UN PROJETO MODERNISTA: SEGALL E PORTINARI POR MÁRIO DE ANDRADE

José Augusto Avancini
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Porto Alegre-Brasil

Houve um encontro de Mário não apenas com a obra de Segall, mas também com a personalidade do pintor, que tinha muitos aspectos semelhantes à do crítico e poeta. Como Mário, Segall foi um artista dividido entre a razão disciplinadora e um impulso lírico forte, aliado a uma marcada visão sensorial do mundo. Estabeleceu-se, pois, uma forte afinidade entre ambos.

A temática tratada por Segall era do agrado de Mário, que nela via colocadas as grandes questões da humanidade presente e temas de validade universal, como a maternidade, o amor e a prostituição. O tipo de arte e de sensibilidade aportado por Segall veio servir de contraponto à maciça presença italo-francesa em nossa cultura.

Segall foi um reforço inestimável ao combate modernista por sua arte de apurada técnica e domínio das principais correntes vanguardistas da época. Chegava ao Brasil já artista acabado, aos 32 anos e com temas escolhidos e técnica definida, ocorrendo após a sua instalação aqui o desenvolvimento e às vezes o desdobramento de suas escolhas temáticas. Era artista de refinada cultura para a época e que atuava embasado em firmes convicções que formavam um todo coerente de idéias e propósitos muito diversos do que ocorria com a maioria dos artistas nacionais, carentes tanto de um domínio técnico amplo como de uma “atitude filosófica diante da vida e da arte”, como diria Mário de Andrade. Por todo este conjunto de qualidades e altitudes, Lasar Segall seria para o crítico um aliado e um exemplo saudável no meio paulistano em mudança acelerada. Em apenas um aspecto Segall não correspondeu ao figurino montado por Mário para elegê-lo como o grande paradigma contemporâneo do artista e da arte moderna no Brasil. Este senão foi sem dúvida a não adesão de Segall ao ideário nacionalista de Mário e de todo o movimento modernista nos anos vinte.

A presença do Brasil e dos temas brasileiros na obra de Segall é circunstancial. Ele se deu logo após a chegada do artista e sua instalação definitiva em nossa terra. Foi o que Mário chamou de momento de perdição na trajetória do pintor. A paisagem e o homen brasileiro invadiram a pintura segalliana, assim como a palhetada sofre uma alteração de tom e cores vivas e contrastantes passam a ser dominantes em todas as obras. Esse encantamento com o novo país durou pouco tempo, de forma que o artista ainda no decênio dos vinte voltou a sua temática anterior e ao tom baixo no uso das cores que sempre lhe caracterizou o trabalho. A fascinação pela nova paisagem, em especial a do Rio de Janeiro, e pelas imagens dos negros e mestiços foi amainando de maneira que, a partir de 1927-28, Segall retorna a sua maneira de trabalhar anterior à Perdição, nuancando os dois momentos antecedentes com uma palhetada mais clara e conservando figuras típicas, mas enquadrando-as em temáticas universais como, por exemplo, a maternidade, com Mae Preta. No final dos anos vinte, já a produção de Segall estava distante das exigências nacionalistas. E nos anos trinta e posteriores quando a temática brasileira se insinua via paisagem, ela é trabalhada no mesmo sentido universalista de tentativas anteriores do artista ao fixar a paisagem europeia. Campos do Jordão, o tema predileto de Segall na paisagem local, adquire uma transcendência espacial que lhe tira qualquer caráter exótico ou peculiar. Segall tendeu como Portinari, segundo Mário, para a criação de uma arte de protótipos, visando sempre a universalidade das imagens para a fruição ampla no tempo e espaço, sem condicionantes que lhe diminuissem a eficácia da mensagem pretendida.

