

# Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano

*Encounter and misencounter:  
Portinari's muralism and Mexican muralism*

**João Henrique Zanelatto\***

**Tiago da Silva Coelho\*\***

## Resumo

A pintura mural foi, no século XX, considerada a pintura mais engajada socialmente. Os pintores mexicanos divulgaram-na a níveis internacionais. No Brasil, o trabalho de Candido Portinari para o Ministério da Educação é considerado um dos grandes trabalhos da arte mural. O muralismo mexicano influenciou diversos artistas em todo o continente americano e europeu, e sobre a influência dos mexicanos em Portinari há muitas divergências. São essas divergências que pretendemos evidenciar a partir de uma análise da produção historiográfica sobre a temática.

## Palavras-chave

Muralismo. México. Portinari.

## Abstract

The mural was, in the Twentieth century, considered the most socially engaged style of painting. Mexican painters promoted it on the international level. In Brazil, Candido Portinari's work for the Ministry of Education is considered one of the great works of wall art. The Mexican muralism influenced many artists throughout the Americas and Europe, and there are many differences in the influence of Mexicans in Portinari. We intend to prove these differences from an analysis of historiography on the subject.

\* Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioeconômico e do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), em Criciúma (SC). Autor, entre outros trabalhos, do livro: *De olho no poder: o integralismo e as disputas políticas em Santa Catarina na era Vargas*. (Porto Alegre: Ed. PUC-RS; Criciúma: Ed. UNESC, 2012). E-mail: <jhz@unes.net>.

\*\* Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), professor dos cursos de História e Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), em Criciúma (SC). E-mail: <tiagocoelho@unes.net>.

Muralism. Mexico. Portinari.

*Na minha obra só há camponês. Mesmo  
quando faço outra coisa, sai camponês.  
Mesmo a paisagem a mais imaginária é  
sempre camponês.  
Candido Portinari*

Durante a pesquisa realizada sobre os mundos do trabalho nos murais do Ministério da Educação e Saúde Pública, pintados por Candido Portinari, nos deparamos com algumas interrogações a respeito do muralismo, um dos movimentos mais representativos da pintura mexicana no século XX. O México acabara de sair de uma revolução de caráter popular. e o muralismo buscava retratar e articular a continuação do movimento revolucionário. A arte mural, como também é conhecida, apresentou o México e seus pintores à grande parte do mundo ocidental, principalmente à França e ao continente americano. E não somente isso, os mexicanos passaram a exercer significativa influência no mundo da arte, diversas escolas surgiram através das discussões em torno das suas pinceladas.

Contudo, o objetivo deste artigo não é somente a pintura mexicana, mas sim a sua relação com a brasileira. Durante a pesquisa algumas questões foram levantadas, uma delas diz respeito à influência do muralismo mexicano nas obras de Portinari. Essa influência, negada por muitos intelectuais e afirmada por outros, esteve presente durante muito tempo na vida do pintor e, através de uma análise da produção historiográfica, buscamos evidenciar as possibilidades desse relacionamento: singularidades, conexões e/ou diferenças entre o muralismo mexicano e o muralismo de Portinari, entre o muralismo mexicano e o brasileiro.

Iniciamos situando Candido Portinari no seu tempo. Nascido no início do século XX, mais precisamente em 1903, era filho de imigrantes italianos que buscavam “fazer a América”, mas, como muitos, não tiveram êxito. Quando chegaram a São Paulo, dirigiram-se a Brodósqui, uma pequena cidade do interior paulista. Desde criança, Portinari já demonstrava interesse pelo desenho e pela pintura. Quando tinha nove anos, passavam por sua cidade alguns pintores que restauravam as fachadas e paredes das igrejas, o pequeno pintor os ajuda, despertando então para uma nova possibilidade de futuro<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> GÊNIOS da pintura. *Portinari*. São Paulo: Abril Cultural, 1967. p. 3.

Portinari vai para o Rio de Janeiro em 1920, onde passou por muitas dificuldades até conseguir a vaga na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes)<sup>2</sup>, e muitas mais até ser reconhecido por sua pintura. Todo ano, ao fim das atividades escolares, era montada uma exposição coletiva para todos os pintores da escola, chamada Salão Nacional de Belas Artes, na qual todos os interessados poderiam se inscrever e concorrer ao primeiro prêmio da mostra, uma viagem à Europa. Havia bonificações em dinheiro para os demais premiados. Em 1923, Portinari, ao participar da mostra, leva uma premiação em dinheiro. Portinari segue participando nos anos seguintes, até que, em 1928, recebe como recompensa pela premiação de melhor quadro do Salão Nacional de Belas Artes uma viagem de três anos para a Europa<sup>3</sup>. “Contrariando a tradição dos bolsistas, aproveita a estada na Europa para observar, para entrar em contato com as novas correntes estéticas.”<sup>4</sup> Nessa viagem descobre os pintores que iriam ser fundamentais para o seu crescimento artístico, os renascentistas italianos (Giotto, Piero della Francesca, Fra Angélico) e os da Escola de Paris, principalmente Matisse, Modigliani e Picasso. Quando retornou, encontrou um país muito diferente daquele que havia deixado<sup>5</sup>.

