

Dois momentos significativos da pintura histórica na primeira metade do século XX no Brasil: as pinturas dos ciclos bandeirantes na caixa da escadaria do Museu Paulista e os "Ciclos Econômicos" de Cândido Portinari no MESB)

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos

Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo-
Escola de Engenharia de São Carlos-USP

Foi estudando a iconografia voltada para a figura do bandeirante que surgiu o interesse pelo tema "ciclos de pinturas históricas". Para apresentarmos esta questão, exporemos uma análise comparativa entre duas séries de pinturas. A primeira é a dos quadros da caixa da escadaria do Museu Paulista, no Ipiranga, que narram ciclos econômicos bandeiristas "Ciclo da Caça ao Índio" (pintado por Henrique Bernardelli), o "Ciclo do Ouro" (de autoria de Rodolfo Amoedo), a "Posse da Amazônia" (por Joaquim Fernandes Machado) e, finalmente, de Batista da Costa, o "Ciclo dos Criadores de Gado". A segunda, os "Ciclos Econômicos", de Cândido Portinari, foi pintada no Ministério da Educação e Saúde entre 1936 e 1938. "Os ciclos econômicos" descrevem sucessivamente os ciclos do café, da borracha, do ferro, do fumo, do garimpo, do algodão, do pau-Brasil, do cacau, do gado e da cana-de-açúcar.

A motivação que nos levou a esta análise comparativa é a existência de semelhanças de estrutura plástica, procedimento e de objetivo. Ambas articulam imagens seriadas de modo a configurar um processo histórico, sobre a formação do Brasil, imagens que relacionam um agente histórico, um território e uma atividade econômica. Ambas são estruturadas em torno da ação de uma figura providencial da história. No primeiro caso, o bandeirante, no segundo, o "trabalhador brasileiro".

Tanto a série carioca quanto a paulista lançam mão de linguagens que mantêm vínculos com a tradição acadêmica, para dar forma a conceitos provenientes da historiografia oficial. Presentes em edifícios públicos, são inextrincáveis de sua arquitetura e explicitam seu significado enquanto monumentos. Por outro lado, estes painéis são representativos de toda uma produção, levantando a questão da especificidade de um determinado tipo de pintura histórica realizada especialmente na primeira metade do século passado.

Compartilham o fato de terem sido “planejadas” por intelectuais engajados, Gustavo Capanema e Afonso E. Taunay, também responsáveis pela ereção destes edifícios ou de sua conformação final. Nessa ação, o historiador e o ministro agiram como parte da parcela da inteligência que, ao longo do século XX, dedicou-se à criação de uma identidade nacional, recorrendo às artes plásticas e construindo monumentos para divulgar suas idéias para um público mais amplo.

O Museu Paulista materializa a afinidade entre o político Washington Luís e Afonso Taunay¹. O “Museu” foi resultado do esforço, iniciado ainda no último quartel do século XIX, para sentar as bases da identidade peculiar do povo paulista. Intelectuais e políticos, representantes da elite e de interesses econômicos que despontavam, agrupados em volta do ideário republicano, criaram a figura do bandeirante como meio para ressaltar a nova importância político e econômica de São Paulo.

Afonso Taunay soube tirar partido do acidente histórico de ter sido proclamada em São Paulo a independência do Brasil. Aproveitando-se das comemorações do Primeiro Centenário, Afonso Taunay converteu o Monumento da Independência, no Ipiranga, em um museu dedicado à apologia do “paulista” na formação do Brasil. A obra mais importante, a tela “Independência ou Morte”, fora colocada no aposento nobre do Museu-Palácio, o Salão Central, ápice da atenção do visitante. Uma vez que nesta tela de Pedro Américo está condensado o sentido do monumento, astutamente, Taunay utilizou a decoração do saguão e da escadaria que conduzem o visitante até o quadro para exaltar os feitos dos bandeirantes. O programa do saguão é eloqüente: colocadas nas paredes laterais recebem o público estátuas colossais de bandeirantes, denotando o caráter enérgico da estirpe paulista. Na parede da entrada, o visitante encontra os retratos de João III, de João Ramalho, de Martim Afonso de Souza e de Tibiriçá. Informado da origem da estirpe paulista, o visitante começa a ascensão pela escada, metáfora da ultrapassagem da formidável barreira da Serra do Mar e dos percalços no território virgem enfrentados pelo povo de Piratininga. Nas paredes que envolvem a escadaria, foram colocadas imagens de bandeirantes e paulistas famosos, assim como os brasões de cidades bandeirantes mais antigas. É durante esta ascensão que o visitante toma contato com os painéis que narram os quatro ciclos econômicos bandeiristas. Em todos eles, uma figura, representação da elite paulista, domina o quadro, dando ordens a seus subordinados em um cenário naturalista que caracteriza cada uma das regiões conquistadas pelos paulistas.

