

EMÍLIA VICENTE LOURENÇO

**MEMÓRIA E OUTRAS QUESTÕES:
UM ESTUDO DO PROJETO PARA JESUS E OS APÓSTOLOS DE
CÂNDIDO PORTINARI NO CONTEXTO DA CONSTRUÇÃO DE
BRASÍLIA**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BRASÍLIA – 2007**

EMÍLIA VICENTE LOURENÇO

**MEMÓRIA E OUTRAS QUESTÕES:
UM ESTUDO DO PROJETO PARA JESUS E OS APÓSTOLOS DE
CÂNDIDO PORTINARI NO CONTEXTO DA CONSTRUÇÃO DE
BRASÍLIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Dra. Grace de Freitas.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BRASÍLIA – 2007**

Emília Vicente Lourenço

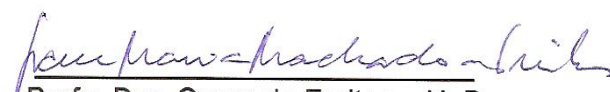
Memória e outras questões: um estudo do projeto para Jesus e os Apóstolos de Cândido Portinari no contexto da construção de Brasília

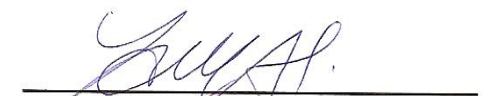
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Teoria e História da Arte

Banca Examinadora:

Brasília, 26 de Abril de 2007


Profa. Dra. Grace de Freitas – UnB
Orientadora


Profa. Dra. Yacy Ara Froner – UFMG
Membro Externo


Prof. Dr. Mario Roberto Bonomo – UnB
Membro Interno

*Ao papai, que transmite pelo olhar
o que as palavras jamais
podem expressar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela sabedoria, pela bênção da vida dia após dia, e principalmente por permitir que eu pudesse estar acompanhada de pessoas maravilhosas que, embora sem saber, ou fazendo que não sabia, contribuíram com este trabalho;

À Grace de Freitas, pela confiança e pela privilegiada oportunidade de ter esta pesquisa sob sua orientação;

Ao Bruno, amor sempre presente, tornou-se minha inspiração, meu estímulo, meu *eterno expectador* e que continua me incentivando a iniciar e a terminar;

À minha família, que mesmo distante se faz presente em todas as ocasiões por meio dos pensamentos e das lembranças, cada qual ajudando a seu modo. Agradeço de uma forma especial à Elaine, exemplo maior de persistência e compromisso; aos meus sobrinhos, que me fazem rir e chorar ao mesmo tempo; àqueles que perdi no tempo, mas que jamais sofrerão os processos de *seletividade da memória*, e que continuam me ajudando;

À Maria, Célio, Flávia, Gustavo e Rafael, minha segunda família, também sempre presente, pelo carinho e incentivo constante;

Ao Arquivo Público do Distrito Federal, na pessoa de Euler, pelo extraordinário apoio, colocando diante de mim tesouros inestimáveis de nossa história, ávidos por serem descobertos;

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na pessoa de Rogério, por partilhar anseios e buscas por respostas às questões de *Jesus e os Apóstolos*;

Ao professor Fábio Müller, por gentilmente contribuir com esta pesquisa enviando-me seu artigo *Capela da Pampulha: arquitetura integracionista? Um exame da relação entre Igreja, Arte e Arquitetura Moderna no Brasil*;

Aos professores Mário Bonomo e Yacy Ara Froner, que se dispuseram gentilmente a contribuir na avaliação deste trabalho;

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, Rui, Leonardo, Angélica e Lucimar, sempre prontos a nos atender;

Às amigas do mestrado, Ana, muito mais que simples palavras no corredor do bloco e Naine, por me apresentar o *mundo* Terena;

Aos amigos de outros tempos, tempos ora distantes ora próximos, trazidos pelas recordações; aos amigos que reencontrei, Elen e Lidiane; aos novos amigos, Francisca, Priscila, Leandro, Maria Amélia e Luis, obrigada simplesmente por serem amigos e por proporcionarem momentos de descontração.

À Capes, pelo financiamento deste trabalho;

Aos professores do Instituto de Artes, que de alguma forma contribuíram com meu crescimento como pessoa.

Suponho que se engana quem pensa que existe uma única possibilidade de memória e que essa possibilidade única implicaria a repetição do passado e do já produzido; suponho que se engana quem pensa que há humanidade possível fora da tensão entre esquecimento e memória.

(Mário Chagas)

LISTA DE IMAGENS

1. Retirantes	22
2. Café	22
3. Guerra.....	23
4. Paz	23
5. Brodósqui – crianças brincando.....	25
6. Espantalho	25
7. A primeira missa no Brasil	26
8. Santa Luzia e São Pedro	27
9. Cristo entre os Apóstolos.....	28
10. Nossa Senhora do Carmo.....	28
11. São Francisco se despojando das vestes.....	29
12. O pintor Portinari numa charge de Álvaro.....	33
13. A extração da borracha.....	34
14. Construção de uma Rodovia.....	39
15. Retrato de Manoel Bandeira	43
16. Esboço de Portinari do projeto da Capela do Palácio da Alvorada.....	52
17. Jesus e os Apóstolos	53
18. Jesus e os Apóstolos	54
19. Jesus e os Apóstolos	54
20. O esquartejamento de Felipe dos Santos.....	55
21. Jesus entre os Doutores	55
22. Construção do Palácio da Alvorada.....	58
23. Os Bandeirantes	59

24. As quatro estações	60
25. Conchas e hipocampos,.....	60
26. Revestimentos de Paulo Werneck e painéis de Portinari	69
27. Vista externa do Teatro Cláudio Santoro, com relevos de Athos Bulcão	70
28. Teto da capela	71
29. Porta da capela	71
30. Vista do Palácio da Alvorada, ladeado pela Capela	76

RESUMO

O presente trabalho, *Memória e outras questões – um estudo do projeto para Jesus e os Apóstolos de Cândido Portinari no contexto da construção de Brasília*, foi desenvolvido no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e investigou o contexto relacionado ao projeto em cartão para mosaico intitulado *Jesus e os Apóstolos* realizado em 1957 pelo artista Cândido Portinari atendendo à solicitação do arquiteto Oscar Niemeyer que o convidara a integrar a equipe construtora da nova capital federal com uma obra que fosse disposta junto à Capela do Palácio da Alvorada.

Dando embasamento às discussões em torno do projeto, que não foi executado, trabalhou-se aqui questões atinentes à memória que perpassa *Jesus e os Apóstolos*, tais como a memória coletiva e a seletividade da memória, definindo o que permanecerá ou o que será esquecido, encontrando apoio para isso tanto na história social quanto na antropologia.

PALAVRAS-CHAVE: Cândido Portinari, Projeto de Jesus e os Apóstolos, Capela do Palácio da Alvorada, Memória.

ABSTRACT

The present work, *Memory and other questions - a study of Jesus and the Apostles project by Cândido Portinari in the context of Brasília construction*, was developed in the After-graduation Program of Arts Institute of Brasília University and investigates the context related to the mosaic card project entitled Jesus and the Apostles made in 1957 by the artist Cândido Portinari at the request of the architect Oscar Niemeyer who had invited him to take part in inaugurate the new federal capital construction team with a work that would be placed in the Alvorada Palace Chapel.

Giving support to the arguments around the project, that was not executed, was worked here questions related to the memory that through Jesus and the Apostles, such as the collective memory and the selectivity memory, defining what will remain or what will be forgotten, finding support for this in social history and in anthropology.

KEY WORDS: Cândido Portinari, Jesus and the Apostles Project, Alvorada Palace Chapel; Memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PRIMEIRA SEÇÃO

1 Memória Presente	20
1.1 Sujeito - Cândido Torquato Portinari.....	21
1.2 Arte e poder - mecenato oficial e não-oficial.....	31
1.3 Arte e sociedade - a relação de Portinari com a sociedade.....	36
1.4 Pós 1922 - o modernismo brasileiro e a função social da arte	39
1.5 Portinari público - relação entre arte e política na década de 1950...	44

SEGUNDA SEÇÃO

2 Memória Ausente	49
2.1 Objeto - existente/inexistente	50
2.2 Portinarismo/antiportinarismo	61
2.3 Integração das artes	67
2.4 Presença de Athos	71

TERCEIRA SEÇÃO

3 Memória Reencontrada	74
3.1 A retomada do projeto - tentativa de resgate.....	75
3.2 Centenário - o sentido da comemoração	77
3.3 Memória coletiva.....	81
3.4 Seletividade da memória	89

CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
-----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
---	-----------

ANEXO A	105
----------------------	------------

ANEXO B	106
----------------------	------------

ANEXO C	107
----------------------	------------

ANEXO D	108
----------------------	------------

INTRODUÇÃO

A História da Arte, quando voltada a mostrar questões relacionadas a certos períodos, muitas vezes deixa uma lacuna considerável, a qual é objeto de estudo desta pesquisa, desenvolvida no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Buscou-se aqui resgatar o conhecimento do projeto em cartão para mosaico *Jesus e os Apóstolos*, e o entendimento de Cândido Portinari (1903-1962) no contexto da construção de Brasília no ano de 1957.

Pesquisas sobre Portinari já haviam sido realizadas por mim anteriormente, ainda no período da graduação, no entanto o enfoque estava direcionado ao estudo de suas obras voltadas à representação social, bem como ao forte engajamento característico do artista, analisado por meio de suas obras com representações e engrandecimento dos trabalhadores braçais, como a série *Construção de uma Rodovia*, de 1936, realizada para o Monumento aos Rodoviários e que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

O interesse particular pelo estudo de *Jesus e os Apóstolos* surgiu durante as aulas da disciplina Metodologia da Pesquisa em Artes, no primeiro semestre de 2004, a partir do conhecimento da existência de estudos realizados por Portinari à época da construção de Brasília.

O projeto de *Jesus e os Apóstolos* compõe-se de três estudos, com medidas variáveis, ambos os projetos em cartão para mosaico realizado por Cândido Portinari em 1957, atendendo à solicitação de Oscar Niemeyer¹ que o convidou a integrar a equipe da construção de Brasília com uma obra destinada à Capela do Palácio da Alvorada, residência oficial do presidente da república.

Apesar de Cândido Portinari já ter trabalhado em parceria com Oscar Niemeyer, como na construção da Igreja de São Francisco de Assis (1943), em Belo Horizonte, como também no Ministério da Educação (1936), hoje Palácio Gustavo

¹ Niemeyer servira a Juscelino em vários momentos de sua carreira política, como prefeito de Belo Horizonte e Governador de Minas Gerais. Dele se fizera amigo quando veio a deparar-se, em 1956, com a oportunidade única de receber - sob a forma de convite pessoal partido de um Presidente da República - a incumbência de projetar os principais edifícios da nova capital [...]. Oscar Niemeyer recebeu um pacote que comportava nada menos do que o palácio residencial. (DURAND, 1989: 160-161).

Capanema, no Rio de Janeiro, e de ter em Brasília instituições como o Banco Central do Brasil, o Palácio do Itamaraty, entre outros, depositários de suas pinturas, não há nenhuma obra que tenha sido realizada exclusivamente para a cidade ou que tenha sido desempenhada em conjunto com outros artistas ou arquitetos para o mesmo fim.

Mesmo recebendo o convite de Oscar Niemeyer, Portinari não veio a executar *Jesus e os Apóstolos* e, diferentemente de outras obras do mesmo artista no que se refere à técnica, seria realizado em mosaico, que no Brasil é basicamente contemporânea² e se deu pelo intuito de agregar valor a espaços considerados nobres, como os antigos casarões da São Paulo do século XX.

A escolha pelo mosaico coincide com o período em que o artista sofria sérios problemas de saúde em decorrência da intoxicação provocada pelo chumbo presente nas tintas utilizadas, tendo inclusive recebido orientações médicas para que abandonasse a pintura.

Por muito tempo o projeto de *Jesus e os Apóstolos* ficou alheio ao conhecimento público, sendo somente em consequência de um levantamento acerca das obras murais³ existentes em Brasília, realizado por Henrique Gougon, jornalista e mosaicista, é que foram suscitadas informações sobre o assunto.

A primeira informação foi do *Correio da Manhã*, de 11 de março de 1958, onde Portinari afirmava a existência do projeto e confirmava o convite de Oscar Niemeyer. O pintor assegurou ainda que chegou a enviar o projeto para Ravena, na Itália, que possuía maior tradição na confecção de mosaicos, para de lá lhe mandarem o orçamento e a estipulação do prazo necessário à confecção das tesselas⁴. (ANEXO A).

Frente à exigência por parte do ateliê em Ravena de 13 meses para a execução do mosaico, Oscar Niemeyer indagou ser muito tempo, tendo em vista que o Palácio da Alvorada foi concluído em seis meses, pedindo em seguida que se realizasse projeto mais simples e que pudesse ser executado aqui mesmo no Brasil.

² Desde as últimas décadas do século XIX e início do XX, baseada nos moldes neoclássicos e se explica devido à azulejaria no Brasil há pelo menos dois séculos.

³ Termo utilizado para designar obras em mosaico.

⁴ Do latim *tessela* - cubo. Materiais duros, com qualidades plásticas específicas como o brilho, a durabilidade, a vivacidade da cor e a forma. São as peças que compõem toda a superfície do mosaico. (COELHO, 2000: 78).

Portinari no entanto, não consentiu com a sugestão e a consequência dessa decisão é que, por um lado, provocou as discussões aqui levantadas.

A segunda informação foi disponibilizada pelo *Correio Braziliense*, de 30 de junho de 2003, onde era debatida a ausência de Cândido Portinari em Brasília e a possibilidade de resgate e execução do projeto em cartão para mosaico de *Jesus e os Apóstolos*, aproveitando a oportunidade da comemoração dos 100 anos de nascimento do artista, ocorrido naquele ano. (ANEXO B).

De 1958 a 2003 contam-se 45 anos entre uma reportagem e outra. Uma lacuna no tempo provocada pela ausência de informação, visto que não há nenhum indício de que a realização de *Jesus e os Apóstolos* tenha sido abordada em outros tempos. Para uma melhor compreensão e desenvolvimento da pesquisa essa lacuna foi considerada como um ponto crucial, caracterizada aqui como um *período de esquecimento*, constituindo-se como âncora para as demais questões acerca do projeto de *Jesus e os Apóstolos*. É *esquecimento* devido à lacuna, pois, ao contrário, se durante esse período de 45 anos *Jesus e os Apóstolos* tivesse sido retomado vindo a ser realizado, em nenhum momento poderia ser designado de *período de esquecimento* visto que não ocorreu o esquecimento na história da sociedade.

Ao buscarmos subsídios teóricos ao embasamento do estudo, com frequência as relações entre memória e história da arte se estreitaram, e isto se deve ao aumento no número das pesquisas nesta área, confirmando a necessidade de se estabelecer uma relação entre presente e passado, uma troca recíproca com o intuito de recordar para melhor apreendermos nosso contexto. Para estas questões, utilizou-se como embasamento principalmente a literatura de Maurice Halbwachs, que em 1925 consolidou o termo *memória de esquecimento*.

Para a análise do projeto, o que há é um contraponto entre a memória ausente, devido à omissão de um discurso oficial, não fosse a retomada em função do Centenário de Nascimento do artista, celebrado em 2003, e uma memória presente em relação às críticas a Portinari, provindas principalmente de artistas do projeto construtivista, de fins da década de 1950 e início de 1960.

O discurso de uma memória excludente, construído na década de 1960, pelos artistas ligados ao neoconcretismo, que objetavam a presença de Portinari em

trabalhos oficiais, é que sustentou a hipótese e apontou, ao longo do processo, para as possíveis respostas da inexistência do mosaico.

A finalidade primeira deste trabalho esteve calcada em um levantamento sobre o projeto para mosaico de *Jesus e os Apóstolos*, a começar por um estudo da ocasião do convite de Oscar Niemeyer a Portinari, fazendo um acompanhamento da obra até sua concretização, tendo em vista os esforços para que, a partir de 2003 o projeto viesse a ser executado. Entretanto, no decorrer da pesquisa novos rumos foram tomados mediante a paralisação das negociações que visavam à concretização do projeto para a Capelinha do Alvorada. Passou-se, deste modo, a dar ênfase às questões relacionadas à memória, mais precisamente no campo antropológico.

Partindo do questionamento que pode levar a uma melhor compreensão do objeto de pesquisa e de seu contexto, a decisão de aliar, no estudo do projeto de *Jesus e os Apóstolos*, a História da Arte e a Antropologia, por meio da memória, surgiu após a realização de uma disciplina desse campo quando, através de diversos textos de diferentes autores, foram abordadas questões pertinentes acerca da memória individual e coletiva.

Tal escolha justifica-se pela contribuição recíproca entre essas duas áreas das Ciências Humanas, visto que a abordagem da memória não é exclusiva a apenas uma área e não menos a uma disciplina somente. De acordo com Murilo Fernandes Gabrielli (2001), embora as ciências nos forneçam explicações aos acontecimentos, é de se esperar que a análise da arte e da crítica de arte produzidas em um determinado período forneça um panorama do país e da sociedade tão ou mais complexo do que aquele vislumbrado pelas ciências.

Alguns questionamentos favoreceram também o desenvolvimento deste trabalho, tais como: Quais as particularidades que permeiam o projeto de *Jesus e os Apóstolos* de Cândido Portinari no que concerne à sua execução, ausência e ao contexto histórico ao qual o objeto está inserido? Até que ponto esta pesquisa cumpre o papel de resgate de uma memória?

Como norte na realização deste trabalho, que busca contribuir com o processo de estudo de *Jesus e os Apóstolos*, é mister auferir respostas às questões anteriores. Essas respostas, por um lado podem ser encontradas na memória

coletiva da sociedade, que ora não atribui importância a certos fatos, devido à sua própria seletividade, ora possibilita a afloração das lembranças admitindo uma conjugação entre passado e presente.

Analisar e avaliar o contexto ao qual estava inserido Portinari, e o projeto em questão foi necessário por permitir um contraponto entre o discurso oficial, que ora cumpre a função de provocar uma memória excludente, ora traz à tona a lembrança do que estava esquecido, e as críticas à possibilidade de inserção do artista em Brasília por meio de uma obra, advindas de diversos artistas e críticos de arte contrários ao seu favoritismo e ao prestígio em diversos setores.

Sabidamente, a retomada das questões que permeiam o projeto de *Jesus e os Apóstolos*, as circunstâncias do convite de Oscar Niemeyer e as discussões acerca de sua possível execução são de extrema importância e podem constituir como orientadores de pesquisas futuras, bem como sobre as implicações que culminaram com a ausência do mosaico no interior da Capelinha.

As etapas metodológicas por que passaram esta pesquisa consistiram em um levantamento bibliográfico em fontes primárias e secundárias. Em relação às fontes primárias contam a análise de textos e documentos históricos, disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal, como o conteúdo dos Jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, da *Revista Brasília*, e de artigos referentes ao projeto de *Jesus e os Apóstolos*, bem como catálogos de exposições de Cândido Portinari realizadas durante as comemorações do Centenário de seu Nascimento.

Quanto às fontes secundárias, cumpre ressaltar a leitura da bibliografia referente ao tema, antes submetida a uma triagem, a partir da qual foi possível estabelecer um plano de estudo, acompanhado de anotações e fichamentos dos textos. Foi necessária, além da literatura já existente sobre o artista, uma busca constante em obras que dessem suporte teórico do contexto em questão, como a política, intrinsecamente relacionada ao artista.

O processo consistiu ainda em uma comparação entre a metodologia dentro da história cultural - realizada através da análise das memórias presentes nas fontes consultadas, e que mostram a direção escolhida, visto que cada vez mais a cultura é entendida como uma memória do coletivo -, e as idéias apropriadas, na tentativa de restabelecer uma ligação entre passado e presente, isto porque, de acordo com

Wind (1997: 76), *a arte é tratada como o evoluir em perfeito paralelo com as outras realizações no interior de uma cultura.*

Colocar-se diante do objeto de estudo foi, sobremaneira, importante não somente para uma análise da obra em si, como também para uma melhor percepção das questões que permeiam o processo criativo do artista. Como os estudos para mosaico de *Jesus e os Apóstolos* se encontram em coleções particulares, o contato foi possível somente através do *site* do Projeto Portinari⁵ que os disponibilizaram por meio de digitalização de imagens.

A questão da simbologia presente na obra também foi levada em consideração através de uma análise formal da iconologia central da obra, que faz parte de uma memória comum, renitente desde a difusão do cristianismo como religião, no século IV, e cuja iconografia cristã é representada desde o período paleocristão, no século II.

A pesquisa se dividiu em seções e subseções. Após as considerações iniciais, discorrendo acerca do tema, a Primeira Seção desta dissertação constitui-se como um levantamento contextual da *Memória Presente* de Cândido Portinari enquanto sujeito dentro de seu contexto, com abordagens da relação entre arte e poder, passando pela questão do mecenato, que tanto contribuiu com a disseminação do nome do artista. A relação do Portinari público na década de 1950 e sua interação com a sociedade também são questões abordadas nesta Seção, bem como a função social da arte no Pós Semana de Arte Moderna.

Por conseguinte, a Segunda Seção, foi dedicada à *Memória Ausente*, ou seja, ao objeto *Jesus e os Apóstolos*, tratando do existente - projeto, e do inexistente - mosaico. O contraponto entre portinarismo o antiportinarismo, com o discurso da memória excludente, construído em sua maioria na década de 1960, e que se caracterizou pelas mais diversas e incisivas críticas em direção não somente à presença de Portinari em Brasília como também ao seu prestígio na área oficial ora a favor ora contra o endeusamento do modernista, foram estudados. A questão da integração das artes, fortemente visualizada na capital federal, assim como a

⁵ O Projeto Portinari teve início, oficialmente, em 1979, sob direção de João Cândido Portinari, filho do artista, e vem, ao longo desse tempo, catalogando as obras e reunindo documentos relativos ao artista. Porém, apesar de ter o nome ofuscado pelos registros de João Cândido, foi Maria, esposa do artista, que deu início ao que se tem hoje e que contribuiu em grande parte para a preservação e difusão do nome de Cândido Torquato Portinari, servindo como a base do acervo documental do Projeto.

ausência de Portinari na Capela do Palácio da Alvorada, suprida pela presença de Athos Bulcão, foi igualmente abordada.