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930 provocou algumas modificações na estrutura do país, e o ambiente artístico/cultural não ficou de fora. Como exemplo disso podemos destacar a nova forma de apresentação do Salão de Belas Artes, que não mais premiava o melhor, mas era transformado em um ambiente propício aos novos artistas, para que estes apresentassem os seus trabalhos. Outra modificação foi a nova direção da Escola Nacional de Belas Artes, que passa a ser liderada pelo arquiteto Lúcio Costa. A ENBA até então enfocava uma linha acadêmica de pintura, que, segundo o historiador Carlos Cavalcanti, se caracterizava por uma

[...] “acelerada perda de atualidade, afastando-se da contemporaneidade européia, malgrado o interesse na Europa, mas uma Europa do passado, preservada em museus e praças públicas”. Os pintores brasileiros – observa esse historiador – “na maioria e por todo um século, tornaram-se herdeiros da missão [francesa] de 1816. São todos neoclássicos ou acadêmicos, com

<sup>2</sup> A Escola Nacional de Belas Artes, inicialmente chamada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, teve suas atividades iniciadas a partir de 1816, no Rio de Janeiro, com os artistas da missão francesa, contratada por D. João VI. Foi a escola formadora de ilustres pintores consagrados nacionalmente e internacionalmente, como Pedro Américo, Victor Meirelles, entre outros. Portinari entra para a escola no ano de 1921. PROJETO Portinari. *Cronobiografia de Cândido Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.htm>>. Acesso em: 1 ago. 2007. p. 2.

<sup>3</sup> FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 15-16.

<sup>4</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 6

<sup>5</sup> Ibidem.

maiores ou menores acentos de personalidade. Realmente, não tivemos sequer, como prática generalizada, o Impressionismo<sup>6</sup>.

A mudança na direção da ENBA possibilitou uma maior liberdade para cada artista trabalhar de sua maneira, entretanto o modernismo permanecia sendo a escola privilegiada. Justamente foi essa ação, dentre tantas outras feita por Vargas, no mundo das artes, que sinalizou que estava acontecendo uma mudança importante no Brasil. Os modernistas ganharam os espaços oficiais do país, e o governo, mais precisamente o Ministério da Educação, se tornou o grande mecenas do período que vai de 1930 até 1945.

No seu retorno, Portinari encontra uma nova ambiência artística no Rio de Janeiro. A Revolução de 1930 repercutira em todos os setores da vida nacional. O Presidente Getúlio Vargas cria o Ministério da Educação e Saúde e inicia a renovação das instituições artísticas e culturais do país, a partir do Instituto de Música, da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico e da Escola Nacional de Belas Artes. O jovem arquiteto Lúcio Costa é indicado para substituir a ultra-conservadora direção da ENBA<sup>7</sup>.

Foi nesse contexto que Portinari foi contratado pelo ministro Gustavo Capanema para pintar a sala de audiências do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública. Ao pintor, foi dada a liberdade de escolher como iria trabalhar, porém o tema foi delimitado pelo governo.

O tema primeiramente seria Educação para o trabalho, mas, segundo Annateresa Fabris, Portinari propôs ao ministro um tema diferente, trataria do trabalho na história do Brasil, sendo este aceito<sup>8</sup>. Para esse trabalho foram feitos estudos sobre a temática, que resultaram nos doze painéis atuais: *Pau-Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-Mate, Café, Cacau, Ferro, Borracha e Carnaúba* (este foi colocado porque sobrou espaço para mais um painel). Essas obras estão na sala de audiências do edifício, e permanecem ordenadas da mesma maneira que aqui foram dispostas, por proposição do pesquisador Afonso Arinos de Mello Franco, responsável pelos estudos para a composição dos painéis juntamente com Rodolfo Garcia. A proposta seria “dividir a história do país ‘em ciclos econômicos, cronologicamente distribuídos: o do pau-brasil; o do gado; o do ouro; o do café, e finalmente, o da indústria’”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> PROJETO, Portinari. *Cronobiografia de Candido Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.htm>>. Acesso em: 1 ago. 2007. p. 2. O termo entre colchetes consta no original.

<sup>7</sup> Ibid., p. 6.

<sup>8</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 11

<sup>9</sup> FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 90, 2005.

Os murais foram produzidos com o objetivo de retratar a atividade do trabalho nos diversos ciclos econômicos brasileiros. Desde a chegada dos portugueses na costa brasileira com o pau-brasil, até as atividades recentes, da borracha e da carnaúba, perpassando pela cana-de-açúcar, gado, garimpo, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau e ferro.

