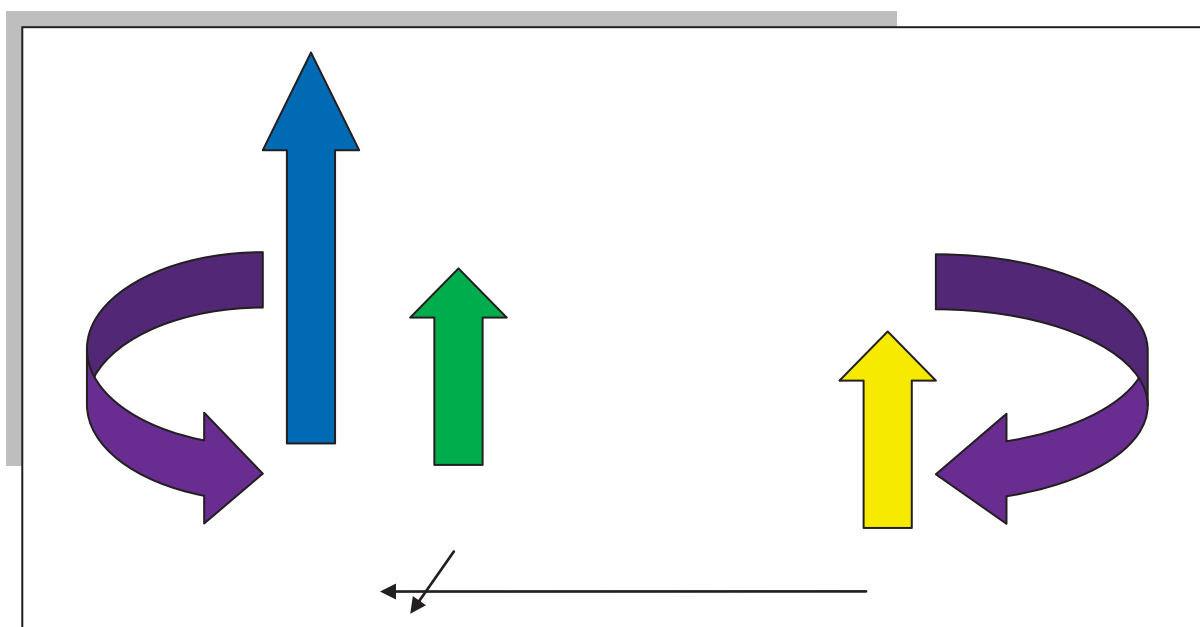


Imagem 50
Simplicidade – orientação espacial

Supondo que este retângulo seja a tela *Café*, de 1935, a seta azul a colona, as setas amarela e verde, os carregadores das sacas e as setas violetas, o plano circundante no espaço limitado. Numa sensação de movimento, e na simplicidade da forma, trabalhadores não se encontrariam com a colona, pelo fato de Portinari traçar retas não convergentes na expressão do movimento em direção ao fundo, a trabalhadora rural. O trabalhador amarelo caminharia para o ângulo esquerdo do retângulo e o amarelo para além da trabalhadora. Neste sentido, simplicidade da forma e orientação espacial pertence a relativas percepções dependentes do ponto – foco ao qual o observador ou artista atenta. Ao mesmo tempo em que as figuras estão estáticas na tela, a relação figura e fundo apresentam variabilidades pelo fato de existir uma

dinâmica imaginária que pode ser projetada e interpretada pela visualização das formas circulares.

As imagens dos trabalhadores e lavoura em *Café* apresentam a semelhança da própria natureza, os mestiços encurvados pelo peso das sacas, os círculos nas copas da plantação na proximidade com os frutos e o fechamento numa obra única, trabalhadores e lavoura, partes no contexto do trabalho, natureza do homem representada de uma forma clara, objetiva e trabalhada dentro de sua técnica clássica, porém com memórias das vivências de Brodowski.

