



Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920-1945)

Ana Carolina Machado Arêdes¹

RESUMO

Este trabalho procura entender o entrosamento do pintor Candido Portinari no ambiente intelectual e político, entre os anos de 1920 a 1945, por meio da análise das correspondências trocadas entre ele e seu influente círculo de amizades. Portinari possui um rico acervo epistolar capaz de revelar muitos aspectos sobre sua personalidade, suas convicções políticas e artísticas e a maneira pela qual ele se relacionava com grandes nomes da arte, intelectualidade e da burocracia estadonovista. O recorte de 1920 a 1945 foi adotado porque o pintor começou a se destacar no cenário nacional na década de 1920, e, esta análise pretende se concentrar na participação dele no primeiro governo Vargas, que teve fim em 1945. Dessa maneira, as missivas do artista representam nessa pesquisa a chave para a compreensão de sua trajetória artística, do seu relacionamento social e da sua atuação no Estado.

Palavras-Chave: Arte, Intelectuais, Estado, Correspondências.

Recebido em 27/08/2018
Aceito para publicação em 11/12/2018

DOI: <https://doi.org/10.25067/s.v22i2.23473>

Na esteira do pensamento de Michel Trebitsch, este trabalho pretende tratar das correspondências de Candido Portinari enquanto um lugar de

¹ Doutoranda em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Email: anacarolaredes@yahoo.com.br.

“sociabilidade intelectual” (TREBITSCH, 1992). Portinari consagrou-se como pintor no cenário brasileiro na década de 1930, período em que Getúlio Vargas presidia o país e cuja gestão se caracterizou pela ampla participação de artistas e intelectuais, das mais variadas correntes de pensamento, nos quadros da burocracia estatal. Entre estes intelectuais era comum o intercâmbio epistolar, muito usado como forma de inserção social, cultural e profissional, além de constituir um importante veículo de comunicação, troca de ideias e favores. Por isso, as missivas serão aqui entendidas como um espaço de “sociabilidade” seja intelectual, profissional, pessoal ou íntima (TREBITSCH, 1992).

A troca epistolar, assim como o círculo de interlocutores de Candido Portinari cresceu substancialmente na década de 1930, o que contribuiu para intensificar seu relacionamento com importantes nomes das artes, das letras e da política. Este convívio intelectual por meio das missivas manteve-se pelas décadas seguintes e foi o principal veículo utilizado pelo pintor para fechar encomendas e negociar seus trabalhos, pedir sugestões e relatar como estava o andamento de suas obras. Portanto, a correspondência do pintor é capaz de revelar muitos aspectos do ambiente político e cultural da sua época, visto que o artista participou ativamente dessa conjuntura.

Filho de imigrantes italianos, Candido Portinari nasceu em dezembro de 1903 em Brodósqui, cidadezinha do interior paulista. Em 1919, foi para o Rio de Janeiro decidido a estudar pintura. No ano seguinte, conseguiu ingressar na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, prestigiada instituição que ministrava o ensino formal de Arquitetura e Artes Plásticas. Foi por meio da confecção de retratos da elite que Portinari começou a se destacar como pintor. Os retratos traziam retorno financeiro e o ajudavam em seu sustento. Além disso, a produção retratística colaborava para o entrosamento no ambiente político e intelectual da época.

Segundo Sérgio Miceli, os retratos documentaram e estimularam a necessidade das elites em investir em representações artísticas, com o intuito de construir uma determinada figura social. O artista, por seu turno, canalizava esta energia e a transmitia no feitiço dessas “imagens negociadas”. Progressivamente, Portinari estreitou mais e mais os laços com essa elite, para a qual produzia retratos. Isto contribuiu para o reconhecimento do pintor no cenário artístico nacional. Pouco a pouco foi aperfeiçoando sua técnica e concorrendo com seus retratos aos salões da ENBA. Em 1928, alcançou a maior premiação oferecida pela Escola, a de viagem à Europa, com o retrato do poeta e amigo Olegário Mariano (MICELI, 1996).



Figura 1: Retrato de Olegário Mariano, 1928. Óleo sobre tela. 198 x 65,3 cm.
Fonte: Projeto Portinari.

Portinari escolheu a França como destino e na Europa teve contato com os movimentos artísticos de vanguarda - também conhecidos como “ismos”: futurismo, expressionismo, cubismo, surrealismo, entre outros – e com a arte passadista.

Segundo Almerinda da Silva Lopes, as vanguardas marcaram a ruptura com a representação mimética da arte e decretaram a desordem ou o rompimento com o passado, mas isso demorou a ser compreendido pelos pioneiros historiadores da arte, que buscavam relacionar tais mudanças com referências passadistas, por não estarem convictos dessa transformação artística ou preparados para aceitá-la. Foi preciso certo distanciamento, para perceber em uma extensão mais ampla, que cada vertente da modernidade perturbou a ordem anterior, pela necessidade de fundar uma nova ordem que rompesse com os valores estabelecidos. Tal desordem seria um “antídoto contra a inércia” (LOPES, 2002).

