



DI CAVALCANTI E PORTINARI: DUAS VISÕES DA ARTE SOCIALⁱ

Annateresa Fabrisⁱⁱ

RESUMO: Nas décadas de 1930 e 1940, a questão da arte social está no centro do debate cultural no Brasil. Membros do Partido Comunista, Di Cavalcanti e Portinari têm visões diferentes da questão. Di Cavalcanti utiliza categorias marxistas, mesmo depois de ter saído do Partido. Portinari serve-se sobretudo de sua vivência pessoal e responde aos interesses do Partido, centrados na questão agrária.

PALAVRAS-CHAVE – pintura; arte social; Di Cavalcanti; Portinari; política.

ABSTRACT: In the 1930s and 1940s the theme of social art is the main issue of the cultural debate in Brazil. Members of the Communist Party, Di Cavalcanti and Portinari have different visions of the theme. Di Cavalcanti employs marxist categories, even when he leaves the Party. Portinari makes use mainly of his personal experience and corresponds to the Party interest on the agrarian problem.

KEYWORDS – painting; social art; Di Cavalcanti; Portinari; politics.



Em 1944 e 1945, a Livraria do Globo publica dois livros fundamentais para a análise da autovisão de alguns participantes da Semana de Arte Moderna (**Testamento de uma geração**) e da percepção contemporânea de seu legado (**Plataforma da nova geração**). O campo das artes visuais não ocupa um lugar central nas enquetes levadas a cabo por Edgard Cavalheiro e Mário Neme. Um representante da nova geração, Mário Schenberg, debruça-se, porém, sobre a questão, definindo a criação contemporânea “uma arte populista, inspirada nos aspectos da vida popular, sobretudo nas cenas de rua e de campo”. O interesse pelos “aspectos coletivos ou sociais da existência da gente humilde” explica, segundo ele, a pouca presença de cenas de interior, naturezas-mortas e de um gênero como o retrato aristocrático, “pobre de emoção”. O jovem físico detecta a existência de um elo significativo entre pintura e literatura. Assim como Tarsila do Amaral e Gilberto Freyre haviam lançado “o mesmo olhar guloso de gente rica” sobre o “colorido popular”, Cândido Portinari estava próximo de Jorge Amado, e Graciliano Ramos e Alfredo Volpi partilhavam a mesma “profundidade psicológica”. Schenberg distingue duas vertentes na arte nacional: uma lírica, representada por Volpi,

Alberto da Veiga Guignard e Francisco Rebolo, por exemplo; outra heroica, enfeixada na figura de Portinari, “o nosso David, *mutatis mutandis*”. Ao lado de Heitor Villa-Lobos, Rossini Camargo Guarnieri, Ramos e Amado, Portinari e Volpi são considerados os únicos artistas brasileiros em condições de participar de um “novo estilo universal, capaz de integrar as várias nuances nacionais num enquadramento mais amplo e poderoso” (NEME, 1945, p. 120-121, 124).

Um artista não citado por Schenberg, Emiliano Di Cavalcanti, esboçara um balanço da geração de 1922 na enquete realizada por Cavalheiro. A seu ver, a contribuição da própria geração fora significativa, apesar de alguns problemas claramente assumidos:

Nossa vida [...] foi uma contínua elaboração, uma procura ansiosa, uma expectativa constante e, antes de tudo, um exemplo de fé e sacrifício. Não deixamos um mundo novo ou renovado, já pronto para ser vivido, nem sequer o caminho a seguir. Como fruto do nosso esforço podemos oferecer apenas um rico e vasto laboratório (CAVALHEIRO, 1944, p. 111).

Remetendo um professado catolicismo¹ à própria condição de artista, Di Cavalcanti apresenta uma concepção

¹Di Cavalcanti volta ao catolicismo na segunda temporada parisiense, que se estende de 1937 a 1940. Quando regressa ao Brasil, relata a Alceu Amoroso Lima que, depois de ter voltado “à crença completa e à obediência aos ensinamentos da Santa Madre Igreja”, se sentia integrado em sua

“verdadeira personalidade de artista” e “profundamente humano”. Repudia nesse momento sua condição de comunista, afirmando não ter ganhado nada para o próprio gozo material e espiritual com a filiação a um partido político (BORTOLOTTI, 2011, p. 11).



peculiar de arte social, enraizada na poesia. Esta representaria a

necessidade de extravasar o próprio sentimento, de dar-lhe forma e cor, de trabalhá-lo, de exprimi-lo concretamente, de “senti-lo” assim mais facilmente para depois trazê-lo de novo ao núcleo da própria personalidade, criticá-lo e recomeçá-lo com outra imagem. Não vejo, por isso mesmo, como se possa querer separar a arte do seu imenso alcance social. Precisamente porque a reflete, o artista sente a vida do povo. E a meu ver, o erro maior da minha geração consistiu em não ter levado a concepção moderna da arte às últimas consequências, isto é, à concepção moderna do mundo (CAVALHEIRO, 1944, p. 112).

Se a arte é sempre “eminentemente social”, pois é produto de um ser “sujeito às influências do espaço e do tempo”, isso não significa que o pintor acredite na possibilidade de uma obra coletiva. Enquanto execução, trabalho, “exteriorização da sensibilidade”, a arte é “puramente individual”. Mas, mesmo o artista que se declara indiferente às lutas da sociedade, verá sua produção marcada pela “coexistência do individual e do social”. Isso é consequência da “objetividade inevitavelmente social de sua arte”. A obra de arte coletiva, ao contrário, é “artificial”. Ela é impossível e todas as tentativas desse gênero são “falsificações da arte. A sociedade faz o

artista, mas não faz a arte. A arte dirigida não passa de absurdo” (CAVALHEIRO, 1944, p. 112).

Realismo X abstração

Essa proclamação de liberdade sofre uma mudança de rota alguns anos depois, quando a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) coloca em pauta a problemática da abstração. Confrontado com uma forma de arte “humanamente inconsequente”, a qual, “deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante”, o pintor afirma enfaticamente sua crença no realismo, concebido como “uma cópia do real” imbuída do “poder inventivo ou interpretativo” do artista. O realismo postulado por Di Cavalcanti “não pode ser puramente formal, deve revestir-se de uma nova estrutura, ir bem ao fundo das coisas e dos seres”. Além disso, esse realismo, que não menospreza as pesquisas técnicas modernistas, “deve ser também defensivo, servindo para salvaguardar o homem de uma deformação completa de sua existência” (DI CAVALCANTI, 1985, p. 117-118).