3.2 Memória visual e as cores na proximidade com o mundo

O autor Rudolph Arnheim (1998, p. 27): “*La percepcion visual es pensamiento visual*” refere-se à impossibilidade de ler uma obra de arte sem a interligação entre sistema cerebral e órgãos sensoriais determinantes na decodificação e assimilação de uma imagem. O fenômeno ao qual se refere, são constituídos pelos sentidos, visão, audição, olfato e paladar presentes na vivência do observador e pintura do artista. Observador e pintor são artistas concomitantemente. No campo das artes visuais, os elementos presentes na totalidade da pintura são interpretados pelo observador por meio deste conjunto de sentidos e não apenas pela visão como afirmavam os experimentalistas. Os objetos ou vivências experimentadas pelo artista muitas vezes são expressos também pelas cores que preenchem o espaço em branco da tela.

Tratando-se de Portinari, a memória visual de sua vida em Brodowski, remeteu-o ao pensamento do mundo percebido e sentido. Na obra *Café* a ausência de cores se faz em alguns pigmentos ao fundo, tendo como referência o capataz enquanto figura. Neste sentido, o artista tinha a dimensão da discriminação nessa relação figura e fundo, utilizou o preto para dar forma aos rostos e o branco para as roupas dos colhedores de café. Neste limite de espaço da pintura onde as figuras se encontram na tela existe uma relatividade perceptiva entre claro e escuro. Arnheim diz:

Admita-se, o mundo da cor não é simplesmente uma série de inúmeros matizes; é claramente estruturado na base das três primárias fundamentais e suas contribuições. Contudo, é necessário uma atitude mental particular para organizar o mundo colorido de alguém de acordo com estas características puramente perceptivas. Ao invés, o mundo de uma pessoa é um mundo de objetos, cujas propriedades perceptivas dadas importam em graus variados. Uma determinada cultura pode diferenciar as cores das plantas das do solo ou da água, mas pode não se aplicar para qualquer outra

subdivisão de matizes – uma classificação perceptiva que será refletida no vocabulário. (ARNHEIM, 2004,p. 322).

A tonalidade ou matiz que o pintor utilizou foi fruto de sua percepção. O tom da natureza é perceptível no verde da lavoura de café, no vermelho-ocre da coloração da terra. As cores sofrem variações na pintura de um artista tribal ou europeu, o que evidencia os diversos contextos culturais que influenciam na representação da imagem. Em Portinari as duas cores primárias são relacionadas abaixo na **imagem 51**.



Imagem 51 – As cores e proximidade.

Representações:

Verde= lavoura de café

Vermelho= terra

A proximidade aparece na obra a partir da semelhança entre imagens figurativas percebidas em sua infância, lavouras e terra de sua cidade natal. As figuras arte Portinari aproximam-se dos elementos da natureza inseridos no mundo em que o artista vivenciou. Outros elementos agrupados como as copas, e trabalhadores são ícones significativos da cultura e história do pintor. A iluminação plástica das tintas, na tela, clarifica as figuras sob a ótica da luz e de quem a observa. Essa observação muitas vezes é realizada através da seleção de um foco posto no mundo exterior, a retina capta o estímulo do objeto, envia a mensagem para os centros nervosos e processa a decodificação em forma de pensamento. Esse processo

implica num conflito entre o que se vê no mundo exterior e a ordem interior do sujeito. A teoria de Rudolf Arnheim explicita a relação proximidade e mundo:

El estímulo penetra en el campo visual desde su periferia y, por tanto, al próprio centro del campo opone un centro nuevo y extraño. Este conflicto entre el mundo exterior que se entromete y el orden del mundo interior, crea una tensión que se elimina cuando um movimiento del globo ocular hace que los centros coincidan, adaptando así el orden interior al exterior. El detalle pertinente Del orden exterior se coloca ahora centralmente em el interior. Tenemos aquí um ejemplo elemental de um nuevo y diferente aspecto de la conducta cognitiva, a saber, la resolución de problemas. (ARNHEIM, 1998, p. 38)

Em *Café*, de 1935, as formas e cores são organizadas por uma ordem geométrica que não a compromete em termos de conflito na sua criação. Portinari utilizou seu potencial cognitivo na configuração das imagens que resultou numa beleza plástica e harmônica entre os elementos visuais coloridos. A resolução de problemas sobre o tema resultou na configuração de negros e mestiços, o foco perceptivo do artista na proximidade com o mundo social do trabalho. A saturação do branco na forma – trabalhadores provocam uma sensação de claridade no todo da pintura. A cor da terra, dos pés dos trabalhadores e o café diferem entre nuances do vermelho, mas aproximam-se à forma problemática do homem na lavoura do café que o artista percebeu em suas observações.