Por sua vez, os afrescos presentes no edifício do Ministério da Educação e Saúde são frutos de reformas na cultura e educação, iniciativas que os promo-

¹ABUD, K.M. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*, Tese de doutorado, USP, 1985. (mimeo.)

tores da Revolução de 30 consideravam essenciais. A criação do afresco “Ciclos Econômicos” foi monitorada pelo próprio ministro Gustavo Capanema.

Os “Ciclos Econômicos” ficam no mesmo andar do gabinete do ministro, no saguão central a seu lado, descrevendo sucessivamente os ciclos do café, da borracha, do ferro, do fumo, do garimpo, do algodão, do pau Brasil, do cacau, do gado e da cana-de-açúcar. Sem dúvida, estas imagens pintadas por Portinari constituem o resultado de negociação com o ministro Capanema. Podemos supor que o ministro tivesse em mente simbolizar tanto a formação nacional quanto representar a unidade nacional por meio da descrição pictórica dos ciclos econômicos e de suas respectivas regiões.

Porém, em mãos de Portinari, o tema assumiu outro sentido. Por meio da economia dos meios plásticos, o pintor deslocou o foco da ação. A paisagem correspondente a cada ciclo econômico aparece de forma sintética – com poucos planos o pintor constrói um espaço pictórico essencial, para nele colocar produtos, fauna e flora vinculados a cada região cuja função se restringe à identificação dos locais e personagens. Por meio deste estratagema, o pintor direciona a atenção do observador para a atividade das figuras. Nestes painéis, retrocede aquele que dirige o trabalho (e dele se apropria), ganhando destaque a atividade incessante dos trabalhadores brasileiros, segundo Portinari, os verdadeiros protagonistas da história nacional. Os ciclos econômicos converteram-se assim na apologia do trabalho. Annateresa Fabris enaltece a dignidade com que Portinari moldou suas figuras, apresentando-os heroicamente empenhados no cumprimento de sua missão². A idealização clássica no porte atlético e na pose digna destas figuras servia a um claro objetivo: resgatar seu papel na formação nacional e servir como denúncia do trabalho alienado.

A síntese geométrica dos afrescos leva o observador a abstrair as particularidades de cada ciclo produtivo. Após os percorrer com a vista, emerge no observador a figura homogênea de um “trabalhador” presente em todas as etapas da história

Tanto aos painéis presentes no Museu Paulista quanto os de Portinari carregam a marca dos institutos históricos e geográficos. Sem dúvida, os painéis do “ciclo” constituem um dos mais destacados produtos da colaboração entre modernistas e a gestão Capanema, colaboração muitas vezes mediada por Carlos Drummond de Andrade. Sabemos, porém, por carta ao pintor, que Capanema desejava um painel que representasse o Brasil por meio da narração dos ciclos econômicos;

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério de Educação, penso que não mudarei de idéia quanto aos temas. No salão de audiências, haverá os

²FABRIS, A.T. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica.

A narração da história por meio da *evolução econômica* tem origem na proposta que Von Martius apresentara em no concurso de como escrever a História do Brasil, promovido pelo IHGB em meados do século XIX – e que, não é necessário dizer, terá extenso desenvolvimento.

Quando indicaram aos artistas as imagens que desejavam, o historiador e o ministro continuavam uma tradição, a dos humanistas que concebiam um programa pictórico apropriado para edifícios monumentais. As duas séries de painéis, ao conceder presença sensível a uma idéia (a historiografia derivada do IHGB), continuavam a fórmula “*Ut pictora poesis*”. Expressa originalmente na Antigüidade, esta fórmula foi revivida na Renascença, convertendo-se em preceito da tradição acadêmica. Constituiu passo decisivo no desejo dos artistas do começo da Era Moderna em alçar a pintura ao *status* de arte liberal.