Com esse tipo de afirmação, o pintor não só polemiza com Luís Martins² e José

²Luís Martins (s. d., p. 340-342) havia discordado de algumas ideias apresentadas pelo pintor na

conferência “Os mitos do modernismo”. Sua discordância começa pelo título, já que a “arte é um



Lins do Rego sobre a questão da independência do artista como revê, em parte, o depoimento publicado em **Testamento de uma geração:**

É puramente teórico, e da pior teoria, uma escolha livre por parte do homem quando ele se afasta da razão social da existência. O grau de cultura determina a sua escolha (e fiquemos aqui no campo da estética), o instinto é hoje, mais do que nunca, sofreado pela razão, dadas as condições objetivas e práticas da vida, e a teoria romântica do gênio para ser realizada necessitaria de uma completa transformação econômica da sociedade no sentido da humanização das relações práticas de indivíduo a indivíduo e do indivíduo com a sociedade. Se da estética de Kant para a de Hegel há um grande passo e desta para a de Marx ainda outro, deve ser estudando a obra de arte e o artista do ponto de vista histórico-cultural que poderemos nos satisfazer nessa tomada de posição pelo realismo, por acreditar ser essa tendência a mais consequente e

mito, vive de mitos". Em seu arrazoado, o crítico toma o partido de uma concepção da arte moderna como "um espelho patético, porém fiel, da Civilização do Monstro", própria "dos nossos dias inquietos". Se o surrealismo é o processo mais direto "dessa necessidade catártica", o mesmo pode ser dito das mulheres deformadas, dos minotauros e da "grafia delirante" de Pablo Picasso, que exprime "o frêmito, o pavor, o desespero do homem moderno, desamparado de uma escala de valores que lhe era familiar, mas que as contingências do mundo contemporâneo tornaram obsoleta e vazia". Essa arte, apesar de sua aparência inumana, "não é despida de conteúdo social". A ideia de que o artista deve participar da evolução da vida social, empregando a arte como "elemento dinâmico e transformador", é retomada por Martins através da figura de Lasar Segall, cuja arte não é compreendida e sentida pelas massas. A partir desse exemplo, o crítico investe contra "a

humana para o artista em face da sociedade (DI CAVALCANTI, 1985, p. 118).

Tendo como parâmetros as ideias hegelianas da arte como transformação da natureza em atividade prática e da obra como expressão sensível da "totalidade da vida humana e espiritual", e o materialismo marxista, apresentado como "enriquecimento do homem no curso da história através da criação de novos poderes humanos, novos objetos, novas necessidades, relações novas entre um ser humano e outro ser humano – relações evidentemente sociais", Di Cavalcanti faz sua profissão de fé:

A evolução artística está presa a esse enriquecimento das relações humanas, ela está presa a uma compreensão total dos problemas do homem, ela deve refletir essa compreensão. Deve, portanto, o artista sentir a vida que vive como qualquer outro homem e talvez

horrorosa arte hoje praticada compulsoriamente na Rússia soviética, coisa que não passa de cartaz, apologia política, propaganda, ênfase dialética, *meeting* plástico – tudo, tudo, menos arte verdadeira. Isto é, transformaremos um problema de educação das massas num princípio de estética". Fiel a essa linha de raciocínio, Martins polemiza com a afirmação de Di Cavalcanti de que a arte não possui uma função de "criação autônoma", sendo, antes, um simples reflexo do "homem total". Trata-se de um caminho perigoso, que pode levar a uma definição naturalista da arte. A última discordância do crítico diz respeito à afirmação de que a arte moderna, "sendo um produto de um momento de crise, passará irremediavelmente, sem deixar marca". Sua visão é totalmente outra: "justamente porque a arte de hoje reflete uma realidade 'total' do homem contemporâneo, [...] há de permanecer como documento impressionante e extraordinariamente dramático de uma época".



mesmo mais profundamente do que qualquer homem para que ele seja um artista vivo.

O drama do abstracionismo liga-se à incompreensão ou à ignorância, por parte do artista, do que seja a absorção da totalidade das coisas pelo indivíduo. O mundo pertence ao artista quando ele o domina socialmente, quando ele o representa (pelo instinto ou pelo conhecimento) como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo. A verdadeira obra de arte é uma síntese. O complexo da totalidade das coisas vive nele idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade que o homem (o artista) conhece totalmente porque foi o seu criador. Uma obra de arte que vive só idealmente não existe, é aí sim, uma abstração. Se o lado concreto representar qualquer coisa sem idealização, e for incompreensível, também não existe obra de arte.

Há uma origem na obra de arte ligando-a ao destino do homem. Sem o homem não há arte. A arte que não representar uma razão humana é defeituosa. A necessidade de a arte ser humana é, portanto, imprescindível, para que ela represente seu papel na história, que é o de criar cada dia mais e de maneira mais rica coisas que deem ao homem um testamento da sua capacidade de sentir e compreender a vida (DI CAVALCANTI, 1985, p. 119).

A tomada de posição contra o abstracionismo desdobra-se na condenação do surrealismo e de “todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista”, cujo único destino é uma “rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a

podridão”. Concebendo um único tipo de revolução, alicerçado na capacidade de o artista levar “sua concepção do que seja a realidade a um plano humano”, Di Cavalcanti apoda o anarquismo modernista de “conjuração doentia de indivíduos à margem da sociedade de seu tempo”. A ele, contrapõe a imagem de uma sociedade – a única viva –, “que se altera na força do trabalho humano pela inteira dignidade da razão” (DI CAVALCANTI, 1985, p. 119-120).

Publicado na edição de agosto de 1948 da revista comunista **Fundamentos**, o artigo “Realismo e abstracionismo” tem um antecedente significativo em outro datado de 1933 e dedicado a Tarsila do Amaral. Inscrito no Partido Comunista do Brasil desde 1928, o pintor transforma uma resenha da mostra que a artista estava apresentando no Rio de Janeiro num libelo revolucionário.

Lançando abundantemente mão do jargão marxista, Di Cavalcanti detecta na mostra da pintora paulista a demonstração de que o pensamento enquanto “reflexo intelectual do movimento real das coisas” não pode separar-se “da base material, do fenômeno exterior”, não pode “separar o homem das condições de sua existência”. Sem fazer qualquer referência às obras expostas no Palace Hotel, o artista constrói seu artigo a partir de “considerações” despertadas pela mostra:

A arte é determinada pela situação econômica.

A nossa atual situação econômica levam-nos à revolução. A arte de nossa época



tem que ser revolucionária. O que há de vivo no mundo é a revolução. É na revolução (eu falo da revolução social) que as imagens de nossa época perdem a inanição e se movimentam. [...] Diz Barbusse: o verdadeiro sábio, o artista clarividente, e o verdadeiro socialista, estão separados unicamente pela lei da divisão do trabalho.