Imagem 52 – Harmonia das cores - Terra, pés e café

Para representar as formas terra, pés e café através das cores, Portinari utilizou o vermelho-primário e suas tonalidades. De acordo com Arnheim (2004, p. 336), embora diferindo na forma, os vários esquemas de classificação da cor baseiam-se todos no mesmo princípio. Ou seja, o artista utilizou matizes, claridade e saturação. A memória visual de Portinari caracterizada num contexto de espaço e tempo, permitiu uma organização perceptiva no presente da obra, obviamente, pelas visualizações da forma de seu passado na proximidade com o mundo.

3.3 Sob o olhar da expressão

O conceito expressão tem vários significados em termos de leituras. Na teoria da Gestalt o homem compreende o objeto concreto e abstrai seus significados na composição da imagem. Entre um balaio de café e a figura humana, a segunda apresenta uma maior complexidade representacional pelo fato do artista dar forma ao sentimento. Na primeira, a configuração é simples pelo fato de ser concreta. O humano pressupõe sentimento, o balaio de café, não. Segundo Arnheim (2004, p. 444): *“O corpo humano não é o mais fácil, mas o mais difícil veículo para a expressão visual”*.



Imagem 53 (Recorte da obra Café – 1935)

A expressão pode ser percebida por meio da forma simples, ou seja, um recorte da curva entre as costas e pernas do trabalhador, clareza com que o artista desenhou e pintou a figura. Essa parte configurou o trabalhador, a partir de uma curva que completa um círculo formando a imagem ou o todo. A forma do balaio de café colhido aproxima-se do trabalhador pela semelhança geométrica, círculos e retas perpendiculares.



Imagem 54 - (recorte da obra Café – 1935)

Na figura do menino subindo ao coqueiro, evidencia-se a forma como o artista observava o mundo da sua infância e suas possíveis relações com o momento da criação desta parte da obra. Nesta imagem, o fundo pode ser um menino, como um trabalhador pela sensação de distância em relação às figuras avolumadas. A ideia desta expressão pode comunicar o cotidiano de Portinari e trabalhadores da lavoura de café. Comenta Arnheim (2004, p. 447): *“As qualidades expressivas são seus meios de comunicação. Elas apreendem sua atenção, possibilitam-no a entender e interpretar suas experiências e determinam os padrões formais que ele cria.”* O artista usou seu potencial criativo estruturado em medidas e ângulos projetados como uma forma de mensagem ao receptor. O padrão formal de sua pintura cria uma atmosfera exata de formas e cores calculadas que dão sentido à sua ideia de trabalho. Uma expressão ativa e disciplinada dentro da relação homem–campo.



Imagem 55
(recorte da obra Café – 1935)

Os conteúdos simbólicos aparecem como forma de expressão, fundamentados na história do homem no campo de café. As manifestações do artista entre formas e cores comunicam a formação e desenvolvimento da cultura brasileira caracterizada e constituída por mestiços e negros. A ideia da criação forma uma composição que esclarece o sentido da história que Portinari quis projetar.



Imagem 56 – (recorte da obra Café – 1935)

Arnheim comenta sobre a expressividade da obra:

Consequentemente a forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como um intérprete preciso da idéia que a obra pretende expressar. Do mesmo modo, o assunto não é nem arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. (ARNHEIM, 2004, p. 452)

A importância da imagem ou forma é fundamental na leitura de uma obra de arte tendo em vista os possíveis significados impressos por meio de forma e cores. A partir de um tema, a correlação entre estes elementos transforma a pintura de abstrata em concreta. Pode ser considerada abstrata a história do mundo externo absorvida por Portinari, uma relação entre mundo externo e interno, consciente e inconsciente captada pelo processo perceptivo e transformada em expressão pela forma da composição que ilustra um acontecimento. Na arte figurativa *Café*, a noção de continuidade pode ser percebida em todo espaço da obra.