Para Annateresa Fabris, o contato de Portinari com o agitado ambiente artístico e cultural europeu e a oportunidade de conhecer os museus certamente influenciou sua maneira de pintar, visto que foi paulatinamente se afastando dos ditames tradicionais e, pouco a pouco, despertando sua própria maneira de encarar a arte (FABRIS, 1990). Na Europa, Portinari sentiu-se desejoso de pintar elementos que aludissem à sua terra natal, Brodósqui. Em carta à amiga Rosalita Mendes, expressou a vontade de retratar o Palaninho, um personagem com as características simples da gente do interior.

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodósqui como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “baile na roça”. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos. Eu nunca tinha vontade de trabalhar e toda gente me chamava preguiçoso. Eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro de uma sala cheia de tapetes, com gente vestida à última moda... [...] Uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde.



Figura 2: *Palaninho*, 1930. Desenho a grafite sobre papel. 19,5 x 13 cm.
Fonte: Projeto Portinari.

Enquanto Portinari esteve na Europa, aconteceu no Brasil uma reviravolta política, a Revolução de 1930, na qual Getúlio Vargas ascendeu à Presidência da República por meio de um golpe de Estado. Vargas assumiu o poder com a promessa de promover transformações e progresso. O novo governo tomou para si responsabilidades que antes não lhe cabiam, como a industrialização, o trabalho, a saúde, a cultura e a educação. Dessa forma, foram criados ministérios para que essa demanda fosse suprida, tais como o Ministério

da Indústria e Comércio, o Ministério do Trabalho e o Ministério da Educação e Saúde Pública. A gestão varguista também renovou algumas instituições artísticas e culturais, conferindo-lhes novas feições, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico e a Escola Nacional de Belas Artes.

O arquiteto Lúcio Costa foi nomeado diretor da ENBA e adotou uma postura revolucionária, já que procurou tornar a instituição mais democrática e menos conservadora em relação à arte. Em 1931, organizou o XXXVIII Salão Nacional, que ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa, diante da oposição da ala conservadora da ENBA. Nesta edição, o salão não ofereceria prêmios e nem selecionaria trabalhos, todos poderiam expor. Segundo Ângela Luz, esta atitude quebrava a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de prêmios e medalhas. O Salão de 1931 rompia com as normas rígidas da arte brasileira calcadas na tradição e no academicismo, em uma relação direta com o que representou a Revolução de 1930, que derrubou as estruturas vigentes para dar lugar às novas possibilidades (LUZ, 2008).

Portinari voltou ao Brasil em 1931 e participou deste salão, tanto como expositor, quanto como membro da comissão organizadora, também composta pela artista Anita Malfatti, pelo escultor Celso Antônio e pelo literato Manuel Bandeira (LUZ, 2008). Mário de Andrade esteve presente nesse salão e se encantou pelo retrato do violinista Oscar Borgeth, produzido por Candido Portinari. Mário considerou O Violinista como “o melhor quadro do salão de 31”, pela “firmeza extraordinária do desenho”. A partir de então, depositou no pintor “uma confiança sem reservas” (ANDRADE, Mário. Apud RAMOS, Priscila, s/d).

Quando retornou ao Brasil, Portinari começou a construir seu importante círculo de amizades, dentre as quais podemos já citar Lúcio Costa e Mário de Andrade. Ambos engajados na produção artística e cultural do período, bem relacionados culturalmente e politicamente, sendo funcionários públicos – Lúcio Costa diretor da ENBA e Mário de Andrade chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Como bem apontou Sergio Miceli, antes da viagem à Europa, o pintor vinha se dedicando à produção de retratos da elite e, com isso, começou a participar do ambiente cultural, mas ficou limitado, uma vez que lidava, na maioria das vezes, com pessoas ligadas ao universo dos colegas da ENBA, o que confirma o “confinamento social” do pintor, que estava restrito ao espaço da prática profissional e da afirmação artística (MICELI, 1996).