Nas pinturas de Portinari é possível observar a sua ligação com o popular, afirmada pelo próprio pintor e por muitos teóricos embasados na escolha que Portinari fez para compor as pinturas do Ministério da Educação e Saúde, a técnica do mural. A pintura engajada socialmente. Antes de Portinari na América Latina, os pintores mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros se dedicavam à pintura de murais e, assim como Portinari, eram filiados a um partido de matiz comunista.

A conturbada deposição de Vargas e o fim do Estado Novo tornaram o clima pela sucessão presidencial um tanto agitado. Com a redemocratização, os partidos voltavam à legalidade, e todos poderiam concorrer aos principais cargos do país. Em 1945, Eurico Gaspar Dutra foi eleito presidente. Portinari, filiado ao PCB (Partido Comunista do Brasil), se candidatou na tentativa de assumir o posto de deputado federal por São Paulo. Concorreu, mas não foi eleito.

Dois anos depois, há uma nova tentativa de Portinari e do partido, e dessa vez ele se candidata ao Senado. Essa eleição, realizada em 1947, era para compor os quadros faltantes da Câmara e do Senado Federal. No pleito a disputa foi contra Roberto Simonsen<sup>10</sup>. Portinari sempre esteve à frente na contagem dos votos, até mesmo quando acabou a contagem; ganhou, mas os votos foram reapurados e Simonsen foi decretado vencedor. “Durante as apurações, o seu nome esteve quase sempre em primeiro lugar. Ocupava esta posição mesmo após a contagem final dos sufrágios. Depois seria feita uma recontagem e proclamada a sua derrota nas urnas”<sup>11</sup>.

As candidaturas políticas de Portinari foram cheias de controvérsias. Alguns de seus biógrafos (Antonio Bento e Marcos Moreira) explicam que sua ligação com o PCB era estritamente moral, teria filiado-se ao Partido Comunista do Brasil pois queria ajudar a população. Segundo os mesmos, Portinari nunca entrara em contato com os textos de Marx e Lênin, dizendo que o partido o tomava muito do tempo de criação e que ele poderia ajudar muito mais pintando<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Roberto Simonsen, empresário paulista, foi escritor, engenheiro, industrial e político, um dos fundadores Federação das Indústrias de São Paulo e da Confederação Nacional de Indústrias. Era participante ativo das discussões econômicas do período Vargas e influente político durante o governo Dutra.

<sup>11</sup> BENTO, Antonio. *Portinari*. São Paulo: Léo Christiano Editorial, 2003. p. 298.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 298.

Não há como confirmarmos essa assertiva, sendo que quem defende tal posição são familiares de Portinari e alguns amigos. O pintor sofreu muito por sua participação no PCB, com perseguições políticas, com críticas contundentes e com a perda do *status* que adquiriu nos tempos em que realizou seus principais trabalhos (1930-1945).

Para contrastar com a ideia de que Portinari não se interessava pela política, há uma declaração do pintor no jornal *Diretrizes*,

Minha arma é a pintura. Sempre foi, e não tenho culpa se muitos nunca compreenderam. Algumas pessoas que se diziam muito ligadas à minha obra, ficaram espantados quando souberam de minha simpatia pelo Partido Comunista. E perguntaram, com ar alarmado, meio compungidos: “Mas você vai deixar de pintar?” Ora agora é que vou pintar mais. Entretanto esse espanto diante de minhas idéias políticas não devia existir, bastava que essa gente tivesse sabido sentir os meus quadros, em que predomina o sentido popular<sup>13</sup>.

E também em seu discurso no dia que recebeu das mãos de Luís Carlos Prestes a carteirinha de filiado no PCB: “O marxismo é o clarão de esperança para todas as classes oprimidas e todos os que pertencem a essas classes terão nele a solução para a dura vida de trabalho e de paz.”<sup>14</sup>

Como exposto acima, não é possível afirmar esse desinteresse de Portinari pela política, tampouco afirmarmos que ele entrou ou não em contato com os textos teóricos sobre o socialismo. As declarações de Antônio Bento e da família contrastam com as declarações do próprio Portinari.