Portanto, o artista tem que ir para as massas. Ir a elas não para chamá-las a si. [...] Ir às massas, ao conhecimento das razões e do amor popular, não como se vai ao jardim zoológico levar pão às feras, não para se repousar como um *snob*, nem para pescar novos elementos de pitoresco, na miséria e na grandeza das multidões oprimidas.

Ir às massas (não é Tarsila) com o coração aberto para se fortalecer e para se glorificar (DI CAVALCANTI, 1975, p. 477-479)³.

Amparado em Liev Tolstói, que definira a arte “um dos meios de socialização dos sentimentos”, e em George Grosz, para quem o artista “é um proletário”, que “deve, portanto, compreender o proletariado, deve aderir a seus objetivos sociais e políticos que são leis orgânicas e históricas”, Di Cavalcanti prossegue em seu libelo:

Aderir à arrancada integral das massas é fazer cessar o antagonismo ridículo porque ele não é senão aparente entre a

personalidade e o real. É fazer entrar em cena esse enorme e novo personagem tal como ele é, com as finalidades que ele possui, nas mãos e no cérebro.

É ficar de acordo com o seu tempo, é liquidar com um só gesto o reformismo dos becos sem saída, o pacifismo de soldados de chumbo à inflação democrática.

Cerrarmos fileiras ao lado do realismo social, quer dizer: ditadura do social, emprego do individual a serviço do coletivo, demolição e marcha revolucionária. [...] A nossa época é uma época de combate, a arte é uma arma de vitória (DI CAVALCANTI, 1975, p. 479).

A arte social no Brasil

Suscitadas pela apresentação na mostra de dois quadros de temática social – **2ª classe** e **Operários**, ambos datados de 1933 –, as considerações do pintor se aplicam a um espectro um pouco mais vasto, que inclui alguns de seus trabalhos e, pelo menos, uma obra de Quirino Campofiorito. Realizados depois da viagem de Tarsila do Amaral à União Soviética (junho-agosto de 1931)⁴ na companhia de Osório César e da prisão no ano seguinte durante a Revolução Constitucionalista⁵, os quadros não

³O artigo foi publicado originalmente no **Diário Carioca**, em 15 de outubro de 1933.

⁴A viagem foi motivada por uma exposição na capital do país. Numa carta escrita a Mário de Andrade (Odessa, 29 de julho de 1931), a pintora afirma que a mostra tivera “bastante sucesso” e que o Museu de Artes Ocidentais adquirira a tela *O pescador* (1925). Essa venda está na base da viagem

do casal pelo Mar Negro até Istambul. Como não poderia sair do país com o montante da venda, a artista resolve gastar a soma na viagem (AMARAL, 2001, p. 113).

⁵De acordo com Aracy Amaral (2001, p. 111), Osório César atraiu a pintora para reuniões de militância, mas estas não eram seu “forte”. Tarsila do Amaral “não resistiu muito tempo nessa linha.



exibem o tom triunfalista sugerido pelo artigo do **Diário Carioca**. Ao contrário, há uma espécie de resignação nos rostos da família de migrantes e dos operários empilhados numa pirâmide⁶, tendo como fundo chaminés e um edifício caracterizado por uma geometria regular. Antes dos dois quadros, a pintora havia sido responsável pela capa e por cinco ilustrações do livro⁷ de Osório César, **Onde o proletariado dirige... (Visão panorâmica da União Soviética)**, cujo objetivo era “mostrar ao público o resultado das observações que colhemos durante alguns meses de contato direto com a massa operária e cientistas de valor, em diversas cidades e campos da República proletária” (CÉSAR, 1932, p. 9)⁸.

Dos cinco desenhos publicados no livro apenas dois podem ser associados à questão social: **Colônia de trabalho em forma de fábrica – Tribunal das menores** e **Colônia de trabalho em forma de fábrica – Tribunal das maiores**. Caracterizadas por um desenho sintético e despojado, que capta corpos e rostos de maneira sumária, as duas ilustrações são realizadas durante a visita a

A prisão por dois meses em 1932, [...], foi para ela traumatizante”.

⁶Aracy Amaral (2006, p. 60) aventa a hipótese de que a composição piramidal de *Operários* possa ter sido inspirada pelo quadro *Proletários* (1900), de Hans Baluschek, e pelo cartaz *Dia internacional da mulher trabalhadora* (1930), de Vera Kulaguina.

⁷O fato destes desenhos não constarem do “Índice das figuras” parece reforçar seu caráter independente em relação ao objetivo propagandístico do livro, que visava destacar os

uma “comuna livre”, instituição encarregada “da reeducação moral do indivíduo, empregando métodos inteiramente novos”, que compreendiam sete horas de trabalho diário e o estudo de disciplinas como física, química, matemática e russo. Pelo relato de Osório César, sabe-se que o casal assistiu a uma assembleia de menores, que deveriam julgar uma companheira fugitiva (CÉSAR, 1932, p. 173-174). É este o tema do primeiro desenho, no qual a artista situa um momento do processo presidido pelo diretor da colônia. Esta estava situada numa casa velha ao lado de uma fábrica de tecidos, cujas chaminés são reproduzidas sinteticamente no grafismo da artista. Os outros três desenhos – **Catedral da Fortaleza Pedro e Paulo**, Moscou – **Tverskoi Boulevard e Ialta** (Crimeia) – são anotações rápidas e concisas de aspectos da paisagem que despertaram a atenção da pintora, sem qualquer implicação político-ideológica. Esta pode ser vislumbrada na capa, na qual esta lança mão de recursos construtivistas para representar a modernização do país por meio de chaminés e de uma estrutura industrial⁹.

grandes empreendimentos da União Soviética da maneira mais realista possível.

⁸A polícia investigativa do Estado de São Paulo atribui um segundo objetivo ao livro: angariar fundos para o PCB (CARVALHO, 2016, p. 48).

⁹Outros desenhos decorrentes da viagem são: **La Moskova**, **La Moscova**, **La Moscova II**, **Moscou** e **Sebastopol**.