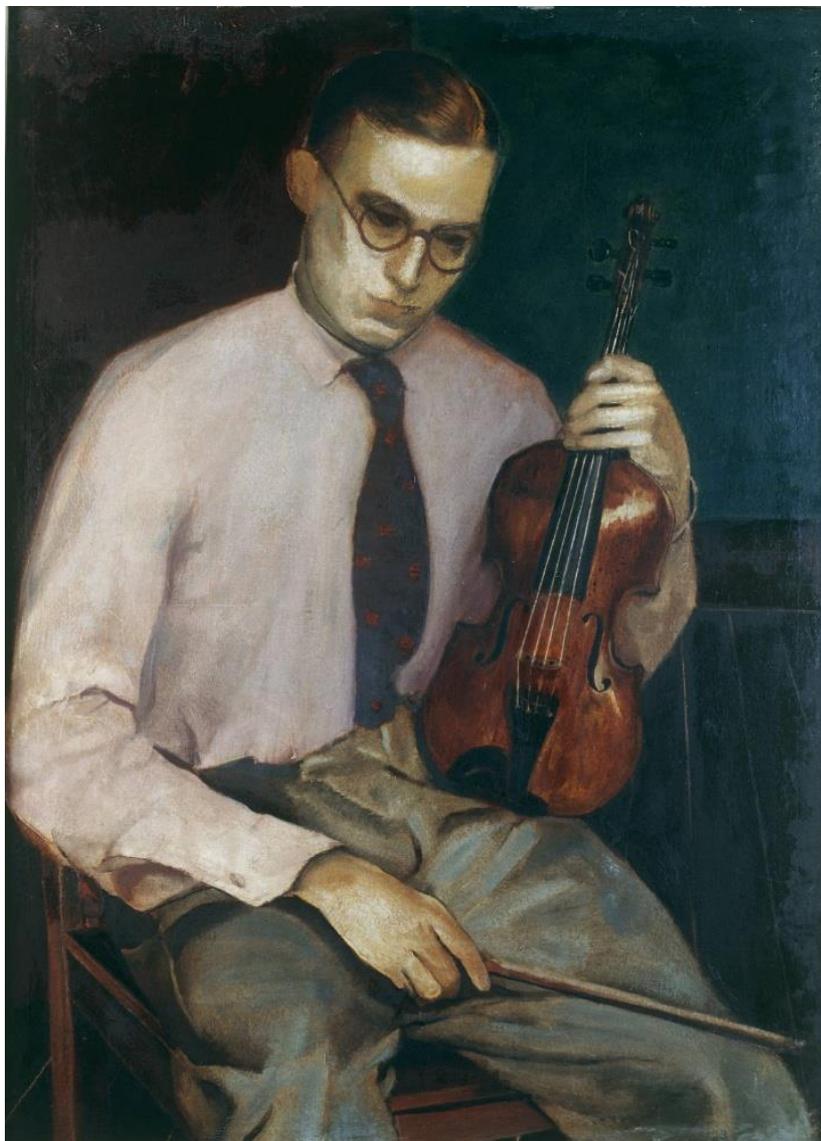


Figura 3: *O Violinista*, 1931. Óleo sobre tela. 110 x 80 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Para Mário Pedrosa, quando Portinari retornou da Europa descobriu efetivamente o modernismo, tornando-se um artista propriamente dito. A adesão do pintor ao modernismo e seu conseqüente afastamento do academicismo se deu de forma segura, lenta e gradual. Prova disso é que enquanto Portinari apresentava novas composições de francas tendências construtivistas ou cubistas, continuou a cultivar a arte clássica (PEDROSA, 1981).

Segundo Fabris, Portinari foi cada vez mais aperfeiçoando sua técnica e lhe conferindo características modernistas. A participação do pintor no

movimento modernista brasileiro foi um trunfo em virtude das duras críticas que a estética desse movimento sofria. É que os pintores acadêmicos acusavam os modernos de empregar o traçado mais livre e as deformações no desenho para esconder a falta de domínio técnico. Todavia, Portinari era respeitado no meio artístico, visto que frequentou a ENBA, onde se destacou e recebeu muitos prêmios. Assim sendo, não poderia ser acusado de falta de conhecimentos técnicos, mas sim, reconhecido por fazer escolhas estéticas diferentes (FABRIS, 1990).