Mesmo com o seu engajamento às ideias marxistas, negadas pela sua família e por alguns amigos, Portinari trabalhou para o governo ditatorial de Getúlio Vargas. Trabalho esse que vai lhe trazer algumas dores de cabeça e tristezas, como relatado pelo crítico de arte e amigo de Portinari, Flávio de Aquino em entrevista ao Projeto Portinari:

Quando ele foi a Paris, em 1946, queria conhecer Picasso, o seu ídolo. Mas tinha brigado com o Cícero Dias – que vive até hoje, é pintor em Paris – por razões que eu não sei. O Cícero era muito amigo de Picasso [...]. Então, o Cícero foi ao Picasso levando a reprodução do retrato oficial do Getúlio, que Portinari fez e que está no Palácio do Catete e disse: “– Olha, este é o pintor que você quer receber. É o pintor de um ditador, o Vargas”. Então o Picasso

<sup>13</sup> PORTINARI, candidato dos comunistas. In: *Diretrizes*, Rio de Janeiro, [dez. 1945]. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/vejamaais.asp?notacao=PR;8759;1&ind=22&NomeRS=rsDocsPR&Modo=C>>. Acesso em: 23 out. 2007.

<sup>14</sup> PORTINARI, Candido. [Discurso proferido por ocasião de reunião do Partido Comunista Brasileiro]. Rio de Janeiro, 1946. 5 f. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/vejamaais.asp?notacao=AP;10;3&ind=3&NomeRS=rsDocsAPTX&Modo=C>>. Acesso em: 23 out. 2007. p. 4.

não recebeu Portinari e deixou apenas que Portinari visse o ateliê da rue de la Boétie. Portinari ficou magoado com isso e, mais ainda, com o Cícero<sup>15</sup>.

Alguns anos após finalizar os trabalhos, filiou-se ao PCB e concorreu a cargos públicos pelo partido. O mesmo partido que havia sido perseguido pelo governo Vargas. Quando o partido é posto novamente na ilegalidade pelo governo Dutra, em 1947, Portinari se exila no Uruguai, voltando alguns anos mais tarde, para trabalhar para o governo de Juscelino Kubistchek. A trajetória política de Portinari é conturbada, mas sua trajetória artística sempre esteve do lado dos trabalhadores e do povo, por isso a escolha pelo muralismo.

A pintura mural tem a possibilidade de ser a mais engajada politicamente por ter um acesso facilitado à população, pois geralmente ela é feita em locais amplamente movimentados, e sua técnica envolve artifícios para que ela dure muito em locais não climatizados. Portinari, ao referir-se sobre a pintura mural, em uma palestra no dia 26 de julho de 1947, em Buenos Aires, na Argentina, afirmou que:

La pintura mural es la más adecuada para el arte social porque el muro generalmente pertenece a la colectividad y al mismo tiempo cuenta una historia, interesando a un mayor número de personas. Pueden obtenerse dos resultados por ese medio: la educación plástica y la educación colectiva<sup>16</sup>.

Por *educacion colectiva* o pintor relaciona o conhecimento estético com as lutas sociais, trabalha as dificuldades enfrentadas pela população e também com a apropriação artística do povo. Para Portinari, o pintor social é “interprete do povo”, “mensageiro dos seus sentimentos” e luta por um futuro melhor no qual todos tenham acesso aos bens necessários para uma vida digna<sup>17</sup>. Seguindo a mesma linha, Aracy Amaral expõe que a arte mural trabalha com um grande número de pessoas, diferente das pinturas em quadros, a elas são relegadas a paredes de casas, museus e exposições<sup>18</sup>.

No México, a pintura mural foi o maior expoente artístico daquele país, recém-saído de uma revolução popular. Os pintores mexicanos

<sup>15</sup> AQUINO, Flávio de. [Entrevista concedida ao Projeto Portinari]. 1 nov. 1983. Disponível em: <www.portinari.org.br>. Requisitado por e-mail.

<sup>16</sup> PORTINARI, Candido. Sentido social del arte. In: GIUNTA, Andrea (Org.). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. p. 313. Em tradução livre nossa: “A pintura mural é a mais adequada para a arte social porque o muro geralmente pertence à coletividade e ao mesmo tempo conta uma história, interessando a um maior número de pessoas. Pode-se obter dois resultados por esse meio: a educação plástica e a educação coletiva.”

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>18</sup> AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social da arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 2003. p. 19-21.

fizeram escola em todo o país e lançaram suas sementes por todo o continente americano e europeu.

A influência do muralismo mexicano foi destacada em toda a América Latina e devia muito ao vento inspirador pós-revolução de 1910-1920. A figura de José Vasconcelos, ministro da educação de Álvaro Obregón, ao instituir o “programa do mural” e permitir a liberdade de estilo e de temáticas aos artistas, certamente colaborou para intensificar um movimento que já desabrochava anos antes. Os muralistas em princípio exigiam a erradicação da arte burguesa e viam na tradição indígena um modelo de ideal socialista e popular. Havia um compromisso de realizar uma arte para o povo, como diz a Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos: “A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês<sup>19</sup>.

Mundialmente famoso, Diego Rivera foi, ao menos publicamente, reconhecido como o maior expoente da pintura mural mexicana. Seus contatos com os revolucionários André Breton e Leon Trotsky deram à sua pintura um rumo reconhecidamente a favor de uma revolução do proletariado, como a que ocorreu na Rússia em 1917. Rivera emprestou seu nome para a publicação do manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, redigido por Breton e Trotsky<sup>20</sup>.