Por fim, na Terceira Seção, uma abordagem da *Memória Reencontrada*, com as tentativas de realização do projeto, empreendidos no decorrer de 2003 e parte de 2004, quando foi possível uma ligação entre as idéias centrais do objeto de estudo e uma análise a partir das questões inerentes à memória, como sua seletividade natural; o sentido das comemorações, exemplificado pelo Centenário de Nascimento de Portinari, e a memória coletiva, como elo entre o homem e o meio.

PRIMEIRA SEÇÃO

Memória Presente

PRIMEIRA SEÇÃO

1 Memória Presente

A questão abordada aqui, da *Memória Presente*, diz respeito a diversos enfoques sobre a vida e a obra do *Sujeito - Cândido Torquato Portinari*, enquanto artista inserido na sociedade, sendo tanto afamado quanto difamado por opiniões contrárias ao seu prestígio que se estendeu fortemente à área oficial. Tratamos aqui de realizar uma contextualização no sentido de situar o personagem de fornecer uma base para as análises seguintes.

Da relação existente entre *Arte ep - mecenato oficial e não-oficial*, destacamos a importância exercida sobre Portinari no sentido de que, assim como outros artistas do mesmo período, teve sua produção relacionada à propaganda do governo, direcionando a visão da sociedade para a figura carismática de Getúlio Vargas e, ao mesmo tempo, ganhando cada vez mais notoriedade. As figuras de mecenas como Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho também tiveram aqui a descrição de sua relação com a atuação do artista. Da mesma forma, em *Arte e sociedade - a relação de Portinari com a sociedade*, abordamos as questões que há muito já vem sendo estudadas por diversos pesquisadores, como o engajamento social presente nas obras do artista, seguido da análise do *Pós 1922 - o modernismo brasileiro e a função social da arte*, com uma contribuição para entendermos o artista brodosquiano no contexto vivenciado pelo país.

Finalizando a questão da *Memória Presente*, temos em *Portinari público - a relação entre arte e política na década de 1950*, retomando as questões do mecenato, principalmente na figura do Ministro da Educação e Cultura, no segundo governo de Vargas, Gustavo Capanema, responsável por um grande número de encomendas de obras de Cândido Portinari, que tanto influenciou como foi influenciado pela política, e que, com isso, foi por diversas vezes associado à imagem de um artista oficial.

1.1 Sujeito - Cândido Torquato Portinari

Cândido Torquato Portinari (1903-1962), filho de imigrantes toscanos, nasceu na Fazenda Santa Rosa, em Brodósqui no interior paulista e iniciou na pintura ainda criança, como ajudante nos trabalhos de restauração da igreja Santo Antônio, na ocasião em que era coroinha e que passavam alguns pintores quase que desconhecidos, a percorrer as cidades do interior decorando templos e capelas. (BENTO: 2003).

Com uma infância difícil e cursando apenas as séries iniciais, aos 15 anos de idade Portinari matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e teve como professores Rodolfo Amoedo, Batista da Costa, Lucílio Albuquerque e Carlos Chambeland. Após inúmeros trabalhos e prêmios ganhos no Salão da Escola de Belas Artes, em 1928 Portinari projeta-se rumo ao exterior. No retorno ao Brasil, o artista conhece muitos dos que foram seus amigos e admiradores por toda a vida.

A pesquisa existente sobre Portinari é vastíssima, e compreende as mais variadas obras de sua autoria, principalmente aquelas tomadas de um maior realismo e emprego de questões referentes à sociedade. A fase dos *Retirantes* (Painel a óleo/tela 190 x 180 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1944), bem como a obra *Café* (Pintura a óleo/tela 130 x 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes, 1935), que lhe proporcionou um dos muitos prêmios recebidos durante sua trajetória, são as obras que ganharam mais destaque, devido justamente ao grande valor histórico e cultural e a carga de dramaticidade e veracidade encontradas.

Essas duas obras ao também freqüentemente estudadas por estarem relacionadas não somente à atuação social do artista, como também por denotarem o retrato da sociedade em um determinado momento da história. Por um lado, a questão da imigração, mas especificamente de nordestinos que saem de suas cidades interioranas em busca de esperança nas grandes capitais, e que nem sempre encontram o sustento necessário e, por outro, a questão do ciclo do café, e o enriquecimento do país por meio do produto que ainda hoje garante grande parte da economia nacional.

Na fase dos *Retirantes* (FIGURA 1), com inúmeras obras retratando a dor e a miséria dos migrantes, o artista transporta o expectador para dentro do olhar profundo dos famintos a procurar misericórdia.



Figura 1. Retirantes

Crédito: BENTO, 2003: 175

Por outro lado, em *Café* (FIGURA 2), a vida refaz seu ciclo através dos trabalhadores que ora são fortes ora fracos, massacrados pelo peso da lida, enquanto o produto cultivado garantiria cada vez mais a riqueza dos agricultores.



Figura 2. Café

Crédito: BENTO, 2003: 73

Os painéis *Guerra* e *Paz* (Painel a óleo/madeira compensada 1400 x 1058 cm e 1400 x 953 cm, respectivamente, Organização das Nações Unidas, Nova Iorque, 1952-1956) constituem uma das diversas obras espalhadas pelo mundo e que permitem uma divulgação do país no exterior. Portinari realizou *Guerra* e *Paz* após o convite, em 1952 por parte do Itamaraty. As obras foram oferecidas pelo Brasil ao edifício sede da Organização das Nações Unidas. Esses painéis são mais que simples obras brasileiras, são universais, e denotam ainda a atualidade, no sentido de que traduz um desejo universal de nossos dias, a prevalência da paz sobre a guerra. (FIGURAS 3 e 4).



Figura 3. Guerra

Crédito: BENTO, 2003: 137



Figura 4. Paz

Crédito: BENTO, 2003: 142

O desejo de conferir um estudo mais aprofundado a Cândido Portinari, que seguindo os ideais do modernismo buscou criar uma arte capaz de modificar o pensamento do homem e uma arte revolucionária que mostrasse a verdadeira situação vivenciada no momento pelo país, e não apenas a representação do belo, pode ser explicada ainda pela sua contribuição e presença marcante para a projeção do país no campo das artes. A atuação do artista foi tamanha que o nome de Portinari era freqüentemente requisitado, tanto na realização de obras grandiosas ou singelas, quanto na produção de uma literatura biográfica. Apesar da personalidade difícil⁶, e da aparente prepotência enquanto artista, a dedicação aos amigos esteve no mesmo patamar da conferida ao trabalho.

Sua produção participa e conta a história do Brasil em suas mais diversas fases. Segundo Antônio Bento (2003: 30), maior estudioso da obra de Portinari, *ele pintava o Brasil com uma simplicidade rara. Ousava nas cores e também no traçado,*

⁶ Guido (1984: 65) observa que Portinari de olhos pequeninos com grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança.

mas ficou marcado na história pela temática social e puramente brasileira de sua arte.

A consagração de Cândido Portinari, aconteceu, ainda segundo Bento (2003), durante a *Exposição de 1939*⁷, ocorrida no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Muitas manifestações de apreço à obra do artista, apesar de manifestações opostas terem sido registradas no livro de assinaturas dos visitantes.

No entanto, a consagração internacional ocorreu antes, já em 1935, ocasião da *The 1935 Exhibition of Painting*, no Instituto Carnegie, quando por meio de Portinari, que recebeu a Segunda Menção Honrosa, de acordo com Flávio Motta (apud LOURENÇO, 1995: 128), *conquistamos o direito de assento na História Universal*. O sucesso do modernista, contudo, acarretou a omissão dos demais brasileiros participantes da mostra.

Inserido no modernismo, cuja principal característica, de acordo com Lauro Cavalcanti (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2005: 62) é que *não gostava de se pensar como um estilo, mas como a evolução racional de fases anteriores e a solução ética e estética da sociedade industrial*, acrescentando que *a singularidade do Modernismo brasileiro residiu na ação concomitante e dialética de nossos intelectuais no desejo de construção utópica de um passado e de um futuro para a arte e para o próprio país*.

Ainda em Cavalcanti (REVISTA DO IPHAN, 2005: 63) a explicação, em relação às informações contextuais, que aqui se faz necessária

O equívoco usual em abordagens pós-modernas, é o de analisar os modernos a partir do ponto de vista de hoje, sem contextualizá-los, nem os seus interlocutores de época; tais estudos tornam inteligentes e espirituosas suas argumentações, ao preço de uma crítica fácil e superficial que transforma em anacrônica a atuação do grupo focado.

Reforçando o exposto, Edgar Morin (2001: 36) afirma que *o conhecimento das informações ou dos dados isolados é insuficiente. É preciso situar as informações e os dados em seu contexto para que adquiram sentido*.

⁷ Nessa Mostra Portinari apresentou ao todo 269 trabalhos, entre obras já consagradas, como *Café* e outras mais recentes.

Cândido Portinari foi, ao longo de sua produção imagética, influenciado por diversos artistas, não somente europeus, como Veronese, Picasso e Matisse, mas principalmente pelos muralistas mexicanos Rivera, Siqueiros e Orozco, e a maior prova disso se dá na escolha do brasileiro pela temática de cunho social, onde os trabalhadores são evidenciados e a dor dos retirantes parece transpor à tela, como evidenciado em Zanini (1993: 21), *um exemplo a citar, na senda de uma arte de fundamentos realistas e sociais, desta vez no Brasil, é Cândido Portinari.*

Na biografia do artista, disposta no *site* da Fundação Bienal de São Paulo⁸, é expressa como que:

A partir de *Café*, o humano, compreendido em termos sociais e históricos, torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade, ora serena e grave, ora desesperada e excessiva. A nova problemática encaminha-o, a exemplo dos mexicanos, para o muralismo, em que procura magnificar sua busca duma imagística nacional, alicerçada no trabalho e em suas raízes rurais.

Contudo, a produção de Cândido Portinari não se resume somente nos temas sociais, que denunciam a situação de tristeza e sofrimento do homem. *Brodósqui - Crianças brincando* (Óleo/madeira 31,5 x 23,5 cm - Coleção Particular, São Paulo, 1958) e *Espantelhos* (Óleo/tela 60 x 73 cm, Sul América Seguros, Rio de Janeiro, 1947) povoam de encanto e sentimentos lúdicos e continuam sendo como retratos da mesma sociedade vivenciada pelo artista. (FIGURAS 5 e 6).



Figura 5. *Brodósqui - Crianças brincando* (Fragmento)

Crédito: BENTO, 2003: 313



Figura 6. *Espantelho* (Fragmento)

Crédito: BENTO, 2003: 169

⁸ http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/artistas/artista_descritivo.asp?IDArtista=1217

Além disso, percebe-se, a partir de fins da década de 1940, uma adesão aos temas sacros, deixando de lado a dramaticidade e a preocupação social, dando lugar aos temas religiosos e históricos, como *A Primeira Missa no Brasil* (Painel a têmpera/tela 266 x 598 cm, Coleção Particular, Rio de Janeiro, 1948). (FIGURA 7).



Figura 7. A Primeira Missa no Brasil (Fragmento)

Crédito: BENTO, 2003: 123

Além da qualidade pictórica, o vigor que sua pintura sacra manifesta está na nobreza do sentimento imanente. O conceito de generosidade e de amor ao próximo que o artista possuía era esse, o de um ser desprovido de ambições pessoais e desejo de poder sobre os outros homens.

Annateresa Fabris (1994: 30) expõe que no campo religioso, é forte a *influência da pintura religiosa européia nas várias fases da pintura de Portinari, ora mais clássicas, baseadas no renascimento italiano, ora expressionistas, nas quais o pintor parece estar mais à vontade*. Certo é, que a ligação entre arte e religião na vida do artista de Brodósqui sempre foi intensa, tanto em função da herança familiar, de origem italiana, e, portanto, tradicionalista, como pela infinidade de obras realizadas com enfoque religioso.

Consta das inúmeras informações biográficas (BENTO, 2003) que a entrada de Portinari no campo da pintura se deu com o trabalho realizado no teto da Igreja de Santo Antônio, localizada à frente da casa onde residiu com sua família em

Brodósqui. Nessa mesma casa, onde atualmente funciona o Museu Casa de Portinari, pode ser notada essa diversidade de temas sociais, históricos e religiosos, em diversas técnicas.

Foi nessa mesma casa que o artista construiu a *Capelinha da Nonna*, para Pellegrina, sua avó paterna, muito religiosa, mas que, em virtude da saúde frágil e da idade avançada, não conseguia se locomover até à Igreja de Santo Antônio. Para a *Capela da Nonna*, localizada nos jardins da residência da família, Portinari tratou de representar em suas paredes internas os santos de devoção da avó, colocando, porém, traços da feição de seus familiares, como em *Santa Luzia e São Pedro* (Pintura mural a têmpera 274 x 240 cm, Museu Casa de Portinari, Brodósqui, 1941), com rostos de Julieta Greggio e Baptista Portinari, respectivamente irmã e pai do artista. (FIGURA 8).



Figura 8. Santa Luzia e São Pedro (Irregular)

Crédito: BENTO, 2003: 219

Outras igrejas tornaram-se mais ricas e expressivas com as obras de Portinari, exemplo disso é a Matriz de Batatais, cuja construção foi iniciada em 1928, em estilo neoclássico, pelo arquiteto italiano Júlio Latini, e finalizada somente em 1953, *Nosso Senhor Bom Jesus da Cana Verde*, vizinha de Brodósqui, com um total de 21 trabalhos do artista, sendo o tríptico *Cristo entre os Apóstolos* (Painel a óleo/tela, dimensões variadas, Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, Batatais, 1952) o principal, onde o Cristo encontra-se no centro dos apóstolos, divididos em dois grupos de seis, como encontramos no projeto de *Jesus e os*

Apóstolos para a Capelinha do Alvorada. (FIGURA 9).



Figura 9. Cristo entre os Apóstolos (Retábulo)

Crédito: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/exibeListaOCs.asp?OC=21>

A Capela Mayrink, localizada na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, também recebeu alguns painéis sacros, três no total, que foram encomendados pelo mecenas Raymundo de Castro Maya, responsável pela recuperação da Floresta em 1943.⁹ Entre eles, *Nossa Senhora do Carmo* (Painel a óleo/madeira 220 x 120 cm, museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1944). (FIGURA 10).



Figura 10. Nossa Senhora do Carmo

Crédito: Bento, 2003: 107

⁹ Além dos painéis sacros - *Nossa Senhora do Carmo*, *São João da Cruz* e *São Simão Stok* - há *Purgatório*, que difere do tema. (Ambos estão no Museu Nacional de Belas Artes, em regime de comodato).

Pouco depois, em 1945, o artista concentrou-se nas obras para a Igreja de São Francisco de Assis, a Capela da Pampulha em Belo Horizonte, realizando obras para o exterior da Capela, com os azulejos, e para o seu interior com *São Francisco se despojando das vestes* ((Pintura mural a têmpera 750 1060 cm, Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, 1945), além da *Via Crucis*. (FIGURA 11).

Para a Igrejinha da Pampulha o artista se dedicou à representação do Santo que dá nome ao templo, retratando passagens conhecidas de sua história. Pampulha tem particular importância para as construções que a sucederam, como a Capela do Palácio da Alvorada, ela foi praticamente o marco inicial, a grande arrancada da arquitetura moderna por possuir uma característica inovadora.



Figura 11. São Francisco se despojando das vestes (Fragmento)

Crédito: Bento, 2003: 110

Excetuando-se as obras para o interior das capelas citadas, os temas sacros contribuíram ainda em muito para a grandiosidade da produção deixada por Cândido Portinari.

O fato de o artista ter se alistado no Partido Comunista¹⁰ não seria entrave para essa produção de *objetos* destinados a fins religiosos. Além de produzi-los, demonstrava preferência por alguns santos, dentre eles Santo Antônio, e não será mera coincidência de ter sido na Igreja de Brodósqui, homônima, onde Portinari iniciara na pintura.

¹⁰ Portinari chegou a se candidatar a Deputado Federal, em 1945 por São Paulo, e depois a Senador, em 1947, após a queda do Estado Novo, porém não foi eleito em nenhum dos casos.

Bourdieu (1998: 33) coloca tanto a arte quanto a religião como veículos de poder e de política. Assim, aponta à contribuição da religião para a imposição, mesmo que dissimulada, dos princípios de estruturação da nossa percepção do mundo, sendo que:

Em sua qualidade de sistema simbólico estruturado, a religião funciona como princípio de estruturação que constrói a experiência [...] em termos de *lógica em estado prático*, condição impensada de qualquer pensamento, e em termos de *problemática implícita*, ou seja, de um sistema de questões indiscutíveis delimitando o campo que merece ser discutido em oposição ao que está fora de discussão [...] e que, graças ao efeito de *consagração*, conseguiu submeter o sistema de disposições em relação ao mundo natural e ao mundo social [...] a uma *mudança de natureza*, em especial convertendo o *ethos* enquanto sistema de esquemas implícitos de ação e de apreciação em ética enquanto conjunto sistematizado e racionalizado de normas explícitas.

O antropólogo Clifford Geertz (1978: 119-120) é oportuno ao defender que:

como a religião ancora o poder de nossos recursos simbólicos para a formulação de idéias analíticas de um lado na concepção autoritária da forma total da realidade, da mesma forma ela ancora, no outro lado, o poder dos nossos recursos, também simbólicos, de expressar emoções [...]. Para aqueles capazes de dotá-los, e enquanto forem capazes de adotá-los, os símbolos religiosos oferecem uma garantia não apenas para sua capacidade de compreender o mundo mas também para que, compreendendo-o dêem precisão a seu sentimento, uma definição às suas emoções que lhes permita suportá-lo, soturna ou alegremente, implacável ou cavalheirescamente.

A relação entre arte e religião sempre foi uma marca da sociedade. Engano é pensar que estão dissociadas, enquanto os exemplos se multiplicam constantemente. Desde o princípio a arte tem como objetivo elevar os sentimentos, tornar a vida mais copiosa, proporcionar alegria e revalorizar o sentido de dignidade da existência humana, saliente-se ainda a função de alfabetização de outros tempos, quando a imagem sobressaia aos textos e facilitava na doutrinação dos fiéis, desde a arte cristã primitiva, bizantina e medieval.

1.2 Arte e poder - mecenato oficial e não-oficial

Myrian Sepúlveda dos Santos (REVISTA DO IPHAN, 2005: 37) esclarece que para um estudo da relação entre história e memória, há três¹¹ pressupostos básicos, sendo que destes, o segundo, que nos permite maior aprofundamento na situação, é que a história é sempre resultado das relações de poder.

Abreu e Chagas (2003: 141) reforçam ilustrando que memória e poder se exigem. O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento da sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável.

O período que compreende a vida de Cândido Portinari foi marcado por diferentes formas de relacionamento entre a arte e o poder, entre o mecenato oficial e o não oficial.

Nos anos 20 e 30 do século XX, diversos artistas, com ênfase nos que fizeram parte da Semana de Arte Moderna de 1922, foram financiados pela burguesia paulista da época, representada pelas famílias Penteadó e Prado, bem como pelo Senador Freitas Vale.

Até então, conforme Rita Alves Oliveira (2001), o mecenato era realizado quase que exclusivamente pela elite econômica de São Paulo que, por meio do apoio às artes, tentava impor a imagem de civilização e requinte a uma cidade considerada provinciana.

Durand (1989: 118) acrescenta que:

durante a Primeira República formou-se boa parte dos pecúlios da classe abastada paulista, no processo de industrialização e urbanização. Famílias de fortuna mais antiga, ligadas à propriedade de cafezais e ao comércio do café, haviam, em grande número, realizado associação de interesse econômico [...] assim, no campo das artes, a animação em São Paulo entre 1929 e 1945 fora feita por um diminuto grupo de pessoas de 'elite' com

¹¹ O primeiro pressuposto é que a relação entre passado e presente é uma via de mão dupla, pois o passado tanto é construído pelo presente como o constrói, e o último pressuposto é que é fundamental compreender que tanto história como memória são múltiplas e complexas, porque resultado do entrelaçamento de diferentes narrativas, as quais embora produzidas em diferentes contextos históricos, coexistem no presente. Ambos os pressupostos serão retomados na parte referente à memória.

vivência européia impossibilitadas, por causa da guerra, de fazer vilegiatura em Paris ou outros centros internacionais de lazer e cultura

Conforme José Carlos Durand (1989: 119-120), *do ponto de vista cultural, as vicissitudes políticas da oligarquia paulista diante do governo central, após a revolução de 1930, projetava antes sua atenção para a criação de instituições de ensino superior que contribuíssem à formação do pensamento político [...], nada de notável sendo realizado no mecenato artístico.*

Tendo o poder público assumido o papel de gerenciador das artes no Brasil a partir da década de 30, houve críticas por parte de intelectuais da época, no sentido de contestar esse modelo centralizador, que se contrapunha ao caráter eminentemente anárquico e contestador das artes. Essa polêmica deixava à mostra a ruptura entre e os modernistas e os acadêmicos, apoiados pelas ações governamentais. (LOURENÇO, 1995: 112).

É Durand (1989: 152) que retorna um pouco na história para falar da *Arquitetura na condução da modernidade visual, Brasília e o apogeu do mecenato de governo*, onde explica que o período de 1930 a 1945 foi importante para os arquitetos, quando, do ponto de vista da história da arquitetura brasileira, no campo cultural, registramos a semente lançada por Le Corbusier em 1929, e a nomeação de Lúcio Costa à diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, no ano seguinte. Pode-nos parecer desconexo tratar aqui da arquitetura, mas ressaltamos sua importância no sentido de que a partir deste momento, e com o grande prestígio a Le Corbusier, o Brasil viu *abrir uma safra boa de projetos no Rio de Janeiro*, sendo que um deles, o do Ministério da Educação, foi considerado, *sem exagero, como a encomenda do século*, favorecendo novas encomendas. Brasília por si só destacava-se como resultado desse mecenato que alcançou também as artes plásticas. O mesmo autor, em referência a Yves Bruand (apud DURAND, 1989: 1961) salienta que:

a idéia que ela [Brasília] representava, só poderia desempenhar sua missão de galvanizar a opinião pública através de um êxito arquitetônico grandioso que levasse a marca de uma personalidade forte. Mas existe ainda um outro elemento de alta importância a considerar na aferição do significado de Brasília como exercício de mecenato às artes plásticas, e do poder de seu impacto sobre o campo da arquitetura [...] A circunstância de se tratar de

uma nova capital política mobiliza fantasias coletivas acerca da simbolização do poder e da grandeza e soberania da nação [...].