A questão proletária está presente também no quadro **Operário** (1932), provavelmente pintado por Campofiorito na Itália, que se distingue pela grande dignidade conferida à figura do trabalhador, captado numa pose ensimesmada. Se a lateralidade da pose insere a composição no âmbito do retrato burguês, o pintor, no entanto, reconduz seu modelo ao universo do trabalho graças à ênfase dada a seu instrumento principal: uma mão poderosa. Di Cavalcanti, por sua vez, começa a debruçar-se sobre a problemática social desde meados da década de 1920, quando retrata tipos populares, pescadores e a realidade da prostituição em obras que têm como cenário a região do Mangue e a Lapa. Em 1933, com o álbum **Realidade brasileira**, cuja tiragem foi parcialmente apreendida pela polícia, o pintor manifesta claramente o próprio compromisso social por meio de uma visão crítico-satírica dos problemas do país. A submissão do Brasil aos interesses estrangeiros, o papel da Igreja e da polícia na manutenção da ordem, uma ideia falsa de justiça, o predomínio da burguesia, o alheamento dos artistas e intelectuais, uma moral hipócrita tem como ponto de chegada uma situação de extrema pobreza, resumida num desenho eloquente em sua extrema concisão. Durante os primeiros anos da década de 1930, o proletário como novo ator social é a tônica de desenhos como **1º de maio** (1932), **Grupo de trabalhadores** (1933) e **Três mulheres** (1933). Nos dois últimos, Di Cavalcanti usa como cenário um

universo fabril opressor, que adquire um aspecto paradigmático na representação das operárias que parecem estar saindo de uma prisão.

Não era por acaso que os artistas brasileiros estavam se engajando na problemática social. Se, num primeiro momento, modernistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti haviam aderido a um nacionalismo afeito à captação das paisagens e dos tipos populares e étnicos do país, uma série de acontecimentos políticos é diretamente responsável por uma mudança de rota. A crise que se segue ao craque da Bolsa de Nova Iorque (1929), a consolidação de regimes totalitários na Itália e na Alemanha, a ascensão do integralismo no Brasil, a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 estavam propondo a necessidade de um novo papel para o artista e o intelectual, que não poderiam mais ater-se a questões tão somente estéticas. É esse novo clima que Di Cavalcanti celebra em seu artigo, no qual conclama os artistas a assumir uma atitude engajada diante de um presente problemático e eivado de injustiça.

O engajamento dos artistas nas grandes causas do momento é também reclamado pela crítica de arte. No artigo “O castigo de ser”, publicado em três partes no **Diário Nacional** (22 e 29 de novembro e 6 de dezembro de 1931), Mário de Andrade considera “um individualista medonho, um vaidoso de si”, o artista que tem como objetivo a “lealdade da consciência pra consigo mesmo”. A



“lealdade pra com a consciência social é a única que nobilita o artista e o justifica satisfatoriamente em sua humanidade”, pois é por ela que a arte evolui, correspondendo a “uma precisão pública”. Esta, no entanto, “não decide da beleza das obras e sim da sua utilidade pragmática”, podendo afastar do artista “aquela humanidade numérica e coletiva que ele visava”. Apesar desse alerta, o crítico não deixa de valorizar o aspecto “funcional e humano” da arte, que contrapõe a um “prazer floral, puramente individualista” (ANDRADE, 1976, p. 466-467, 469). Dois anos mais tarde, o crítico deixa de lado o dilema de Hamlet para investir contra “o dilettantismo estético, caracteradamente burguês”, que era a tônica da arte nacional, incitando os artistas a “tomar posição qualificada, não apenas diante da natureza, mas da vida também” (FABRIS, 1990, p. 78)¹⁰.

Mário Pedrosa (1949), por sua vez, parece dar uma resposta ao dilema andradino de 1931 na conferência “As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz”, proferida em junho de 1933 no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo. O crítico, com efeito, defende a retomada da função social da arte, “embora talvez com prejuízo de sua pureza estética”. Alguns dos pressupostos da arte moderna – subjetivismo, pesquisas

“puramente técnicas”, autonomia – são submetidos a um escrutínio rigoroso. Pedrosa contrapõe ao “jogo pueril de formas e naturezas-mortas” da expressão moderna o exemplo dos artistas sociais, próximos do proletariado e capazes de adotar uma postura instrumental, passível de uma “assombrosa universalização” num momento conturbado da história da humanidade.

Em 1934, graças a Portinari, um novo ator social desponta na cena artística brasileira: o trabalhador rural. Dois quadros pintados naquele ano – **Mestiço e Preto de enxada (Lavrador de café)** – despertam o interesse crítico-político de Pedrosa e Oswald de Andrade. O primeiro vislumbra neles a presença de uma contradição dialética entre “as exigências da matéria social” e os limites inerentes ao quadro de cavalete, que pareciam querer superar. Esse “desequilíbrio” apontado pelo crítico não põe em xeque um elemento significativo: a transformação da natureza numa “expressão concreta e social, a terra e o trabalho” (PEDROSA, 1934). O escritor, por sua vez, detecta nas duas obras “uma esplêndida matéria-prima da luta de classes”. A postura política do pintor não estaria apenas no tema, mas igualmente na monumentalidade das figuras a apontarem para a superação do quadro de cavalete e

¹⁰Nesse contexto é interessante destacar a reação do escritor ao livro de César. Numa carta em que agradece o envio de um exemplar, Andrade escreve: “Venho mas é lhe dizer a inveja que me

causa a sua atitude nítida, o fervor com que defendeu a sua causa e a lucidez com que o soube fazer. Um livro assim, com essa riqueza de informação, até aniquila a gente neste aqui pavoroso” (AMARAL, 2001, p. 121).



para o encaminhamento para uma arte de caráter coletivo, o “ensinamento mural” (ANDRADE, 1934).

O ano de 1935 é marcado por alguns fatos relevantes para a consolidação de uma arte de orientação social. Lívio Abramo, um dos “primeiros artistas brasileiros com mensagem social consciente”, nos dizeres de Pedrosa, transpõe para a xilogravura

o tema da luta de classes: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com o seu perfil recortado, grades e chaminés erectas como uma infantaria em face do inimigo e em volta, pela acidentada topografia adjacente, o casario operário, em grupos, trepados pelas elevações como troços emboscados de assaltantes (guerrilheiros?). Havia nas xilos e linóleos de Abramo, num desenho límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classe (PEDROSA, 1975, p. 278).