Imagem 57 – (recorte da obra Café – 1935)

Nesta figura do trabalhador carregando balde, a noção de continuidade pode ser percebida nas várias junções de pontos ou linhas que compõem a imagem como um todo para que os olhos de quem a observa possam vê-la. Durante o processo criativo do artista, há um diálogo entre mundo psíquico e físico, formando sentidos para que o observador decodifique a leitura da mensagem expressa. São representações de objetos da natureza humana e física, constituídas de significados, portanto, simbólicas. A geometria exata e compacta de Portinari nesta pintura caracteriza um estilo, um modo válido de ver o mundo. *Café* é a expressão fidedigna do ideário do artista nos anos trinta, que pode ser vista de diferentes lugares, porém, como a mesma de qualquer parte.

Considerações Finais

Este trabalho teve como influência minhas experiências no campo universitário quando lecionava as disciplinas de Psicologia da Percepção, Psicologia do Marketing e Psicologia Social na Universidade, onde havia a necessidade de interpretar e ler as imagens enquanto signos comunicacionais e importância da arte enquanto ferramenta de transformação social. Inicialmente a ideia do projeto era fazer uma interpretação da forma humana por meio dos trabalhadores rurais do café de Portinari tendo como metodologia a pesquisa de campo com amostragens qualitativas e quantitativas num grupo focal. Durante o percurso acadêmico mediante reflexões e discussões em Seminários de Pesquisa e aulas da professora Claudete Ribeiro na disciplina Psicologia e Arte, o projeto foi tomando novos rumos metodológicos aos quais não havia pensado e que foram importantes para que a pesquisa pudesse se realizar. A partir deste momento, o título e os procedimentos científicos foram revistos com a orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli e parti para a pesquisa de campo em busca do objeto de pesquisa e sensações iniciais na cidade de Brodowski e Batatais, no sentido de entrar em contato com as obras e vida do pintor Portinari, no campo Gestáltico, entre percepções e registros. Num segundo momento, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes onde se encontra a tela objeto de minha pesquisa de mestrado.

Nesta pesquisa, procurei analisar *Café*, de 1935, de Cândido Portinari dentro das possíveis leituras e compreensões dos fenômenos sociológicos e da teoria da forma expressos na obra por meio dos símbolos e alegorias. A ideia de ter Cândido Portinari como sujeito e a obra *Café* como objeto, surgiu no sentido de resgatar a importância da crítica genética na criação artística e sua contextualização histórica e cultural durante os anos trinta.

No capítulo I *Café* na obra de Portinari percebi a necessidade de inserir as derivações da obra que datam de 1934–1938, obras estas introduzidas em desenhos preparatórios, painéis e afrescos, cada uma dentro do contexto social do pintor Portinari. Essas partes completaram a importância do todo e vice-versa, tendo em vista as relações dialéticas do sujeito e objeto que implicaram na criação do objeto artístico por meio do contexto social que influenciaram na manifestação do artista. A história dos negros, mestiços e imigrantes na cultura do café, contribuiu para a elaboração do conteúdo desta pesquisa que relaciona diretamente estes personagens com a obra, pois são por meio deles que Portinari demonstrou uma preocupação social.

Em **Iconografia e aspectos sociológicos da arte em Portinari**, abordei os aspectos relativos à leitura iconográfica e sociológica da obra *Café*.

A trajetória social nos anos trinta.

Iconografia – representação dos trabalhadores no cultivo do café

Modernismo: aspectos sociais e culturais.

Utilizei Annateresa Fabris (1990) para descrever os fatos que possibilitaram a compreensão de ser Portinari um artista social, dentro de um relato que relaciona a arte Portinari com as tendências ideológicas do artista. Baseada em Aracy Amaral (1984) descrevi os acontecimentos do movimento modernista dentro de um cenário político e cultural dos anos trinta e em Sergio Miceli (2003) as relações e reflexões das políticas do movimento modernista e as influências da repercussão deste movimento nas esferas internacionais e nacionais.

