

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**A transferência da  
tradição Clássica  
entre Europa e  
América Latina**

## Os estudos de Portinari para os murais Ciclos Econômicos

Taís Gonçalves Avancini  
UFRJ

### Resumo

O presente artigo pretende observar a produção dos murais “Ciclos Econômicos”, 1936-44, de Portinari que estão localizados no edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. Nosso estudo abordará a relação entre os métodos de ensino da academia e a produção artística de Candido Portinari. Desta forma, será enfatizada a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção dos desenhos, esboços e no resultado final dos murais.

### Palavra Chave

Murais, Portinari, Ensino Acadêmico.

### Résumé

Cet article a pour but d’observer la production des muraux “Cycles Économiques”, 1936-44, de Portinari, qui sont situés à l’édifice Gustavo Capanema à Rio de Janeiro. Notre étude abordera la relation entre les méthodes d’enseignement de l’académie et la production artistique de Candido Portinari. Ainsi, on mettra l’accent sur la question du dessin, de la composition et de la relation avec la tradition dans la production des dessins, des croquis et dans le résultat final des muraux.

### Mots clefs

Muraux, Portinari, Enseignement académique.

O presente artigo pretende apresentar e analisar a produção dos murais “Ciclos Econômicos”, de Portinari, que estão localizados no edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. O trabalho tem por objetivo destacar o ensino acadêmico que Portinari recebeu, relacionando-o com sua metodologia de trabalho. Nosso estudo aborda a relação destes métodos de ensino da academia com a produção artística de Cândido Portinari tanto no aspecto do fazer artístico e de sua formação, quanto de uma análise plástico-formal de algumas obras do pintor. Desta forma, será enfatizada a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção dos desenhos, esboços e no resultado final dos murais. Essa proposta pretende evidenciar as inter-relações entre ensino acadêmico e as novas proposições da arte moderna que a geração de Portinari vivenciou no campo da produção artística.

No final do século XIX início do século XX operou-se algumas transformações políticas no país que redundaram na abolição da escravatura e da proclamação da república. O país passava por um processo de modernização das cidades e de mecanização dos meios de produção.

No âmbito do campo artístico do país, a Academia Imperial de Belas Artes fundada em 1826, transformou-se em Escola Nacional de Belas Artes. A Escola nesse período passou por momentos de grandes discussões sobre a atualização do ensino artístico. Segundo Gomes Pereira (2008, p.82), as discussões sobre a atualização estiveram calcadas em postulados do ensino acadêmico, como, a adesão à tradição clássica e as concepções do belo ideal em termos formais, técnicos e temáticos. Contudo, a decorrência destas discussões não operou uma transformação significativa nas normas de ensino. Desta forma, como assevera a autora, diversos conceitos e práticas do ensino acadêmico contribuíram para a formação artística dos artistas modernos. Traços como o uso de módulos que garantem a harmonia da composição e primazia da concepção da obra em detrimento da execução técnica. Gomes Pereira (2008, p.83) ressalta que a “questão doutrinária e o comportamento normativo foram comuns tanto ao academicismo quanto a grande parte das vanguardas modernas”.

A formação artística das vanguardas modernas teve em grande parte seu referencial no ensino acadêmico, pois as transformações curriculares mais significativas foram operadas após os anos 30. Gomes Pereira (2003, p.41) propõe que o ensino acadêmico no século XIX, em artigo escrito sobre a arquitetura e as belas artes, possuía alguns traços fundamentais na doutrina e prática acadêmica, a importância do desenho, a invenção de um método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição.

Nosso estudo abordará a relação destes métodos de ensino da academia com a produção artística de Cândido Portinari tanto no aspecto do fazer artístico, e de sua formação, quanto de uma análise plástico-formal de algumas obras do pintor. Traçar essa ligação entre os métodos acadêmicos de ensino vigentes no fim do século XIX e início do XX com a produção deste pintor será possível tendo em vista a trajetória de sua formação artística. O pintor estudou no liceu de Artes e Ofícios a partir de 1919 e na Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1920. Para Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p.83) “a formação acadêmica de Portinari deu-lhe o domínio da técnica do desenho e da pintura”.