Por iniciativa do Club de Cultura Moderna do Rio de Janeiro, é organizada a **I Exposição Coletiva de Arte Social** segundo princípios nacional-populares como o interesse por situações universais e por temas sociais de contornos críticos facilmente identificáveis. Centrada em manifestações gráficas, a mostra tinha como objetivo divulgar uma forma de arte “que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas”. Com essas considerações Aníbal Machado inicia a

conferência pronunciada por ocasião do encerramento da iniciativa, que confrontara o público com “uma arte objetiva, realista, popular”, voltada para a representação da “vida cotidiana do homem no seu meio e no seu tempo” (MACHADO, 1994, p. 149-150). Apesar de exaltar a contribuição dos artistas que haviam acolhido o convite para participar da mostra – Oswaldo Goeldi, Tomás Santa Rosa, Noêmia Mourão, Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Guignard, Paulo Werneck, Alcides Rocha Miranda, Orlando Teruz, Hugo Adami, Waldemar da Costa, Aldir Toledo, J. Barbosa e Carlos Leão –, Machado não deixa de apontar algumas falhas na representação da questão social:

[...] Faltou a fixação de um dos aspectos mais dolorosos da comunhão brasileira, que é a vida do nosso trabalhador rural verminado, impaludado, explorado nas fazendas e latifúndios. É um material digno de um Daumier: a tragédia da vida do nosso homem do campo. Faltaram as demonstrações gráficas que traduzissem um dos sentimentos mais vivos do nosso povo e que é também universal: o seu horror à guerra. Faltou uma utilização em mais larga escala da sátira caricatural aos vícios do nosso regime e aos heróis de sua decadência, a exemplo do que fizeram Daumier, Lautrec, Forain, Chas Laborde, na França. A exemplo do que fez no Brasil, Angelo Agostini, cuja obra lembra a de Gavarni, ainda não mereceu um estudo digno de sua força e significação, um estudo que salientasse o seu papel na luta pelo abolicionismo, papel igual e paralelo ao de Nabuco na política, ao de Castro



Alves na poesia e de José do Patrocínio na tribuna e no jornalismo (MACHADO, 1994, p. 156).

Esses senões não empanam o significado profundo da mostra, que deve ser vista como uma tomada de posição contra uma arte “divorciada da realidade e da vida”, cujo representante máximo é a Escola Nacional de Belas-Artes, “um museu de velharias, um frigorífico educacional onde se ministram à nossa juventude as primeiras noções de conformismo e de morte”. Os jovens artistas

se levantam e protestam contra essa concepção artificial de arte ao gosto de uma sociedade que lhes pede um pompierismo adequado às suas necessidades superficiais de sonho e de ilusão, necessidades que são a essência mesma de seu estetismo vazio. Os artistas que querem ser intérpretes do novo mundo nascente da realidade violenta e contraditória da época recusam-se ao papel de ornamentistas de festa mundana, porque têm consciência da missão viril que lhes cabe. O instinto artístico do povo, que começa a expressar-se tão espontaneamente nas paredes dos freges e mictórios, precisa de uma disciplina que o alargue, nunca de uma

compressão que o asfixie (MACHADO, 1994, p. 157-158).

O apelo de Machado é acolhido por Abramo, Lasar Segall e Portinari. O primeiro realiza uma série de gravuras dedicadas à Guerra Civil Espanhola (1936-1937), nas quais a celebração das figuras dos milicianos é acompanhada pela representação dos males provocados pelo conflito na população civil. Com **Máscaras** (1938), Segall parece propor um comentário à tela **Guernica**, pintada por Picasso no ano anterior (CHIARELLI, 2008, p. 135)¹¹ para lembrar um fato particularmente sangrento da guerra que havia dividido a Espanha em dois blocos opostos. O conflito mundial eclodido em 1939 é evocado em **Guerra** (1942), visão de uma carnificina dominada por fragmentos de corpos, cadáveres que parecem dormir e um impressionante soldado acéfalo em pose de marcha. Na década de 1940, Portinari deixa de lado a visão épica do camponês para dar a ver na série **Retirantes** (1944) a condição desesperada de trabalhadores rurais tangidos pela seca. Figuras esqueléticas e de ventre bojudo em virtude de verminoses, portadoras de uma “tensão patética” (NAVARRA, 1966, p.

¹¹Na comunicação “Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição de ‘arte degenerada’”, apresentada no Seminário Internacional “Arte degenerada. 80 anos. Repercussões no Brasil” (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/Museu Lasar Segall, 25-27 de abril de 2018), Cláudia Valladão de Mattos Avolese propôs outra possibilidade de leitura.

Crítico em relação à “intenção ideológica” de Picasso, Segall responderia com *Máscaras* à exposição *Arte degenerada* (1937), que apresentava na capa do catálogo a figura de Minerva. O quadro, que não chega a ser exposto e que guarda certa proximidade de uma sequência do filme *Olympia* (1936), de Leni Riefensthal, no qual se viam cabeças clássicas pairando no ar, representaria um momento de crise e de sofrimento íntimo.



288), encaram quase sempre o observador como que para perguntar a razão de tanto sofrimento. Esta será revelada num trabalho posterior: as ilustrações para a segunda edição do libelo de Monteiro Lobato sobre os problemas que afligiam o trabalhador rural, **Zé Brasil** (1948)¹², marcadas por um jogo dialético entre submissão e redenção. A condição quase animal a que o camponês fora reduzido pelos latifundiários, simbolizada na capa do livreto pela figura de um homem que mais parece um bicho, é fortemente contrastada pelo desenho que o representa como um ser altivo. Ereto e segurando a enxada com orgulho, o novo Zé Brasil vive idealmente num mundo transformado pela ação revolucionária de Luís Carlos Prestes. Um mundo ordenado pelo trabalho, no qual a natureza foi colocada a serviço de uma produção equânime e respeitosa de seus ciclos. Em relação à sátira política, Machado esquece a contribuição de Di Cavalcanti. Esta não é representada apenas pelo álbum **Realidade brasileira**, mas igualmente por um conjunto de desenhos, nos quais os hábitos da plutocracia são submetidos a uma visão ácida, próxima do poder corrosivo de um Grosz.

O terceiro elemento determinante de 1935 é a premiação da tela **Café** (1935), de Portinari, num concurso nos Estados Unidos, o que abre caminho para o

convite formulado pelo ministro Gustavo Capanema para que o pintor executasse os afrescos do ciclo econômico (1936-1944) no Ministério da Educação e Saúde. O empreendimento muralista de Portinari injeta um ímpeto renovado na arte engajada, propiciando, por exemplo, a confirmação do interesse de Campofiorito pela problemática do trabalho e do trabalhador. Tal interesse é patente em obras como **Operários – Estudo N. 1** (1939) e no tríptico **Café** (1940), dominados por figuras poderosas de trabalhadores, nas quais o artista não disfarça sua admiração por Portinari e pela arte muralista. Nesse mesmo período, Eugênio de Proença Sigaud torna-se um defensor entusiasta do muralismo em artigos divulgados na revista **Bellas Artes**. Num deles, publicado em agosto de 1935, o pintor apresenta a “decoração mural” não apenas como um fator de educação do povo, mas também como “uma fonte de trabalho constante” para os artistas (MORAIS, 1982, p. 88-89). Esse engajamento na causa do muralismo não pode ser dissociado da participação de Sigaud no Grupo Portinari (1935-1937). Integrado, entre outros, por Rocha Miranda, Toledo, Enrico Bianco, Roberto Burle Marx, Edith Behring e Rubem Cassa, era um grupo informal de alunos do Instituto de Artes da Universidade do Brasil que seguia as diretrizes de Portinari:

¹²O livreto, publicado em 1947 pela Editorial Vitória, é consequência de um alinhamento temporário do escritor com o PCB, ao qual pertencia a editora. Nessa primeira edição, a obra

conta com ilustrações de Percy Deanne, que concebe um camponês franzino. A edição ilustrada por Portinari é publicada pela Calvino Filho, editor.



domínio completo dos meios de expressão e valorização da pintura mural. Tendo como referências o muralismo mexicano, a linguagem de Portinari e o expressionismo, Sigaud concentra sua produção, sobretudo entre 1937 e 1945, na representação do trabalhador em seu contexto produtivo por meio de um estilo “algo rude e tosco na energia dos volumes”, de um desenho nervoso e de primeiros planos que “dinamizam e dramatizam a composição” (MORAIS, 1982, p. 89).

O engajamento de muitos artistas na vertente social, impulsionado pela vontade de colocar em cena aquele “povo-personagem” (PALAMARTCHUK, 2012, p. 50), que constituiria o cerne do romance da década de 1930, justifica, em parte, o diagnóstico de Schenberg a respeito de uma “arte populista”. Trata-se de um diagnóstico, no entanto, parcial, pois os artistas não deixam de lado a produção de retratos, naturezas-mortas e cenas de interior, como poderia fazer supor o depoimento do físico. Bastaria lembrar a presença determinante do retrato na trajetória de Portinari e o apego aos outros dois gêneros nos artistas do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena, por exemplo. Nem mesmo a adesão de muitos artistas ao Partido Comunista põe em xeque essa prática, que pode ser justificada, em parte, por motivos financeiros. O engajamento de muitos pintores na atividade política tem um resultado explícito na mostra **Artistas plásticos do Partido Comunista**,

realizada na Casa do Estudante do Brasil em 1945. Dela participam Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Bustamante Sá, Carlos Scliar, Guignard, José Pancetti, Oswald de Andrade Filho, Portinari, Raul Deveza, Burle Marx, Santa Rosa e Sigaud.

Duas visões em confronto

A eclosão da Segunda Guerra Mundial e, pouco depois de seu fim, a chegada oficial das vertentes abstratas ao Brasil conferem um novo fôlego à discussão sobre a arte social, que se confunde com a defesa do figurativismo. Se bem que afastado do Partido Comunista desde 1940, Di Cavalcanti não deixa de lançar mão de ideias marxistas para defender as causas nas quais acreditava. Isso fica evidente, mais uma vez, numa entrevista concedida à **Folha da Noite** em outubro de 1948, por ocasião da mostra retrospectiva apresentada na sede em construção do Instituto de Arquitetos do Brasil. O pintor defende tenazmente o realismo, dotado de “riqueza histórica, segurança da razão e [...] força da compreensão humana”. Essa tomada de posição apaixonada é acompanhada pela recusa do internacionalismo como “coisa vã”, já que a obra de arte “vive perto do instinto racial e do desenvolvimento social do povo”. O abstracionismo é definido uma tendência niilista, socialmente inadaptada e marcada por um “fundo mórbido e desesperado”. É a arte de homens vencidos, que “querem superar a realidade sem alcançar a grandeza total da



realidade de nossa época, esse majestoso movimento de encontro de homens comuns para uma comunidade humana, onde a autenticidade do esforço individual não há de ferir a sensibilidade coletiva”. O perigo representado pelo abstracionismo no Brasil é repudiado pelo pintor, que enumera os companheiros dispostos “a não se incomodar com o barulho estéril que vem capiosamente bater à nossa porta: Portinari, Clóvis Graciano, Quirino, Guignard, Rebolo, Djanira, Volpi, Zanini, Pancetti, Gomide e tantos outros continuarão a trabalhar com independência e senhores do seu trabalho” (S.A., 1948).

Também Portinari havia defendido o figurativismo contra o perigo representado pelas vertentes abstratas na conferência “Sentido social da arte”, proferida em Montevidéu e Buenos Aires em 1947. O artista divide, de saída, a sensibilidade em duas categorias. A artística é inata e se desenvolve com a educação. A coletiva só se desenvolve no contato com as massas, dando voz a seus anseios. Para evitar que o artista social se confunda com o pregador, Portinari sublinha a necessidade de coexistência dos dois tipos de sensibilidade, já que, a seu ver, o tema tem pouca importância na configuração da obra de arte. Assim

mesmo defende o figurativismo e atribui o surgimento da abstração a uma especulação extremada sobre a beleza, que acabou por esgotar todos os recursos no âmbito pictórico. Existe também uma razão exterior para esse estado de coisas, o

régimen social burgués que ya se encuentra en descomposición. Por ello mismo, el sector revolucionario [...] busca en lo figurativo su medio de expresión, pero como aún predomina la burguesía decadente, existe la contienda entre lo abstracto y lo figurativo (PORTINARI, 2004, s. p.)¹³.

A pintura social é mais debatida e praticada na América Latina, na qual as diferenças de classe são mais evidentes. Uma vez que a educação artística é menos desenvolvida, o artista possui a sensibilidade coletiva mais latente. Nesses países, ainda semifeudais e semicoloniais, a pintura mural é

la más adecuada para el arte social porque el muro generalmente pertenece a la colectividad y al mismo tiempo cuenta una historia, interesando a un mayor número de personas. Pueden obtenerse dos resultados por ese medio: la educación plástica y la educación colectiva (PORTINARI, 2004, s. p.)¹⁴.

Num universo em que a fotografia e o cinema representam novas possibilidades visuais, a pintura tem o desafio de despertar o interesse do público. Como

¹³“regime social burguês que já está em decomposição. Por isso mesmo, o setor revolucionário [...] busca no figurativo seu meio de expressão, porém como ainda predomina a burguesia decadente, existe a disputa entre o abstrato e o figurativo”.

¹⁴“a mais adequada para a arte social porque o muro geralmente pertence à coletividade e, ao mesmo tempo, conta uma história, interessando um maior número de pessoas. Podem se obter dois resultados por esse meio: a educação plástica e a educação coletiva”.



este não é provido, em geral, de uma educação plástica, seu interesse pelo quadro está frequentemente associado a questões extra-artísticas, que poderão levá-lo posteriormente a outro tipo de apreciação. Já que não é o tema que conta, não custa pedir ao pintor que o incorpore em sua obra “*para bien de los que luchan y sufren en la vida, e todos sus matices*”¹⁵. Tentando conjugar de maneira harmoniosa o domínio técnico e uma visão crítica da realidade, Portinari conclama os artistas a inserirem em suas obras algo útil, dando como exemplo Francisco de Goya, cujos temas

son verdaderos gritos, son de una visibilidad increíble y sin embargo, el valor plástico permanece. Sin ser plasticamente inferior en nada a todo lo mejor que se ha hecho en la pintura abstracta”¹⁶.