A abordagem da Antropologia Cultural auxiliou para refletir e analisar a representatividade dos negros e mestiços expressos na obra do trabalhador do café, em relação ao poder da classe dominante, no caso, os barões do café e capatazes. A iconografia de Erwin Panofsky (2001) serviu como base de interpretação do intrínseco na obra *Café*, apontadas para a iconografia, constituindo o mundo dos valores da obra e sua bagagem cultural. A disciplina humanística da obra de arte foi relacionada com a ideologia humanística de Portinari na produção do homem como centro da relação do trabalho. Nesta pesquisa sobre a iconografia e aspectos sociológicos da arte em Portinari, pude compreender a importância da iconografia, sociologia e antropologia Cultural na interpretação das obras de arte, o conteúdo da história e das influências desta na composição da pintura e o movimento da sociedade em relação aos acontecimentos culturais de cada época. O conceito de estruturas das classes sociais norteou a representação simbólica dos trabalhadores expressas na pintura e possível ideia social do artista ao manifestá-las.

Baseando-me na obra de Arnold Hauser (1972), pude estabelecer no projeto de pesquisa aspectos relativos ao modernismo universal, identificando seus principais postulados como dados da história universal da arte moderna e sua repercussão nos movimentos artísticos do século XX. Neste sentido, foi importante relacionar o movimento modernista de uma forma mais abrangente no mundo europeu dentro de suas questões estéticas entre o belo e o feio e a América Latina, para, num segundo momento, reportá-la ao Brasil e respectivamente

a São Paulo e Rio de Janeiro, pólos dos acontecimentos intelectuais e artísticos neste momento da Arte Brasileira.

O estudo da teoria da Gestalt efetuado no capítulo III **A gestalt - Da figuração para a abstração**, auxiliou na abordagem dos aspectos relacionados à comunicação visual, enquanto possibilidade de leitura e interpretação de imagens, considerando aspectos da percepção e expressão. Este capítulo foi subdividido em: Figura e fundo, trabalhadores e lavoura, memória visual e as cores na proximidade com o mundo, sob o olhar da expressão. Transpondo esta leitura para as vivências do cotidiano, tive a possibilidade de compreender por meio da investigação e interpretação de uma obra a compreensão dos fenômenos envolvidos na sua criação. Para tanto, a abstração das formas geométricas foi fundamental para realizar a leitura da obra tendo em vista o estilo organizado e formal do artista. A utilização de sua capacidade cognitiva ficou expressa em *Café* e na imortalidade de um gênio sensível às complexidades de seu tempo. A forma dos corpos dos trabalhadores percebida na tela é a expressão exata do homem ligado a terra por meio da força do trabalho, e tanto quanto os lavradores, Portinari na sua força do trabalho artístico. A teoria da Gestalt afirma que, o todo é muito mais do que a soma de partes e que somente conhecendo este todo é que o cérebro pode decodificar e assimilar um conceito e perceber uma imagem. Por meio de sua abordagem procurei interpretar a percepção humana das formas e como são compreendidas as ideias e as imagens. Os elementos que as compõem são agrupados entre si de acordo com as características como semelhança e proximidade. Utilizei Rudolph Arnheim (1998) para compreender a forma considerando os aspectos teóricos de acordo com a abordagem da Gestalt enunciados pelo autor. Conforme Rudolf Arnheim (1998, p. 27): “*La percepcion visual es pensamiento visual*” O autor se refere à impossibilidade de se tratar da percepção isoladamente, mas propõe relacioná-la dentro do todo, do pensamento, visão e percepção e não apenas à retina. Busquei neste trabalho de pesquisa interpretar a relação entre percepção e a imagem de *Café*, identificando a seleção, comparação, exploração ativa, abstração e solução de problemas encontrados pelo artista. Dentre os elementos dispostos no quadro foram interpretadas as noções de similaridade, proximidade, fechamento, continuidade.