Na Escola, teve como professores Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Chambelland e João Batista da Costa. Esse grupo de professores atuou na Escola em um momento, a partir de 1880, de grandes discussões e atualizações em termos técnicos, formais e temáticos permeados pelos novos movimentos europeus da pintura, como o realismo, impressionismo, simbolismos e as vanguardas históricas. Segundo Gomes Pereira (2008, p.86), diversos artistas e professores da Escola vão transitar por uma gama variada de estilos “movimentando-se com desenvoltura num largo campo estético”, desta forma, a arte desta época estava ligada a uma escolha do estilo adequado à temática. Portinari aprendeu a importância da técnica com Amoedo atento aos processos tradicionais e aos da ciência moderna e com Lucílio de Albuquerque, aprofunda a técnica do desenho figurado.

Dos, já citados, traços da doutrina e da prática acadêmica propostos por Gomes Pereira será enfatizado a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção e nos murais dos “Ciclos Econômicos” de Portinari de 1936-44. No caso do desenho, Gomes Pereira (2001, p.80) adverte a importância de relacionar esse método de ensino centrado no *disegno* e o desenvolvimento da pintura e escultura do início da modernidade. Para a autora, evidencia-se a prioridade do ensino a essa técnica não só pensando no desenho como técnica, mas também, como projeto inicial da obra. Desta maneira, o método de ensino possuía duas etapas, a ideia da obra e sua concretização técnica (GOMES PEREIRA, 2003, p.41). Segundo a autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.42):

*Fica evidente que esse método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e a noção de que o desenho estava diretamente ligado à ideia da obra – independentemente do tratamento plástico que ela pudesse receber na etapa seguinte.*

A composição solicitava ao aluno um plano geral da pintura com todos os detalhes do desenho figurativo, do tratamento do espaço, da distribuição dos elementos na tela para uma disposição equilibrada das partes dentro do conjunto. Em relação à tradição clássica, observa a autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.46), que é evidente sua aderência no sistema acadêmico, mas que em uma análise mais detalhada apresenta diferenciações no interior do próprio conceito de clássico. Até o século XVIII, a ideia de clássico estava calcada no conceito, desenvolvido por Alberti, de imitação da natureza e dos antigos. Porém, nesse mesmo século, novas discussões sobre o modelo clássico ideal vieram à tona nas academias da Europa. A autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.47) observa que a “chamada tradição clássica não era uma corrente inquebrantável, como usualmente se acredita, mas continha conflitos internos, que envolviam a reavaliação do clássico e o próprio significado do classicismo”. Sendo assim, conclui a autora (2003, p.48), que se clássico fosse essa concepção de mundo da ordem do imutável e da arte da imitação, o século XIX nada teria a ver com essa ideia de clássico. Assim, nesse período, já se operava a desconstrução deste conceito.

Na produção e no fazer artístico dos murais dos “Ciclos Econômicos”, de Portinari, podemos traçar alguns apontamentos sobre o desenho, a composição e a tradição. No caso do desenho, se evidencia uma forte questão para a

produção dos murais, devido uma série de estudos realizados por Portinari em diferentes técnicas crayon, têmpera, carvão, aquarela, guache e desenhos em tamanho natural para transporte na parede. Segundo Carlos Zílio (1997, p.98), o pintor realiza estudos em que seu ponto de partida era o desenho acadêmico com todas as regras tradicionais de claro-escuro e de proporção.

Para realização destes desenhos, Portinari realiza uma série de estudos literários e viagens ao interior onde recolhe imagens de trabalhadores para a elaboração dos murais. Selecionamos para análise alguns murais dos “Ciclos Econômicos” juntamente com seus desenhos em carvão, esboços em guache e o mural propriamente dito.

