

O TOCADOR E O PINCEL: A MÚSICA NA PINTURA DE CÂNDIDO PORTINARI

Marcelo Téo¹

A música surge no universo da pintura como analogia possível no processo de construção formal – os acordes cromáticos, a harmonia das cores, o ritmo, a repetição e as variações como estratégias de comunicação sensorial, a orquestração dos tons, linhas e formas, etc. – e como representante, pelo sua expressividade autônoma com relação aos domínios da comunicação, do universo dos sentidos, da interioridade, servindo como modelo de criação para boa parte dos artistas modernos. A trajetória de Henri Matisse talvez possa ser considerada um caso exemplar, tendo como foco em suas pesquisas e experiências plásticas a busca de uma expressão livre das amarras da literatura e de um diálogo com a arte não ocidental, fazendo-o a partir de uma constante aproximação com a música, como mostra a atual exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Suas tentativas de tradução sensorial das impressões da natureza e da realidade implicaram num progressivo rompimento com o traço mimético, expressando um desejo nítido de libertação dos métodos de desenho pautados no esquadramento da realidade em prol de uma linha de sentido construtivo, estrutural, não-narrativa. A obra não reproduz, mas é produtora, para Matisse, de conteúdo sensorial.

Ao caso brasileiro deve-se incluir, para além dos questionamentos sobre a arte pura e sobre a aproximação com a arte primitiva, uma série de fatores de cunho histórico-social, inerentes à realidade local, que vão ao encontro destas discussões, acrescentando novos sentidos e possibilidades de diálogo entre o mundo da imagem e o da música, tendo o corpo como ponto de convergência entre eles. Tais presenças podem ser detectadas já nos primeiros anos do século XX, com a pesquisa gestual de Almeida Júnior, estendendo-se durante todo o período de produção modernista. Procurarei explorar aqui um caso específico, mas representativo: o do pintor Cândido Portinari, cujas respostas para as investidas rumo aos temas, formas e problemas da música e da cultura popular parecem situar-se no cruzamento entre trajetória individual, projeto nacional e realização plástica, concedendo à música papel importante para a compreensão de sua obra e, a partir dela, de alguns problemas de ordem social que tangem o universo na visualidade.

A primeira obra

De 1914 a 1920, existe o registro de apenas 12 obras realizadas por Portinari, sendo a primeira um retrato a carvão de Carlos Gomes [figura 1], realizado quando o pintor tinha apenas 11 anos de idade, com o intuito de homenagear a banda de música *Carlos Gomes*, junto a qual seu pai tocava tuba. Serviu-lhe de inspiração a marca de cigarros de mesmo nome, muito conhecida na época, além de uma fotografia do compositor. Um trabalho medíocre, se pensarmos nos níveis técnicos alcançados pelo artista apenas alguns anos depois, não indicando um brilhantismo precoce, ao estilo mozartiano, pelo qual provavelmente ansiavam pais e tutores. É significativo, contudo, por nos fornecer vestígios sobre seus primeiros impulsos criativos, em busca, talvez, da admiração do pai, de homenagear a banda pura e simplesmente, ou o compositor.

Independentemente dos motivos diretos que levaram o pintor de Brodóski a realizar o retrato, a obra atenta para a sua experiência do mundo da música, antes mesmo de encontrar referências na pintura. Seu herói era, de fato, um músico, fosse ele o autor de *O*

¹ Doutorando em História na Universidade de São Paulo.

Guarani, seu pai, ou a banda inteira. A fatura da obra teve, então, impulso musical. No que diz respeito aos referenciais plásticos, utilizou-se de não mais que uma fotografia do compositor – muito provavelmente um retrato, ou uma cópia, cuja posse era obrigatória nas paredes das sedes de bandas de música de então, junto aos de Mozart, Beethoven, Verdi ou Wagner – e um maço de cigarros da marca *Carlos Gomes*. Referências corriqueiras, portanto. Bem menos eruditas do que as informações musicais que a obra colocava em jogo, ainda que amadoristicamente.