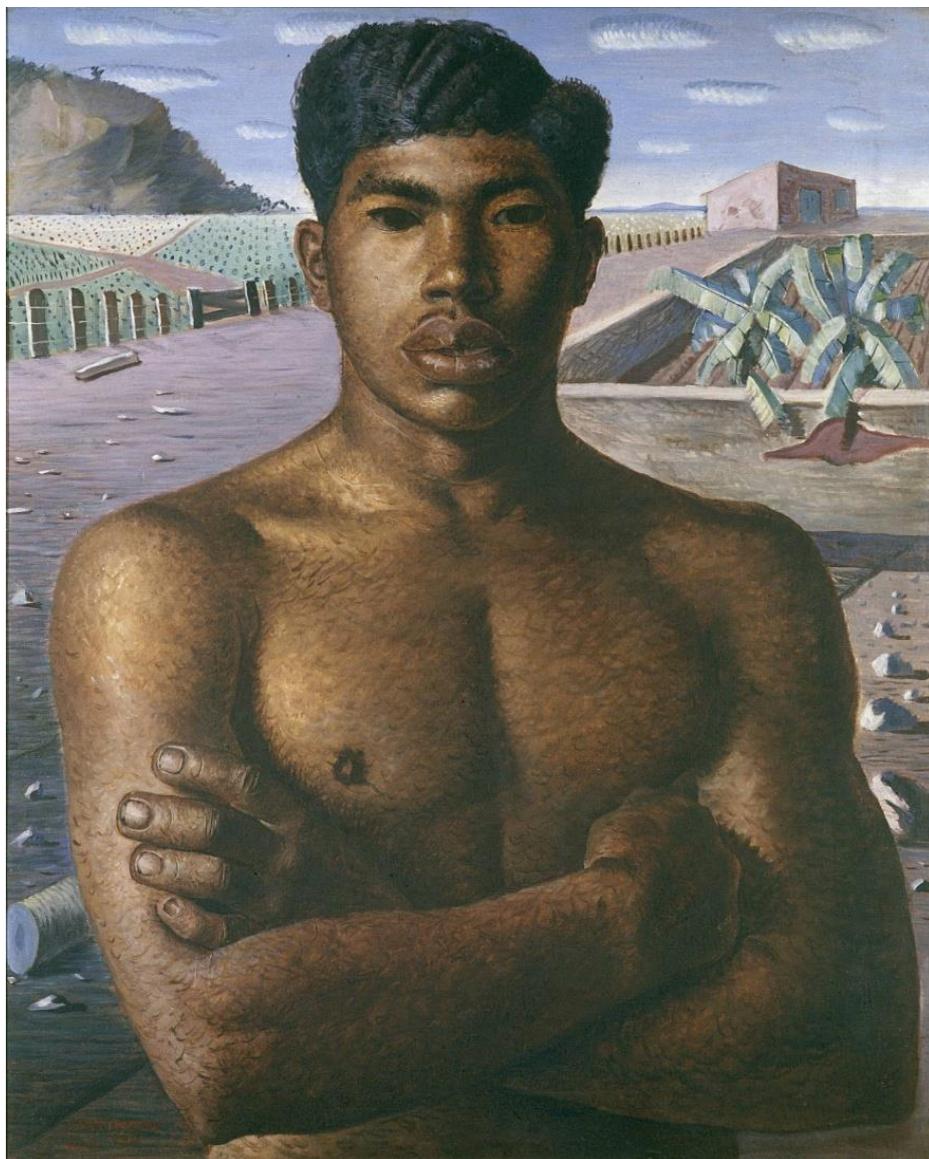


Figura 4: *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela. 81 x 65,5 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

O engajamento social, para Fabris, foi o que marcou as pinturas de Portinari. Suas obras poderiam ser resumidas a uma única preocupação: o homem. O homem em questão era aquele responsável pelo progresso do país, o trabalhador braçal, o negro e o mulato. Portinari enfatizou a força do trabalho do negro e do mestiço como uma forma de denúncia aos resquícios da escravidão que ainda existiam no Brasil. O trabalhador braçal era alheio aos meios de produção e aos frutos do seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência, muitas vezes não por escolha ou vontade. O negro era o símbolo do proletariado, a figura que se opunha à elite branca. Para Portinari, o negro era o agente responsável pelo desenvolvimento nacional (FABRIS, 1990).



Figura 5: *Lavrador de Café*, 1934. Óleo sobre tela. 100 x 81 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Segundo Annateresa Fabris, os corpos dos trabalhadores são escultóricos e suas mãos e pés poderosos. A deformação dos pés e das mãos das figuras representadas pode ser considerada o componente mais forte de Portinari. Os pés dos trabalhadores são grandiosos e fincados ao solo, transmitindo a sensação de que o homem se integra à natureza e parece brotar dela. As mãos fortes têm aparência calejada, desgastadas pelo trabalho (FABRIS, 1990).

Aperfeiçoando sua técnica e ajustando sua pincelada aos temas que traduziam sua alma como artista, Portinari conquistou espaço no seletivo meio artístico e intelectual brasileiro. O ano de 1935 ficou marcado na carreira do artista pela conquista da segunda menção honrosa no Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Lá apresentou a tela *Café*, composição que retrata uma colheita de café com seus trabalhadores.



Figura 6: *Café*, 1935. Óleo sobre tela. 130 x 195 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Segundo Fabris, Portinari demonstrou claramente na tela *Café* a sua tendência ao muralismo. A monumentalidade dos corpos e o trabalho em perspectiva transmitem a sensação de que a cena vai saltar da tela. Essa premiação teve muita repercussão na imprensa nacional e internacional. No Brasil, o sucesso desta tela fez com que o pintor fosse notado pela burocracia estatal estado-novista, em especial pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo

Capanema, que fez questão de adquirir a tela para a coleção da Escola Nacional de Belas Artes (FABRIS, 1990).

Para Mário Pedrosa, Portinari procurou um material mais duro, menos amoldável, menos mundano que o óleo. Experimentou a pintura à têmpera e a técnica do afresco, que o consagraria como artista. O pintor não chegou aos afrescos por um simples incidente exterior, não foi o muralismo mexicano que influenciou o brasileiro. A evolução interna de Portinari enquanto artista, a sua busca sucessiva por novas possibilidades oferecidas pela pintura, o levaram ao muralismo. Da tinta a óleo à pintura mural, o artista passou pela têmpera e por exaustivas pesquisas do material e das proporções da tela (PEDROSA, 1981).