O primeiro conjunto de desenho, esboço e mural que será analisado é o da “Cana de Açúcar”<sup>MF</sup> de 1938. O estudo “Mãos e Pé (estudo para Cana de Açúcar)” de 1937/38, que podemos ver na imagem do esboço em guache, no canto inferior direito, apresenta um desenho atento à definição do corpo humano em movimento, músculos, articulações e veias. O artista se preocupa com um desenho bem detalhado do corpo que possa mostrar a força e a grandiosidade do trabalhador. Esse estudo em carvão apresenta um desenho nos moldes clássicos demonstrando a preocupação do pintor com a técnica. No desenho do mural de 1938, observa-se a mesma preocupação formal nos detalhes dos corpos das figuras e na composição da cena. O desenho apresenta um tratamento de espaço em perspectiva através da plantação de cana de açúcar que percorre todo o lado direito até a parte superior da composição. Em diferentes planos da cena são dispostas as figuras humanas. O homem que carrega um monte de cana de açúcar no primeiro plano é o ponto central da composição. A maquete de “Cana” já apresenta as mudanças plásticas do mural. O mural “Cana” apresenta um tratamento mais limpo de detalhes da figuração e do próprio espaço, que começa a ficar mais geometrizado. Ao fundo da composição a plantação de cana desaparece e é substituída por planos geométricos. O uso do branco e do cinza no jogo do claro-escuro para dar luminosidade à composição. Todas essas mudanças trazem um tratamento mais sintético no resultado final dos murais:

*enquanto procura de uma expressão sintética, pela qual a natureza, os elementos arquitetônicos e os acessórios são índices referenciais de diferentes situações; enquanto representação das figuras através de manchas cromáticas e não de um detalhamento realista apesar de sua densidade escultórica. (FABRIS, 1996, p.69).*

Desta forma, podemos entender o caminho compositivo que Portinari traça até o resultado final do mural “Cana de açúcar”. No desenho temos uma composição mais detalhada e, no mural, a síntese dos elementos plásticos. Porém a organização da cena e dos elementos compositivos, por mais sintéticos que sejam, são predominados por soluções renascentistas e do “retorno a ordem”. Para Fabris (1996, p.69 e 70), o conjunto de murais dos “Ciclos Econômicos” apresenta soluções do Renascimento italiano pela

*a síntese dos meios expressivos, a essencialidade da composição, a contenção psicológica, o despojamento de gestos e fisionomias, a espacialidade racionalizada, a temporalidade articulada em vários momentos significativos, embora suspensos, imobilizada.*

No conjunto de “Café”<sup>MF</sup> o desenho em carvão apresenta detalhamento das figuras humanas e da cena. Ao fundo, a cena de um campo de café com homens trabalhando na plantação. A mulher sentada, à esquerda, confere um peso à composição, que é equilibrado pelo homem, à direita, que carrega uma saca de café. Duas linhas verticais aparecem para emoldurar a cena, à esquerda um monte de sacas de café e, à direita, a linha que vai do carregador de sacas, à pilha de sacas atrás dele e de um outro trabalhador, ao fundo, na mesma linha. O esboço em guache apresenta as soluções sintéticas que o pintor irá transpor para o mural. O mural apresenta a mesma disposição do desenho, porém a plantação ao fundo foi suprimida em lugar de planos geométricos de cores proporcionando a sensação de um solo ou muro. Para Zílio (1997, p.97), nesse mural, Portinari “irá introduzir uma divisão da superfície por planos, no qual alguns darão a sugestão de profundidade, enquanto outros estarão no plano correspondente a superfície do muro”.

O carregador de saca à direita apresenta pés, mãos e rosto com uma solução diferente do desenho dando um tom de calejamento para o corpo do homem. O pintor opta por cores terrosas e por massas de branco nas roupas dos trabalhadores e planos geométricos de branco para realizar o efeito de luz.

Em todo o conjunto de murais percebe-se que o pintor tenta conciliar elementos da concepção de espaço do renascimento italiano com soluções geométricas. O crítico Mario Pedrosa (1981, p.16) destaca de forma precisa as soluções que Portinari tende a buscar “constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à obra atual. E continuara a dar à sua obra futura”.