A pintura da História tornou-se o gênero privilegiado, pois pressupunha não apenas o conhecimento prático, mas o conhecimento teórico por parte dos artistas, sua intimidade com a literatura, arte liberal. Ela se estabeleceu durante o Antigo Regime como continuação da pintura da história sacra, mas acrescida de nova dimensão plástica, dos temas da Antigüidade clássica ou mesmo dos feitos da aristocracia. A pintura histórica foi privilegiada como o gênero mais digno na valoração da Academia. O conceito de decoro indicava o estilo elevado como próprio para este gênero pictórico voltado à representação de altos sentimentos, heroísmo, em suma, dos gestos exemplares das elites. Havia uma equivalência entre o estilo e valores aristocráticos: a retórica era constitutiva da pintura histórica.

Como resultado da Revolução Francesa e do Neoclassicismo, aconteceu uma reviravolta na prática e concepção da “pintura histórica”, quando David lhe concedeu um novo e forte conteúdo ético e cívico. A pintura histórica passa a se dirigir a um público muito mais amplo, procurando interferir no espaço público que então se instaurava, representando cenas contemporâneas ou os feitos da história nacional, que então começava a ser escrita. Tais mudanças mal acabavam de assentar quando pintores, como Goya, a revolucionam, incluindo as camadas populares na representação da nação. Apropriando-se tanto do legado de David quanto de Goya, uma produção acadêmica chamada de “*juste milieu*” especializa-se na representação da história nacional - temática ligados à emergência do Estado-nação, encontrando, naturalmente, amplo apoio oficial.

Entre nós a criação da Academia de Belas Artes e a do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil aconteceu com poucos anos de diferença, resultando em fortes vínculos: na Academia foram transformadas em imagens as idéias sobre a nacionalidade geradas no Instituto. O decoro aristocrático, de

certa forma, se transfere para a nascente pintura do Estado-nação, que passa a descrever os gestos exemplares que formaram a pátria em um estilo elevado. Alcançaram destaque pinturas de grandes feitos, como a comemoração de façanhas militares como a Batalha de Guararapes, a fundação de cidades ou de eventos cruciais para a nação como a proclamação da Independência.

Quando comparados a esta produção anterior, desponta em nossos exemplos do Museu Paulista e do MESB uma prática distinta de pintura histórica e mesmo uma outra concepção de história. Gostaríamos de levantar a hipótese de que estes dois trabalhos seriam representativos de uma produção realizada no século passado, especialmente durante sua primeira metade. Há neles uma especificidade que nos permite classificá-los como um subgênero ou inflexão dentro da pintura histórica. Poderíamos citar, como outros exemplos, os azulejos no saguão do Museu Republicano, os quadros da seção histórica das comemorações do IV Centenário, os mosaicos do Monumento ao Soldado Constitucionalista ou mesmo o painel que Antonio Henrique Amaral pintou para o Palácio dos Bandeirantes em 1990.

A primeira característica a destacar é a forma serial que indica uma concepção histórica ligada à idéia de progresso. Por meio da sucessão de imagens a idéia de progresso rumo a um objetivo toma realidade. Este gênero de “pintura histórica” materializa um olhar que concebe a história como processo, uma vez que cada tela ultrapassa a simples descrição de um evento mostrando-o encadeado em uma seqüência cronológica e causal, que, por sua vez, aponta um “telos” – via de regra, o momento presente.

Exemplo ainda mais característico é o conjunto pictórico que Antonio Penteadado encomendou para a decoração do salão da famosa “Vila Penteadado”, suntuosa residência que mandou construir na nova urbanização de Higienópolis (1902). Este importante comerciante de café e industrial paulista encarregou para Oscar Pereira da Silva e De Servi imagens paradigmáticas das etapas do desenvolvimento da “indústria nacional” em São Paulo, desde seus “primórdios” no século XVII até seu apogeu no início do século XX. Enquanto que na primeira tela índios tecem em uma aldeia, na seguinte, mulheres brancas, “sampaulistas” do século XVII, trabalham ao ar livre em uma roca, para, finalmente, naquela dedicada ao século XX, aparecer apoteoticamente, em meio a uma paisagem coroada por uma figura alegórica feminina, a “Fábrica Santana”, tecelagem de Penteadado.