Em outra carta a Mário de Andrade, Portinari relatou o que estava pensando sobre as técnicas da pintura:

Do seiscentos para cá ou melhor até o século passado o óleo predominou e eles trataram o material como deviam tratá-lo: com as esfumaturas que só o óleo dá. Tem se imitado a pintura à têmpera e afresco pintando à óleo. O Café parece mais um afresco não só na composição mas sobretudo na fatura. Ainda não estou convencido se isso redunde em defeito. Contudo acho que o melhor seria tirar partido do material. Por exemplo o Café se tivesse sido pintado à têmpera talvez seria mais forte. Pode ser que esteja dizendo asneira em todo caso estou sondando pra chegar a um resultado. Você não acha que de vez em quando é bom bater a cabeça?

O artista foi experimentando tintas diversas até que chegou ao afresco, que consistia na pintura sobre paredes. No auge de sua produção artística, Portinari defendeu a pintura muralista como forma de expressão mais vibrante e monumental.

Em 1936, Portinari foi convidado para fazer um dos maiores trabalhos da sua carreira, em especial no que tange às produções para a oficialidade – os murais do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde. Tal empreitada absorveu o artista por quase dez anos, mas fez com que Portinari se sentisse realizado, com ele próprio afirmou em carta a Ribeiro Couto:

Comecei há um ano e meio o maior trabalho de minha vida. Não sei se você sabe que eu estou pintando o novo Ministério da Educação. [...] A pintura vai ser afresco [...] Estou muito contente pois o meu sonho era poder fazer um trabalho assim.

A pintura dos murais em afresco era novidade no Brasil, desse modo, o pintor dedicou-se a pesquisas sobre o material e as técnicas. No verão em Brodósqui, escreveu ao amigo Carlos Drummond de Andrade, relatando suas experiências: Estou fazendo afresco de verdade já sujei as paredes cá de casa. Desde que cheguei não perdi um dia.

Os afrescos do pintor brasileiro são associados ao muralismo mexicano, movimento artístico do México, promovido por artistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. Para Carlo Argan, o muralismo mexicano estava associado a uma arte de engajamento que propunha o retorno à antiga cultura pré-colombiana, que foi suprimida pelos colonizadores espanhóis. Argan afirma que a classe camponesa, descendente dos povos nativos, se rebelou contra a classe latifundiária, que tinha como ascendentes os colonizadores espanhóis (ARGAN, 1992).

Segundo Argan, os artistas e intelectuais ligados ao modernismo mexicano apoiaram a revolta camponesa e quando essa classe tomou o poder, os modernistas encontraram uma forma de expressar sua arte nos canais oficiais. Produziram uma arte muralista, que evocava elementos do folclore e da cultura popular mexicana, como forma de estampar através da arte essa história para as classes populares. Essa arte de revolta influenciou muitos países latinos, em especial aqueles que a classe operária era oprimida. Para Argan, Portinari foi um representante dessa corrente no Brasil (ARGAN, 1992).

Assim como os muralistas mexicanos, Portinari encontrou meios para expressar sua pintura nos canais oficiais. Contudo, sua aproximação com o governo e a amizade com políticos influentes, lhe renderam severas críticas. Em certa ocasião, quando o pintor estava nos Estados Unidos a trabalho, Oswald de Andrade disparou ataques a ele em forma de artigo publicado na revista Nação Armada: O pintor está gordo e regalado, morando bem, mas na verdade pintando mal, e lá vêm os amigos cobrir de coroas o cemitério de obras que está saindo de sua palheta cansada (ANDRADE, Oswald. Apud. Catálogo Raisonné de Portinari, 2004). Oswald acusava Portinari de copiar os muralistas mexicanos. Em trabalho nos Estados Unidos, Portinari teve notícia do artigo publicado e escreveu ao ministro Gustavo Capanema:

Tive notícias ontem que me deixaram muito triste – parece que publicaram artigo na Nação Armada – explorando o velho tema. Enquanto isto aqui tenho sido tratado como se eu fosse um grande homem. Pedidos de

dezenas de museus para exibirem meus quadros. [...] As conversas que tenho tido aqui desde o Rockefeller até as pessoas mais humildes: É dizendo que o presidente Getúlio é querido pelo povo, que as nossas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho. Que o presidente é um grande patriota que tem defendido o Brasil dos exploradores e coisas neste gênero. Acho injusto o que estão fazendo comigo. Falo assim como o Sr. porque tem sido o seu apoio que me tem levantado até conseguir o sucesso que obtive aqui. Do amigo sincero Portinari.