No campo das artes, Gustavo Capanema foi também um dos ícones do incentivo público. Durante sua gestão do Ministério da Educação, de 1934 a 1945, cujo cargo era anteriormente ocupado por Washington Pires, no governo Vargas, se cercou de intelectuais e artistas com vistas a construir a nova sede do órgão público. O hoje chamado Palácio Capanema abriga obras além das pinturas e azulejos de Cândido Portinari e de Rossi Osir, executados pela Osirate, obras de Guignard, Pancetti, esculturas de Celso Antonio Dias, Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Leão Veloso, Honório Peçanha e Adriana Janacopulus. Saliente-se ainda os jardins projetados por Roberto Burle Marx. Deckker (2001: 20), em importantes colocações explicando a arte no período em questão, afirmou que Capanema foi fundamental para a cultura brasileira e *patron oh the arts* - patrocinador das artes (tradução nossa).

Capanema foi ainda, para Bento (2003: 291), o responsável pela importância atribuída ao pintor, e complementa fazendo referência à caricatura de Álvaro (Coleção Álvaro Cotrim, 1954) que mostra o ministro *insolitamente simbolizado na figura de um dos espantinhos de Portinari*. *Certamente ali estava para amedrontar ou afugentar os pássaros astutos que se atrevessem a contestar a glorificação do artista, entronizado e protegido por um apregoado mecenato oficial*. (FIGURA 12).



Figura 12. O pintor Portinari numa charge de Álvaro

Crédito: BENTO, 2003: 291

As maiores críticas a Portinari surgiram justamente no momento em que as discussões acerca dos rumos tomados pela arte estavam em ebulição. A relação entre a arte e o poder era questionada em consequência da ditadura vivenciada no momento. O que existia era uma política de artes e não exatamente arte.

E Portinari, por ter realizado obras sob encomenda do mecenato do Estado, logo foi associado à imagem de artista oficial do poder. Dentre as obras que mais direcionam o pensamento para esta questão estão aquelas referentes aos ciclos econômicos do país, num total de 12 obras¹², cujos estudos foram iniciados em 1936, dispostos também no edifício do Ministério da Educação, como *A extração da borracha* (Pintura mural a afresco 280 x 248, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 1938). (FIGURA 13).



Figura 13. A extração da borracha

Crédito: Bento: 2003: 88

Aracy Amaral (1987: 60) fala da relação entre arte e mecenato, especificamente de Portinari, que estava a serviço do *encomendismo oficial e empresarial seja com obras murais ou retratos*.

A partir da década de 1940, mas precisamente entre 1947 e 1951, ocorreu uma importante mudança no panorama artístico brasileiro, ao surgir instituições com vínculos internacionais que viriam a promover uma profissionalização do financiamento das artes, constituindo um marco divisório no campo das artes

¹² Na seguinte ordem: corte do pau-brasil, colheita da cana-de-açúcar, a criação de gado, a garimpagem do ouro, as lavouras do fumo, algodão, erva-mate, café e cacau, a fundição do ferro, a extração borracha, e a extração da cera de carnaúba. (BENTO, 2003: 76-77).

plásticas. Como exemplo dessas instituições, podemos citar o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado por Assis Chateaubriand em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que em 1948 foi instituído por Francisco Matarazzo Sobrinho. Completando o período, a Bienal de Arte de São Paulo, à semelhança do evento realizado em Veneza, foi organizada também por Matarazzo Sobrinho, conhecido por Ciccillo,¹³ em 1951 e teve o seu apogeu como promoção cultural em 1953. Como explica Zanini (1991: 47):

O MASP nasceu da vontade de Assis Chateaubriand. Fundador da cadeia dos *Diários Associados*, o jornalista valeu-se de seu império para obter ou tomar somas vultosas das classes empresárias e construir a mais representativa coleção de arte europeia do País, entre o Pré-Renascimento e o Pós-Impressionismo. Este objetivo foi alcançado sob a orientação técnica de Pietro Maria Bardi. Por sua vez, o MAM de São Paulo brotou de antigo desejo de artistas e intelectuais, apoiados pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho. Pela década de 1950, através de doações e peças premiadas na Bienal de São Paulo, a entidade agruparia o principal núcleo de arte moderna existente no Brasil.

Por meio do mecenato se buscava legitimar a ascensão de uma nova burguesia que representava os novos valores inerentes à nascente sociedade industrial e urbana. O empreendedorismo econômico se refletia no campo das artes.

Nesse período emerge o movimento concretista, em 1950 e que, com sua predileção pelas imagens abstratas, acaba por rejeitar Portinari, ainda fiel ao figurativismo. O movimento foi primeiramente sentido no campo da música e da poesia, e só posteriormente nas artes plásticas, defendendo a racionalidade em contraposição ao expressionismo lírico e deve ser entendido como parte do movimento dos abstracionistas modernos, visando uma nova linguagem.

¹³ Durand (1989: 131) acrescenta que os empreendimentos culturais encabeçados por Ciccillo na São Paulo do pós-guerra foram variados e de vulto. Abrangeram a fundação de uma companhia cinematográfica com instalações e programação ambiciosas - a Vera Cruz -, de um grupo teatral profissionalizado - o Teatro Brasileiro de Comédia - [...] além de outras iniciativas de importância menor.

1.3 Arte e sociedade - a relação de Portinari com a sociedade

Entendemos, como explicitado por Bastide (1979: 27), que um artista trabalha para um público, da mesma forma que pode ser julgado por esse público, sendo deste modo, indissociável o estudo da arte do estudo do público, da mesma forma, é importante a análise da inserção de Portinari na sociedade, e de como a visão dessa sociedade influenciou os seus trabalhos.

Walter Benjamin (1980: 91) explica que nas vanguardas do início do século, estava longe o sentido ingênuo de arte pela arte, encontrava-se antes a necessidade de compreender o homem e a sociedade em suas causas mais determinantes. Fala também, com suas idéias expostas em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, da constatação da transformação social e impacto no público causados pelo surgimento da fotografia em 1830, bem como do surgimento do cinema. Afirmava ele que tanto a fotografia quanto o cinema destroem a *aura* da obra de arte, assim também como as tradições.

Para os conceitos de *autenticidade*, *genialidade* e *valor eterno*, Benjamin encontrou em *transitoriedade*, *reprodutibilidade* e *valor de exibição* seus substitutos, recomendando cada vez mais o acesso da sociedade como um todo às obras de arte que poderiam estar em qualquer lugar, sendo vistas por qualquer pessoa. Um exemplo disso é o mosaico, como parte historicamente relacionada ao lugar de culto e à religião, localizada na parte externa do edifício, sendo deste modo mais acessível às massas. (COELHO, 2000).

Igualmente, em Roger Bastide (1979: 26), entendemos que a arte é freqüentemente a expressão de uma sociedade, apesar de não o ser sempre e nem forçosamente, a criação do artista está, de acordo com o autor, relacionada à sociedade, ele só pode criar se se encontrar imbuído do entusiasmo e da fé coletiva, assim as artes [...] só são possíveis e vivem através das representações coletivas.

Coelho (2000: 21) afirma que *a proposta de trazer a obra de arte para o lado de fora do edifício, tornando-a acessível aos cidadãos e se relacionando não apenas com o edifício mas com a cidade, foi um dos aspectos do movimento moderno.*

No Brasil da década de 1920, a afirmação cultural e a influência da Escola de Paris foram determinantes na produção da arte nacional, de cunho basicamente figurativista, associado ao acirramento das posições políticas que não vinham apenas trazidas pelos mexicanos, mas correspondiam a uma conjuntura mundial.

Mesmo com toda a agitação política presente no Brasil da década de 1930, marcada pela presença de Getúlio Vargas no poder, e outros tantos movimentos como a Revolução Constitucionalista de 1932 e a Intentona Comunista de 1935, o cenário ideológico, nos anos 30 e 40 representa um momento de amadurecimento e afirmação do modernismo brasileiro.

Para Carlos Zílio (apud MILLIET, 2005: 301), *no âmbito das artes plásticas há o predomínio quase total do engajamento à esquerda. De fato, se a primeira fase do modernismo pode ser resumida pela orientação no sentido da atualização e do nacionalismo, num segundo momento, já nos anos 30, teríamos de acrescentar a questão social.*

Além disso, Portinari fez parte de uma geração de artistas latino-americanos, cuja criação modernista incumbia uma missão nacionalista e revolucionária. Foi justamente a questão social que transporta Portinari ao engajamento constante através dos murais, e uma característica a mais adquirida dos muralistas mexicanos foi o desejo de sempre dispor uma obra em um local público e que a mesma pudesse inserir a população em seu contexto, fazendo a pensar, daí a realização de obras vultosas, dispostas em prédios públicos. Nesse sentido, o autor (ZÍLIO: 2005: 301) prossegue explicando que *a dinâmica modernista seria a da conscientização buscando ser uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais.*

A questão social encontrada nos meios intelectuais e artísticos, segundo Amaral (1978), surgiu na América Latina a partir da década de 1920 e veio juntamente com a intensificação do nacionalismo que emergia de toda parte. A arte engajada, conforme Gabrielli (2001) era um colocar-se ao lado do povo, como porta-voz de suas reivindicações mesmo que de forma ainda um tanto prescritiva.

A definição de engajamento social está intimamente relacionada à literatura engajada, colocada por Sartre (1993) em *Que é a literatura?* Nesta obra, a explicação do que é o engajamento, só pode estar ligado ao espírito e não simplesmente à sobrevivência humana, e que a utilização do conceito de

engagement, é confusa. Para Sartre, no campo das artes, exigir uma função social de uma obra, é contradizer o desejo de uma arte desligada de finalidade e portanto não engajada.

Adorno (1973: 53) corrobora com a afirmação de que:

a função social do tema engajamento tornou-se até certo ponto confusa. Quem, com espírito cultural conservador, exige da obra de arte que ela diga algo, está aliando-se contra a obra de arte desligada de finalidade, hermética, e com a contraposição política.

Mário Pedrosa (1981), referindo-se à atuação mural de Portinari, em especial os painéis *Guerra e Paz* para a sede da Organização das Nações Unidas, afirmou que o artista valorizou a arte social, contribuindo ainda para a acessibilidade, das massas à grande arte, tão em voga naquele momento. No caso de Portinari, conforme Angélica Madeira, em artigo intitulado *Mário Pedrosa entre duas estética - do abstracionismo à arte conceitual*,

é o gênero mesmo, o mural, que parecia a Pedrosa conter toda a potencialidade da arte voltada para o coletivo, a pintura saindo do quadro e do circuito granfino e ganhando a rua, reatando com sua base coletiva, integrando-se diretamente na vida social.

Antônio Bento (2003: 204), em relação aos murais de Portinari, afirmou que *vários fatores concorreram para que o artista se tornasse um dos principais mestres muralistas do século XX*, e acrescentou, em relação à ligação do muralismo com a questão social, que:

A pintura mural constitui hoje um anacronismo para grande parte dos críticos. Floresceu como arte social até meados do século XX através de decorações realizadas principalmente em edifícios públicos no México, Estados Unidos e no Brasil. As obras de Rivera, Orozco, Siqueiros e Portinari o atestam.

O muralismo de Portinari foi o que chamou a atenção na área oficial, primeiramente com o convite para a realização dos afrescos do Ministério da Educação, por parte de Capanema, para depois a realização de outros projetos de

tamanha importância. Tudo isso se deve à influência de Portinari, tendo estabelecido conhecimento com brasileiros ilustres de sua época e executado suas decorações murais por influência pessoal e direta do Ministro getulista.

A inclinação para o muralismo foi sentida com vigor na série *Construção de uma Rodovia* (Painel a óleo/tela 96 x 768 cm, Museu Nacional de Belas Artes, 1936), realizada para ser disposta no Monumento Rodoviário, na Rodovia Presidente Dutra, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, estando hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em regime de comodato. (FIGURA 14).



Figura 14. *Construção de uma Rodovia* (Fragmento)

Crédito: Emília Vicente Lourenço

Na série, composta por quatro painéis, o artista destacou a figura do negro na função de propulsor do desenvolvimento do país por meio do desbravamento da mata e abertura de estradas. O trabalhador em sua humilde condição é glorificado por meio das telas de grandes dimensões.

1.4 Pós-1922 - o modernismo brasileiro e a função social da arte

Qualquer movimento, em consequência do evolucionismo, deteriora-se e dá lugar a outro movimento, não deixando com isso de carregar em si estigmas do que veio antes e de imprimir suas características nos que virão. No entanto, não é

condição necessária e determinante a ruptura de todas as características estéticas dos movimentos que o antecederam.

Assim iniciou-se o modernismo, como uma reação ao que predominava anteriormente na cultura europeia e, compartilhando os antagonismos da Revolução Industrial, traz um rótulo de modernidade, confirmando a assertiva de Teixeira Coelho (2001). A Revolução veio para romper com os moldes vigentes, e provocou muitas mudanças que se estendem, ainda hoje, à maneira como o homem percebe o mundo.

A modernidade se firmou, portanto, na idéia do novo e do antigo, assumindo uma posição contraditória. Estando calcada entre o antigo e a contemporaneidade, todavia, para Belting (2006: 54), *a imagem moderna era moderna certamente no sentido de uma caracterização de época, mas não no sentido de contemporâneo*. No Brasil, a idéia de um pensamento revolucionário também foi seguida, assim como de um afastamento dos moldes europeus.

Antes do Construtivismo Russo, movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1914, por influência da ciência e da máquina, e que explorava as virtualidades e ambiguidades da geometria, buscando razões óticas e, conforme Krauss (1998: 83) *com uma absoluta dependência em relação aos conceitos extraídos da ciência*, não houve nenhum movimento na história da arte moderna que estivesse tão arraigado em ideais revolucionários da arte ligada às questões políticas, não de uma arte política, mas de uma socialização da arte.

Para os construtivistas, o artista poderia utilizar-se do seu trabalho em função da sociedade, suprimindo as necessidades no todo, tornando-se instrumento de transformação social, organizando e sistematizando os proletariados. No movimento, a escultura por exemplo, *compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica tanto do observador como do criador*. (KRAUSS, 1998: 83).

Belting (2006: 48) salienta que:

durante o tempo em que foi conduzida uma discussão pública em torno da arte, refletiam-se expectativas que sempre ultrapassavam a competência da arte. Os russos soviéticos ficavam chocados quando a arte não representava a cópia da nova sociedade tal como a entendiam [...].

Para Gabrielii (2001) na questão temporal, pode-se considerar o modernismo brasileiro sendo entre a Semana de Arte Moderna e a Revolução de 1930, e sua origem está baseada no neo-realismo e no romantismo, quando, em consequência de diversos acontecimentos, como as revoluções burguesas e o nascimento da fotografia o artista deixa de assumir a função social, como retratista e como pintor sacro.

Teixeira Coelho (1995) apregoa que o modernismo foi primeiramente um estilo, um código ou um conjunto de signos que implica muitos significados, e ainda, que a Semana de 1922 foi um modernismo, assim como o surrealismo, que também foi moderno para a época. Portanto, segundo o autor, o modernismo é um signo produzido pela sociedade ou ainda, um retrato da própria sociedade, de modo que o modernismo pode ser o signo de uma época.

No Brasil, o modernismo teve seu início na cidade de São Paulo com a *Semana de Arte Moderna* ocorrida entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. A sua formação como movimento moderno pode ser considerada ainda a partir de inúmeros grupos que o fundaram e contribuíram com sua expansão, sendo freqüente a existência de grupos de artistas e intelectuais que em dia marcado, se reuniam para discutir sobre temas atuais e sobre os caminhos que seguiam a arte brasileira. Contudo, apesar de uma conscientização e de uma busca de valores próprios na arte, de acordo com Zanini (1983: 508), o Brasil ainda estava em uma condição de dependência em relação ao Velho Mundo, sendo assim, *o modernismo brasileiro foi antes de qualquer coisa uma busca pela libertação*.

Apesar da *Semana de 22* ter provocado grandes reviravoltas nas artes e no pensamento da sociedade de uma forma geral, a decadência de suas idéias não foi inevitável.

Ainda em Zanini (1991: 13)

Pouco teórica, recorrente às pulsões internacionais da figuratividade conciliadora de valores do Modernismo e da tradição, objetivada como visão direta do ambiente natural, humano e social em que se delineia no Brasil desde o início da década de 1930. Distanciada das subjetividades e dos significantes que haviam caracterizado a produção da fase inaugural do Modernismo, ela terá longo curso, estendendo-se, em transformações, pelo decênio de 1940, até perder a primazia na clivagem de novos contextos de linguagem. Carregada da exigência de interação com a realidade circundante, essa arte pertence a um quadro histórico que decorre em boa

parte num clima político desfavorável à liberdade cultural e, não obstante, é aquele em que se consolida, em ganhos de luta incessante, o processo de renovação plástica tornado tangível em 1922.

No entanto, esse clima de investigações formais foi cedendo lugar a outras características, atingindo o *limite da ortodoxia do ideário antropofágico*, como salientado por Zanini (1993: 19), que esclarece também que causas muito diversas contribuíram para configurar a nova etapa do modernismo artístico no Brasil, que no seu comento

se inicia por volta de 1930 e estende-se até quase o final da década seguinte. Pela via da pintura, essencialmente, o movimento tomava outra direção depois dos anos marcados pela exposição de Anita Malfatti (1889-1964) e pela Semana de Arte Moderna, acontecimentos que, em 1917-18 e em 1922, respectivamente, haviam transformado o meio, submetido até então aos padrões acadêmicos herdados do século XIX - todavia sempre resistentes - e onde uma tênue renovação se fizera sobretudo por tardios lampejos impressionistas e simbolistas.

O período histórico que se segue aos acontecimentos foi marcado por uma nova fase modernista, de artistas ascendentes, como Cândido Portinari, e essa nova etapa do movimento, foi assinalada, ainda conforme Zanini (1993: 22)

de início, pela *débâcle* financeira de 1929 - e suas graves repercussões na década seguinte e pela Revolução de 1930, organizada para derrubar a oligárquica República Velha, acontecimento sucedido pelos conflitos ideológicos que provocaram a implantação do discricionário Estado Novo (1937-1945).

O novo período do modernismo brasileiro foi caracterizado pela inserção dos antigos valores europeus, bem como da arte mexicana, como foi abordado anteriormente, e do retorno ao figurativismo, em voga na arte europeia desde o fim da Primeira Guerra Mundial, valendo-nos a colocação de Belting (2006: 53) de que a *imagem do homem, por motivos óbvios, tornou-se o grande tema do pós-guerra. A barbárie da guerra e do delírio racial deixara atrás de si um profundo trauma e despertara a necessidade urgente de reconquistar [...] a imagem perdida do homem numa grande confissão.*

Predominou no Pós-1922 a perda do papel de artista social, que deu lugar ao artista crítico de seu tempo e facilitador da integração entre meio e homem, assim como as preocupações sociais e o direcionamento do olhar para a realidade concreta do país, e um *empenho* para que os artistas se comprometessem ideologicamente com os interesses das classes populares. Artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, entre outros, como também Cândido Portinari, fizeram por vezes mudanças estéticas em seus estilos, atendendo aos apelos de evidenciar a classe proletária. Portinari, oriundo do proletariado imigrante, proporcionou um novo ponto de vista da realidade de sua classe.

A inserção do artista brodosquiano no modernismo pode ser considerada como uma conseqüência dessas transformações estéticas, e o marco inicial dessa inserção foi a 38ª *Exposição Geral de Belas Artes*, organizada por Lúcio Costa, ocorrida em setembro de 1931, no Rio de Janeiro, como o rompimento do academicismo que, de acordo com Guido (1984: 64), *a despeito da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda dominava o panorama artístico do Rio de Janeiro*.

Nesse Salão de 1931, Portinari apresentou-se com 17 obras, entre elas o *Retrato de Manoel Bandeira* (Pintura a óleo/tela 73 x 60, Coleção Particular, Rio de Janeiro, 1931) que provocou todo o entusiasmo em Mário de Andrade. (FIGURA 15).



Figura 15. Retrato de Manoel Bandeira

Crédito: BENTO, 2003: 63

Antes dessa inserção no modernismo, Portinari, como quem estivesse dotado de desconfiança, preferiu observar de longe aos acontecimentos do movimento moderno.

1.5 Portinari público - a relação entre arte e política na década de 1950

Na história, a relação entre arte e política sempre foi marcada por grandes feitos, através tanto das encomendas quanto dos financiamentos para que retratassem o momento político, a vida e as realizações dos governantes. Na trajetória de Portinari, da mesma forma, essa relação foi constante, nitidamente marcada. O fato é que a política tanto favoreceu a popularização do nome Portinari, quanto foi ressaltada pelas obras do modernista, num jogo de trocas, onde o artista era o responsável pela divulgação dos feitos políticos, como nos tempos de Stalin, quando a arte não passava de um instrumento de propaganda política, porém, nos tempos do ditador a arte era reduzida a uma única função, ao ponto que a relação entre arte e política em Portinari não pode jamais ser analisada por esse único viés.

A relação possível da arte enquanto narrativa política é mais antiga do que se possa imaginar. Muitos artistas poderiam ser utilizados aqui para ilustrar a relação entre arte e poder, entre eles, um exemplo é o artista francês Jacques-Louis David, importantíssimo para a Revolução Francesa e que se firmou como artista oficial, servindo a Napoleão Bonaparte. No entanto, David, diferentemente do brasileiro, se dizia a serviço exclusivo do imperador, tanto que, após a queda daquele, recusou o convite para trabalhar com Luís XVI, sucessor de Napoleão, alegando ser fiel a um único poder.