Numa primeira observação, vemos um desenho com traços ainda rígidos que refletem a inexperiência do então menino Candinho, alguns feitos mesmo a régua e compasso – como na moldura que envolve o rosto do compositor e no colarinho. Mas evidentes também é a intenção de dar ao retratado traços de excentricidade (bigode imenso, cabelo *a la* Beethoven) comuns ao visual do músico romântico. O olhar do compositor possui um caráter visionário, inquieto, também característico da alma romântica, segundo os retratos de músicos. Somadas, tais evidências deixam entrever algo da profunda admiração nutrida pelo compositor, cujo retrato não foi feito como trabalho, mas num formato de homenagem.

Contudo, as imperfeições nas proporções, visíveis nos olhos quase estrábicos, no posicionamento algo cubista do nariz, no queixo torto e no enorme bigode que dá a impressão de ter sido colado sem muito capricho por sobre a boca do maestro, fazem com que o retrato se pareça mais com uma caricatura, com as quais o menino de Brodówsqui provavelmente tinha mais contato, sendo talvez, a única parte dos periódicos que lhe despertava o interesse.

Musicais e popularescos, portanto, parecem ter sido os primeiros impulsos plásticos de Portinari, orquestrados toscamente, bem ao estilo das bandinhas, que apresentavam nos coretos das pequenas cidades arranjos simplificados de peças de Wagner – originalmente escritas para orquestras imensas e com arranjos extremamente complexos – que surpreendiam pela efetiva aparência, ainda que estivessem longe das exigências eruditas de execução. No Brasil, tanto a banda de música quanto a caricatura acabaram por gerar ruídos permanentes no mundo da arte, culta ou popular. As misturas entre o popular e o erudito, entre a escola de Belas Artes e o jornal, ganha-pão dos desenhistas, entre as aulas de música que integravam a formação burguesa e o som do rádio que, apesar das críticas de que era alvo, permanecia ligado a tocar os mais novos sambas, unida ao vai-e-vem urbano x rural que virá alguns anos mais tarde a caracterizar o pensamento nacionalista, são, creio, temperos os mais característicos da arte brasileira.

O baile na roça e a pintura regional

O *Baile na roça* foi a primeira obra com tema regionalista executada pelo pintor. O tema centra-se a meio-caminho entre o regional e o individual, entre o tema da vida rural e o da vida do próprio artista. A obra é realizada logo após Portinari tomar posição definitiva no Salão de 1923, quando chamou a atenção da crítica com o retrato do escultor e professor do Liceu de Artes e Ofícios Paulo Mazzuchelli. Após finalizar o *Baile*, em 1924, Portinari o enviou junto com mais sete retratos ao Conselho Superior de Belas Artes, visando a participação na Exposição Geral do mesmo ano. Foram aceitos pelo júri apenas os sete retratos, os quais receberam a Pequena Medalha de Prata da XXXI Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes / ENBA, conferida ao conjunto das obras

expostas. Após a recusa, Portinari decide vender o *Baile*, ato do qual se arrepende profundamente, tendo procurado, sem sucesso, reaver esta obra até o fim de seus dias.²

Mais uma vez, o pintor de Brodowski inaugura uma fase de sua carreira a partir de experiências e elementos musicais diversos: a música clássica, a ópera e a banda de música no *Retrato de Carlos Gomes*, sua primeira obra; no *Baile na roça*, a festa ao estilo imigrante europeu, a sanfona como guia sonoro, os trajés bem acabados, indicando a significância do evento e separando os demais do negro que espreita, ao lado da sanfona, talvez o artista que pinta a cena, dividindo-a em dois. De um lado, a penumbra estática dos que permanecem alheios à música: o homem com cachimbo, o mundo exterior que começa a partir da porta vigiada pelo fumador e, talvez, o próprio pintor, cujo trabalho, vigiado sutilmente por alguns figurantes, pouco ou nada reflete no movimento da cena; de outro, prevalece a luz, como que a representar o som e o movimento, a dança, a linguagem gestual implícita nas posturas, nos passos, na arrumação das faixas e lenços, no posicionamento das mãos. É a luz, na sua branquidão mais efetiva, que veste o corpo do homem negro ao lado da sanfona, cuja estaticidade sugerida pelo olhar curioso é negada pelo pintor, que lhe concede luz própria, tal qual ao sanfoneiro, de quem o corpo, ainda que aparentemente estranho aos ritmos da sanfona, torna-se também foco de luminosidade. São, portanto, os *corpos na luz* portadores de movimento, de um *gesto musical*. A luz se distribui não geométrica ou naturalisticamente, mas como som, em ondas que preenchem o ambiente, ou parte dele, especificamente aquela em que há sintonia entre o corpo e a paisagem sonora.