Tanto Rivera, como Orozco e Siqueiros, os principais muralistas do México, eram comunistas. A presença das ideias marxistas em seus murais era uma constante. Além disso, militavam nas causas comunistas e organizavam-se em torno do partido comunista. Visando dar maior união aos artistas mexicanos ajudam a fundar o sindicato dos pintores.

A maioria dos muralistas era filiada ou sofria influência do Partido Comunista Mexicano. Criticavam a pintura acadêmica e se consideravam herdeiros da tradição indígena. Quando fundam o Sindicato dos Operários Técnicos, Pintores e Escultores divulgam um manifesto propondo a socialização da arte e a destruição do individualismo burguês, exaltam a arte monumental como a utilidade pública e repudiam as manifestações estéticas contrárias ao sentimento popular considerando-as burguesas<sup>21</sup>.

Por essa filiação ou influência do partido comunista, e por consequência da União Soviética (URSS), os pintores mexicanos passaram a fazer parte de uma escola que chamamos de *realismo socialista*, surgida no Congresso de Escritores soviéticos que foi realizado em 1934 na cidade de

<sup>19</sup> ANDRADE, Everaldo de Oliveira. História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandía Pantoja. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 150, 2006.

<sup>20</sup> AMARAL, op. cit., p. 20.

<sup>21</sup> VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana: 1910-1940*. São Paulo: Ática, 1993. p. 47.



Moscou. Nesse congresso foram adotadas as propostas de Máximo Gorki, que pregava a arte como via de expressão dos ideais marxistas. Os artistas buscariam sua inspiração na vida simples do operário e do camponês<sup>22</sup>.

O socialismo também foi traduzido em forma visual por artistas na URSS e em outros lugares, seguindo o modelo do “Realismo Socialista” e celebrando o trabalho em fábricas e fazendas coletivas. Do mesmo modo, os murais de Diego Rivera e seus companheiros, encomendados pelo governo mexicano pós-revolucionário a partir da década de 1920, foram descritos pelos próprios artistas como “uma arte educativa, de luta”, uma arte para o povo que traz mensagens tais como a dignidade dos índios, os males do capitalismo e a importância do trabalho<sup>23</sup>.

Essa escola deveria se diferenciar das outras em questão pelo direcionamento voltado aos trabalhadores, mas em muitos momentos qualquer obra de crítica social passa a ser encarada como realismo socialista. O escritor Ernest Fischer apresenta em seu livro *A necessidade da arte*, a ocorrência que relaciona as obras do “realismo socialista” como uma “arte socialista”, diferenciando-a do “realismo crítico” que o escritor rotula como capitalista, enquanto o “realismo socialista” e a “arte socialista”, “implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo”<sup>24</sup>.

Posto isso, levantamos as seguintes questões: Portinari pertencia a esse grupo do realismo socialista? As pinturas de Portinari expressavam a classe trabalhadora e o mundo socialista?

Segundo Annateresa Fabris, não. Para Fabris, Portinari e os mexicanos não possuem a mesma escola, pois para ela a realidade nacional de cada um se diferencia da do outro, sendo assim cada qual terá um direcionamento intelectual.

Sendo fruto de duas realidades nacionais diferentes, não poderiam exprimir a mesma atmosfera emocional e intelectual: enquanto o muralismo mexicano, fruto de uma revolução nacional, tem um caráter de propaganda (pelo fato de colocar-se abertamente a serviço da propagação dos novos ideais), caindo frequentemente no esquemático e no didático (no afã de tornar essas idéias acessíveis às massas), a obra de Portinari, embora à procura de raízes nacionais, representa aquela síntese de estética social que Mário de Andrade chama de plástica<sup>25</sup>.

Para Annateresa Fabris, Portinari e os mexicanos não podem exprimir a mesma atmosfera intelectual, e ainda segundo a autora, o

<sup>22</sup> LEHMKUHL, Luciene. “O pintor não fecha os olhos diante da realidade”: Portinari e o neo-realismo português. *Art Cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 60-61, jan./jun. 2006.

<sup>23</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 81.

<sup>24</sup> FISCHER Ernest. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1959. p. 125.

<sup>25</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 50.

pintor brasileiro não sofre influência na sua pintura mural, como era de se esperar pela ordem cronológica. A pintura mural no México começa em 1922, após a revolução, a escola do realismo socialista em 1934, ano da primeira composição com características de pintura mural de Portinari, e os murais do Ministério da Educação só foram pintados entre 1938-1944. Seria possível que Portinari sofresse alguma influência dos pintores mexicanos, porém Fabris nega tal assertiva:

A respeito desses afrescos [do Ministério da Educação], tem-se falado muito na influência de Rivera, Orozco, Siqueiros. Entretanto, o conjunto nos revela muito mais traços dos primitivos italianos (que servem também de ponto de partida para Rivera e seus companheiros) que da expressão política e panfletária dos mexicanos<sup>26</sup>.