Nos tempos de Luís XIV, que criou a primeira Academia de Belas Artes do mundo, a produção cultural estava toda sobre os olhos do poder e, nesse sentido, o pintor Watteau também pode ser utilizado como ilustração de uma arte a serviço do poder, produzindo as narrativas da corte de Luís XV, sucessor do *Rei Sol*.

Belting (2006: 43) fala dessa relação entre arte e política explicando que:

os grandes movimentos políticos projetavam o futuro tal como faziam as artes, embora de modo totalmente diferente. Uns e outros eram guiados por utopias que eles queriam transpor para uma realidade futura. Vontade de ação social e de ação estética estavam estreitamente ligadas

O período em que o Brasil esteve sob o governo de Getúlio Vargas, em sua segunda gestão, de 1951 a 1954, foi todo marcado por modificações. No campo das artes, essas modificações se iniciaram ainda no primeiro governo, de 1937 a 1945, quando sobressaía a preocupação da construção e representação do homem brasileiro e a busca pela identidade nacional. Um dos resultados foi a construção do Ministério da Educação e Saúde e do Ministério do Trabalho, que tinha como função integrar o homem à sociedade, tornando-o cidadão. Enquanto que aquele, atual Palácio Gustavo Capanema - que resguarda diversas obras de Cândido Portinari -, tinha a função de construir o homem cultural, ligado ao futuro, daí ser também designado por Lauro Cavalcanti (HISTÓRIA VIVA, 2004) de *Ministério do Homem*. Na verdade, como colocado por Ribeiro (2001: 69), *a questão do trabalho e da educação estavam intimamente ligadas, no espírito de Getúlio Vargas, à totalidade de sua herança política [...]*.

Apesar das restrições impostas no primeiro governo de Getúlio à liberdade de pensamento, *o poder não se furtava, às vezes, a assimilar, com oportunismo, os princípios do modernismo*. (ZANINI, 1991: 23).

Para Lauro Cavalcanti, no que diz respeito à cultura brasileira do período em questão, o trabalho era feito no sentido de *eleva*r o nível das camadas populares, proporcionando o desenvolvimento da arte, da música e das letras.

Com a chegada à Presidência da República, Juscelino Kubitschek, como mostrado por Benevides (1991: 10)

encrava-se, pois, num período extremamente crítico, entre o suicídio de Getúlio Vargas (agosto 54) e a renúncia de Jânio Quadros. No entanto, essa experiência resultou num governo politicamente estável, apesar de marcado por crises militares no começo e no fim do período [...].

Nesse sentido, Juscelino Kubitschek encontrara condições propícias ao desenvolvimento cultural, formalizado na Era Vargas, e consolidara o cenário de mudanças no campo cultural, fortalecido até o início da década de 1960. Como lembra Lúcia Lippi Oliveira (2001: 139) *nos anos 1950, são também estabelecidas as categorias que guiarão as análises das transformações que terão lugar nos anos 1960*.

Ribeiro (2001: 139) acrescenta que Juscelino Kubitschek retomara projetos de desenvolvimento econômico, mas *sem maiores compromissos sociais*, escolhendo *um caminho que permitiria executar uma parte, talvez a menos polêmica*.

Ações em prol do desenvolvimento das artes já haviam sido postas em prática por Juscelino Kubitschek. Em 1940, quando da sua nomeação para a prefeitura de Belo Horizonte, por Benedito Valadares, JK teve sua primeira experiência como incentivador das artes convidando o arquiteto Oscar Niemeyer para a construção do conjunto da Lagoa da Pampulha, entre as obras, a Capela de São Francisco de Assis, que também abriga obras de Portinari, como citado anteriormente.

Não por acaso, a trajetória do autor de *Jesus e os Apóstolos* atravessou todo esse período, de Vargas a Kubitschek.

Cândido Portinari se consagrou como um autêntico modelo de artista modernista à medida que avançava o Estado Novo, concomitante ao processo de *descobrimto* cultural das figuras de brasilidade. (MICELI, 1996).

Contudo, as opiniões contrárias à atuação de Portinari no que chamavam de área oficial, pode ser percebida com a afirmação de Almeida (1976: 142), quando

muitos julgavam exagerada a solicitude com que o governo se empenhava na divulgação do nome e da obra de Portinari. Tal empresa, conceituavam-na como de verdadeira *promoção*, em grande estilo, nela vislumbrando a veleidade de se criar uma *arte oficial*. [...] concebida ou involuntariamente Portinari se convertia no pintor oficial do país.

Porém, Bento (2003) objeta ao afirmar que no conjunto da obra portinariana, havia uma preocupação com os problemas sociais, portanto a antítese do rótulo de um artista oficial (como aconteceu também com Heitor Villa-Lobos) que tentaram impor sobre sua imagem, mesmo não se podendo negar que as encomendas de obras chegaram ao artista através do mecenato do Estado, mais especificamente pela pessoa de Gustavo Capanema.

A ligação entre o Movimento Modernista paulista e o Estado Novo foi uma invenção do regime que se apropriou do evento como um todo uniforme, não diferenciando as várias correntes de pensamento que o integraram. Na realidade, a

herança modernista foi delimitada, à medida que reforçava apenas a doutrina de um grupo: a dos *verde-amarelos*. Se há uma ligação entre o discurso oficial e a visão crítica da cultura, essa integração teve limites muito bem definidos.

Fabris (apud BENTO) permite-nos uma conclusão satisfatória ao explicar que um artista social não poderia ser artista oficial, como afirmavam alguns críticos e artistas brasileiros, porque são coisas incompatíveis, antitéticas, conflitantes. E Sheldon Cheney (apud GUIDO, 1984: 68) legitima afirmando que Portinari é social sem ser político, além de ser *socialmente consciente e não propagandista militante*.

SEGUNDA SEÇÃO

Memória Ausente

SEGUNDA SEÇÃO

2 Memória Ausente

Nesta Segunda Parte discutimos as questões relacionadas à *Memória Ausente*, entendida como uma abrangência de tudo que está relacionado não somente ao sujeito Cândido Portinari, como também ao objeto de estudo deste trabalho, o projeto em cartão para mosaico *Jesus e os Apóstolos* e a contraposição entre o *Existente* - o projeto da obra, e o *Inexistente* - painel em mosaico.

Outra contraposição importante abordada aqui é a da relação entre o *Portinarismo* e o *Antiportinarismo*, ou seja, dos discursos que são contra o artista e o seu prestígio no campo das artes e o discurso do que são a favor e que aumentam o coro dos elogios. O Embasamento para essas discussões foram encontradas, principalmente, na análise das alocações de artistas ligados tanto ao concretismo quanto ao neoconcretismo.

Nesse ponto, a análise da *Integração das Artes* também é coerente por termos em Portinari, juntamente com Oscar Niemeyer, entre outros, um trabalho conjunto desde a construção do Palácio Gustavo Capanema, na década de 1930, iniciando-se também a integração, ou síntese das artes, conforme Mário Pedrosa. Em oposição à ausência de Portinari na Capelinha do Palácio da Alvorada, temos a *Presença de Athos Bulcão*, que na construção da Capelinha da Pampulha, trabalhara como ajudante do artista de Brodóski, e fora convidado a suprir a ausência de Portinari, além de ser um constantemente abordado como contribuinte da integração das artes em Brasília.

2.1 Objeto - existente/inexistente

A criação do projeto em cartão para mosaico *Jesus e os Apóstolos* coincide com o período da história do Brasil em que predominava um *estado de espírito* de esperança, vontade criadora e otimismo, passado pela figura carismática de Juscelino Kubitschek. Brasília, segundo Pedrosa (1981: 310) *foi definida por uma idéia. Transformou-se, portanto numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora.* Do Brasil, segundo o Presidente à época (REVISTA BRASÍLIA, 1987: 1), *nenhum de nós partirá jamais, porque esta é nossa nação e pátria. A fundação de Brasília é um ato político cujo alcance não pode ser ignorado por ninguém* e o espírito animador do Presidente, é traduzido na vontade de erguer no coração do país um poderoso centro de irradiação de vida e progresso.

Esse *estado de espírito* foi identificado por Afonso Arinos (apud Benevides, 1991: 13), por exemplo, ao evocar a construção da nova capital, *Brasília foi a exaltação da esperança nacional, do sentimento de grandeza, do aspecto sentimental de cada um,* e Brunad (apud Durand, 1989: 161), defende que *a fundação de Brasília [...] apresenta-se como uma espécie de jogo de tudo ou nada [...].*

Da personalidade marcante de Juscelino Kubitschek ficou também assinalado o espírito criador e a grande tolerância política que permitiram um alargamento nas relações sociais, favorecendo inclusive à arte, e buscando conciliar o velho e o novo, a elite e as massas, sendo moderno e conservador concomitantemente.

Adotar *Jesus e os Apóstolos* como objeto de estudo traz como decorrência a necessidade de análise do período histórico ao qual o projeto corresponde, bem como de uma compreensão da situação da arte no mesmo período, além de um resgate e re-significação da memória do projeto que não se constituiu no espaço físico, mas apenas na idéia, no esboço do artista e no imaginário e memória de um público seletivo, ou seja, apenas àqueles que tiveram informação do projeto.

A atuação de Cândido Portinari na vida social através de sua pintura sempre foi merecedora de atenção. Distinto sobretudo pelo engajamento social e pelo

desejo de criar uma arte revolucionária, realizou imagens de trabalhadores ora fortes e ora frágeis, denotando as fases econômicas por que passaram o Brasil.

Certamente, a importância do artista no meio social propiciara o recebimento de diversos convites para realização de obras e exposições. Foi assim em 1957, quando Oscar Niemeyer convidara Portinari para realizar o projeto para a Capela do Palácio da Alvorada, ou até mesmo em um momento anterior quando este arquiteto o convidou também para executar as obras da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, e as do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, um pouco antes.

O período histórico pelo qual passava as artes plásticas no momento da construção da Igreja da Pampulha, início da década de 1940, fora marcado pela ação integracionista das artes e antecedido pelo Ministério da Educação, atual Palácio Gustavo Capanema, em 1936, quando o trabalho conjunto entre arquitetos e artistas provocou uma verdadeira celeuma entre os críticos de plantão, entre eles, Mário Pedrosa, que muito escreveu a respeito.

Cândido Portinari recebeu convite para ambos os projetos, inaugurando sua participação junto a Oscar Niemeyer. Saliente-se ainda que durante a execução das obras para a Pampulha, Juscelino Kubitschek era o prefeito da capital mineira e, em consequência do convite de Oscar Niemeyer, voltaria a encontrar o artista modernista na execução do projeto do painel para a Capela da Alvorada.

Consta na REVISTA Brasília, de fevereiro de 1957, e como um precioso suporte para o levantamento de *Jesus e os Apóstolos*, a explicação que se faz ímpar em seu valor, de que:

convocados pelo então prefeito de Belo Horizonte, o Dr. Juscelino Kubitschek um temperamento sensível, perfeitamente identificado com a renovação estética de seu tempo puderam ali afirmar-se inovadores como Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx.

Ao contrário de diversas pesquisas sobre Portinari, ou mesmo sobre outros artistas, este trabalho não visa discorrer acerca da obra em si, como objeto de estudo, até porque ela não foi executada. Trabalha-se, deste modo, com o projeto

para a obra, o projeto em cartão para mosaico¹⁴ de *Jesus e os Apóstolos*, feito a grafite e lápis de cor/papel, realizado em 1957, num momento em que predominava a abstração e a arte concreta, passando ao neoconcretismo.

A realização do cartão para mosaico atende a uma questão sociológica, visto que percorre a esfera do produtor de uma obra para um determinado destinatário e, também para um local determinado. O artista chega a estudar o traçado da arquitetura de Oscar Niemeyer (ANEXO C), com o fito de determinar as dimensões do painel em mosaico, exemplo disso é o *Esboço do projeto da Capela do Palácio do Alvorada*, feito por Portinari em 1958. (FIGURA 16).

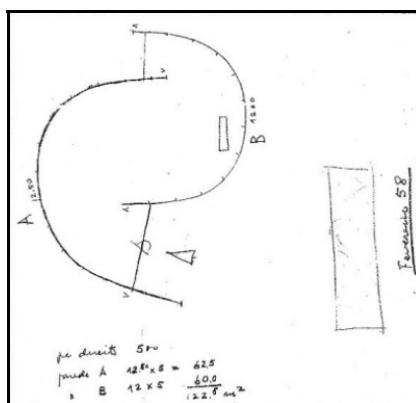


Figura 16. Esboço de Portinari do projeto da Capela do Palácio da Alvorada, 1958

Crédito: Correio Braziliense, 15 de abril de 2006, Pensar, 5

Como acontece na maioria das vezes com um projeto onde decisões maiores impedem a sua realização, a tendência é, ao longo do tempo, que o próprio tempo se encarregue de torná-lo esquecido, longe das discussões habituais e, conseqüentemente, do conhecimento da sociedade.

Por meio de um levantamento acerca das obras musicais realizadas para Brasília, o artista plástico e jornalista Henrique Gougon se deparou com a notícia no *Jornal Correio da Manhã* de 11 de março de 1958 apontando a possível existência de um cartão para mosaico realizado por Portinari na época da construção da nova capital. Entrando então em contato com o Projeto Portinari, teve a confirmação da existência do projeto intitulado *Jesus e os Apóstolos*.

¹⁴ É o projetar-fazer, como colocado por Coelho (2001: 5), cujo resultado é o cartão do mosaico, que traz em si uma parte do que será a obra final, mas que é incompleto por não enfrentar sua própria materialidade.

O Palácio da Alvorada, residência oficial do Presidente da República, serviria também, na ocasião da construção de Brasília, como um local onde Juscelino Kubitschek receberia as representações diplomáticas de outros países, que vinham prestigiar a construção acelerada e extraordinária da cidade, além de ser um local para despachos burocráticos. Daí ter sido o primeiro projeto de Oscar Niemeyer a ser concluído, sendo inaugurado em 30 de junho de 1958, conforme divulgou o *Diário de Notícias* de 06 de julho do mesmo ano. (ANEXO D).

Todas as informações referentes a *Jesus e os Apóstolos* faziam menção a um único estudo (Desenho a grafite e lápis de cor/papel 19.5 x 46.5 cm - aproximadas -, Coleção particular, Rio de Janeiro, Sem data¹⁵), o que primeiro foi disponibilizado pelo Projeto Portinari. (FIGURA 17).



Figura 17. *Jesus e os Apóstolos*

Crédito: Projeto Portinari

Esta foi a informação base para o início da pesquisa, de onde todos os questionamentos emergiram em busca do entendimento do contexto da época, e que perdurou até a pouco, quando já em um estágio mais avançado da pesquisa chegou-nos o conhecimento da existência de outros dois estudos, sendo que em um deles (Desenho a grafite e lápis de cor/papel 20 x 46 cm, Coleção particular, Belo Horizonte, Sem data) o artista não demonstrou preocupação de representar as tesselas, e vem com a legenda, de próprio punho, na parte inferior esquerda: *para o Callado amigo com o abraço do Portinari, 58*. (FIGURA 18).

¹⁵ No primeiro e segundo estudo, não há indicação de datas. Trabalhamos com as informações constantes nas fichas técnicas do Projeto Portinari, portanto, 1957.



Figura 18. Estudo para *Jesus e os Apóstolos*

Crédito: Projeto Portinari

Muito provavelmente, embora a informação constante do ano seja posterior ao projeto mostrado anteriormente, este foi o primeiro esboço a ser feito, ainda com um desenho mais rude, sem uma estrutura de apoio físico para os apóstolos que se encontram dispersos, limitados apenas pelo espaço físico definido no projeto, com o Cristo Crucificado no centro geométrico da obra, dividindo-a em duas partes.

No terceiro estudo (Desenho a grafite e lápis de cor/papel 32.5 x 48 cm - aproximadas -, Coleção particular, Brasília, 1957), já mais elaborado, e onde o artista fez questão de trabalhar o efeito mais visível das tesselas, Cristo, também no centro geométrico da obra, encontra-se ladeado pelos dois grupos dos apóstolos, que foram representados ajoelhados, com as mãos elevadas e em posição de adoração. (FIGURA 19).



Figura 19. *Jesus e os Apóstolos*

Crédito: Projeto Portinari

Apenas o primeiro e o último projeto foram realizados em cartão, salientados a estrutura do mosaico com a visibilidade das tesselas. Prevalece em ambos os tons escuros, amarronzados característicos de Cândido Portinari, no entanto, no primeiro estudo vê-se uma maior incidência de luz sobre as figuras humanas, que também aparecem mais dispersas no espaçamento do cartão. Por outro lado, no último projeto apresentado aqui, Jesus não é mais representado pregado na cruz, e sim no mesmo plano que os apóstolos, embora se destaque por encontra-se em pé, no centro dos discípulos.

Além de *Jesus e os Apóstolos*, no decorrer da pesquisa a informação de outros dois projetos (FIGURAS 20 e 21) vieram à tona: *O esquartejamento de Felipe dos Santos*¹⁶ (Pintura em técnica e suporte não identificados 56 x 105 cm, maquete para pintura mural, não executada, coleção desconhecida, Rio de Janeiro, 1958), contemporâneo ao projeto para a Capela, e *Jesus entre os Doutores* (Pintura a óleo/tela 60 x 72 cm, maquete para pintura mural em mosaico, não executada, Banco Itaú, Rio de Janeiro, 1957), similar na técnica e na temática. Esta, no entanto, em 2003, com maiores facilidades de negociação, foi executada para a Capela da Pontifícia Universidade Católica, no Rio de Janeiro.

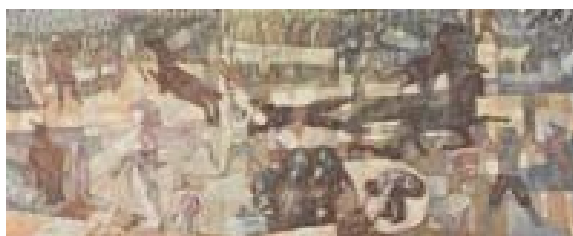


Figura 20. O esquartejamento de Felipe dos Santos

Crédito: Projeto Portinari



Figura 21. Jesus entre os Doutores

Crédito: Projeto Portinari

¹⁶ *O esquartejamento de Felipe dos Santos*, fazendo referência à Revolta de Vila Rica, que foi liderada por Felipe dos Santos Freire, acontecida em 1720, em Minas Gerais, foi o outro projeto realizado no mesmo período de *Jesus e os Apóstolos*, e seria disposto em um dos salões do Palácio.

Em se tratando de iconologia, o projeto oferece por si só uma percepção religiosa, realizado para um local determinado, não possuindo, como em outras obras do mesmo artista, nenhum jogo de imagens ou disposição de objetos na tela, que necessite de apuração. A imagem se apresenta ao observador sem mais questionamentos, limitado apenas pela narrativa religiosa, e a maneira como o artista trata os apóstolos, sem atributos iconográficos ou heterogeneidade formal, não nos permite uma identificação das pessoas.

O esquema utilizado é o de uma representação religiosa, onde a imagem faz parte de uma tradição comum, renitente e sem mais questionamentos acerca da simbologia por ser, desde o século IV, após inúmeras perseguições¹⁷, freqüentemente representada, sendo que constam do século anterior as primeiras manifestações da pintura cristã. Lopera (et al., 1996: 48) explica que, com a oficialização do cristianismo como religião oficial,

embora continuassem em vigor os velhos tipos e programas, novos temas gozariam de singular pujança. Tal como o de Cristo em Majestade. Também os temas simétricos de Deus entregando a Lei a Moisés e Cristo entregando-a a São Pedro, ou o grupo de Cristo com os Apóstolos, em posições variadas: sentados, em pé ou com o Cristo sentado e os apóstolos em pé ao seu redor.

Alfred Weber (s/d: 216) relembra que *as perseguições apresentaram-se então como determinação de eliminar sistematicamente todos os cristãos do Império e como exigência de cumprimento do culto imperial, que então era o culto do Sol Invictus.*

Traços da pintura paleocristã, como *frontalidade, plenitude e desmaterialização das figuras, hieratismo, fuga do concreto e característico desinteresse pelo ambiente e pelo mundo sensível* (LOPERA, et al., 1995: 46) são visíveis no projeto da obra. E esses mesmos traços persistem nas obras modernistas.

A Capelinha, espaço da narrativa, e possível recebedora do mosaico de Portinari, contém uma grande importância para a continuidade da análise contextual

¹⁷ A aprovação do cristianismo como religião pelo Imperador Constantino, no ano 313 depois de Cristo, só aconteceu após inúmeras outras perseguições, dentre elas, cumpre ressaltar a primeira, do Imperador Nero, ocorrida no ano 64 depois de Cristo. Porém, só no ano de 391 é que o cristianismo foi oficializado como religião.

no que se refere à narrativa da construção de Brasília. Ressalte-se que, para constituir a narrativa, esse espaço carece de imagens características e pré-determinadas devido à temática, assim, poderíamos pensar que seria inoportuno para uma capela uma imagem que destoasse da temática religiosa em sua representação, devido principalmente aos símbolos estabelecidos *a priori* pela sociedade.

O que constitui nosso mundo material, de acordo com Bérghson (1999: 72) são *objetos, ou, se preferirem, imagens, cujas partes agem e reagem todas através de movimentos umas sobre as outras.*

Analisar a obra de *Jesus e os Apóstolos* é pensar a imagem sempre aludida à Capela do Palácio da Alvorada, local de devoção religiosa. Bourdieu (1998: 13) afirma que ainda que a religião se apresente de imediato como se fosse um sistema de símbolos fechados e autônomos, cuja inteligibilidade parece estar contida na hierarquia alegórica, a compreensão de suas práticas e discursos encontra-se referida às lutas dos grupos de agentes cujos materiais e símbolos tornam o campo religioso um terreno de operação para as lutas entre diferentes empresas e bens de consumo.