Perceber a criação artística sob o olhar da Gestalt levou-me a interpretá-la dentro de um universo de formas e cores indissociáveis da sensação e cognição. O foco perceptivo foi mediado pela atenção seletiva das formas geométricas constituídas de cores e expressões simbólicas como exemplo de proximidade, semelhança, fechamento e continuidade. Para

estas noções, foram recortadas partes da pintura, em outros momentos, criações geométricas para exemplificá-las.

Nestas considerações finais, sinto a infinidade de possibilidades e questionamentos entre sujeito e objeto, Portinari e *Café*, de 1935. Mas considero que a ruptura temática vivenciada pelo artista na década de trinta aproximou-se de minha inquietação quanto aos aspectos da linguagem social e da forma na arte brasileira. Esta pesquisa confirmou meus pressupostos de que a arte é um instrumento fundamental de transformação sócio - histórica e cultural, ela representa o olhar de um artista sobre acontecimentos sem espaço e tempo. A relação figura – fundo e contexto social compõe o significado da obra e sua relevância cultural. Os trabalhadores do café identificados como partes, são figuras evidenciadas pelo artista no sentido de expressar seu ideário social e humanista, pela forma como compôs as matizes e utilização da noção de movimento e espaço na tela como um todo.

BIBLIOGRAFIA

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

ANDRADE, Mário. **Portinari amigo mio**. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Organização, introdução e notas Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras, Autores Associados, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo, 1909-1992. **Arte Moderna/ Giulio Carlo Argan**: Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **El pensamiento Visual**. Tradução de Rubem Maser. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira: 2004.

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

BARBOSA, Alexandre de Freitas. **A formação do mercado de trabalho no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2008.

BENTO, Antônio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. (1996). **As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. 1930-2002. **A economía das trocas simbólicas/ Pierre Bourdieu**; Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CAMARGO, Ralph. **Portinari desenhista/ idealização, conceituação, pesquisa, coordenação e edição Ralph Camargo**. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes [São Paulo]: Museu de Arte de São Paulo, 1977. 264 p.; ill.

COHN, Sérgio. **Ensaio Fundamentais: artes plásticas/ Sérgio Cohn (org.)** – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

- CORRÊA, Ariovaldo. **Brodowski – Minha terra e minha gente**. São Paulo: Editora Pannarte, 1986.
- DE MASI, Domenico (organização). **A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa**. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FABBRI, Angelica Policeno. **Contando a arte de Portinari**. São Paulo: Noovha América, 2004.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FILHO, Duílio Battistoni. **Pequena História das Artes no Brasil**. São Paulo: Editora Átomo, 2005.
- FILHO, Mário. **A infância de Portinari**. Rio de Janeiro: Bloch Editores S/A, 1966.
- GRAÇA, Marcio da. **Metodologia & pesquisa: religar e Projetar**. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. **A Micro-história e Outros Ensaios**. Lisboa, Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.
- GIUNTA, Andrea. **Candido Portinari y el sentido social del arte/** compilado por Andrea Giunta – 1ª ed. – Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- GOMBRICH, E.H. **A história da Arte/ Tradução de Álvaro Cabral**. 16ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- GUILLAUME, Paul. **Psicologia da forma**: Tradução de Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- HAUSER, Arnold. **1892–1978 . História Social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Editora PAZ E TERRA S/A, 6ª edição, 2000.

HUTTER, Maffei Lucy. **Imigração Italiana em São Paulo (1880-1889). Os Primeiros contatos do imigrante com o Brasil**. São Paulo: Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1972.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**/Marc Jimenez; tradução Fulvia M. L. Moretto. – São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KOFFKA, Kurt. **Princípios Básicos de Psicologia da Gestalt**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

KÖHLER, Wolfgang. **Psicologia da Gestalt**. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo / Sergio Miceli**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 2001.

PEDROSA, Mário. **Dos manuais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organização: Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística/ Cecília Almeida Salles**. – 2.ed. – São Paulo: EDUC, 2002.

SCHNITMAN, Dora Fried.(Organizadora) **Novos paradigmas, Cultura e subjetividade**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

TIRAPELI, Percival, 1952 – **São Paulo, artes e etnias**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. John B. Thompson. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós – graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS: Carmen Grisci, Jefferson Bernardes, Marcos de O. Müller, Rosana

Nora, P. Valério Maya, sob a responsabilidade do Prof. Pedrinho A. Guareschi – Petrópolis, RJ: Vozes, 6ª edição, 2002.