Lidando de maneira habilidosa com a questão do tema, que se não é imprescindível pode, contudo, levar o artista a receber o estímulo do povo, Portinari define “*emociones de pequeño recorrido*”¹⁷ as proporcionadas somente pela cor. Sua conclusão, diante de tais premissas, só poderia ser uma:

¹⁵“para o bem dos que lutam e sofrem na vida, em todos os seus matizes”.

¹⁶“são verdadeiros gritos, são de uma visibilidade incrível e, assim mesmo, o valor plástico permanece. Sem ser plasticamente inferior em nada a tudo o que de melhor se fez na pintura abstrata”.

¹⁷“emoções de pequeno alcance”.

¹⁸“Os pintores que desejam fazer arte social e que amam a beleza da pintura em si, são os que não

*Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, auscultando los anelos en que éste se debate. El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquel que desea la paz, la justicia y la libertad. Es aquel que cree que los hombres pueden participar de los placeres del universo. [...] Hombres viviendo en un clima de justicia. Donde no haya niños hambrientos. Donde no haya hombres sin derecho. Donde no haya madres llorando y viejos muriendo a la intemperie (PORTINARI, 2004, s.p.)*¹⁸.

Percebe-se por essas palavras que há uma diferença palpável entre a visão de Di Cavalcanti e Portinari a respeito da arte social. Embora tivesse ingressado nas fileiras do Partido Comunista em 1945, tentando inclusive uma carreira política, o pintor paulista não se guia pela ortodoxia marxista, podendo ser considerado um recurso retórico a afirmação sobre a decadência da burguesia e suas relações com a abstração. Portinari aproxima-se do PC a partir de sua história pessoal, de sua vivência no ambiente rural, que transpõe para suas obras, centradas na questão do trabalhador e do trabalho. O pintor de

esquecem que estão nesse mundo cheio de injustiças para cerrar fileiras ao lado do povo, auscultando os anelos em que este se debate. O pintor social acredita ser o intérprete do povo, o mensageiro de seus sentimentos. É aquele que deseja a paz, a justiça e a liberdade. É aquele que crê que os homens podem participar dos prazeres do universo. [...] Homens vivendo num clima de justiça. Onde não haja crianças famintas. Onde não haja homens sem direitos. Onde não haja mães chorando e velhos morrendo na intempérie”.



Brodósqui é movido, antes de tudo, por uma visão humanista, ao contrário de Di Cavalcanti, que se mantém ortodoxo mesmo depois da saída do PC. Um enésimo testemunho dessa ortodoxia pode ser encontrado no artigo “O drama do Marco zero”, publicado na **Folha da Manhã** em 15 de dezembro de 1943. Embora defina o primeiro volume da projetada saga “Marco zero”, *A revolução melancólica* (1943), um “socavão do marxismo romantizado, muito a contento dos pequenos burgueses exaltados e fracos” e afaste seu autor Oswald de Andrade da veleidade de ser um escritor para as massas por não ter sacrificado “suas pequenas faceirices literárias e [...] seus jogos de espírito, tão de acordo com o gosto burguês”, sai, contudo, em sua defesa diante da crítica severa de Antonio Cândido, publicada em 24 de outubro. Apesar de possuir “o seu calo de filho de família abastada” e de ser “um dandy das barricadas”, ele demonstra a própria coragem ao deixar de lado o “drama egocêntrico de sua geração – geração que nos deu tanta literatice pedante, burilada e vazia” para abraçar o “drama da luta social brasileira desorientada” (DI CAVALCANTI, 1943).

Em sua tomada de posição contra a nova geração, que preferia o outro Andrade, o “professoral” Mário, e os filisteus da literatura, o pintor encontra a oportunidade de explicar seu catolicismo e de enlaçá-lo com a questão social:

Muitos literatelhos de fancaria [...] quiseram ver na minha volta à Igreja Católica uma acomodação nos quadros conservadores de nossa sociedade [...] Voltar a acreditar na presença onipotente de Deus protegendo o homem não significa fugir aos imperativos da liberdade de consciência. Esta liberdade de consciência, que me fez voltar a Deus, não me deixa esquecer os males sociais de meu povo (DI CAVALCANTI, 1943).

O que Di Cavalcanti (1943) queria dizer com essa declaração era que a ação social católica deveria “se colocar a serviço do povo”, “lutar ao lado dos oprimidos contra os opressores”, numa clara demonstração da persistência de seu elã revolucionário. Apesar desse empenho não é nele que o PCB detecta a figura do artista capaz de traduzir visualmente a própria plataforma política. Obrigado a lidar com a presença de um escasso proletariado urbano até a década de 1960, o partido busca um novo ator social no campesinato, engajando-se na reforma agrária, na luta pela extensão dos direitos trabalhistas ao meio rural e incentivando teóricos a estudar o passado agrícola do país (SOARES, 2013, p. 39-40). Por ter colocado o camponês no centro de sua poética, Portinari é apresentado pelo PCB como um comunista mesmo antes de sua filiação, já que os conservadores viam nele um subversivo (FABRIS, 1996, p. 141). Essa sintonia espontânea com os preceitos partidários explica a transformação do artista em figura exemplar, apesar da



distância mantida em relação à doutrina do realismo socialista.

O momento em que Portinari se aproxima mais das diretrizes do partido está, sem dúvida, nas ilustrações de **Zé Brasil**. Por meio delas, o pintor livra-se da pecha de que suas obras não apontavam o caminho da redenção dos trabalhadores, limitando-se a denunciar sua condição servil (SOARES, 2013, p. 53). Dialogando com o texto de Monteiro Lobato, Portinari elabora visualmente um processo de doutrinação. Figura quase animal na dura labuta do campo, Zé Brasil é um ser de olhos arregalados, próximo de algumas figuras de retirantes. Tem como companheiro um cachorro magro e, por vezes, fica sentado desconsolado numa paisagem árida. Um dia, ele e sua família (constituída de uma mulher e uma criança esqueléticas, um menino de ventre bojudo e uma figura feminina não identificada) são expulsos das terras do coronel Tatuíra, cujos dedos gordos apalpam em seguida a plantação viçosa, fruto do árduo trabalho do meeiro. A imagem heroica de Prestes surge como símbolo da redenção possível, sendo seguida pela representação altiva do novo Zé e pela evocação da coluna que percorreu vinte e cinco mil quilômetros pelo interior do Brasil (1924-1927) para difundir os ideais revolucionários. O diálogo imaginado por Lobato e sua

tradução visual por Portinari respondem de perto à imagem dos trabalhadores rurais forjada pelo partido. Tratava-se de crianças ingênuas, “que não possuíam consciência de sua força e grandiosidade. Seu destino e amadurecimento político, dessa forma, seriam definidos pela educação e condução que recebessem” do partido e do proletariado urbano (SOARES, 2013, p. 57).