O violinista e o contato com Mário de Andrade

Em *O violinista* Portinari parece repetir o recurso utilizado em *Baile na roça*, onde a música é sugerida através da luz, estabelecendo uma equivalência entre luz e som. Embora o viés colorístico remeta, em certa medida, ao procedimento utilizado por Delacroix no *Retrato de Paganini*, Portinari aborda a dimensão musical a partir de um ponto de vista distinto. Delacroix estabelece uma tripla complementaridade entre o artista e seu instrumento: uma colorística, abolindo os contornos; outra corporal, repetindo as curvas do instrumento no corpo do executante; e, por último, psicológica, enfatizando sua ‘ausência’ devida ao mergulho no universo sonoro. Os olhos fechados, a cabeça instalada sobre o instrumento, a leveza do gesto, a indefinição do desenho e o não-lugar em que toca seu violino: todos indícios dessa busca de tradução do momento artístico mais puro – a criação musical –, segundo a visão de Delacroix, assíduo freqüentador das salas de concerto parisienses, amador do violino (teve aulas de música no Conservatório de Paris), e leitor de Madame de Staël.

Portinari explora com mais afinco a última dimensão – a psicológica –, retratando o violinista num momento de reflexão, num transe que antecede a performance, quando a musicalidade toma conta, num formato luminoso, do corpo e da alma do artista. É dele, mais do que do instrumento, que emana a luz que deve ser confundida com o som, sobretudo das mãos e da cabeça. Não só a luz é antinaturalista, como o cenário em si, cuja perspectiva é distorcida e as linhas horizontais e verticais, no chão e na parede não encontram continuidade, encenando uma espécie de afundamento no lugar em que se encontra o músico: uma paisagem sutilmente onírica. Diferente do retrato de Manuel Bandeira, exposto junto com *O violinista* em 1931, que se define a partir da paisagem carioca,

² Portinari guardou uma pequena fotografia da obra, a qual foi divulgada pela imprensa em 1980, resultando na sua localização pelo Projeto Portinari. Informações obtidas a partir de documentação e descrições do *Catálogo Raisonné* e pelo site do Projeto Portinari (www.projetoportinari.com.br).

a qual influi na definição do perfil psicológico do retratado, o fundo no retrato do violinista Oscar Bogerth expõe apenas um estado de interioridade. Rompe com a perspectiva, com a continuidade geométrica, em prol de uma atmosfera de sonho que, numa fusão de sutilezas cromáticas e rítmicas (na gravata, nas linhas do chão e da parede), tenta traduzir um momento de criação que extrapola a dimensão intelectual, foco no retrato de Bandeira. O contato de Mário de Andrade com estas duas obras – *O violinista* e o *Retrato de Manuel Bandeira* – é crucial para entendermos não apenas sua atuação como crítico de artes plásticas, sempre permeada por conceitos musicais, mas também sua relação com Portinari, a constituição de suas posições no campo da produção artística e intelectual. Mário vai ao Rio de Janeiro para visitar o Salão de 1931, que ficou conhecido como “Salão Revolucionário” pela inserção, a partir do trabalho do recém-nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Costa, de um amplo e representativo repertório de artistas modernos. Suas primeiras visitas ao Salão deram origem a duas impressões contraditórias e definitivas em seu exercício crítico. Na primeira, acompanhado de Bandeira, Mário manifesta uma impressão positiva do retrato do amigo feito pelo alemão Friedrich Maron, que era tema das conversas no ambiente artístico carioca. Na segunda visita, a qual faz sozinho e com mais demora, Mário impressiona-se com outro retrato de Manuel Bandeira, do então seu desconhecido Cândido Portinari, bem como com outra obra do mesmo pintor, *O violinista*. Na terceira visita ao Salão, quando se reúnem os simpatizantes do modernismo em torno de Mário e Bandeira, a opinião do primeiro sobre o quadro de Maron já é bastante diferente, provocando certo desconforto no amigo retratado. Contrapõe a falta de equilíbrio da composição ao lirismo das obras de Portinari. Em carta a Manuel Bandeira, em busca de justificar sua mudança repentina de opinião, Mário encontra na música uma metáfora explicativa, contrapondo ao quadro de Maron um outro de Zuluoga (pintor espanhol bastante querido à Portinari nesse momento):