Nessa missiva, Portinari deixa transparecer o apreço e gratidão que tinha por Capanema. Além disso, o pintor demonstrou simpatia pelo governo de Vargas, o qual afirmou que muito se elogiava nos Estados Unidos. Apesar da manifesta simpatia pela esquerda comunista, Portinari realizou inúmeros trabalhos para a burocracia estatal, especialmente para o Estado Novo. Artistas e intelectuais nutriam com o regime ditatorial varguista uma posição de dubiedade, marcada por momentos de adesão e afastamento.

Helena Bomeny sustenta que o Estado Novo foi um período de indiscutível mecenato da política brasileira, já que o governo possuía um projeto para a construção do Estado Nacional sobre as sólidas bases da educação, da cultura e da ciência. Ao agir como mecenas, o governo que pretendia criar um Estado moderno, acolheu intelectuais de diversas correntes de pensamento. A participação da inteligência na burocracia foi tão intensa que política e cultura estavam imbricadas. Contudo, a relação destes intelectuais era marcada pelo enaltecimento e a crítica ao regime despótico (BOMENY, 2001).

Para Miceli, a relação dos intelectuais com o Estado foi marcada pelo dilema da participação em um governo autoritário. A inteligência se apoiava em “álibis nacionalistas” para justificar seu envolvimento com o Estado Novo (MICELI, 1979). O Estado e os artistas e intelectuais tinham um projeto comum de construir ou reinventar uma identidade para a nação.

Curioso era que os intelectuais do Ministério Capanema sentiam menos desconforto em participar do governo. Tanto Miceli quanto Bomeny salientaram esta questão. Para Miceli, a gestão Capanema era uma espécie de “território livre e infenso” às ideologias do regime (MICELI, 1979). Capanema se colocava acima de disputas ideológicas e seu território caracterizava-se pela ousadia e variedade de ideias (MOREIRA, Regina. Apud. BOMENY, 2001). Para

Bomeny, o MES concentrou um grande número de intelectuais, convidados a auxiliarem na elaboração de políticas mais distintas nas áreas da vida social, colaborando na construção de um “Estado do bem-estar”. Todavia, mesmo em um ambiente com ideias mais arejadas, os intelectuais demonstravam fidelidade parcial em relação à política (BOMENY, 2001).

De acordo com Bomeny, os intelectuais minimizavam o constrangimento de participar de um governo autoritário usando a arte como justificativa. É como se arte ultrapassasse a política em sua transcendência, em sua insuperável capacidade de emocionar e em sua insubmissão às conjunturas (BOMENY, 2001).

Quando voltou dos Estados Unidos em 1942, Portinari foi recebido por Getúlio Vargas em Petrópolis, o que demonstra o reconhecimento do artista pelo governo brasileiro. Retomou a empreitada nos murais do MES. Em 1945, quando finalizava os trabalhos, solicitou a Capanema que o liberasse para fazer uma viagem profissional a Argentina, ao que o ministro respondeu negativamente, demonstrando a preocupação em concluir a decoração do edifício antes do fim do Estado Novo:

Meditei sobre a nossa conversa, e falei a alguns amigos. Cheguei à conclusão de que sua viagem agora a Buenos Aires poderá comprometer o coroamento de sua notável obra no edifício de nosso Ministério. É preciso ter em vista que, com algumas semanas mais, estará findo o meu tempo de ministro. Receio que, com outro, sobretudo se for um espírito prevenido contra a nossa orientação, aquelas paredes venham a ter outro acabamento. O meu sincero desejo é, pois, que você não vá. Julgo tão essencial aos interesses artísticos de nosso país a conclusão de sua obra no edifício do Ministério da Educação, que ousou sugerir o adiamento de sua viagem, afim de que, este mês ou até meado de novembro (enquanto ainda temos tempo), você a conclua.