Nossa próxima análise centrar-se-á no mural “Fumo”, seu desenho em carvão e esboço em guache. O desenho em carvão possui um detalhamento de toda a cena, com a plantação, ao fundo, e os pés de fumo por todos os lados da composição. O tratamento das figuras é dado de forma a demonstrar detalhes do corpo, membros e feições do rosto. O espaço é apresentado em perspectiva e profundidade até a plantação de fumo ao fundo. O desenho é composto por uma mulher sentada no canto inferior esquerdo em contraposição a um grande pé de fumo no canto inferior direito. Quase ao centro da composição, um homem que lida com um pé de fumo e seu chapéu é o ponto de intersecção do conjunto. Ao fundo esquerdo um homem de costas na mesma posição que o homem localizado na parte central da composição, o que evidencia, a massa humana no centro do quadro. No canto superior esquerdo, uma mulher que segura um jarro na cabeça, logo atrás dela, uma casa. À direita, ao centro superior, um outro trabalhador tomando água, sua figura contrabalança as outras duas figuras de homens na composição formando um triângulo. Ao fundo da composição, no canto superior direito, outra mulher, que é a mesma que segura o jarro no canto superior esquerdo. Para Zílio (1997, p.99), neste desenho de “Fumo” a solução do artista:

“Permanecia o sentido de profundidade, as figuras mantinham uma relação em perspectiva, bem como o fundo realista em que apareciam os detalhes da plantação, tudo isso sob a iluminação de uma fonte única”.

No esboço em guache de “Fumo” o artista apresenta as soluções da obra toda modificada para o que seria o resultado final, o mural. O mural “Fumo” apresenta diversas alterações plástico-formais em relação a seu desenho em carvão. O artista retira todo o detalhamento que havia dado à plantação de fumo e aos pés de fumo. A plantação de fumo, ao fundo, é suprimida e restam apenas três pés de fumo ao longo de toda a composição. As figuras humanas aparecem com menos detalhes e o homem que estava de frente, no centro da composição, também é suprimido. O espaço compositivo em perspectiva e com profundidade do desenho, no mural, aparece em planos geométricos de cor. O mural apresenta de forma expressiva essa inter-relação de soluções plásticas da tradição clássica com as novas soluções advindas da arte moderna.

O presente trabalho procurou evidenciar a trajetória do fazer artístico de Portinari em alguns murais do conjunto “Ciclos Econômicos” observando as questões do desenho, composição e da tradição advindos do ensino acadêmico do final do século XIX e início do XX. Através da análise destes murais e de seus estudos podemos destacar alguns pontos relevantes sobre o desenho, a composição e a relação com a tradição.

No caso dos desenhos de Portinari, para os murais, destaca-se a tendência de trabalhar com o desenho como projeto inicial da obra, ou seja, toda a concepção de como seria o conjunto da obra está detalhada no desenho. Os desenhos apresentam a preocupação do pintor em definir a atmosfera da obra, sua composição e todo o detalhamento figurativo. Portinari traz, de sua formação artística, essa característica de conceber a obra inicial através do desenho. O desenho significava estudo e atenção ao tema e a técnica proposta. Portinari foi um pintor que nunca dissociou sua obra e seu fazer artístico (labor) da realidade social em que estava inserido. Os desenhos de Portinari trazem soluções realistas e do renascimento italiano no que concerne a um espaço em perspectiva e profundidade. Segundo Zílio (1997, p. 92), Portinari organiza sua pintura num espaço determinado pelo volume e ilusão de profundidade.