Era um quadro [de Zuluoga], uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatendeu completamente aos problemas dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos. (Carta de 10/9/1931. ANDRADE, 2000:525)

Muito embora a apreciação andradiana do quadro de Maron não corresponda à realidade da obra, é sintomático que Mário acuse a obra do alemão de anti-musical, pois coloca em pauta uma crise que é característica da própria construção conceitual de sua crítica, a qual oscila entre a censura e a defesa dos diálogos com a música. Condena, por um lado, a veia abstrata da plástica de um Kandinsky e dos *fauves* em geral, cujo diálogo com a música parte do horizonte construtivo, tendo como objetivo central a autonomia de linguagem, sobretudo pela via da cor. A ausência da dimensão social deveria ser evitada nesta fase de busca, ainda, de uma nacionalidade artística. Endossa, por outro lado, a presença da música como representante-mor da alma profunda, do lirismo, do mundo dos sentidos, fato que o levará, anos mais tarde, a amparar uma arte voltada para o folclore – sobretudo em sua dimensão musical –, o qual seria portador dos traços mais marcantes e definidores da imaginação nacional, entendida como método criativo e expressivo, como forma e como gesto, vivos na composição e no corpo. Ao chamar de anti-musical o quadro do alemão, Mário parece buscar apoio nesta segunda concepção, atribuindo a Maron um caráter programático, sem a liberdade lírica que, para ele, Portinari parecia possuir, e que seria necessária para dar fluência e conectividade às partes do quadro.

Para chegar a tal juízo, é muito provável que Mário tenha ouvido e levado em conta alguns comentários feitos por Manuel Bandeira sobre as distintas experiências de posar para os dois pintores, publicados em forma de artigo semanas mais tarde sob o título *Retrato de meus dois pintores*, percebendo uma fundamental diferença no trabalho do alemão Maron e de Portinari, pintor 'legitimamente' brasileiro.

A espontaneidade lírica é coisa que exclui sistematicamente de suas criações. Tudo nele é relação precisa. Nunca mistura a tinta no gesto reflexo que já é do domínio do instinto. Eis aqui duas imagens do mesmo homem e que diferem por tudo quanto separa os temperamentos e as inteligências dos respectivos criadores. Porque estes, sem o querer, se retrataram a si mesmos. Trabalho subterrâneo de criação. O alemão, por maior que fosse a sua tensão de exprimir objetivamente uma realidade humana, exprimiu-a de fato, mas rigorosamente dentro de si mesmo e de sua raça. O ítalo-brasileiro de Brodowski, terra de Palanim, entregou-se desde o primeiro momento ao subjetivismo lírico de suas origens latinas. (BANDEIRA, 1931)

Opunha à visualidade esquadrihante – em busca de decompor a realidade – o foco da expressão musical, como mote para uma pintura que partisse do mundo dos sentidos para ajudar a descobrir o Brasil adormecido por debaixo das camadas de tinta que a compunham.