Os símbolos sempre estiveram presentes na vida do homem, e seria incapacidade pensar em uma história desprovida destes. Geertz (1978: 114 e 144) alega que o homem tem uma dependência tão grande em relação aos símbolos e sistemas simbólicos a ponto de serem eles decisivos para sua viabilidade como criatura e que os significados só podem ser *armazenados* através dos símbolos, devido à nossa capacidade e necessidade *biopsicológica* em atribuir significado ao mundo fenomenológico, resultando em um mundo cultural.

Concomitante a isso Geertz (1978: 103) defende a cultura como

um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.

Do ponto de vista de qualquer indivíduo particular (GEERTZ, 1978: 57), os símbolos são dados. O homem os encontra já em uso corrente na comunidade

quando nasce, e eles permanecem circulando após sua morte, com alguns acréscimos, subtrações e alterações parciais, dos quais pode ou não participar.

Vivemos, segundo Subirats (1991: 72), *perdidos num mundo de símbolos e normas que, embora mostrem inequívoca funcionalidade objetiva, estão tão privados de dimensão interior que não lhe deixam espaço para reconhecer-se.*

Em Vischer (apud WIND, 1997: 81), o símbolo é definido como uma associação de imagens e significação por meio de um ponto de comparação, do mesmo modo, por *imagem* entende um objeto visível, e por *significação* por algum conceito, não importa de que área de pensamento provém.

Como depositária da obra, além da associação a *lugar de memória*, a Capela (FIGURA 22) congrega características habitacionais presentes em nosso meio desde o período colonial.



Figura 22. Construção do Palácio da Alvorada, ao Fundo a Capela, 1958

Crédito: Mário Fontenelle (Arquivo Público do DF)

Era comum a existência de capelas contíguas às casas, tal como acontece no Palácio da Alvorada, *onde a capela exerce a presença figurativa e metafórica de uma comunhão entre a Igreja e o Estado.* (MACEDO, 2003: 1).

Gilberto Freyre (1963: 250) nos fornece considerações valiosíssimas ao explicar que:

No Brasil, a catedral ou a igreja, mais poderosa que o próprio rei seria substituída pela casa-grande de engenho. Nossa formação social, tanto quanto a portuguesa, fez-se pela solidariedade de ideal ou de fé religiosa [...] Mas a igreja que age na formação brasileira, articulando-a não é a catedral [...] nem a igreja isolada e só [...] É a capela de engenho.

A casa era considerada, como conclui Macedo, o *lugar da família, o lugar de intercâmbio com o mundo [...] o espaço de cumprimento dos ofícios religiosos, e que antes do século XVIII a capela encontrava-se sempre no interior da casa, muitas vezes com porta de comunicação para adentrar o recinto*. No entanto, como também acontece na Residência Presidencial, desde o século XVIII, verifica-se uma liberdade e o deslocamento da capela para além do corpo da casa, fruto de uma maior mobilidade do programa.

Em pelo menos um ponto o projeto de *Jesus e os Apóstolos* se diferenciou dos demais trabalhos de Cândido Portinari: a escolha da técnica em mosaico, cuja utilização *na arquitetura moderna brasileira é praticamente contemporânea, e parte da proposta muito semelhante à da utilização de azulejos nos edifícios modernos*. (COELHO, 2001: 1-2).

O artista já havia trabalhado anteriormente com a técnica do mosaico, um exemplo disso é o painel *Os Bandeirantes* (Pintura mural em mosaico 250 x 763 cm, Banco Itaú, São Paulo, 1952-1953) que até a pouco se encontrava no Hotel Comodoro, no centro de São Paulo, de lá sendo retirado e restaurado pelo Ateliê Sarasá. (FIGURA 23).

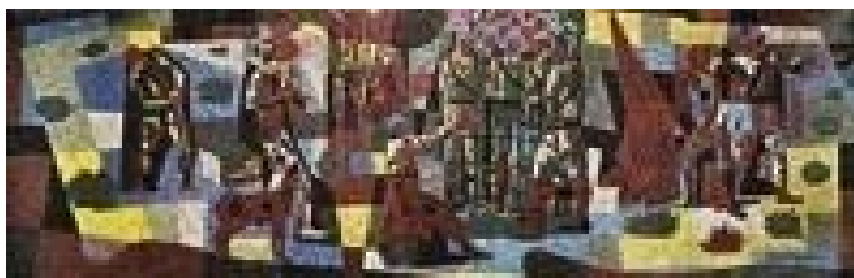


Figura 23. Os Bandeirantes

Crédito: Projeto Portinari

Outros exemplos da atuação de Portinari com a técnica do mosaico são os painéis da Associação Civil Clube de Juiz de Fora, em Minas Gerais, entre eles, *As quatro estações* (Painel de azulejos 435 x 795 cm, Associação Civil Clube de Juiz de Fora, 1956). (FIGURA 24).

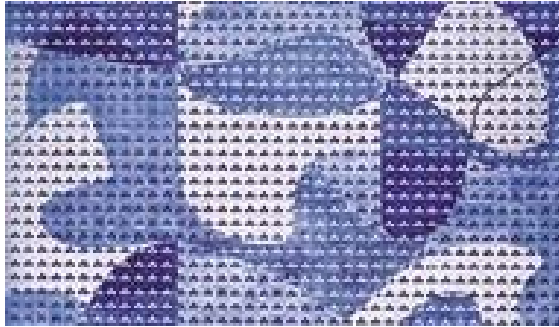


Figura 24. *As quatro estações*

Crédito: Projeto Portinari

Dentre os edifícios com revestimento em azulejos, o mais conhecido é o Palácio Gustavo Capanema, já mencionado e lido anteriormente, com os azulejos *Conchas e Hipocampos* executados pela Osirarte,¹⁸ do arquiteto e pintor Paulo Cláudio Rossi Osir, nome significativo quando se trata da expansão da arte pública brasileira através da utilização de azulejos.¹⁹ (FIGURA 25).



Figura 25. *Conchas e Hipocampos*, 1942

Crédito: Bento, 2003: Guarda

¹⁸ A profissionalização de muitos artistas, nos anos 40, está ligada à Osirarte, embora tenham posteriormente, redirecionado suas carreiras para outras modalidades. (LOURENÇO, 1995: 174).

¹⁹ A opção pelos azulejos, segundo historiadores de arquitetura, entre os quais Carlos Lemos, deveu-se a Le Corbusier, dentro de suas preocupações em utilizar materiais locais como suporte de novas expressões plásticas [...], as razões para a escolha de elementos locais indicaria uma resposta local à questão de resistência às intempéries, tendo o azulejo demonstrado adequação satisfatória como revestimento. (LOURENÇO, 1995: 176).

O surgimento dos azulejos pintados pelo ateliê Osirarte está, para Lourenço (1995: 173), *intimamente ligado à amizade entre Portinari e Rossi Osir*. A empresa, que nascera em São Paulo em 1940, foi criada para produzir especificamente os azulejos de Portinari para o Palácio.

Supostamente, utilizar mosaicos em *Jesus e os Apóstolos* estaria relacionado à saúde frágil do Cândido Portinari, em vistas a uma intoxicação provocada pelo chumbo presente nas tintas a óleo, mais corriqueiramente empregadas pelo artista. As conseqüências da intoxicação foram tamanhas que o artista foi, inclusive, proibido de exercer sua grande paixão, que era a pintura. Em resposta às proibições teria se defendido dizendo que não podiam lhe tirar a vida.

A fase de fragilidade na saúde de Portinari se agravou consideravelmente como resultado do longo período de execução dos painéis *Guerra e Paz*, de 1952 a 1956, que antecedeu o projeto de *Jesus e os Apóstolos* e que demandou grande esforço do artista. A título de observação para esta pesquisa, foi feito um levantamento de obras realizadas simultaneamente à *Guerra e Paz* onde se verificou o emprego acentuado de outras técnicas (nanquim, grafite, crayon, guache, lápis de cor, têmpera) que não a pintura a óleo. Por outro lado, fora do período de execução dessas obras, a pintura a óleo foi intensamente retomada. Não obstante, ainda é arriscado afirmar, mesmo com as observações anteriores, que a escolha pela técnica do mosaico foi definida exclusivamente em função do esgotamento da saúde de Portinari, cabe-nos mais uma análise conjunta de fatores.

2.2 Portinarismo/antiportinarismo

De toda literatura produzida até o momento sobre Cândido Portinari, pode-se perceber que o discurso harmonioso e parcial predominou sobre qualquer depreciação. Com tantos elogios e citações (FABRIS, 1995; BERARDO, 1983) afirmando ser ele o maior representante do modernismo brasileiro, foi preciso, no

entanto, nos distanciarmos do encantamento diante de sua obra e intuirmos o que separa o elogio da crítica.

Como proposto já no início do trabalho, o discurso da memória excludente - composto pelo discurso do modo como viam Portinari, e de como encaravam a possível presença do artista moderno quando os rumos da arte há muito já tratava de excluí-lo do cenário artístico brasileiro -, foi de extrema importância e por isso mesmo analisado aqui. Embora na maioria das vezes esta memória esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre estado dominador e sociedade civil.

A influência exercida pelo artista brodosquiano foi além do campo das artes, e o entendimento do modernismo, por exemplo, só foi facilitado após Portinari ter recebido o prêmio na Exposição Internacional do *Instituto Carnegie*, nos Estados Unidos com a obra *Café*, em 1935.

Apesar da notoriedade adquirida em decorrência do prêmio, e do entusiasmo generalizado, Portinari não deixou de ser alvo de críticas, e da grande polêmica em torno do *portinarismo versus antiportinarismo*.

Essas críticas estavam relacionadas ao prestígio do artista em meio à sociedade, bem como à sua presença e ligação ideológica com o Estado Novo, não obstante, soube permanecer fiel ao seu estilo.

Bento (2003: 292) explana que:

O regime do Estado Novo era de fato antidemocrático. Mas Portinari foi chamado a fazer aquelas decorações não em decorrência de suas posições políticas - ou de sua filiação ao regime então vigente -, mas em virtude de suas habilitações profissionais. Tornara-se na época o nosso único pintor moderno capaz de executar satisfatoriamente, em afrescos, as pinturas murais que lhes foram encomendadas.

Zanini (1991: 71) acrescenta que a obra de Portinari, de constantes qualidades exploratórias, responde ao contexto físico, social e cultural brasileiro e é, ao mesmo tempo, de uma indiscutível consciência universal, e que:

Se o empenho por uma arte socialmente engajada às vezes atraiu Di Cavalcanti, coube a Portinari - que preparou discípulos e influenciou na geração ascendente a que pertencia, de forma tanto específica como generalizada - elaborar todo um repertório estilístico de cenários, posturas e gestos proletários.

Ferreira Gullar,²⁰ em 1959, discorrendo sobre o sucesso de Portinari em meio à sociedade como um todo confere à *pressa de nossa crítica inexperiente em descobrir no Brasil um mestre moderno, guindou-o à posição de Picasso brasileiro, o que por outro lado muito favoreceu a ditadura necessitada de mostrar como o Estado Novo renovava tudo.*

Posteriormente, Gullar afirmou que:²¹

A crítica que defendia as novas tendências artísticas, a partir, sobretudo da I Bienal de São Paulo, promovera uma espécie de revisão de sua obra, visando corrigir o que se considerava uma valorização exagerada do artista. Portinari se reduzira para alguns a uma espécie de equívoco da arte brasileira. Essa reação demolidora da crítica, se era uma contrapartida do 'endeusamento' anterior, refletia, mais que isso, a necessidade dos teóricos da arte não figurativa de afastar o principal obstáculo que se interpunha em seu caminho.

No que concerne à presença de Portinari em Brasília, as primeiras críticas surgiram tão logo o artista recebeu o convite de Oscar Niemeyer. No *Jornal do Brasil*,²² de janeiro de 1958, logo após o Ministério da Educação expor os projetos dos artistas convidados a trabalhar em Brasília e Portinari apresentar seu projeto para *Jesus e os Apóstolos*, Milton Dacosta, artista também representante do modernismo brasileiro, sugeriu que a nova capital era por si só contemporânea e arrojada, necessitando para tanto de pessoas despojadas do academicismo de Portinari.

Mais contundentes ainda foram as críticas provindas de artistas representantes do neoconcretismo, que provocou um marco na história da arte brasileira, para esses artistas - que eram praticamente apolíticos, visto a origem de classe média-alta e assim menos propensos às pressões da sociedade (BRITO, 1985: 14), a dificuldade inicial seria *livrar a arte das malhas do mundanismo e da*

²⁰ <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf> (p. 14)

²¹ *Ibidem.*

²² <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf> (p. 37)

condição de subitem de programas partidários, visto que seu interesse estava na arte como instrumento de construção da sociedade.

Apesar de, historicamente, o neoconcretismo ter seu início datado de 1959 - portanto posterior ao projeto de *Jesus e os Apóstolos* -, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, o movimento veio surgindo desde o início da década de 1950, no Rio de Janeiro, com o grupo Frente, e em São Paulo, como o Grupo Ruptura.

Ferreira Gullar (apud BRITO, 1985: 14), integrante do movimento concretista anterior ao neoconcretismo, afirma que *Portinari, entre outros artistas, como Segall, Di Cavalcanti e Pancetti respondiam a necessidades ideológicas amplas e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação*, e era justamente o tradicionalismo que o neoconcretismo buscava romper.

O concretismo foi criado em 1930, por Theo Van Doesburg, na tentativa de reformular a Arte Abstrata, que havia atingido pontos extremos do abstracionismo, não devendo, desta forma, ser assim denominada. Uma das características da arte concreta era que propiciava a inserção do artista na sociedade industrial que hora despontava, bem como o rompimento com a necessidade de atribuir significados e função à arte. No Brasil, o concretismo, exageradamente tecnicista, se deu com o pós-guerra e representou, a princípio, o modernismo com a assimilação dos ideais construtivistas. De certa forma trazia consigo os preceitos desenvolvimentistas em oposição ao nacionalismo getulista. A crise vivenciada após o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, foi sentida também na arte, da mesma forma como o que se sucedeu, com o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, sobressaindo no período o desenvolvimento do país.

Gullar pronuncia ainda que *seria talvez um exagero afirmar que esses trabalhos estavam profundamente ancorados em nosso campo cultural e que estavam dentro do sistema vigente de representação do real*.

Anterior a isso, Almeida (1976: 142), discorrendo sobre *O Portinarismo*, afirma que:

Nenhum artista do país terá sofrido, tanto quanto Cândido Portinari, a inconstância, a flutuação das opiniões a respeito de sua obra. Em dado momento, fazer alguém a mais mínima restrição aos trabalhos do grande

pintor, significava atrair sobre si os raios da ira de seus exaltados admiradores. Por muitos anos ele foi intocável. Havia que respeitá-lo, que admirá-lo, que elogiá-lo sem reservas, nem mesmo aquelas que, importando embora em ligeiro senão, contivessem no fundo, patente, o pressuposto da participação naquele movimento generalizado de reverência.

A referência maior de Almeida (1976: 142 et seq.) é apontada a Mário de Andrade,²³ contemporâneo e amigo de Portinari que o *admirava sem discutir e sem permitir discussão*, o que se configurava como muito pior, porque era como se todos fizessem uso de tapolhos, impossibilitados de enxergar outros artistas, não obstante, essa posição foi tomando novo direcionamento e aos poucos foram surgindo opositores à pessoa do artista, *tornando-se moda atacar Portinari [...] o que se censurava, naqueles dias, era o portinarismo*.

Almeida é contundente ao explicar que muitas vezes as críticas estavam relacionadas muito mais à atmosfera de admiração incondicional e exclusivista ao artista que à sua obra.

As críticas de Almeida se estendem ainda à *Revista Acadêmica*, publicação que se notabilizou pela resistência contra as intransigências da ocasião. Fundada por Murilo Miranda, essa revista era uma referência intelectual da época.²⁴

Portinari recebeu uma extensa homenagem na edição da *Revista Acadêmica*, nº. 48, de fevereiro de 1940 (ALMEIDA, 1976: 152), distribuída somente em abril, do mesmo ano, cujas folhas foram preenchidas com *opiniões de mais de 40 intelectuais e semi-intelectuais sobre o artista*.

No entanto, toda a homenagem ao modernista foi posta abaixo pelo *Dom Casmurro*, a mais importante publicação literário-jornalística do Brasil de então (décadas de 1930 e 1940), foi criada por Brício de Abreu e Álvaro Moreyra, e exibia entre seus colaboradores a fina flor da literatura e do jornalismo de então.²⁵

A crítica à Revista se deve ao fato de que, segundo Almeida (1976: 152)

²³ A amizade entre Mário e Portinari começa por ocasião da Exposição de 1931, no Rio de Janeiro. A admiração mútua era tão forte que Mário era como se fosse o irmão mais velho do pintor, além de ser um entusiasta e verdadeiro fã das obras de Portinari.

²⁴ <http://www.tanto.com.br/petroniodesouza.htm>

²⁵ http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/jornalismo_cultural/biografia_joel.html

Integravam o Semanário: Carlos Lacerda, Rachel de Queiroz, José Américo Almeida, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Aníbal Machado, Astrojildo Pereira, Adalgisa Nery, Jorge Amado, Marques Rebelo, Graciliano Ramos e Moacyr Werneck de Castro.

É necessário observar que, ao tratar tão amplamente de Portinari, a Revista Acadêmica tenha desconhecido a existência, no país, de qualquer outro pintor. Um estrangeiro que lesse essa revista chegaria à conclusão de que nós só possuímos um pintor, o qual deve ser o maior do mundo, um dos maiores de todos os tempos etc., nada existindo, além dele, na pintura brasileira. Os autores dos artigos e notas não fazem a mais leve referência à pintura nacional antiga ou moderna. Antes de Portinari, nada. Com ele, nada. Haverá alguma coisa depois? [...] Nem de passagem falam nas influências (algumas tão definitivas como a de Rivera, por exemplo) que pesam sobre Portinari. E, pior que tudo isso, calam a existência de qualquer outra coisa na pintura nacional, além de Portinari. Lasar Segall, tão importante sem dúvida, deixou de existir. É demais. Afinal de contas, para que Portinari exista como artista, não é necessário que todos os outros desapareçam.

O artigo, intitulado *Homenagem Municipal*, que exaltava o artista de Brodósqui, sem indicar, entretanto, quem o teria escrito, foi o necessário para que o muitas discussões fossem levantadas e, apesar de denunciar, em edição de 02 de dezembro de 1939, o endeusamento de Portinari e de afirmar (ALMEIDA, 1976: 152) com ironia que *é bom, é ótimo, é único, está acabado! Porque é do Coronel Candinho. O seu triunfo tem que ser unânime, irretorquível e ecumênico.*

Por outro lado, porém com o mesmo propósito, Frederico Morais (1975: 81), quando dado a questionar sobre os objetivos da vanguarda brasileira, assevera que:

[...] um dos alvos visados pela vanguarda (talvez até de forma inconsciente) era Portinari, em cuja obra, o aspecto literário ou mesmo sua formação acadêmica eram mascarados por um contraditório engajamento político. O extraordinário prestígio e sucesso de Portinari na área oficial estavam retardando o desenvolvimento da arte brasileira.

Murilo Mendes foi um, dentre muitos, que atacaram o semanário *Dom Casmurro* na mesma obra de Almeida (1976: 157). Afirmando sobre as influências, *lamenta que ainda se procure debater uma questão liquidada.*

Referia Murilo Mendes principalmente aos muralistas mexicanos. Frederico Morais (1975), acentuando as críticas, completa que as influências recebidas pelo artista brasileiro só contribuía para criar uma visão deformada da realidade do país.

Bento (2003: 292) dialoga em relação às críticas a Portinari, com repercussão negativa, que o colocava como artista do *establishment*, ou seja, na posição de

pintor oficial, buscando assim torná-lo antipático aos olhos do público, o que, para o referido autor, repercutem negativamente ainda hoje.

2.3 Integração das artes

A integração das artes no Brasil foi um fato concretizado e salientado com a construção de Brasília, não somente por possuir grandes obras espalhadas pelos canteiros ou praças, mas sim por obedecer aos princípios de uma síntese²⁶ das artes, - como colocado por Mário Pedrosa em diversos momentos do processo de *surgimento* da nova capital -, integrando pintura, escultura e arquitetura. Antes disso a integração já abarcava as discussões de muitos artistas, porém, nem sempre relacionada à concepção que hoje se tem em mente, de uma conjugação de atividades. Pode-se dizer que havia no Brasil, a partir do neoclássico, uma tradição de utilização da arte junto à arquitetura, mas que essa utilização estava vinculada à função de agregar valor ao edifício. Ainda hoje, certo é, que a concepção de integração se volta, muitas vezes, mais para os tempos do neoclássico do que para o que se discute aqui.

O conceito de integração das artes, mais especificamente relacionado aos nomes de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, vem há tempos sendo discutido por possuir um elevado valor artístico e histórico dentro da construção de uma identidade da arquitetura moderna brasileira. Desses nomes, Oscar Niemeyer é, sem dúvida, o mais lembrado devido ao espírito integracionista presente desde seus primeiros trabalhos, no entanto, a importância do vencedor do concurso do plano urbanístico de Brasília não deve ser desprezada sendo, de acordo com Müller, em artigo onde discute a integração das artes a partir da Capela da Pampulha,

²⁶ Lúcio Costa (1995: 267) explica que a síntese subentende a idéia de *fusão*: ora, uma tal fusão, apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea [...].

sob sua influência que jovens arquitetos do RJ e depois de SP, conheceram a obra de mestres modernos como Wright, Gropius, Mies e as teorias de Le Corbusier, e foi sob seu empenho cultural e prestígio político junto aos governamentais que se conseguiu materializar no Brasil muitas das idéias revolucionárias da arquitetura moderna, com todas as implicações de ordem social e técnica daí resultante.

Em relação à Pampulha, consta, na REVISTA Brasília, de fevereiro de 1957, acerca da importância basilar e do grande significado de seu Complexo para a cultura artística brasileira, que teve-se aí o marco inicial da arquitetura moderna onde se conjugavam outros valores como o urbanismo, a paisagística, a decoração mural e, principalmente, a arte sacra de concepções revolucionárias.