Entre os que apresentavam a influência dos mexicanos, estava Oswald de Andrade, contemporâneo do pintor, que no início da década de 1930 foi um dos apreciadores da arte de Portinari, vendo nele um dos representantes mais completos do modernismo. O pintor, que era apreciado pelos academicistas, escolhia então deformar seus desenhos, não por não saber desenhar, mas por uma escolha estética. Oswald vai criticar seriamente Portinari quando o pintor divulga os primeiros desenhos para os murais do ministério, chegando até mesmo a falar em plágio. “Não contente em acusar o pintor de utilizar ‘recursos passadistas e primários’, o escritor chega a falar em plágio, quando afirma que este se pôs ‘a virtuosar pés, mãos, cabeças copiadas de Rivera ou de documentos coloniais’”<sup>27</sup>. Para rebater a crítica de Oswald de Andrade, Fabris aponta a semelhança de fontes comuns entre os pintores mexicanos e o pintor brasileiro.

Ainda para Fabris, Oswald queria era atacar Mário de Andrade, e o fez através da arte que Mário tanto exaltava: a de Portinari. Isso fez com que Portinari mudasse de ideia quanto à composição dos painéis. Inicialmente, eles seriam mais realistas, com mais detalhes, mas na crítica de Oswald, Portinari estaria copiando a genialidade de Diego Rivera. Os painéis foram modificados e finalizados da maneira como hoje se encontram, negando todos os detalhes que Portinari julgara desnecessários. Estes foram retirados, segundo o pintor, por causa da iluminação do ambiente e da dificuldade em se pintar afrescos, pois a tinta seca rapidamente, o que impossibilita a demora da pintura e a dedicação aos detalhes minuciosos<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Ibid., p. 50.

<sup>27</sup> FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 91, 2005.

<sup>28</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*, op. cit., p. 40; FABRIS, Annateresa. *Portinari e a arte social*, op. cit., p. 91.

Se há alguma semelhança estilística entre Portinari e os Mexicanos, esta deve ser mais procurada nas fontes comuns (Renascimento, vanguardas europeias) que na simples transposição de uma expressão revolucionária por parte do artista brasileiro. [...] O que parece ter havido, em certos momentos, é muito mais uma semelhança de concepção, vinda de uma mesma ideologia política (que Portinari, entretanto, não experimenta de forma direta no seio de uma revolução)<sup>29</sup>.

No que tange à influência de Portinari pelos mexicanos, o crítico de arte e literato Mário Pedrosa se aproxima da análise de Fabris. Para Pedrosa, a evolução pictórica de Portinari e os seus ideais o levaram para a pintura mural:

Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou<sup>30</sup>.

Pedrosa coloca que não foi pelo conhecimento dos mexicanos que Portinari sente vontade de fazer pintura mural, mas sim a partir das suas influências que vem das mesmas matrizes dos mexicanos, os pintores da renascença italiana. Porém, em outros casos o próprio Portinari afirma que foi pelo conhecimento de uma obra que ele decidiu fazer outra com a mesma técnica. As influências de Portinari podem ser percebidas na conversa que tem com o escritor português Mário Dionísio. Sobre a possibilidade de sofrer influências, Portinari declarou a Dionísio:

- Claro! Ninguém foge às influências. Elas são naturais, indispensáveis mesmo.
- E que influências aceita, então?
- Muitas, respondeu Portinari [...] Tenho sofrido muitas influências, nem posso com precisão indicá-las todas [...]
- E com uma voz repassada de entusiasmo, exclamou de repente:
- E Picasso!
- Pensava nisto desde que vira a reprodução de «O Último Baluarte» que não posso deixar de encarar como uma «Guernica» mais humana, se me é possível dizer isto, mais próxima do homem comum, mais presa às suas origens. Mais nossa – disse-lhe depois.
- Picasso anda, com efeito, por detrás de algumas dessas coisas admiráveis. «O Último Baluarte» é o caso mais evidente, não?
- Sim Picasso fulmina-me. [...]

<sup>29</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 79.

<sup>30</sup> PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 12.

– Eu tinha de fazer «O Último Baluarte». Se não o tivesse feito, isso teria sido muito mal. Era preciso fazê-lo e esperar o que acontecesse. Ou me afundaria ou conseguiria dar o salto. [...]  
– Foi o que aconteceu, dei o salto<sup>31</sup>.