A música entre a coesão plástica e o gesto nacional

Ainda que os trabalhos de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral apontem também esse paradoxo, Mário de Andrade não lhes dá tanta atenção quanto no caso do recém-conhecido Cândido Portinari. Tarsila apresentou, no referido Salão, obras já conhecidas, como *A caipirinha* (1923) e *A feira* (1925), cujo foco está na construção rítmica a partir das zonas de cor e das repetições e variações formais, bem ao estilo de Léger ou Delaunay, conservando, todavia, uma iconografia regional – as frutas, as casas, etc. – e uma orquestração cromática pautada em grande medida no universo cromático popular – o desbotado da arquitetura unido à agudez das cores da natureza. Di Cavalcanti, por outro lado, explora a dimensão *gestual* do ritmo e da musicalidade. Não é mais o ritmo como valor universal, aplicável ao universo da música e da plástica, mas um ritmo específico, criado a partir da digestão da natureza através dos sentidos, gerando uma rítmica que é tributária dessa percepção, e não sua organizadora, como parece ser o caso na obra de Tarsila. A fusão entre corpo e meio aparece n' *A caipirinha* e também em *Devaneio*, de Tarsila e Di Cavalcanti respectivamente. Mas se para a primeira, essa fusão organiza o espaço e o gesto, no segundo caso, o corpo penetra na arquitetura, se adapta e faz adaptar a terra à sua forma, sempre num movimento lânguido; o ritmo é sugerido por uma gestualidade vagarosa e escorrida, tratando o equilíbrio plástico de forma oculta, sem que esteja, como em Tarsila – ou mesmo na *Menina com violão* de Antônio Gomide, exposto no mesmo Salão –, saltando aos olhos. Mas Mário encontra em Portinari um classicismo de tom lírico que o agrada profundamente. Embora argumente não conhecê-lo, é presumível que tenha ouvido falar de Portinari através de Manuel Bandeira, cuja percepção sobre o pintor girava em torno da personalidade interiorana que lhe era característica. É possível que a caipirice do pintor, unida ao seu virtuosismo técnico, tenham agradado a Mário de Andrade, abrindo uma nova porta na busca por um continuador de Almeida Júnior. Nesse sentido, Portinari parece responder de perto ao projeto intelectual andradiano, interessado na criação de uma identidade coletiva nacional para a qual, segundo Annateresa Fabris, “deveriam convergir tanto elementos racionais, quanto elementos sentimentais, alicerçados no inconsciente coletivo, na religiosidade e nas crenças populares”. A construção desse projeto incluía não apenas

artistas dotados de consciência social, mas “igualmente de uma consciência do próprio ofício e de uma ética refletida na busca constante de aperfeiçoamento”, traço definidor da personalidade de Portinari.

Com o avançar da década de 1930 (a partir de 1933), Portinari passa a aprofundar seu contato com Mário de Andrade, bem como uma abordagem regional, tanto em termos temáticos quanto de linguagem. Os retratos, embora ainda tomassem parte significativa do seu tempo, perdem espaço para composições voltadas a problemas de fundo nacionalista. A música, neste contexto, ganha espaço crescente, tanto como tema, visto que há uma profusão de obras que abordam festas, cenas, estilos e paisagens musicais, quanto como recurso criativo e, ainda, como ponto de partida no tratamento do corpo, do homem, do gesto nacional. Há, no conjunto da obra de Portinari, uma tensão que se aproxima daquela apontada entre as obras de Tarsila e Di Cavalcanti e mesmo no texto de Bandeira sobre seus dois retratos, acima comentado. Trata-se da constituição de uma musicalidade referida a partir da forma, ou tratada figurativamente não como tema, mas como gesto, ou seja, como ritmo vivido no corpo e na relação com o meio.