Estes conjuntos de painéis sobre a formação nacional apontam uma outra mudança significativa. Ao contrário da pintura que celebrava grandes feitos, na pintura de ciclos está implícita a nova valoração que a produção econômica seria mais decisiva para a formação nacional que a independência política ou conquista do território.

Os painéis de que estamos tratando articulam, para configurar a formação do Brasil, imagens que apresentam um agente histórico e um território,

vinculados pelo desenvolvimento de uma atividade econômica. A cada configuração histórica do agente corresponde a incorporação de um pedaço específico do território nacional.

Ambos os ciclos econômicos são estruturados em torno da ação de uma figura providencial da história. No primeiro caso o protagonista é o bandeirante, encarnação das elites paulistas da primeira república, no segundo ao trabalhador. Ambos, cada um a seu modo, representam um personagem coletivo, uma classe social. Claro está que existem peculiaridades dentro do conjunto da produção que mencionamos. Voltando à análise dos painéis de que estamos tratando, percebemos que eles articulam, para configurar a formação do Brasil, imagens que apresentam um agente histórico e um território, vinculados pelo desenvolvimento de uma atividade econômica. Neste sentido podemos lembrar Eric Hobsbawm, que, em sua obra sobre os diversos nacionalismos, caracteriza a etapa do nacionalismo que designa de “caráter nacional” como o momento quando esta era vista sobretudo como fruto da história, brotando da interação da raça com o meio, do homem com a natureza e o clima.³

A cada configuração histórica do agente corresponde a incorporação de um pedaço específico do território nacional. Os painéis sempre representam figuras que dominam um território: nas pinturas do museu é o espírito paulista que aparece em momentos determinantes da expansão territorial, no exemplo carioca é a atuação do trabalhador que incorpora regiões do país ao território nacional. Nas telas encomendadas por Taunay predomina o realismo que converte a figura histórica em retrato e o cenário em representação de uma paisagem geográfica bem concreta. A estilização de Portinari apenas deixa evidente tal relação esquemática entre o homem e a terra, ao trocar o retrato da elite pelo tipo popular do trabalhador e sintetizar a paisagem naturalista em espaço geométrico.

Esta invenção de uma coletividade cria uma ilusão de homogeneidade de que acaba escamoteando discrepâncias e conflitos presentes na sociedade. Ambos os ciclos econômicos são estruturados em torno da ação de uma figura providencial da história. No primeiro caso o protagonista é o bandeirante, encarnação das elites paulistas da primeira república, no segundo ao trabalhador. Ambos, cada um a seu modo, representam um personagem coletivo, uma classe social.

É óbvio que há uma relação de oposição entre a figura do trabalhador versus a do representante da oligarquia paulista. Como vimos, a pintura histórica exaltava o Estado nacional por meio de uma representação impregnada de valores aristocráticos. No caso do Museu Paulista os membros

³HOBBSWAM, E. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

da oligarquia são representados em posturas condizentes ao seu papel de domínio. Portinari propõe conceder dignidade ao trabalhador pela posição física dos corpos, domínio do corpo e de cena, dignidade ato da submissão, trabalho, solidez dos corpos;

Outra característica desta vertente de pintura histórica é sua presença em obras de caráter monumental: Nesse sentido tanto a criação do Museu Paulista quanto a do MESB foram paradigmáticas, cada uma a seu modo, na maneira como concretizaram a relação entre arte, cultura e política.

Alguns traços aproximam os dois edifícios, excepcionais em vários sentidos. Ambos foram projetados para sobressair na paisagem da cidade, como propostas arquitetônicas inovadoras, organizando-a. Plantados em pontos estratégicos de suas respectivas capitais demonstravam, além da potencia política e econômica de seus promotores, seu arrojo cultural, servindo assim como propaganda, ao permitir-lhes apresentar-se à opinião pública como agentes do progresso, racionais e eficientes, mas apegados às coisas do espírito.