VÁZQUEZ, Sánchez Adolfo. **Convite à estética**. Tradução Gilson Baptista Soares. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VYGOTSKY, Lev Semenovich, 1896 – 1934. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**/L. S. Vygotsky; organizadores Michael Cole ... [ET AL.] ; tradução José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. – 7ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIOLA, Milca Ceccon. **Pensar e dizer sobre o que se vê: uma experiência com leituras de imagens**. In: CHRISTOV; MATTOS (organizadores). **Arte Educação, experiências, questões e possibilidades**. São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2006.

WÖFFLIN, Heinrich. (2000) **Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos de arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 4ª edição.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: autores associados, 2001.

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

ARTIGOS ELETRÔNICOS

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Modernismo latino americano e construção de identidades através da pintura**. Revista de História 153. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n153/a10n153.pdf> Acesso em: 07/11/2011.

COSTA, Rosely Gomes. **Mestiçagem, racialização e gênero**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº21, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/06.pdf> . Acesso em: 11/09/2011.

SANTOS, Jocélio dos. **“Incorrigíveis, afeminados, desenfreados”: Indumentária e travestismo na Bahia no século XIX**. Revista Antropologia vol. 40 nº 2. São Paulo, 1997.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000200005 . Acesso em: 10/09/2011.

SITES

www.portinari.org.br Acesso em: 22/03/2011

<http://www.klepsidra.net/klepsidra6/muralismo.html> Acesso em: 08/06/2011

<http://es.wikipedia.org/wiki/Muralismo> Acesso em: 08/06/2011

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142002000300015&script=sci_arttext Acesso em: 22/06/2011

<http://acvieira.arteblog.com.br/1650/Operarios-1933-OST/> acesso em: 23/09/2011.

DISSERTAÇÕES

Viana, Wagner Leite.

Portinari menino e o circo /Wagner Leite Viana.

São Paulo : [s.n.], 2008

98 f. : il.

CATÁLOGOS

Portinari, Candido, 1903-1962

Portinari/Cândido Portinari; coordenação de Harry Laus. São Paulo: Galeria do Brasil, 1970.
20p.: il.

Candido Portinari (1903 – 1962): Pinturas e desenhos. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2002.
104 p.

Viana, Wagner Leite.

Portinari menino e o circo /Wagner Leite Viana.

São Paulo: [s.n.], 2008

98 f.: il.

Portinari, Cândido, 1903-1962

Portinari/Cândido Portinari; coordenação de Harry Laus. São Paulo: Galeria do Brasil, 1970.
20p: il.

Candido Portinari (1903 – 1962): Pinturas e desenhos. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2002.
104p.

Portinari, Cândido, 1903-1962.

Candido Portinari: catálogo raisonné = catalogue raisonné /[concepção e coordenação geral
João Cândido Portinari;

organização Christina Scarabotolo Gabaglia Penna, João Cândido Portinari; versão para o
inglês Lisa Dean Hawkins]. -

Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004

5 v.: il. + CDrom

Fontes Iconográficas/ Imagens (Pinturas, fotografias)

Anexos



Diego Rivera – Homem na encruzilhada- 1933 – 1800 X 751 cm



Diego Rivera - O Arsenal – 1928 500 X 403

Anexo 1. Obras: Terra Virgem, A grande cidade de Tenochtitlán, A civilização Tarasque, A água nas evoluções das espécies, Indústria de Detroit, Dia as flores, A nova democracia, Pela completa segurança de todos mexicanos, A idade de ouro pré-colombiana.



Anexo 2. Museu Casa Portinari, Sala do Museu.



Anexo 3. Cozinha do Museu.



Anexo 4. Mobiliário e banheiro



Anexo 5. Sapatos e roupão de Cândido Portinari.



Anexo 6. Pincéis, tintas e cavaletes.



Anexo 7. Instrumentos de pintura e cavaletes.