A monumentalidade escultórica de obras como a *Colona sentada* (1935) contrasta com a sensualidade dos ritmos cotidianos refletidos nos corpos das figuras de *Morro* (1933), obra anterior em que o ordenamento visual se dá a partir de movimentos em curva que criam um sentido complementar entre natureza (morro) e corporalidade. Uma intenção de ordenamento visual vai tomando forma na obra de Portinari conforme avança a década de 1930, predominando, em suas obras mais definitivas, o corpo escultórico e o ritmo como função quase que exclusivamente plástica. Em *Café* (1934) tais características podem ser identificadas numa primeira análise, embora a obra traga outros elementos de novidade que também merecem atenção. As variações e repetições dão forma a uma idéia de ritmo que evolui rumo ao infinito com o aprofundamento do espaço perspéctico; os corpos agora são construtores do espaço, e não mais seus cúmplices; são corpos anônimos, pesados, cujas curvas não sugerem sensualidade, mas dedicação e empenho às tarefas da colheita. A visualidade é controlada pelo feitor que aponta as tarefas e pelo próprio pintor, que separa as atividades da colheita e plantio de forma que apareçam como simultâneas, mas em planos consecutivos que adentram na tela, ao estilo dos primeiros perspectivistas, como Giotto ou Piero della Francesca, para quem o aprofundamento do espaço representado fornecia não apenas “uma paisagem rica ou um fundo arquitetônico para um episódio principal no primeiro plano, como também locais para acontecimentos sucessivos, que precediam ou sucediam o principal”.³ (SCHAPIRO, 2002:100) Alheio ao controle visual que a tela sugere, a figura à direita, com chapéu e lenço de marinheiro, parece cantar de olhos cerrados e boca semi-aberta, acompanhado, talvez, pela outra figura à esquerda em frente à colona sentada. Une-se ao transe do trabalho o canto trazido de fora da lavoura pelo marinheiro. Seriam os cantos, e não a voz do feitor, os responsáveis pela cadência do plantio. É o que parece sugerir o pintor.

O aprofundamento das técnicas murais de grandes dimensões, que exigia novas necessidades de ordenamento e ritmo; a ocupação da cadeira de professor de pintura mural e de cavalete no Instituto de Artes da Universidade do DF, que, pelas necessidades do ofício de professor, devem ter-lhe acentuado a necessidade de um sistema de expressão plástica; e sua inserção nos meios oficiais com a chegada do Estado Novo e os projetos de

³ Mário de Andrade constatara essa presença na arte passadista, estabelecendo, contudo, uma distinção fundamental entre a coexistência no passado, realizada por meio da *concatenação de idéias* (melodia), e na arte moderna, que tinha por princípio a *superposição de idéias* (polifonia). Conforme ANDRADE, 1980, p. 269.

Capanema para o Ministério da Educação e Saúde: todos fatos que dirigiram o foco da produção de Portinari para a figuração, explorando o corpo como núcleo de força para a transformação sócio-econômica. Nas obras e estudos de 1938, onde se incluem os ciclos econômicos, o equilíbrio plástico é construído, ao que tudo indica, a partir de intensos diálogos com a música popular, utilizados mais como recurso de fixação de arquétipos do que como proposta de convivência entre o popular e o erudito. A seriedade dos motivos – o trabalho e o trabalhador – é visível, embora seja suavizada pela economia de elementos, pelas repetições e variações que, para Chiarelli, estabelecem a ponte com a musicalidade popular: “o conjunto de painéis do Ministério forma uma rapsódia erudita entranhada de uma lógica popular de composição: existe um tema unificador que congrega todas as suítes (painéis) que compõem a rapsódia: os ciclos econômicos, que contam a história do Brasil. Cada um deles é um agregado de vários elementos visuais que, unidos, enformam o todo”. (CHIARELLI, 2007:135)