Tanto Fabris quanto Pedrosa apontam que as influências matrizes de Portinari e dos muralistas mexicanos são as mesmas, os pintores da renascença italiana, Giotto, Piero della Francesca, Fra Angélico, e, para Portinari como o mesmo afirma, Picasso e os pintores da Escola de Paris.

Divergindo dos argumentos apresentados até agora por Fabris e Pedrosa, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral evidencia em seus estudos que há, sim, uma derivação artística da pintura mural de Portinari devido à influência da escola mexicana. Em seu livro *Arte para quê?*, a autora analisa o texto de Mário Pedrosa citado acima;

“Todavia, Mário Pedrosa insiste em não querer mostrar Portinari como influenciado pelo movimento muralista mexicano, o que nos parece de difícil comprovação, quando o México se tornou, a partir de sua revolução, com os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco, a mais poderosa influência externa na arte norte-americana dos anos 30 e de vários países da América Latina, como Colômbia, Argentina, Chile, Peru e Equador, onde essa década, iminente política em função da recessão, preocupar-se-ia avidamente com os problemas sociais, o que tocava também o meio artístico brasileiro<sup>32</sup>.”

Em outras partes do mesmo livro, a autora recorre a essa questão, salientando a força que os muralistas exerciam sobre os pintores no continente americano, influência principalmente refletida nos movimentos modernos e engajados socialmente, como o caso de Portinari:

“Se a preocupação social mexicana influenciou poderosamente os artistas jovens e de esquerda dos Estados Unidos nos anos 30, pode-se bem imaginar como essa mensagem de participação do meio artístico nas mudanças sociais ecoaria nos países da América Latina. Assim, se no Brasil Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente sua admiração pelos mexicanos em seus trabalhos já nos anos 30, em outros países como no Peru, Equador, e Colômbia, emergiria a preocupação social através do “indigenismo”, vertente de cunho regional da pintura revolucionária do México [...]”<sup>33</sup>.

Amaral aponta ainda para a contradição da análise de Pedrosa quando observa a influência do muralismo mexicano sobre os pintores na

<sup>31</sup> DIONÍSIO, Mário. Portinari, pintor de camponeses. *Vértice*, Coimbra, Portugal, p. 220-221, maio 1946. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppcervo/vejamaais.asp?notacao=PR;7718;1&tind=1&NomeRS=rsDocsPR&Modo=C>>. Acesso em: 23 out. 2007.

<sup>32</sup> AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social da arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 2003. p. 61.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21.

América em contraposição à influência dos pintores europeus na própria Europa e na América. Para a autora isso fica evidente quando Mário Pedrosa escreve que:

“Não é talvez fora do propósito observar aqui, pelo menos de passagem, que só na América foi a tentativa mexicana generalizada por todo o continente, tornando-se mesmo uma característica da evolução pictórica americana, em contraste com a evolução européia” Posto que aqui ocorre com essa tendência, “a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído”<sup>34</sup>.

Então, se Pedrosa considera que houve influência dos muralistas “generalizada por todo continente”, Portinari, habitando o continente citado, não teria sofrido a influência dos mexicanos? Amaral completa, após a análise da citação anterior, que ela não possui a mesma opinião sobre a influência de Portinari pelos mexicanos, enfatizando que “da influência, não aceita por Mário Pedrosa, da escola mexicana sobre o artista, não temos dúvida”<sup>35</sup>.

Como apresentado até o momento, existem divergências sobre a derivação da pintura mural de Portinari a partir da escola mexicana. Entretanto, todos os autores apresentados concordam em um ponto, a pintura mural de Portinari foi um dos pontos mais altos na trajetória do pintor, que, sendo ou não de influência mexicana, levou Portinari a ser reconhecido como um dos maiores expoentes da pintura social brasileira no século XX.

Dentro da pintura social foi criada a escola do Realismo Socialista, cujos expoentes foram os muralistas mexicanos, porém, como apresentado, Portinari não se enquadrava nessa categoria, por não se igualar aos mexicanos em desfazer-se da técnica para enfatizar didaticamente a mensagem do socialismo. Segundo os três autores estudados neste texto, Annateresa Fabris, Mário Pedrosa e Aracy Amaral, nessa perspectiva, Portinari era diferente dos mexicanos.

Em declaração, Diego Rivera assume essa desvalorização da técnica em defesa da mensagem, entretanto, esse descuido sobre a técnica não tem origem no não aprendizado da técnica, mas sim na escolha livre de propiciar uma em contrapartida da outra:

O muralismo mexicano não deu em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal, tampouco à arquitetura e menos ainda à escultura.

<sup>34</sup> Ibid., p. 61.

<sup>35</sup> Ibid., p. 62.