A presença do franco-suíço Le Corbusier no Brasil, em 1936, muito contribuiu para uma mudança nos rumos da arquitetura brasileira que, segundo Costa (1995: 71) tentava-se, desde a Exposição de 1931, com *uma reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica [...]*. A mudança provocada a partir da construção do edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, representava uma comunhão entre arte e arquitetura. Nesse mesmo edifício, de acordo com Bento (2003), o problema da integração das artes obedeceu a princípios e propósitos diversos, que vieram como decorrência natural de uma etapa mais avançada da arquitetura contemporânea.

Müller permite apreender que *a presença da pintura e da escultura eram desejáveis à arquitetura, porém dentro de certos preceitos de forma, conteúdo e localização*, sendo que:

para a escultura deveria escolher-se local preciso na composição arquitetônica, de modo que transcendesse o mero valor decorativo; para a pintura, Corbusier relegava papel mais preponderante explodindo paredes incômodas alheias à disciplina arquitetural [...].

A obra de Oscar Niemeyer possui muito da presença de Le Corbusier, apesar de serem distintas. Para o brasileiro, a prevalência é de obras com concepções dinâmicas e infinitamente grandes, em oposição às obras infinitamente pequenas de Corbusier, produzidas como extensão do homem. No Ministério da Educação a influência do franco-suíço sobre Niemeyer é evidente, e é também onde se pode considerar o emprego do termo moderno na arquitetura brasileira, do mesmo modo

como integração das artes, servindo de referência para a arquitetura posterior. Mais uma vez deve ser destacado o papel crucial de Gustavo Capanema com a convocação de diversos artistas para que participassem do projeto do Ministério. Além dos azulejos de Cândido Portinari, também estão presentes obras de Bruno Giorgi, Celso Antônio e Lipchitz.

Antônio Bento (2003: 205) corrobora afirmando que um fato marcante para a arquitetura brasileira, e que também concorreu para que Portinari se dedicasse com veemência à pintura mural, foi a decisão de Gustavo Capanema, de Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e de Oscar Niemeyer, *estes brasileiros, foram, neste país, os pioneiros na tentativa de integração das artes na arquitetura moderna*, sendo que a construção e decoração do Ministério da Educação foi, à época, uma experiência bastante ousada.

Da arquitetura posterior ao edifício do Palácio Gustavo Capanema, destaca-se o Complexo da Pampulha,²⁷ em Belo Horizonte. Pampulha foi como uma a previsão de Brasília, até mesmo em relação à integração das artes foi o fator precedente para toda contemporaneidade que hoje se vê na capital federal. A Capela não funciona como depositária, no termo exato, das obras que lá estão. Os azulejos de Portinari, na parte externa da Igreja de São Francisco de Assis, e o revestimento em pastilhas de Paulo Werneck são parte de um todo, indissociável da arquitetura. (FIGURA 26).



Figura 26. Revestimentos de Paulo Werneck e Painéis de Portinari

Crédito: <http://www.projetopaulowerneck.com.br>

²⁷ Consiste em: Capela, Cassino - que devido à proibição do jogo dá lugar ao Museu de Arte da Pampulha em 1956 -, late e Hotel, que não chegou a ser construído.

Lúcio Costa (1995: 267) explica que para que a comunhão desse todo se estabeleça,

o importante é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, vale dizer, que o arquiteto seja, ele próprio, o artista. Porque só então a obra do pintor e do escultor terá condições de integrar-se no conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos *constitutivos*, embora dotado de valor plástico intrínseco autônomo.

A integração das artes em Brasília, posterior à construção do Complexo da Pampulha, vem sendo discutida desde as primeiras publicações, concomitantes à construção estonteante da cidade nova. Consta, na *Revista Brasília* de agosto de 1957, que:

entre os fatores fundamentais de progresso, de transformação da vida do país, que representa a criação de Brasília, destaca-se a oportunidade de realizar-se na nova capital um ideal estético brasileiro através da consolidação, na urbe nova, racionalmente planejada, das diferentes artes visuais integradas à arquitetura e à natureza.

Em Brasília os exemplos dessa integração se apresentam a todo instante, seja nos edifícios-sede como o Palácio do Itamaraty, no Congresso Nacional, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, com relevos de Athos Bulcão, ou mesmo nos revestimentos externos das toaletes do Parque da Cidade. (FIGURA 27).



Figura 27. Vista externa do Teatro Cláudio Santoro, com relevos de Athos Bulcão, 1957

Crédito: http://www.sc.df.gov.br/paginas/tncs/tncs_01.htm

Na Capela do Palácio da Alvorada, a integração também se apresenta ao homem, tanto nas contribuições do artista Bulcão, como mostrado em imagens anteriores, quanto na concepção de seu projeto, onde o arquiteto agiu, conforme Lúcio Costa, sendo um artista, por meio de um entrecruzamento de curvas.

2.4 Presença de Athos

Em oposição à ausência do pintor de Brodóski, outro artista fora convidado a contribuir com obras para a Capelinha do Palácio da Alvorada, e este artista foi Athos Bulcão, que por influência de amigos em comum, tornou-se também amigo de Portinari, vindo inclusive a trabalhar como ajudante do artista durante a realização das obras da Pampulha, tendo ao lado o arquiteto Oscar Niemeyer, que posteriormente o convidou a contribuir com a integração das artes em Brasília, imprimindo grandiosidade à cidade nova.

No que concerne aos trabalhos de Bulcão para a Capela, eles estão no teto, com a representação dos símbolos do cristianismo - cruz, peixe, sol e lua -, aludindo às origens do cristianismo em sua primeira era; nas paredes, com os lambris em madeira coberta com folhas de ouro, e na porta do recinto. (FIGURAS 28 e 29).

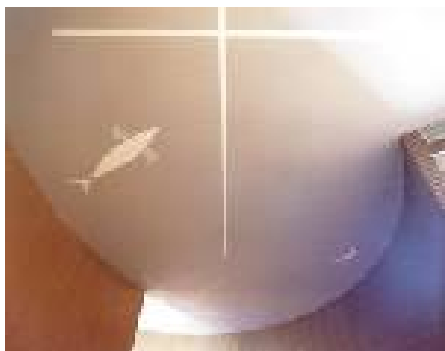


Figura 28. Teto da Capela

Crédito: Athos Bulcão: Uma Trajetória Plural, 2002: 66



Figura 29. Porta da Capela

Crédito: José Varella

Além dos trabalhos para a Capela do Alvorada, o artista imprimiu a marca da integração das artes em edifícios públicos e particulares. Sua obra se estende por Brasília. Bulcão, que hoje conta com 89 anos, figura-se como uma das últimas pessoas a possuírem uma memória viva dos acontecimentos abordados neste trabalho, além de Oscar Niemeyer, prestes a completar 100 anos.²⁸

A atuação do artista no primeiro projeto da nova capital propiciou a abertura de outros tantos convites. Com obras espalhadas por diversos espaços da cidade, e mesmo tomadas de racionalidade, fruto do contexto do pós-1922 e dos acontecimentos seguintes como o pós-guerra, Bulcão contribuiu com o conceito de obra que se oferece ao expectador que permite contemplação.

²⁸ Pensou-se, em um primeiro momento, em realizar uma entrevista com ambos, no entanto, não foi levado adiante por decisões próprias, devido à saúde frágil do artista. Em relação ao arquiteto, a dificuldade seria *vencer* as barreiras de sua personalidade.

TERCEIRA SEÇÃO

Memória Reencontrada

TERCEIRA SEÇÃO

3 Memória Reencontrada

Em *Memória Reencontrada* procuramos abordar algumas das questões que foram suscitadas durante o ano de 2003, 45 anos após a realização do projeto em cartão para mosaico de *Jesus e os Apóstolos*, e que, na sua maioria, são provenientes de uma retomada do discurso em torno de Portinari.

Dentre essas questões, *A retomada do projeto - tentativa de resgate*, ocorrido principalmente no ano em que se comemorou o Centenário de Nascimento do artista, e quando muitas tentativas de execução do projeto foram discutidas, umas defendendo a importância do artista para a sociedade e, portanto a realização do painel em mosaico seria uma forma de retribuição, enquanto outras direcionavam para o fato de que a lacuna deveria ser suprida e que aquele era o melhor momento. Além das tentativas de 2003, em 2006, quando a Capela, juntamente com o Palácio da Alvorada passavam por processos de restauração, também foi vivenciada uma nova discussão, porém com o mesmo intuito de resgatar o projeto e executar o mosaico. O que podemos perceber, é que por trás de todas as tentativas, há ainda um interesse político, que míngua as possibilidades de execução do projeto. Seguindo, em *Centenário - o sentido da comemoração*, abordamos a simbologia presente nos momentos memorativos e como essas comemorações alcançam a sociedade, produzindo uma renovação dos conhecimentos sobre o que se pretende resgatar.

Da mesma forma, em *Memória coletiva*, trabalhamos com a questão que abrange todo o trabalho aqui descrito, isto porque somos sujeitos históricos e necessitamos da historicidade para nos mantermos como grupos. Defendemos assim, que mesmo para aqueles que não vivenciaram os acontecimentos relacionados à vida de Cândido Portinari ou, mas especificamente, das circunstâncias de *Jesus e os Apóstolos*, pôde, de certa forma, compreender os

acontecimentos provenientes das comemorações do seu Centenário, em 2003, por meio de componentes como a mídia, que possibilita o *viver por tabela*.

Por fim, em *Seletividade da memória*, abordamos não a questão neurológica da memória, mas a seletividade da memória enquanto renovação da memória coletiva, renovada constantemente, e como essa seletividade tratou de excluir Cândido Portinari do discurso oficial. Ressaltamos, no entanto, que essa seletividade, em nenhum momento deve ser analisada como um fato negativo, mas como um processo social.

3.1 A retomada do projeto - tentativa de resgate

Em função das comemorações do Centenário de Nascimento de Cândido Portinari, e com a suscitação de questões em relação à sua obra, sua temática e sua personalidade, a memória em relação ao projeto de *Jesus e os Apóstolos* foi trazida novamente à tona mais de 40 anos depois por razões histórico-artísticas, e políticas, após o rompimento de um longo *período de esquecimento*, e com isso a possibilidade de ver a obra finalmente executada.

Entretanto, nada foi decidido, principalmente por haver questões que iam muito além do desejo apaixonado de muitos de ver enfim a obra realizada no local primeiramente destinado. A não autorização por parte de Oscar Niemeyer, por exemplo, na alteração da Capela do Palácio da Alvorada, colocava fim a qualquer probabilidade de *Jesus e os Apóstolos* seguir o projeto inicial para o interior do templo.

Passou o ano de 2003, quando as homenagens ao artista foram constantes e, no primeiro semestre de 2006 as discussões em torno da realização da obra foram retomadas em virtude do Palácio da Alvorada e da Capela estarem em processo de restauração.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, órgão responsável, dentre outras coisas, pela salvaguarda dos bens patrimoniais, e desta forma pelas obras do Palácio da Alvorada, se dispôs, no momento dos trabalhos na Capela, a proporcionar a execução do projeto. No entanto, devido às obras de Athos Bulcão existentes no interior do templo, o painel em mosaico de Portinari seria disposto em algum salão da residência presidencial.

Para João Cândido Portinari, diretor do Projeto que leva o nome de seu pai, a única possibilidade de autorização, por parte da instituição que está à frente assuntos relacionados ao artista, para que *Jesus e os Apóstolos* saísse finalmente do papel, seria para ser disposta no interior da Capelinha, não permitindo, deste modo, que fosse realizado para as dependências do Palácio. (FIGURA 30).



Figura 30. Vista do Palácio da Alvorada, ladeado pela Capela, 1958

Crédito: Arquivo Público do DF (autor não identificado)

O que o IPHAN não concordou foi em fazer um juízo de valor, avaliando um ou outro artista, e suas ações, como bons ou maus, desejáveis ou indesejáveis, e retirar Athos Bulcão para dispor em seu lugar Portinari.

3.2 Centenário - o sentido da comemoração

Cândido Portinari recebeu, em toda sua vida, e mesmo depois dela, as mais diversas críticas, análises de obras e pesquisas acadêmicas, em sua maioria evidenciando a questão social, presente em suas obras.

O projeto de *Jesus e os Apóstolos*, que ao longo de 45 anos ficou esquecido, sofreu um processo de reencontro, onde foi levado a conhecimento por meio das narrativas provocadas pelo Centenário. José Reginaldo Santos Gonçalves (ABREU & CHAGAS, 2003: 175) anota que *o narrador é alguém que retoma o passado no presente na forma de memória, ou que aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço*, reconstruindo o presente através da retomada do passado, moldando a identidade coletiva.

As narrativas possuem aqui um papel salutar, visto que é através das histórias passadas e transmitidas, tanto pela história oral quanto pela imprensa, ou pela literatura e outros meios disponíveis, que se recebe as informações do que não foi por nós vivenciado. São as narrativas que dizem respeito a fatos contados a partir da seqüência que tem início, meio e fim, e que é permeada pela relação entre o narrador e o interlocutor, havendo assim, a partir desta relação, uma negociação constante de significados. Parte-se do princípio, destarte, que o outro colabora para uma interatividade reflexiva.

Pode nos parecer estranho buscar informações de uma época que não mais existe, no entanto, como sugerido por Darton (1986), precisamos, para penetrar na consciência desse mundo que não mais existe, nos ater e concentrar mais nos modos de como foi escrita a história que nos objetos escritos.

Silviane Barbato (COSTA & MAGALHÃES, 2001: 47) acrescenta que:

Quando tratamos de narrativas estamos tratando da atividade de construção de vários tipos de histórias [...] histórias experienciadas por nós e por nosso grupo, histórias presentes em nossas culturas, histórias que nos auxiliam na nossa identificação com o nosso grupo ou a nos separamos do outro, etc. A narrativa é gênero de discurso que possibilita várias formas utilizadas pela cultura para possibilitar a transmissão e transformação de conhecimentos.

Com Santos (REVISTA DO IPHAN, 2005: 54) entendemos que *as memórias e narrativas sobre o passado podem ser responsáveis por práticas de exclusão e discriminação sem que sejam assim identificadas, e que não somos totalmente livres para reconstruir nosso passado, e o fazemos dentro dos limites possíveis, isto é, a partir de condições dadas pela própria história.*

Em 2003 comemorou-se o Centenário de Nascimento de Cândido Portinari, e, com isso, muitas questões foram retomadas. Leva-se a compreender e também a questionar se a memória é seletiva apenas para o indivíduo ou, se no que se refere à sociedade, ela também apresenta características de seletividade.

Lucília de Almeida Neves (2001: 36) em seu artigo *Comemorações, diálogos e confrontos - identidade nacional: a questão democrática da sociedade civil na República brasileira* afirma que *o tema comemoração, quando abordado pela História, é muito polêmico e enseja debates teóricos e metodológicos substantivos.* E prossegue defendendo que:

Entre as inúmeras questões relacionadas às discussões sobre o referido assunto destacam-se, entre outras, as seguintes: Qual é o significado simbólico das comemorações? A que interesses correspondem manifestações comemorativas em diferentes conjunturas históricas?

A estas indagações associamos o Centenário de Nascimento de Cândido Portinari, cujas comemorações ensejaram a exposições de suas obras em diversas instituições - como a mostra dos estudos para *Guerra e Paz*, na sede da Organização das Nações Unidas em Washington, e no Palácio do Itamaraty, em Brasília, seguindo para outros países -, e alcançaram o campo religioso quando da celebração de missas em sua intenção em igrejas de vários estados do país.

A autora supracitada faz referências e utiliza como exemplo para seu raciocínio o período comemorativo dos 500 anos do Brasil, quando, por um lado, serviu para os *cidadãos brasileiros, na multiplicidade que os caracteriza, expressarem sua visão do que é brasilidade e de quais são as referências constitutivas da identidade nacional*, por outro viés *não faltaram festas populares, nem repressão a manifestações de segmentos da população brasileira que discordaram das comemorações governamentais.*

Com isso discutimos, em relação ao Centenário de Nascimento de Portinari, não a dicotomia entre festividade e repressão, mas antes de tudo o alcance das comemorações no âmbito da população brasileira, respondendo à última questão anteriormente colocada por Lucília de Almeida Neves, *a que interesses correspondem manifestações comemorativas em diferentes conjunturas históricas?*. Dentro da memória social Connerton (1999) fala da importância de rituais comemorativos, e das características que partilham, sendo que estas não implicam simplesmente na continuidade com o passado, mas representam essa continuidade. O autor prossegue conferindo a esse jogo comemorativo das cerimônias um papel significativo para dar forma à memória comunal, que seria a produção de histórias narrativas contadas mais ou menos informalmente. Esclarece, por fim, que esta memória comunal é um recordar conjuntamente da sociedade.

É possível associar aqui o termo *vividos por tabela*, utilizado por Pollak (1992: 201) *quando da indagação dos elementos constitutivos da memória, seja individual ou coletiva, e assim empregado para designar acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer*.

Por meio de vinhetas na televisão, exposições grandiosas, lançamento da Moeda Comemorativa do Centenário pelo Banco Central do Brasil, e de livros como *Cândido Portinari*, de Antônio Bento (Léo Christiano Editorial); e o *Catálogo Raisonné*, lançado na 26ª Bienal em São Paulo pelo Projeto Portinari, é possível compreender todo o movimento gerado em torno da personalidade do artista.

As celebrações do Centenário do artista vão além fronteiras. Na Argentina aconteceu, no segundo semestre de 2004, o *Centenário Portinari - Argentina*, com exposições de trabalhos representativos do brasileiro, acompanhada de conferências e implementação do programa educativo *O Brasil de Portinari em escolas Argentinas*.²⁹

Na cidade-natal do artista, Brodósqui, além do intuito de concepção do Memorial Portinari, com projeto assinado por Oscar Niemeyer, passeios com roteiros

²⁹ Coordenado conjuntamente pelo Projeto Portinari e a Fundación Centro de Estudos Brasileiros (FUNCEB) - com o auspício da embaixada do Brasil em Buenos Aires. Esta iniciativa atende a dois objetivos essenciais: reforçar a política de projeção cultural do Brasil no âmbito do Mercosul e aprofundar os laços culturais entre Brasil e Argentina a partir do resgate de um momento no qual Portinari desempenhou um papel crucial no intercâmbio artístico e intelectual entre os dois países.

turísticos foram programados³⁰ para levar o turista a compreender a atmosfera que tanto inspirou o artista.

Reportar às artes visuais do século XX trouxe, como consequência, o conhecimento da exaltação a Cândido Portinari, divulgada por uma infinidade de livros e revistas, tanto no Brasil como no exterior. Antônio Bento (2003: 225), em relação à diversidade de escritos sobre o artista, afirma que *à caligrafia da pintura de Portinari fizeram ainda referências especiais Vincent Nesbert, Fred Bartlett, Robert Smith, Chadlez de Brazzard, Douglas Nayler, Dorothy Kantner e outros cronistas norte-americanos.*

Entre os brasileiros, Mário de Andrade, *orgulhoso por se considerar como o descobridor de Portinari e ser seu defensor feroz e cavaleiro andante* (FABRIS, 1991: 17 e 26), seguido por Carlos Drummond de Andrade, Gustavo Capanema, entre tantos outros.

Guilherme Figueiredo, no *Catálogo Brasil* (2003), comemorativo do Centenário do artista e publicado pelo Governo Federal, escreveu que Cândido Portinari não pintou a Pátria, ele a criou, e se referindo ainda ao modernista prosseguiu:

[...] um dia, seremos apenas os farrapos de narrativa de nossa existência. E mãos ávidas, mãos sábias do futuro virão recompor o que fomos, virão surpreender-se de nós. E do pó que seremos, retirarão o que beberem aqueles olhos e o que escapou por aqueles dedos. E saberão que neste lugar existimos, porque ele inventou a nossa eternidade.

A atribuição a Portinari pela *invenção* do Brasil, mais acentuadamente em relação ao trabalhador e pelo lirismo de suas representações é, sem dúvida, a causa do *Portinarismo* de Paulo Mendes, assim também como a razão de todos os movimentos situados na esfera comemorativa.

Não seria comum visualizarmos o resgate de alguma personalidade que em seu tempo nenhum trabalho tivesse sido feito em prol da manutenção da memória, como a conservação de documentos, correspondências e da catalogação das obras. A discussão em torno dos trabalhos de Cândido Portinari, remete sempre a lembranças coletivas, que fazem parte da cultura da nação.

³⁰ <http://www.abmes.org.br/dnli/Atividades/index.asp>

Deste modo, a comemoração do Centenário de Nascimento é o resultado de longos trabalhos, principalmente da sustentação dos diálogos daquele período, e que, transportados para a atualidade nos informam sobre a dimensão não somente estética, como também da importância ímpar do artista na construção da identidade nacional.

3.3 Memória coletiva

Mnemosyne, mãe das musas, filha de *Urano* e *Gaia*. *Mnemosyne* e *Lethe*, memória e esquecimento que funcionam como um par de forças complementares. Assim Coimbra (1997: 13 e 15) inicia suas *Considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*, e afirma que a relação entre memória e esquecimento, mesmo entre os pitagóricos, e depois com Platão, passa a ser compreendida de uma outra forma, sendo que a primeira torna-se o meio pelo qual o homem pode escapar das garras do devir, do perecimento - da condição humana, enfim. E o esquecimento será justamente associado ao tempo. Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural, enquanto que para os romanos, era considerada indispensável à arte da retórica.

O resgate da memória através das comemorações se fundamenta justamente na sustentação e manutenção da memória, que a princípio, como observado por Pollak (1992: 201), *parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa*, mas que, ao contrário, deve ser entendida segundo Maurice Halbwachs (apud POLLAK) como uma memória coletiva, e que se caracteriza por se dar em um contexto social cujo melhor exemplo é a memória nacional. Somos sujeitos históricos, portanto, a coletividade está presente não só na construção da identidade dessa coletividade, mas também no ato de recordar.

Apesar de tratar, em um primeiro momento, a memória como um *fenômeno individual*, o mesmo Pollak (1992: 201) apregoa que *a memória deve ser entendida*

também ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças.