Diante do exposto, destacaremos alguns pontos do desenho de Portinari que se modificam no resultado final do mural, como vimos nas análises. O pintor ao transpor o desenho em carvão para o esboço em guache, e após, para o mural, modifica diversas soluções plásticas que inicialmente tinha concebido de forma realista e com elementos do renascimento italiano. O pintor propõe uma concepção de desenho mais sintética e arrojada, o espaço fica em planos geométricos e a figuração é concebida através de massas de cor nos quais os corpos são agigantados, principalmente mãos e pés. Nesse momento, observamos a tentativa de conciliação do pintor entre a tradição do desenho realista e renascentista e das novas soluções plásticas advindas dos movimentos modernos. Segundo Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p.8),

*Por um lado ele buscou o espaço cúbico, em conformidade com as regras acadêmicas, mas por outro rompeu com estas mesmas normas em relação ao tratamento do canônico da figura humana. Perseguiu o equilíbrio da composição, mas através da tortura das formas.*

No que concerne à composição podemos observar que os desenhos para os murais traziam soluções equilibradas em relação à disposição dos elementos no conjunto e a concepção espacial da perspectiva e profundidade. Segundo o próprio pintor (Portinari Apud Fabris, 1996, p.153), cada detalhe de suas composições “... são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade”.

Nos murais, a composição se torna um jogo intercalado entre as figuras humanas e os espaços em planos. As figuras humanas agigantadas são destacadas em relação ao ambiente provocando uma desarmonia na composição. Como destacou Fabris (1979), a deformação anatômica cria um choque entre figura e o ambiente. Desta forma, podemos observar que a composição, em Portinari, passa por uma mudança em sua concepção, do equilíbrio a um “choque” entre os elementos. Esse “choque” despoja de forma sintética toda a composição na relação entre figuração e espaço.

A tradição do ensino acadêmico pode ser observada na formação artística do pintor e na sua trajetória metodológica de produção dos murais. Ficou evidenciado que Portinari busca a primazia de um método de estudo (os esboços em desenho) e a escolha de sua paleta nos estudos em guache para concretizar sua obra. Os estudos atentos a todos os detalhes da composição lhe dão segurança para partir a um desenvolvimento de sua forma plástica. Portinari parte do desenho e da composição tradicional (acadêmica) para desdobrar em novas soluções plásticas que conciliam elementos da arte moderna e do renascimento italiano.

Outro ponto importante é a questão da terra, do solo e do ambiente que será sempre uma preocupação concreta do pintor com a realidade e, sua escolha, nunca se desconecta da concepção espacial renascentista. Para Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p. 87),

*fiel a terra, ele não eliminou as linhas de fuga e manteve o seu olhar paralelo a linha do horizonte, conforme se observa nos estudos preparatórios que realizou para suas pinturas, garantindo a presença do chão e, com ele o espaço perspectico.*

A busca de uma expressão mais sintética para suas obras fez o pintor despojar suas formas conciliando com sua concepção de mundo universal. Portinari nos apresentou um trabalho permeado pelas suas experiências acadêmicas e pelo seu espírito de renovação, demonstrando assim, sua crescente vontade de dialogar com as tendências mais recentes em arte.

**Referências Bibliográficas:**

- ANCORA DA LUZ, Ângela. **A formação acadêmica de Portinari e sua contribuição à modernidade da arte brasileira.** CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a Primeira República.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.
- FABRIS, Annateresa.. **Cândido Portinari.** São Paulo: Ed. USP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Portinari: estudos para os painéis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro.** São Paulo: MAC/USP, 1979.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade; PEREIRA, Sônia Gomes e DA LUZ, Ângela Ancora. **História da arte no Brasil: textos de síntese.** Rio de Janeiro: Editora de UFRJ, 2008.
- PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- PEREIRA, Sônia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. *Revista Arte & Ensaios*, n.8, 2001, p.73-83.
- PEREIRA, Sônia Gomes. “Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19”. *Revista Arte & Ensaios*, n.10, 2003, p.40-49.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **A questão do moderno na arte e no ensino da arte na passagem do século XIX para o século XX.** CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a Primeira República.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.
- ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.



1938

**Pintura a guache e grafite/papel**

70 x 50 cm (aproximadas)

Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data

Números distribuídos sobre a imagem correspondendo à

numeração da escala de cores

Banco Bradesco, Osasco, SP



1938  
**Desenho a carvão/papel kraft**  
250 x 294 cm (estimadas)  
Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data  
Coleção desconhecida



1938

**Pintura mural a afresco**

280 x 294 cm

Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data

Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