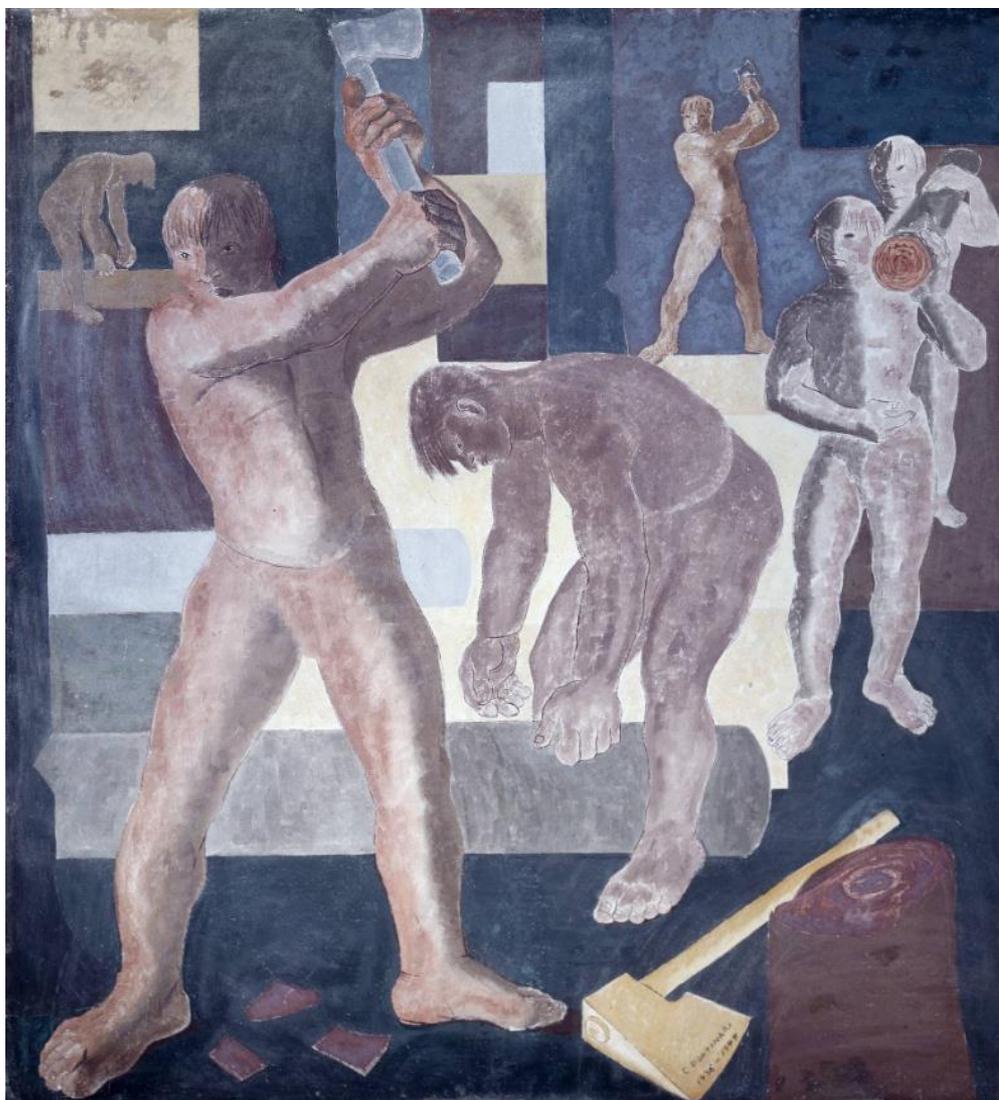


Figura 7: *Pau-Brasil*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 250 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 8: *Cana*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 250 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