Conforme Pierre Nora (1993: 14) a necessidade da memória é também uma necessidade da história. Contudo, a memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos, é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência de grupo.

Por outro lado, podemos dizer que uma construção da memória coletiva se dá por meio das vivências ocorridas no passado, isso porque o homem, apesar de carregar em si as lembranças, está em constante interação com o meio em que vive, nunca cessando o desejo de reconstrução de si mesmo por meio dessas lembranças. O *si mesmo* nada mais é que o registro dos *eus* passados, segundo Conway (1998: 58) *no sentido que o conhecimento conservado/gravado e a organização específica deste conhecimento refletem a operação de codificação dos temas de um eu ativo e trabalhador do passado.*

Maurice Halbwachs (1990: 26) menciona que *nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.*

Connerton (1999) é coerente ao salientar que a tentativa de estabelecer um ponto de partida toma como referência um padrão de memórias sociais, visto que uma nova imagem, a continuidade da sociedade, não é imaginável sem o seu elemento de recordação.

Halbwachs (1990) certifica ainda que tendemos a considerar a memória como sendo exclusivamente individual, porém, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda de acordo com o lugar que ocupamos, e o lugar também muda segundo as relações que mantemos com outros meios. Porém, tanto a memória coletiva quanto a memória individual tem nos lugares uma referência, mesmo não sendo fundamental para manutenção das lembranças.

O período correspondido entre 1958 e 2003, denominado como *período de esquecimento*, entendido ainda como uma lacuna no tempo entre o que existe - projeto em cartão - e o que não existe - mosaico -, foi causado pela história oficial, que é necessária para a construção da memória social, formada através da sucessão de fatos e acontecimentos na sociedade.

A memória de esquecimento, definida por Bérqson (apud COIMBRA, 1997: 10) como sendo uma *memória-lacuna, ou de um esquecimento constitutivo, é algo da ordem do sintoma, ponto onde lembrança e esquecimento se encontram e passam a responder por uma nova função: afirmar novas formas de atualização, vale dizer, de subjetivação.*

Se, segundo Halbwachs (1990: 77), *não há na memória vazío absoluto, ao contrário, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós*, concluímos que toda memória se refere a um fato, num espaço e num determinado tempo, deste modo, o que há são trocas recíprocas e constantes entre o indivíduo e a sociedade e, são essas trocas que constroem o contexto histórico.

Leva-se a pensar, desta forma, que o contexto não existe *a priori*, mas que ele é construído a partir da posição em que ocupa no mirante do *aqui - agora*, que se volta para trás, a partir das negociações entre passado e presente por meio da retomada das narrativas que fazem por si uma seleção dos fatos, dispondo o passado numa categoria mítica e misteriosa.

Assim sendo, a memória se manifesta no presente para responder às questões abertas do passado, e a busca para essas questões constitui já uma formação narrativa, que contém uma seqüência de início, meio e fim, resultado da negociação constante entre narrador-interlocutor e do entrelaçamento de múltiplas narrativas, as quais, embora produzidas em diferentes contextos históricos, coexistem no presente. No que se refere à memória em geral, podemos observar, que a nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado. Entendemos o mundo presente num contexto que se liga casualmente a acontecimentos e a objetivos do passado que, portanto, toma como referência acontecimentos que não estamos a viver no presente.

Temos em Foucault (1997: 15), acerca da relação da sociedade com seu passado, que:

A história contínua é correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispensará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada.

Cada sociedade recorta o espaço a seu modo, de tal forma a constituir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças, e quanto ao tempo, os acontecimentos históricos não desempenham um outro papel senão as divisões do tempo assinaladas num relógio, ou determinadas pelo calendário. Deste modo, a linguagem, o tempo e o espaço são, para o autor acima referido, quadros sociais de memória, estes considerados mais importantes.

A memória, seja individual ou coletiva, possui em si elementos constitutivos (POLLAK, 1992: 201), que são os acontecimentos vividos pessoalmente e aqueles *vividos por tabela*, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer, estes são os *acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas é quase impossível que ela não consiga saber se participou ou não*.

É plausível associar as comemorações do Centenário de Nascimento à continuação do discurso de Pollak quando apregoa que:

Se formos mais longe, a esses acontecimentos *vividos por tabela* vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

Cumprido salientar que, apesar de ser admissível a associação das comemorações em torno do Centenário, não se deve esperar que a definição supracitada seja estendida a toda uma sociedade, principalmente àquelas marginalizadas culturalmente.

Outra relação perfeitamente possível, e que é mais abrangente em termos de sociedade, também definida por Pollak, é a *transferência característica*, provinda da

memória de outros e facilitada pelas ocorrências peculiares do período comemorativo.

Nesse sentido, François Dosse (2001: 35), afirma que *a demanda social de memória acompanha os acontecimentos históricos, sendo que essa memória transmitida modifica-se ao sabor dos imperativos atribuídos pelo Estado à sociedade.*

O resgate da memória está relacionado à personalidade de Cândido Portinari, correspondente a uma geração passada, e que poucos ainda restam dos que vivenciaram esse período.

Para os que *não viveram por ela mesma*, é possível *viver por tabela* parte da memória reencontrada por meio das comemorações do Centenário de Nascimento do artista, o subjetivismo lírico de suas obras e a dimensão sempre heróica atribuída ao artista, constantemente mostrado por meio de sua obra, ora nobilitando o povo brasileiro, ora difundindo a paz e exterminando a guerra através dos painéis *Guerra e Paz*.

O projeto de *Jesus e os Apóstolos* compreende, sobremaneira, um resgate da memória de Cândido Portinari em razão daquele ter ficado afastado do conhecimento público por muitas décadas.

Ocorreu ainda, segundo Pollak (1992: 202), uma *transferência característica* a partir da memória contextual que emergiu juntamente com outras informações, no decorrer das celebrações, propiciando um entendimento além da memória individual, chegando, portanto à projeção da memória coletiva da sociedade envolvida. Quando Pollak cita construção *em nível individual* quer dizer que os modos de construção podem tanto ser constantes como inconscientes. A memória coletiva é, segundo Duarte (ABREU & CHAGAS, 2003: 306), *a memória da sociedade, da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micromemórias [sic] pessoais, elos de uma cadeia menor.*

Se pensarmos como Pollak, veremos que a memória é em parte herdada, não se referindo apenas à vida física da pessoa, ela também sofre *flutuações* em detrimento do momento em que está sendo articulada e expressa. Assim, a comemoração do centenário do nascimento de Cândido Portinari pode ser entendida como um elemento de estruturação e de projeção da memória. É, como prossegue o

mesmo autor ao designar uma memória subterrânea, que *aflora em determinados momentos, em sobressaltos bruscos e exacerbados*. Pollak (1992: 204) certifica ainda que:

Quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade [...]. Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si [...] memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devem ser compreendidos como essenciais de uma pessoa ou de um grupo.

Para uma melhor compreensão das questões entre a obra de Portinari e a memória, é pertinente a aplicação do termo *memória compartilhada*, que para caracterizá-la Pollak (1992: 206-207) insere o conceito de *trabalho de enquadramento* da memória. Entende-se aqui, o termo enquadramento, referido não somente à imagem do projeto de *Jesus e os Apóstolos*, mas também à imagem do Portinari público atuante na pintura, e da narrativa, que de certa forma proporciona o seu enquadrar ou o desenquadrar. Belting (2006) explica, nesse sentido, que a história da arte, em sua forma tradicional de narrativa é muito restrita, até mesmo limitada.

As formas de configuração dessa *memória compartilhada* podem ser entendidas através de componentes que alimentam o *trabalho de enquadramento*. Dentre esses componentes, a re-interpretação, re-elaboração e re-significação do material fornecido pela história, adquire especial significação dependendo do colorido da experiência do presente. Outro componente se refere às formas de como as organizações sociais se valem do material fornecido pela história e re-interpretam seu passado, elaborando a imagem pela qual desejam ser lembrados.

A propaganda também é um componente defendido por Pollak como sendo o melhor suporte para qualquer *trabalho de enquadramento*, por oferecer a base necessária para o trabalho. Segundo Dosse (2001: 34) *assistimos há algum tempo a uma subversão sob a pressão da história imediata, da mídia, que faz passar da memória à história*.

Ainda um componente, ao qual o trabalho se detém com mais afinco, é o papel reservado aos *lugares de memória*, ou seja, pontos de referência de um *trabalho de enquadramento* que faz parte de um processo de seleção dos símbolos e rastros culturais ou históricos dos grupos sociais. Podem ser monumentos, museus, e, especificamente para este trabalho, a Capelinha do Palácio da Alvorada, ponto inicial de todo o processo de construção da memória acerca de *Jesus e os Apóstolos* e de onde convergem várias interrogações.

É a Capela, ou seja, seu espaço físico que funciona como sustentação e construção ao mesmo tempo para a memória coletiva. A disseminação do termo *lugares de memória* é proveniente da política de preservação do patrimônio na década de 1980, ancorando a identificação do individual pelo universal através dos discursos em torno do coletivo.

Duas são as divisões de *lugares de memória* para Michael Pollak (1992: 202), a saber, uma ligada às *lembranças pessoais*, podendo encontrar apoio no campo cronológico, como por exemplo um lugar de férias na infância; a outra, relacionada a uma *memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória [...] Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma relembração de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela.*

Já em François Dosse (2001: 34), temos que os *lugares de memória* são *tanto marcadores topográficos dos vestígios do passado quanto formas simbólicas de identificação coletiva.*

Fazendo referência à Pierre Nora (apud DOSSE, 2001: 34):

o lugar de memória supõe a convergência de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes nem tanto, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história.

Sendo ainda, consoante Nora (1993: 12 e 19): *antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa, uma resposta à necessidade de identificação do homem, visto que, esses lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar*

celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atos, porque estas operações não são naturais, havendo contudo, a possibilidade de se acessar a uma memória reconstituída que nos dê sentido necessário de identidade, como temos buscado fazer com *Jesus e os Apóstolos*.

A Capelinha do Palácio da Alvorada, que seria depositária da obra, se constitui como importante fonte de identificação da memória coletiva, por ser um lugar de representação, e mesmo não tendo concluído o projeto final do mosaico de Portinari, lá se encontram painéis de Athos Bulcão, e não deixa de ser com isso um *lugar de memória*.

Freire (1997: 127) expõe que, apesar dos monumentos serem *lugares de memória*, as elaborações referentes a eles reafirmam que a memória é antes de tudo um processo, uma construção dinâmica, passível de ser reelaborada constantemente diante das experiências vividas, e conclui que a memória não tem um conteúdo estático, capaz de ser *resgatado* invariavelmente, nisso temos o diálogo de Nora, afirmando que a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto e isso pode ser sentido com a memória que circunda *Jesus e os Apóstolos*, agarrando-se no *concreto* da Capelinha. Todavia, há que observarmos que o autor (1993: 21) só aplica o critério de *lugares de memória* se a *imaginação deste lugar o investe de uma aura simbólica, só entra na categoria se for objeto de um ritual*.

Numa sociedade de memórias coletivas, quando a sociedade se integra bem na memória nacional dominante, sua coexistência não coloca problemas, ao contrário das *memórias subterrâneas*. Fora dos momentos de *crise* ou *efervescência*, que pode ser entendido aqui como sendo a comemoração do centenário do nascimento de Portinari, estas últimas são difíceis de localizar e exigem que se recorra ao instrumento da história oral.

François Dosse (2001: 33-34) falando da *História à prova do tempo*, explica que *a referência à memória tornou-se hoje onipresente: o tempo-memória, os anos-memória [...] Expressão de uma demanda social cada vez mais imperiosa, e prossegue* (2001: 34):

Assiste-se há algum tempo a uma subversão sob pressão da história imediata, da mídia, que faz passar da memória à história. A proliferação das narrativas vividas contribui para essa subversão. Essa memória coletiva, indissociável dos lugares e das paisagens, que tendem a desaparecer, torna-se mais proliferativa à medida que a lembrança desvinculada de seu suporte, é seriamente ameaçada. Assiste-se assim a uma fragmentação dos tempos da memória [...].

Dosse (2001: 35) adverte ainda sobre o *momento memorativo, que modifica sensivelmente e põe em crise as categorias propriamente históricas de espaço e experiência e de horizonte de expectativa, substituindo-o por uma solidariedade entre presente e memória de um passado cuja opacidade se tenta desvendar.*

Concluimos, deste modo, que o desejo de resgate da memória perdurará para sempre, por todas as gerações, como uma forma de se auto-legitimar através de um presente que evidencie a concepção da história como processo que encadeia passado, presente e futuro. Este processo, de encadeamento entre o ontem, o hoje e o amanhã, é que o chamamos de memória, mas que é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar. (NORA: 1993).

Por fim, conforme Zilda Kessel (2006), educadora e formadora do Museu da Pessoa, nossas memórias individuais e coletivas continuarão sempre num permanente embate pela co-existência e também pelo *status* de se constituírem como memória histórica.

3.4 Seletividade da Memória

Se for analisada a memória neurológica dos indivíduos, e traçado um estudo comparativo ao longo dos tempos, o que prevalecerá, certamente, será a opinião de que cada vez mais a memória carrega um número menor de informações, visto as infinitas possibilidades tecnológicas de armazenamento de dados de que se dispõe

atualmente, e que continuam crescendo dia após dia. Isso acontece não somente com a memória neurológica. A memória coletiva também utiliza de subsídios que permitem uma renovação automática dos dados informacionais de tudo que aconteceu, produzindo uma hierarquia constantemente alterada em virtude da sucessão de dados. A sociedade atribui valores e funções a esses dados a serem recordados, favorecendo a hierarquização.

Na memória coletiva, o que permite esse renovar é a seletividade. Graças a ela, algumas informações cedem lugar a outras, enquanto que algumas permanecem, variando apenas o período de tempo de conservação.

O processo ocasionado pela seletividade da memória é apenas constitutivo. Esquecer é indispensável ao desenvolvimento da memória coletiva da história, visto ser impossível a atenção a todos os acontecimentos simultaneamente. Há perecibilidade também nas informações. Esquecer aqui não se refere somente a fatos individuais, mas à sociedade como um todo, como um processo social, diretamente ligado à seletividade, sem no entanto ser visto como fato negativo, ao contrário, como resultado de conflitos entre dominantes e dominados, conforme Le Goff (1992), onde a memória coletiva compreende uma luta de forças sociais pelo poder, assim como de tensões opostas.

No decorrer da história, passado e presente representam elementos de estruturação da identidade de determinado grupo, e a necessidade de retomada de fatos ditos esquecidos é também a necessidade de auto-identificação e de busca de significados. A memória individual é formada por uma pluralidade de teias, e não é diferente com a memória coletiva, no entanto, essa memória plural sofre processos distintos de recordação, onde a memória oficial nem sempre corresponde à memória não-oficial.

A seletividade ocorre devido aos níveis de importância designados inconscientemente pela sociedade. Como ilustrado por Pollak (1989: 12), *a memória de um indivíduo é seletiva, no sentido que nem tudo é registrado*, do mesmo modo, nem todos os elementos históricos de uma sociedade o são. As informações *herdadas*, em decorrência da *transferência de memória*, são a marca da socialização, do contingente, o que está - ou estava - acontecendo em um período da história pode ser retomado, vindo à tona em determinados momentos, como no caso da memória subterrânea, de Pollak (1992). A memória seletiva força esse vir à

tona, mostrando o que deve ou não ser recordado, cabendo a nós não deixar fenecer tudo o que ela julga como desprezível de rememoração.

Sendo assim, uma nova imagem da continuidade da sociedade - ou o início de uma nova sociedade -, não é imaginável sem o seu elemento de recordação. A tentativa de estabelecer um ponto de partida toma como referência um padrão de memórias sociais.

Entende-se, a partir de Connerton (1999), esse elemento *recordar* não precisamente como *lembrar* um acontecimento de forma isolada, mas como sendo possível formar uma seqüência de narrativas com sentido lógico.

Em termos da memória de *Jesus e os Apóstolos*, foi ocorrendo, em virtude da importância atribuída ao projeto e à presença de Portinari na construção da nova capital, as conseqüências da seletividade. O discurso predominante que estava sendo cultivado entre as décadas de 1950 e 1960, nas artes, tratou de excluir o nome de Portinari, não diretamente sobre a decisão do artista em aceitar o convite do arquiteto, mas sim na inserção de novos nomes que se sobressaíram, principalmente dos neoconcretistas.

A imprensa, neste caso, constituiu-se como facilitadora no processo seletivo, tratando de produzir, ou reproduzir, os discursos. Ozouf (1976: 187) fala que *a imprensa [...] continua a ser a fonte vedete da história*. Na imprensa, nada mais natural que a sucessão de informações sendo veiculadas, umas cedendo lugar às outras, como no caso específico de *Jesus e os Apóstolos*, era de se esperar que o tempo de permanência do conhecimento acerca do convite de Oscar Niemeyer e da recusa de Portinari fossem esquecidos, provocando uma lacuna.

Para Bérqson (1999: 31) *a memória [...] enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência na percepção*.

A retomada das discussões acerca de Cândido Portinari, em virtude de seu Centenário de Nascimento, trouxe à tona questões que há muito foram esquecidas. Da mesma forma que as informações passadas cedem lugar às mais recentes, selecionando o que permanecerá, o que estava sendo cultivado no momento

também conta muito para a retomada. Não fosse o Centenário do artista, talvez ainda hoje o projeto em cartão para mosaico estivesse oculto pelo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do projeto em cartão para mosaico *Jesus e os Apóstolos* foi iniciado a partir do momento em que confrontamos a existência do referido projeto com a inexistência do mosaico. No decorrer da pesquisa muitos caminhos convidavam a um questionamento, e a intenção primeira era fazer um acompanhamento da execução do painel em mosaico para a Capela do Palácio da Alvorada, tendo em vista o rumo das discussões tomadas em 2003, em função do Centenário de Nascimento de Cândido Portinari, chegando às questões burocráticas.

Em um momento das discussões chegamos a levantar a possibilidade de encaminhar o projeto em cartão para Ravena, atendendo as exigências impostas pelo artista no momento de apresentação do projeto a Oscar Niemeyer. No entanto, só no ano seguinte às comemorações do Centenário, 2004, é que houve a probabilidade maior de execução do mosaico, mas que, por questões relativas aos direitos sobre o nome Portinari não passou de um intento.

A realização deste trabalho nos incitou à continuidade das discussões acerca das lacunas provocadas pela história oficial, num modo de fazer que repense a escrita não dos fatos que encontramos no dia-a-dia, mas daqueles encobertos pela *poeira* do passado, tal qual o projeto de *Jesus e os Apóstolos*.

Foi nesse sentido que buscamos compreender como infinitas possibilidades estão agregadas a um único objeto. O que pensávamos projeto em cartão para mosaico, trouxe em si um amplo contexto artístico, histórico e social, cada qual permitindo, a seu modo, uma análise. Vértices que partiram de um mesmo ponto para percorrer outras áreas, encontrando, ao fim, no mesmo lugar de partida.

Tanto *Jesus e os Apóstolos*, como a Capela do Palácio da Alvorada, nos permitiram um seqüenciamento de investigações. Um, por trazer consigo um emaranhado de propostas, de análises histórico-culturais entre o existente e o inexistente, enquanto carregado de estigmas de uma época; o outro por adentrar o campo do patrimônio, enquanto *lugar de memória* e espaço concreto, cenário de recordações incorporadas ao presente, espaço que contém o passado, cujas marcas permanecem no tempo.

A concepção adotada na realização deste trabalho permitiu uma expansão dos horizontes. O que antes limitávamos a uma abordagem artística de um projeto que não foi executado encontrou, ao longo do processo, com interpretações que de maneira alguma poderiam ficar distantes da pesquisa.

Procuramos, no decorrer do trabalho, abordar principalmente o contexto ao qual estava inserido *Jesus e os Apóstolos*, visto a importância de se situar o objeto. Reforçando as colocações de Cavalcanti (2005) e Morin (2001), o caminho a seguir haveria de ser a abordagem contextual, visto que estudar isoladamente *Jesus e os Apóstolos* seria insuficiente. Nesse sentido, constatamos que a não aceitação do convite de Oscar Niemeyer por parte de Cândido Portinari não foi nunca um fato isolado no tempo, perdido na história. Ele ocasiona possibilidades permanentes de estudo, com os mais distintos enfoques.

As características referentes à vida de Portinari, também demandaram uma análise delicada por conter informações relacionadas à história do próprio país, ao mesmo tempo em que não pretendemos fazer um estudo biográfico.

Ao concluir esse trabalho, adotamos uma postura de relativização diante das abordagens realizadas. Desejamos que elas sejam compreendidas como uma, entre as possíveis interpretações de um objeto de estudo, cuja riqueza de elementos para análise é evidente. Salientamos que os três capítulos devem ser lidos pensando o conjunto da dissertação, integrando sujeito, objeto e memória.

A conjunção destes elementos de pesquisa foi possível devido à adoção de uma metodologia apropriada à teoria. Desse modo, esta dissertação, também, nos foi válida como aprofundamento do conhecimento do contexto de Cândido Portinari no momento da criação de *Jesus e os Apóstolos*, concomitante à construção da nova capital.

Halbwachs e Pollak, assim como outros teóricos, forneceram o aporte para estudar o processo da memória coletiva enquanto análise da memória envolvida no projeto para a Capela do Palácio da Alvorada, oferecendo subsídios para explicar os elementos que compõem a relação arte-humanidades, e entre passado e presente, e como esses elementos se inter-relacionam e se complementam.

Ao finalizar nossa investigação, salientamos ainda a evidência de um desejo de continuidade de estudo abordando essas relações. Certamente há muito mais a ser descoberto, desvendado e escrito.

Campos (1992) e Bergson (1999) permitem-nos uma terminação que se faz perfeita, tendo-se em vista as colocações dos autores aqui utilizados, ao falar da experiência da arte como uma experiência privilegiada de uma projeção de possíveis, sendo que o que se interpreta é uma abertura para realidades novas e, sendo a memória praticamente inseparável da percepção, traz consigo tanto passado quanto presente, possibilitando uma perspectiva do futuro através do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina - a era moderna - 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário 36, 1973.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, Otília (org.). **Política das artes - textos escolhidos Mário Pedrosa**. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZZAN JÚNIOR, Celso. **Antropologia e interpretação**. Campinas: UNICAMP, 1993.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1979.