Cada um dos painéis conta com elementos comuns, figuras repetidas que os interligam, dando, de fato, um caráter rapsódico. Em *Cacau*, por exemplo, estão seis figuras, unidas por um clarão de luz artificial, delineado geometricamente por linhas e campos coloridos. Os indivíduos não apresentam quase nada de individual. São semelhantes e carecem de contornos realistas. As três personagens masculinas centrais insinuam, pela aparência, uma espécie de variação sobre uma mesma figura que está presente em todo o ciclo. No caso de *Cacau*, a variação sobre o motivo original se dá através da alternância seqüencial de atividades (seleção, corte e descanso) do trabalhador na colheita. As figuras femininas parecem funcionar como respostas ou complementos às três imagens centrais, bem ao estilo de uma sentença musical.⁴ Além da figura da mulher sentada, à qual Mário já havia chamado a atenção, que aparece com pequenas variações em *Fumo*, *Gado* e *Café*, Portinari insere variações em contextos menores, como em *Cacau*, expandindo-as ao longo de toda a *rapsódia*. É o que sucede com a mulher segurando o cesto em *Cacau* e em *Fumo*, o homem com ferramenta em *Pau-brasil*, *Cacau*, *Ferro* e *Borracha*, o homem arqueado em *Pau-brasil*, *Cana-de-açúcar*, *Erva-mate*, *Ouro*, *Fumo*, *Ferro* e *Carnaúba*, e assim sucessivamente.⁵ Essas repetições e variações concedem uma musicalidade, um ritmo aos painéis, transformando-o no pintor que, conforme Chiarelli, soube, consciente ou não, “retirar da lógica estrutural das composições populares, a lógica de seu próprio trabalho”. (CHIARELLI, 2007:136)

* * *

Para finalizar, gostaria refletir brevemente sobre o papel destas imagens no trabalho do pesquisador que se debruça sobre elas preocupado não apenas com sua realidade interior, mas, pelo contrário, com aquilo que conecta tal interioridade aos horizontes da história da sociedade. Se o diálogo com outras imagens artísticas é recorrente, por vezes evidente, os quadros em questão denunciam algo das concepções mais interiores, históricas, por assim dizer, de seus criadores. Estes, apropriando-se simultaneamente de estratégias plásticas que lhes causavam interesse, contemporâneas ou não, e dos discursos intelectuais à época do modernismo, unindo folclore, tendências nacionalistas e temas que alcançavam importância através do mercado de arte, do gosto dos compradores e do contexto político-econômico, deixaram esboçado, por debaixo das tintas, concepções bastante específicas

⁴ Forma sob a qual se articula uma idéia musical, tornando-a inteligível através de recursos de repetição e variação.

⁵ Painéis encomendados em 1939 e realizados em 1943. Além dos painéis para o Ministério da Educação, Portinari desenha ainda os azulejos para a decoração exterior do edifício.

sobre a arte popular, sobre a entidade ‘povo’, sobre a cultura negra e indígena, e os regionalismos. O corpo, objeto de análise em centenas de imagens, obras e estudos, foi esmiuçado a partir de técnicas visivelmente musicais – noções de ritmo, harmonia, polifonia, formas da imaginação popular presentes em festas e cultos. Essa corporalidade foi explorada tanto como problema sócio-político quanto como adereço estético, usando o corpo como espécie de cabide de adereços, de referências e princípios culturais afro-brasileiros, ameríndios, euro-brasileiros, híbridos, enfim. Traduzem, portanto, não a cultura em si, mas os temas e recursos utilizados para pensá-la à época da primeira república e, já num formato diferente, no início da segunda.

Não é apenas na busca do popular (rural) dos folcloristas e nacionalistas que nasce essa tal singularidade nacional, mas na experiência da urbanidade a que estão expostos também nossos artistas e intelectuais. Por acreditar nesta premissa, tomei o universo musical como ponto de partida para a busca de respostas sobre a constituição do campo artístico e da modernidade artística no país. Daí se desprenderam novas dimensões – sobretudo a da sensorialidade – utilizadas tanto sob a roupagem das fontes (histórica, portanto), quanto como ferramenta de análise (agora sim teórica).

Mais do que arte do Brasil, estas imagens são vestígios únicos de um projeto repleto de falhas, incoerências e fragilidades que procurou inventar uma brasilidade através das imagens. Estas, tal qual a música, fugiram dos projetos de seus criadores na medida em que traduzem, sob o olhar póstumo de Clio, os pontos de vácuo entre o desejo e os resultados, pois sem a objetividade da linguagem, do discurso intelectual, jamais deixaram-se limitar pela vontade de criar de seus inventores.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980.
- Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB; USP, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.
- SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. *Bazar*. Rio de Janeiro, 7out1931.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.