Porém, pela primeira vez na história da arte da pintura monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela, os deuses, os reis, chefes de Estado, generais heróicos etc.; pela primeira vez na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo. Quando em meio a este aparece o herói, é como parte dele e seu resultado claro e direto. Também pela primeira vez na história, a pintura mural tentou plastificar, numa só composição homogênea e dialética, a trajetória no tempo de todo um povo, desde o passado semimítico até o futuro cientificamente previsível e real; unicamente isto é o que lhe deu um valor de primeira categoria no mundo, pois é uma contribuição realmente nova na arte monumental em relação a seu conteúdo<sup>36</sup>.

A declaração de Rivera destaca que o que interessava ao grupo dos muralistas era trabalhar com a realidade social, desconstruir os heróis da história quase mítica e colocar quem para eles eram os verdadeiros heróis que construiriam o futuro, que seria, para o grupo mexicano, o socialismo. Para Rivera, a vontade e a ação nas obras de reverter o papel da história é que foi a maior contribuição do muralismo mexicano.

A plástica de Portinari para os críticos da época era quase impecável, não é à toa que ele era idolatrado pelos modernistas, pois sabia desenhar e aprendeu a arte acadêmica, mas escolheu por livre vontade seguir os preceitos modernos, na pintura mural. Os muralistas mexicanos trabalhavam com a plástica, mas privilegiavam a mensagem, uma das diretrizes da escola do Realismo Socialista.

Como apontado anteriormente e segundo os autores estudados, Portinari não fazia parte da escola do Realismo Socialista. Contudo, a historiadora Luciene Lehmkuhl, no artigo intitulado “O pintor não fecha os olhos diante da realidade: Portinari e o neo-realismo português”, estuda o estabelecimento da escola do *realismo socialista* ou do *neo-realismo*, como era conhecida em Portugal, por influência direta de Portinari.

Lehmkuhl iniciou contextualizando o que é a escola do “neo-realismo”. Durante grande parte do século XX, de 1926 a 1974, Portugal viveu uma ditadura com Oliveira Salazar no poder. Em 1933, o regime se reestrutura decretando o Estado Novo, o Partido Comunista Português é posto na ilegalidade e, como em todo o mundo capitalista, existia um grande medo em relação ao comunismo e à União Soviética. Por conseguinte, as resoluções aprovadas pela União Soviética e sua política externa não eram aceitas nos países capitalistas, e isso levou à modificação do termo “realismo socialista” em Portugal, que, segundo Lehmkuhl, adotou a nomenclatura “neo-realismo” para se referir à arte de inspiração soviética.

<sup>36</sup> RIVERA, apud AMARAL, op. cit., p. 20-21.

Com a clandestinidade imputada ao Partido Comunista Português pela ditadura Salazarista, as discussões envolvendo arte e política precisavam ser matizadas para entrar no país. Fazia-se uso, portanto, de um vocabulário filtrado, como o termo “neo-realismo”, no lugar de “realismo socialista”<sup>37</sup>.

Essa denominação vinha a encobrir o verdadeiro nome do movimento, movimento esse que foi, segundo a autora, catalisado por Portinari, e sua obra *Café*, feita em tela, mas com dimensões muito próximas às da pintura mural. Essa tela foi a Portugal na Exposição do Mundo Português em 1940. Nessa exposição ocorreu uma mostra de arte brasileira, tendo como uma das atrações principais o quadro *Café*, e os ensaios para os murais do Ministério da Educação.

A partir desses apontamentos, podemos perceber que Portinari não foi somente um pintor a utilizar a pintura mural, mas que, ao fazê-lo, mesmo que diferente dos pintores mexicanos, primando pela técnica, não esqueceu dos sentidos que o movimento muralista pregava. Se não foi adepto do realismo socialista, suas ideias são muito próximas, sem conseguirmos distinguir muito bem em que aspecto uma ou outra se faz presente. Ocorre que, dentro do contexto brasileiro e mundial dos anos 1930 e 1940, as obras de Portinari tiveram amplo e quase irrestrito circuito nacional e internacional, com exposições em diversas partes do mundo. Facilitando a dispersão de suas ideias, sejam elas socialistas ou não, sejam elas voltadas para os aspectos sociais ou não. Acesso esse que fez com que o mundo o conhecesse e, através de suas obras, tivesse contato com outro mundo artístico, que muitas vezes, devido a restrições a certos nomes, como os dos mexicanos, por parte de governos autoritários, impediu que o realismo socialista, ou obras com um sentido social explícito, pudessem circular pelos mais variados lugares, como Portinari fazia. Realismo socialista, ou não, Portinari pintava o social, e com isso suas obras puderam ser utilizadas para os mais diversos fins, desejados pelo pintor, ou não.

Recebido em: 30 de março de 2013

Aceito em: 8 de dezembro de 2013

<sup>37</sup> LEHMKUHL, Luciene. “O pintor não fecha os olhos diante da realidade”: Portinari e o neo-realismo português. *Art Cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 61, jan./jun. 2006.