BELTING, Hans. *A herança indesejada da modernidade: estilo e história*. In.: **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.41-50.

BENEVIDES, Maria Victoria. *O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento*. In.: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de Jk**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991, p.9-22.

BENJAMIN, Walter. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENOÏT, Denis. **Literatura e engajamento - de Pascal a Sartre**. Bauru: EDUSC, 2002.

BENTO, Antônio. **Portinari. Edição Comemorativa**. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 2003.

BERARDO, João Batista. **O político Cândido Torquato Portinari**. São Paulo: Edições Populares, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BRASIL 2003. Governo Federal. Catálogo Comemorativo do Centenário Portinari, 1903/2003, Projeto Portinari, 2003. Catálogo de exposição.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BULCÃO Athos. **Athos Bulcão: uma trajetória plural**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Fundação Athos Bulcão, 2002, p.66.

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

CAMARGO, Ralph. **Portinari desenhista**. Rio de Janeiro: MNBA/MASP, s/d.

CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e verdade**. São Paulo: Loyola, 1992.

CASTOR, Ricardo Silveira. **Considerações sobre a dimensão estética da obra de Oscar Niemeyer** - os casos da Praça Maior e do Instituto Central de Ciências da

UnB. 1994. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COELHO, Isabel R. P. **Painéis em mosaico na arquitetura moderna paulista - 1945-1964**. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COIMBRA, José César. **Freud, Lacan, Bergson, Foucault - considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento**. São Paulo: Cone Sul, 1997.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Oeiras/Celta, 1999.

CONWAY, Mannheim. *El inventario de La experiencia - memoria e identidad*. In.: PAEZ, Darío (orgs.). **Memorias coletivas e processos culturais y políticos**. Bilbao: Universidade del País Basco, 1998.

COSTA, Cléria B. da., MAGALHÃES, Nancy A. (orgs.). **Contar história, fazer história - cultura e memória**. Brasília: Paralelo 15, 2001.

Costa, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil built - the architecture of the modern movement in Brazil**. USA; Canada: Spon Press, 2001.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo - da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 2001.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____ (org.). **Portinari, amigo mio - cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas: Mercado das Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FREYRE, Gilberto. *O colonizador português: antecedentes e predisposições*. In.: **Casa-grande e senzala**. Brasília, 1963, 245-312.

GABRIELLI, Murilo Fernandes. *A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970*. In.: MADEIRA, Maria Angélica; Veloso, Mariza. **Descobertas do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p.293-322.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIMENES, Renato A. de O., RAGO, Margareth (orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea - do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas - monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: FAPESP, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HERKENHOFF, P. *A identidade plástica entre o universal e o particular*. In: **Brasil - o livro dos 500 anos**. São Paulo: Abril, 1996, p.178-179.

KRAUSS, Rosalind E. *Espaço analítico: Futurismo e Construtivismo*. In.: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 49-83.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP. 1992.

LOPERA, José Alvarez. et al. **História geral da arte**. Espanha: Del Prado, v. 1, 1996.

LOURENÇO, Maria C. F. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas - retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MILLIET, Maria Alice (org.). **Mestres do modernismo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Fundação José e Paulina Nemirovsky/Pinacoteca do Estado, 2005.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas - a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. **Brasil na visão do artista - o país e sua gente**. São Paulo: Prêmio Editorial, 2002.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2001.

MOSTRA BRASIL TELECOM, 2003, Brasília. *Portinari pintor da paz - esboços, estudos e maquetes dos painéis Guerra e Paz*. Brasília: Centenário Portinari 1903/2003, Projeto Portinari, 2003. Catálogo de Exposição.

MOTA, Flávio. **Trabalho de um pintor - Portinari**. São Paulo: FAU/USP, 1972.

MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico - compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Livro Técnico, s/d.

NORA, Pierre. Entre memória e história - a problemática dos lugares. In.: **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, 1993, n. 10.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A redescoberta do Brasil nos anos 1950 - entre o projeto político e o rigor acadêmico*. In.: MADEIRA, Maria Angélica; Veloso, Mariza.

Descobertas do Brasil. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p.139-161.

OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, v. 15, n. 3, jul./set. 2001.

OZOUF, Jacques. *A opinião pública - apologia das sondagens*. In.: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História - novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editores, 1976, p. 186-198.

PANOFSKY, Erwin. **O significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAULY, Daniele. **Ronchamp - lecture d'une architecture**. Paris: Éditions Ophrys, 1987.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília - a arquitetura moderna no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, CPDOC, 1989, p.3-15.

PORTINARI, Antônio. **Portinari menino**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

READ, Herbert. **Arte e alienação - o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

RIBEIRO, José Augusto. **A era Vargas: 1822-1950**. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001, v.1.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SHAPIRO, Meyer. **A arte moderna - séculos XIX e XX**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Ângela M. S., PINHEIRO, Maria S. F., FREITAS, Nara E. (orgs). **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações, teses**. Uberlândia: EdUFU, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1991.

TIBOL, Raquel. **Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo**. México: Testimonios Del Fondo, 1974.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Análise iconográfica da pintura monumental de Portinari nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: s/e, 1975.

WEBER, Alfred. *As culturas secundárias de primeiro grau. As culturas da Ásia Menor e as culturas Mediterrânicas Antigas*. In.: **História sociológica da cultura**. São Paulo: Mestre Jou, s/d.

WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: EDUSP, 1997.

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte - o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940 - o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

_____. (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983, v.2.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil - a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarcila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922/1942**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Periódicos

CAVALCANTI, Lauro. O governo controla a cultura. **História viva, grandes temas**. O Brasil que Getúlio Sonhou, n. 4, São Paulo, 60-65, ago. 2004. (Edição especial temática).

GOUGON, Henrique. Ausência injustificada. **Correio Braziliense**. Brasília, 15 de abril de 2006. (Caderno Pensar).

GUIDO, M. C. *Portinari segundo Mário*. In.: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.20, p.65-93, 1984.

IVO, Lêdo. Portinari pintou a Paz e a Guerra para a ONU. **Manchete**, Rio de Janeiro, 10 mar. 1956, p.31-37.

REVISTA Brasília. Publicação mensal da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, jan. 1957.

REVISTA Brasília. Publicação mensal da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, fev. 1957.

REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: n. 31, 2005.

Meio eletrônico

AREVALO, Márcia C. M. **Lugares de memória ou a prática de preservar o invisível através do concreto**. Disponível em: <http://www.anpuh.uepg.br/historia-hoje/vol3n7/marcia.htm> Acesso em 04/05/2006.

Arte e sociedade - uma relação polêmica.
Disponível: <http://www.obraprima.net/materiais> Acesso em 15/04/2003.

GOUGON, Henrique. **Isto é Brasília**. Disponível em:
http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030709/col_tom_090703.htm - 48k
Acesso em 23/08/2004

GOUGON, Henrique. **Secretaria quer construir painel de Portinari**. Disponível em:
http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030630/cadc_mat_300603_10.htm
Acesso em 23/08/2004

GOUGON, Henrique. **Portinari desenhou mosaico para Brasília, mas nunca foi executado**. Disponível em: <http://www.pedras.com.br> Acesso em 19/05/2004.

<http://www.abmes.org.br/dnli/Atividades/index.asp> Acesso em 07/03/2004

http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/artistas/artista_descritivo.asp?IDArtista=1217
Acesso em 13/09/2006

http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/jornalismo_cultural/biografia_joel.html Acesso em 15/012/2005

<http://www.tanto.com.br/petroniodesouza.htm> Acesso em 22/02/2006

https://www.unb.br/portal/administracao/reitoria/discursos/2002/inauguracao_athosbucao.php Acesso em 19/05/2006

KESSEL, Zilda. Memória e memória coletiva. Disponível em: www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/artigomemoriacoletiva.pdf Acesso em 16/03/2006

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro. **A representação da religiosidade na casa modernista brasileira**. Disponível em: http://www.dau.uem.br/professores/macedo/casa_modernista.html Acesso em 19/05/2006

MADEIRA, Angélica. **Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual**. Disponível em: www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/mario_pedrosa.pdf Acesso em 23/08/2006

MEMÓRIA. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/convivencia/oficina/livrovivo/memoria.htm> Acesso em 16/03/2006

OLIVEIRA, Maria Fernanda Pinheiro de. Institucionalização da memória - Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: Questão Patrimonial. Disponível em: <http://www.unirio.br/cead/morpheus/N%C3%BAmero%2003%20-%20especial%20mem%C3%B3ria/Maria%20Fernanda.htm> Acesso em 24/01/2006

PROJETO PORTINARI. <http://portinari.org.br>

Mensagem Recebida

MÜLLER, Fábio. **Capela da Pampulha: arquitetura integracionista? Um exame da relação entre Igreja, arte e arquitetura moderna no Brasil**. Disponível em: <emiloureno@yahoo.com.br> em 20 maio 2006

ANEXO A

Jornal Correio da Manhã, de 11 de março de 1958



Portinari

NEM MOSAICO NEM MURAL DE PORTINARI

Trabalho para Bruxelas e Bienal do México, mas nada em Brasília

Portinari não vai mais prestar sua contribuição a Brasília. Foi o que ontem nos disse, historizando brevemente o caso no seu estilo peremptório. Disse o pintor:

"Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena de onde me mandaram or-

camento e preço. Aqui acharam o prazo longo — 13 meses — e propuzeram que eu fizesse coisa mais simples para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes (realizar no Museu de Arte Moderna do Uruguai uma retrospectiva que seguirá depois para a Argentina e Chile) sou obrigado a não aceitar nem esse trabalho".

EXPOSIÇÃO NO MEXICO

Em matéria governamental, no momento, Cândido Portinari só tem contatos com o governo do México. "Estou ultimando meu envio

para a Bienal do México", disse Portinari. "foi grande prazer e estímulo o convite de único convidado de honra, com sala levando meu nome. Esse convite com passagem e estada veio do governo mexicano, diretamente".

"RETIRANTES"

E Portinari prosseguiu: "Quando a exposição das 100 obras-primas deste século tive a primeira notícia pelo Correio da Manhã e mais tarde, pelo Bardi a quem solicitei um dos quadros da série de Retirantes. Esta exposição, como se sabe, é em Bruxelas.

Creio que fica assim bem claro, para alívio de muitos, que não estou fazendo nenhum trabalho para este governo", finalizou o pintor.

FUNDO NOVACAP

NOV. D 4.1.2

RECORTE DE JORNAL

CORREIO DA MANHÃ

11-03-58



ANEXO B

Correio Braziliense, de 30 de junho de 2003

CADERNO C

segunda-feira

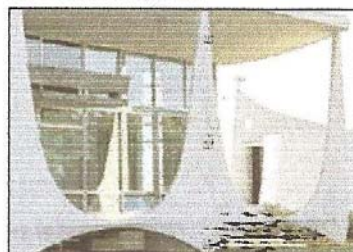
envie para
um amigoimprimir
página

ARTES PLÁSTICAS

Secretaria quer construir painel de PortinariNaiobe Quelem
Da equipe do Correio

Um dúvida intrigava o artista plástico Henrique Gougon. "Por que razão Portinari — que deixou sua marca em vários projetos modernistas brasileiros — não teria participado da epopéia artística da construção de Brasília?" A resposta ele descobriu durante a pesquisa para elaboração de seu livro sobre a presença do mosaico no Brasil.

José Varella 17.8.01



Capela do Palácio da Alvorada receberia na sua construção obra de Portinari: maquete foi descoberta

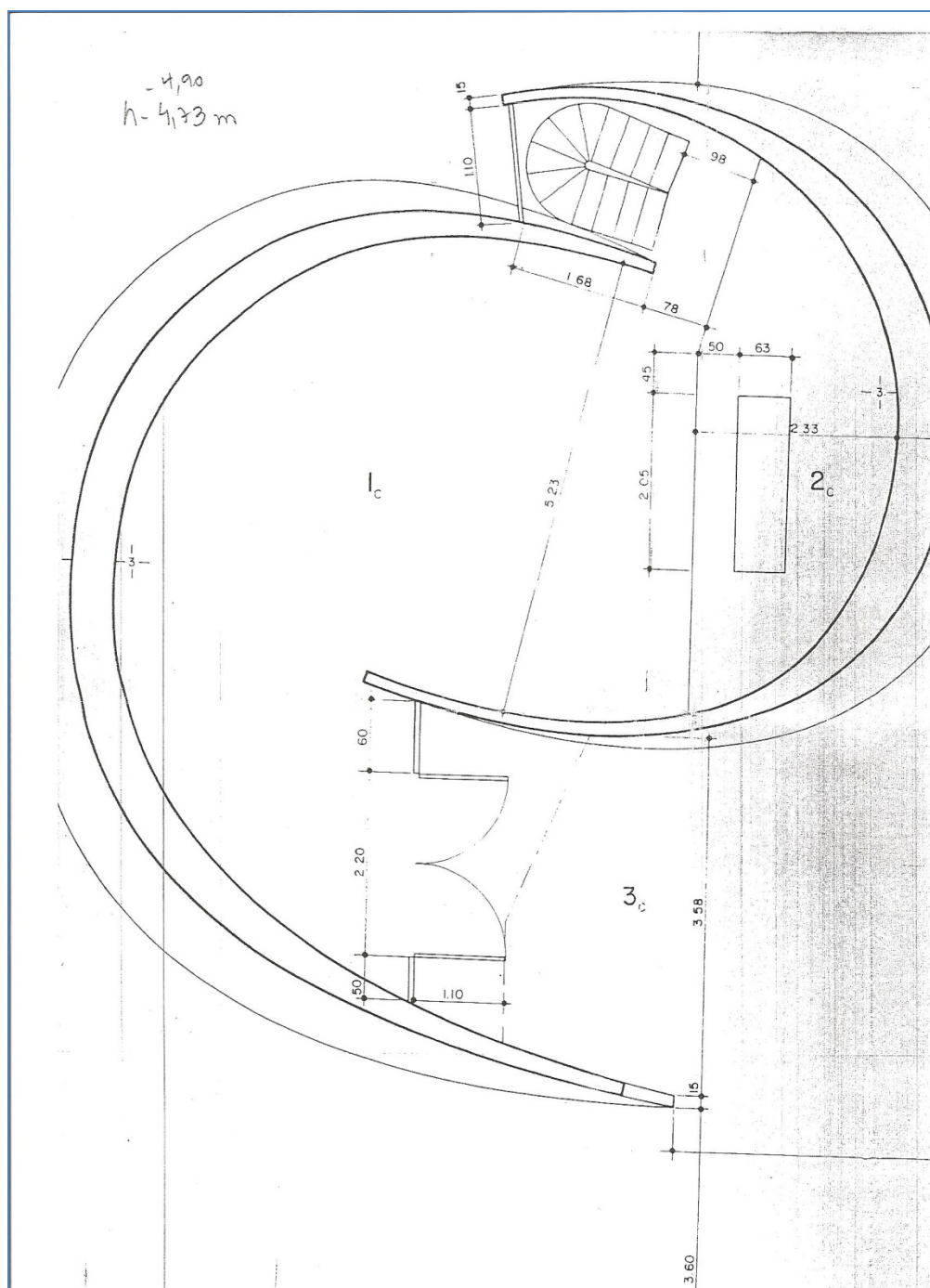
Estava lá numa reprodução do Correio da Manhã, de 11 de março de 1958. Em entrevista ao jornal, Portinari afirmou. "Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e prazo. Aqui acharam o prazo longo, 13 meses, e propuseram que eu fizesse coisa mais simples, para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes, sou obrigado a já não aceitar nem esse trabalho."

Motivado pelas manifestações de resgate da obra de Cândido Portinari — que vem se multiplicando em todo o país em razão do centenário de seu nascimento em 29 de dezembro —, Gougon quis conferir se a maquete existia. Enviou mensagem para o projeto Portinari, um trabalho de resgate e documentação de todas as obras realizadas pelo mestre de Brodóski, e foi prontamente atendido. "A maquete, batizada Jesus e os apóstolos, foi realizada em 1957, com 32,5 X 48cm, e realmente idealizada para a capela do Palácio da Alvorada em Brasília", conta Gougon.

A obra apresenta os apóstolos ajoelhados ao redor de Cristo, de costas, como se fosse uma Santa ceia vista de trás. "É claro que hoje Brasília abriga obras do pintor, mas nenhuma que ele tenha feito exclusivamente para a cidade", destaca Gougon, referindo-se ao acervo do Banco Central e às telas encontradas no Itamaraty e no Memorial JK.

ANEXO C

Planta baixa da Capela do Palácio da Alvorada, realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a partir do projeto de Oscar Niemeyer, por ocasião das obras de restauração no local. Percebe-se os dois segmentos de curvas que se encontram formando a porta do recinto, e a escada que leva ao subsolo. *Jesus e os Apóstolos* seria disposto atrás do altar.



ANEXO D

Diário de Notícias, 06 de julho de 1958

Inaugurado o Palácio da Alvorada, em Brasília

PELO presidente da República foi inaugurado em Brasília, no dia 30 de junho próximo findo, o Palácio da Alvorada, destinado à residência permanente do chefe do Governo na futura capital. Seu projeto arquitetônico é de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, os cálculos estruturais do engenheiro Joaquim Cardoso, e as plantas das instalações hidráulicas do engenheiro Afrânio Barbosa da Silva.

As plantas baixas que apresentamos dão uma idéia do programa estabelecido para o mesmo, e as fotos, alguns aspectos dessa obra, que, pelas suas características técnicas e plásticas, está fadada, inevitavelmente, a constituir novo marco na evolução da arquitetura brasileira.

As colunas que compreendem a fachada, conforme se observa na foto em detalhe, que publicamos, funcionando como voute, permitem no eixo do vão uma espessura de 15 centímetros, dando à estrutura em seu conjunto uma sensação de leveza, com a impressão de que está levemente pausada sobre o solo.

O prédio está dotado de todas as dependências necessárias a permitir sua utilização também como Palácio de Despachos, até à conclusão do

Palácio do Planalto, que terá essa função.

Divide-se, assim, a construção em apréço, que se compõe de um subsolo, um pavimento térreo e outro superior, em duas partes distintas: uma, reservada ao trabalho presidencial, e a outra, à residência própria dita, para a qual foram previstos, além das dependências indispensáveis, alojamento para a casa de guardas, um pequeno auditório e uma capela.

De acôrdo com a numeração indicada nas plantas, no subsolo estão localizadas as seguintes dependências: 1 — hall; 2 — chapelaria; 3 — hall privativo; 4 — acesso privativo; 5 — espera; 6 — corpo da guarda; 7 — sanitário; 8 — platéia; 9 — palco; 10 — cabine; 11 — camarim; 12 — frigorífico; 13 — preparo; 14 — adega; 15 — despensa; 16 — hall de serviço; e 17 — rouparia. No pavimento térreo: 1 — reunião do Ministério; 2 — espera; 3 — sanitários; 4 — gabinete do secretário; 5 — gabinete do Presidente; 6 — biblioteca; 7 — gabinetes; 8 — espera; 9 — sala de estar; 10 — hall; 11 — "toilette" de senhoras; 12 — "toilette" de homens; 13 — almôço; 14 — música; 15 — bar; 16 — sala de jantar; 17 — cozinha; 18 — copa, e 19 — capela.

No segundo pavimento: 1 —

hall; 2 — hall do Presidente; 3 — sala de estar; 4 — quarto de vestir do Presidente; 5 — quarto do Presidente; 6 — quartos; 7 — rouparia; 8 — massagens e banho turco; 9 — salão de beleza; 10 — barbearia; 11 — copa; 12 — sala de estar íntima; 13 — varões; 14 — banheiros, e 15 — varanda.

Ao se referir a esse projeto, assim justificou o arquiteto Oscar Niemeyer sua obra: "Na solução do Palácio da Alvorada procuramos adotar os princípios da simplicidade e pureza que, no passado, caracterizaram grandes obras da arquitetura. Para isso, evitamos as soluções recortadas, ricas de formas e elementos construtivos (marqueses, balcões, elementos de proteção, cores, materiais, etc.), adotando um partido compacto e simples, onde a beleza decorresse apenas de suas proporções e da própria estrutura. Dedicamos às colunas, em virtude disso, a maior atenção, estudando-as cuidadosamente nos seus espaçamentos, forma e proporção, dentro das conveniências da técnica e dos efeitos plásticos que desejávamos obter. Estes nos levaram a uma solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo."

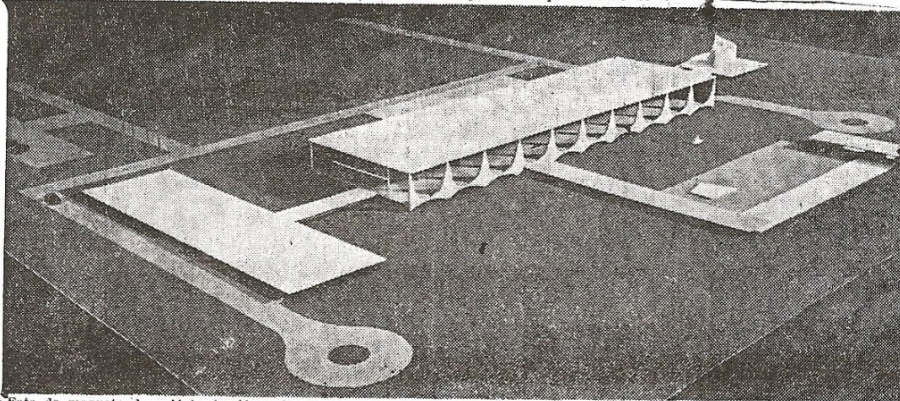


Foto da maquete do palácio da Alvorada, recentemente inaugurado em Brasília e que se destina à residência particular do presidente da República.

FUNDO NOVACAP
NOV. 4.1.2
RECORTE DE JORNAIS
DIÁRIO DE NOTÍCIAS
06.07.1958