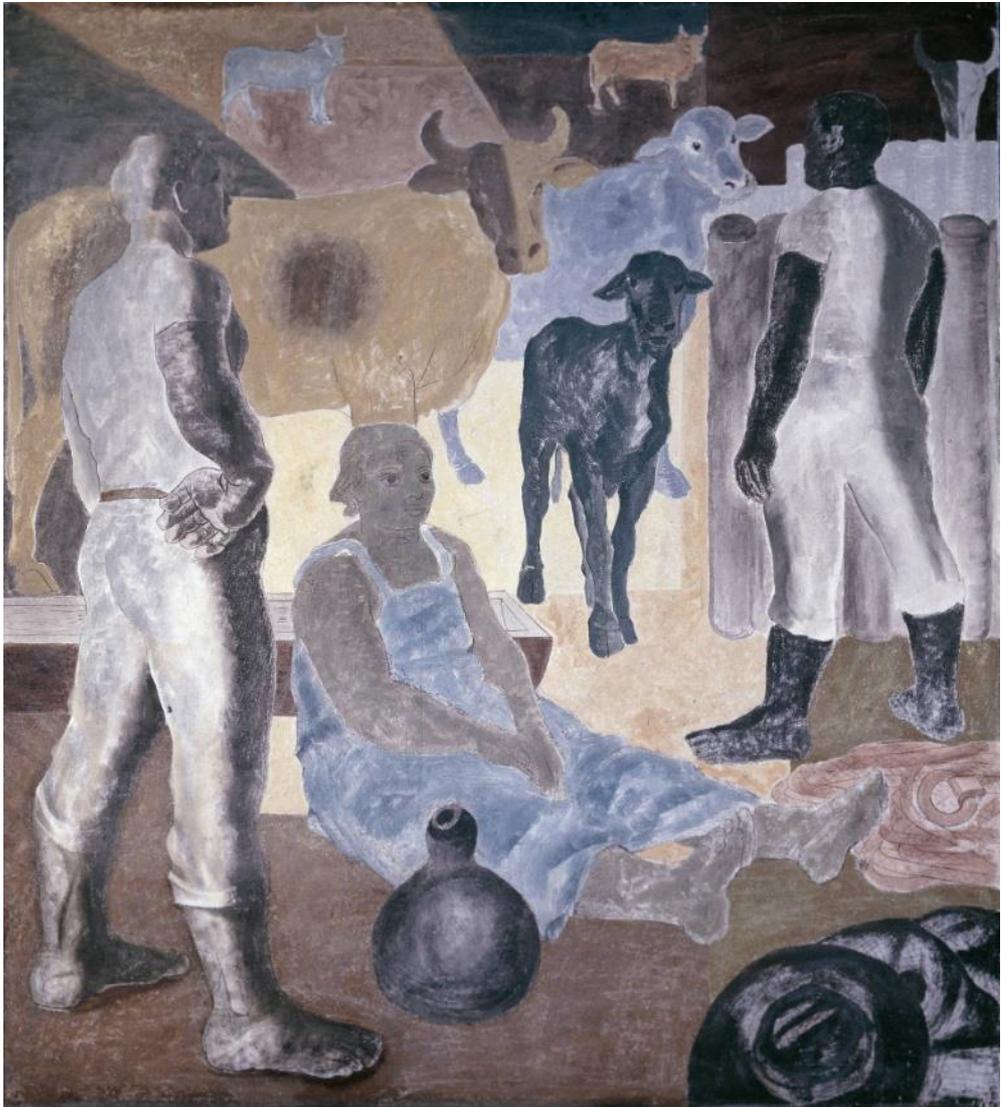


Figura 9: *Gado*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 246 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 10: *Garimpo*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 298 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 11: *Fumo*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 294 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 12: *Algodão*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 300 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 13: *Erva-Mate*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 297 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 14: *Café*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 297 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 15: *Cacau*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 298 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 16: *Ferro*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 248 cm.

Fonte: Projeto Portinari.



Figura 17: *Borracha*, 1938. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 248 cm.
Fonte: Projeto Portinari.



Figura 18: *Carnaúba*, 1944. Pintura mural a afresco, técnica e suporte combinados. 280 x 248 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

O trabalho no Ministério foi concluído pouco antes do fim do Estado Novo, como queria Capanema. Portinari realizou os murais dos ciclos econômicos e outros com temáticas diferentes. Além disso, em parceria com o artista plástico Paulo Rossi Osir, confeccionou a arte em azulejaria na portada do edifício. Ainda em 1945, Portinari filiou-se ao Partido Comunista, que acabava de sair da ilegalidade em que foi colocado durante a ditadura varguista. Ao longo de sua trajetória artística, o pintor demonstrou preocupação em retratar os problemas sociais e a condição do trabalhador. Apesar de suas convicções pessoais, Portinari demonstrou em suas missivas grande apreço e admiração pelo governo do presidente Vargas.

As missivas de Portinari proporcionam o entendimento da época em que foram escritas, ao mesmo tempo em que revelam muito sobre a personalidade e as escolhas estéticas do pintor. Tal documentação foi levantada, catalogada e digitalizada pelo Projeto Portinari, que cuida da guarda e da conservação das obras e documentos ligados ao artista. Dessa forma, é um arquivo valioso para a preservação da memória nacional, em virtude da importância do seu acervo para a compreensão do processo histórico-cultural brasileiro.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ANDRADE, Mário. *apud*. SILVA, Priscilla Ramos. História da Arte Brasileira no Século XX. Disponível na Internet via:

<https://pt.scribd.com/presentation/16835840/Arte-Brasileira-Sec-XX3>.

BOMENY, Maria Helena. Infidelidades Eletivas: Intelectuais e Políticas. In: BOMENY, Helena. (org.) *Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva/ Editora da USP, 1990.

LOPES, Almerinda Silva. Identidade ou identidades artísticas brasileiras? XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível na Internet via: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto08.pdf>.

LUZ, Ângela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. Salão de 31. Cadernos PROARQ 12. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2008.

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

_____. *Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*.

AMARAL, Aracy. (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PORTINARI, Candido. *Candido Portinari: catálogo raisonné = catalogue raisonné*. Org. João Candido Portinari, Christina Penna. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Portinari, 2004. 5 v. il.

TREBITSCH, Michel. *Correspondances d'intellectuels: les cas de lettres d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947)*. Les Cahiers de l'IHTP, n°20, mars 1992. s/p.

FONTES DOCUMENTAIS

Acervo de correspondências e imagens do Projeto Portinari. Página do Projeto disponível na internet via: <http://www.portinari.org.br/>

Art and State: Portinari's correspondences as a space for "intellectual sociability" (1920-1945)

ABSTRACT

This paper aims to understand how was the involvement of the painter Candido Portinari in the intellectual and political environment of the years 1920 to 1945, through the analysis of correspondences exchanged between him and his influential circle of friends. Portinari has a rich epistolary collection able to reveal a lot of aspects about his personality, his political and artistic convictions and how his was related with big names of art, intellectuality and of the estado-novista burocracy. The cut between of 1920 to 1945 was adopted because the painter started to stand out on the national scene in the 1920's, and, this analysis intends to focus on his participation in the first President Vargas government, which finished in 1945. So, the artist's letters represent in this work the key to understand his artistic trajectory, his social relationship and his performance in the State.

Keywords: Art, Intellectuals, State, Letters.