O fato de Di Cavalcanti não ter-se tornado o artista-símbolo do PCB parece ter uma explicação no descompasso existente entre a prosa apaixonada e sectária do pregador e a poética do pintor, integrada sobretudo por figuras de mulatas e negros e cenas de diversões populares e burguesas. Ao olhar sua trajetória, tem-se a impressão de que sua poética se cristalizou na análise feita por Mário de Andrade em maio de 1932:

Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu com a paisagem; e em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavales. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador das nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora (ANDRADE, 1976, p. 528)¹⁹.

¹⁹Rafael Cardoso (2017, p. 45-46) considera problemático o artigo do escritor, no qual detecta “algo de depreciativo nas entrelinhas”. Mário de Andrade não teria percebido “a dimensão ideológica da opção pela temática popular”. Para

além de “qualquer teor nacionalista, a ação pictórica de retratar as camadas urbanas desfavorecidas – homens e mulheres pobres e de cor, não como vítimas mas antes como protagonistas de uma cultura vibrante e vital – possuía uma ressonância política muito clara no



Sua arte social, a não ser em alguns desenhos da década de 1930 dedicados a representações do operariado, não traz a marca evidente da luta de classes, tão apregoada nas manifestações escritas. Os trabalhadores que mais despertam sua atenção são os pescadores, captados frequentemente em momentos de pausa e em ambientes cenográficos repletos de soluções decorativas, que retiram qualquer tensão possível da composição. Ferreira Gullar resume de maneira eficaz o paradoxo de Di Cavalcanti num ensaio publicado em 2006, no qual sua politização é problematizada a partir de um confronto com Portinari. Embora se identifique ideologicamente com a

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. “A gênese de *Operários*, de Tarsila”, in **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-205)**. São Paulo: Editora 34, 2006, v. I, p. 57- 62.
- AMARAL, Aracy (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001.
- ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. “O pintor Portinari”. **Diário de São Paulo**, 27 dez. 1934.
- BORTOLOTTI, Marcelo. **Cinco décadas de Di Cavalcanti na imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional-MinC, 2011.
- CARDOSO, RAFAEL. “Ambivalências políticas de um perfeito modernista: Di Cavalcanti e a arte social”, in V. A. **No subúrbio da modernidade: Di Cavalcanti 120 anos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017, p. 41-53.
- CARVALHO, Rosa Cristina Maria de. **A formação do pensamento estético de Osório César: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960**. Campinas: IFICH/Unicamp, 2016.
- CAVALHEIRO, Edgard. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

contexto brasileiro de final dos anos 1920. Ainda mais vindo do pincel de um pintor filiado ao PCB”.

questão social, o artista “não traz para sua pintura os temas dramáticos e as denúncias da desigualdade social, como o fez aquele. Sua solidariedade com as classes populares se expressa pictoricamente na temática e na exaltação da mulher símbolo dessas classes – a mulata” (BORTOLOTTI, 2011, p. 21).

O que os defensores da arte social não imaginavam em fins dos anos 1940 é que o tempo desse tipo de engajamento estava com as horas contadas e que uma nova geração adepta de outro tipo de visualidade tomaria conta da cena artística nacional, transformando momentaneamente as experiências dos antecessores em peças de museu a serem esquecidas e renegadas.



- CÉSAR, Osório. **Onde o proletariado dirige... (Visão panorâmica da União Soviética)**. São Paulo: Edição Brasileira, 1932.
- CHIARELLI, Tadeu. “Máscaras”, in: **Segall realista**. São Paulo: Museu Lasar Segall/Sesi, 2008, p. 135.
- DI CAVALCANTI. “O drama do Marco zero”. **Folha da Manhã**, 15 dez. 1943. Disponível em: <acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/05/13/em-1943-di-cavalcanti-rebate-critica-de-livro-de-oswald-de-andrade>. Acesso em: 11 set. 2017.
- _____. “A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte”. In: AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, v. I, p. 477-479.
- _____. “Realismo e abstracionismo”, in: AMARAL, Aracy (org.). **Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985, p. 117-120.
- FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- LOBATO, Monteiro. **Zé Brasil**. Rio de Janeiro: Calvino Filho, editor, 1948.
- MACHADO, Aníbal. “Mostra de arte social”, in **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 149-158.
- MARTINS, Luís. “Os mitos do modernismo”, in: MARTINS, Ana Luísa; SILVA, José Armando Pereira da (org.). **Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, s.d., p. 340-342.
- MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.
- NAVARRA, Ruben. “Profetas e retirantes”, in MELO, Virginius da Gama e (org.). **Jornal de arte**. Campina Grande: Comissão Cultural do Município/Prefeitura Municipal de Campina Grande, 1966, p. 284-289.
- NEME, Mário. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula. “Intelectuais, esquerdas e cultura no Brasil: os anos 1930”. In: Roxo, Marcos; Sacramento, Igor (org.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 43-72.
- PEDROSA, Mário. “Entre a Semana e as Bienais”, in: **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 269-279.
- _____. “Impressões de Portinari”. **Diário da Noite**, São Paulo, 7 dez. 1934.
- _____. “As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz”, in: **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949, p. 7-34.
- PORTINARI, Candido. “Sentido social del arte”, in: **Exposición Portinari**. Buenos Aires: Fundación Proa, 2004, s. p.
- S. A. “Definindo posição contra o abstracionismo”. **Folha da Noite**, São Paulo, 21 out. 1948. Disponível em: <almanaquefolha.uol.com.br/leituras_16dez02.shtml>. Acesso em: 11 set. 2017.
- SOARES, Paula Elise Ferreira. “Quem é Zé Brasil? As representações do camponês brasileiro na obra de Candido Portinari”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo



Patto Sá (org.). **Comunistas brasileiros: cultura, política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, pp. 39-62.

ⁱ Versão revista e ampliada da conferência do mesmo título, proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 14 de outubro de 2017.

ⁱⁱ Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade.

annateresafabris@gmail.com