A falta de continuidade na temática nacionalista, a limitada repercussão de uma obra de grandes qualidades estéticas e humanas devido ao insulamento que Segall se impôs e lhe impuseram no ambiente paulistano, dificultaram a absorção de seus ensinamentos, e o afastaram às vezes injustamente do centro de debates artísticos do momento. Contudo Segall adquiriu uma responsabilidade e reconhecimento público alcançando-o a um nível só comparável a Cândido Portinari entre 1935 e 1955.

Neste período de consolidação e ampliação das conquistas modernas ocorreu que os dois gigantes do movimento, Segall e Portinari, estivessem sempre endo comparados e medidos, formando-se ridículos partidos a favor de um e contra o outro. Segall, espírito maduro e cosmopolita, soube manter-se à distância desse debate menor, mas já Portinari, personalidade instável,

---

2 Prof. de Cultura Brasileira no Departamento de História da UFRGS, Porto Alegre. Mestre e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
Insegura e vaidosa, sofria com a comparação, aliás sempre inopturna e descabida. Essa se dava por causa da presença ou ausência da temática nacionalista e da consequente aficação das obras do meio social onde atuavam. A correspondência de Mário com Portinari, recentemente publicada, mostra indiretamente os temores do pintor de Brodowski, temores infundidos como o tempo mostraria. E apesar da oposição a que foram submetidos nesse período onde tudo se encaixava em pólos opostos e excludentes, hoje com a distância do tempo e os estudos já realizados sobre a época e os dois artistas, podemos, na verdade, perceber muito mais as aproximações do que as oposições, aliás bastante falsas.

O período que marca o fastigio dos dois gigantes do modernismo ocorreu entre 1935 e 1955, aproximadamente. Ao longo destes vinte anos aproximadamente os pintores conhecem o reconhecimento do público não especializado, da crítica e de seus pares, experimentaram uma emulação bem mais correta, imposta pelas circunstâncias do momento, e um certo patrimônio estatal, mais claramente visível na obra de Portinari; mas conhecem-se como um relativo êxito interno a partir da introdução da arte abstrata e das bienais. A maioria dos críticos contemporâneos e posteriores indica uma queda de qualidade no trabalho dos pintores em torno de 1948-51, vendo nessas produções mais recentes um maneirismo e um desejo de agradar ao novo gosto imperante que desmerecia as capacidades e sensibilidades dos dois artistas. Os estudos recentes mostram que a verdade é outra ou pelo menos mais diferenciada. Portinari sofreu o impacto das bienais e da onda abstrata e, como vivia de seu trabalho de artista, teria procurado agradar os possíveis compradores adaptando-se em parte à nova linguagem, mas isso foi passagem em sua pintura, ele retornou à temática dos jogos infantis e das cenas de sua infância, onde o senso decorativo apurado pela abstração casou-se com a busca da essencialidade expressiva das figuras. Já Segall, que tinha uma grande independência económica, buscou em seus trabalhos anteriores os motivos - Erradias, Favelas o Florestas - que lhe permitiram uma maior abstração das imagens não foi a abstração que o seduziu, mas seu desejo de depuração e refinamento.

O início desse período de fastigio coincide nos dois artistas com o predomínio das temáticas social e a preferência pelas telas de grandes dimensões numa ressonância visível da arte mural então muito valorizada.

A grande diferença estava no acentuado nacionalismo de Portinari e na sua tentativa de fixar os protótipos nacionais, tão ao agradar de Mário de Andrade. A obra de Portinari do Mistério da Educação, tentado criar uma história visual do Brasil, foi o grande avanço neste sentido. As principais obras de Segall com temática social são realizadas também neste período de radicalismo político e social, servindo seu trabalho como um leilão pela paz e contra os totalitarismos.

Nos dois pintores Mário encontrou razões favoráveis para a defesa de seu ideário de uma arte empenhada socialmente e com preocupações em estabelecer os tipos ou, como dizia, protótipos brasileiros. Sua admiração pelos dois principais pintores do momento deu-se também ao excelente domínio técnico que apresentavam em seus trabalhos. Os principais ensaios que Mário elaborou sobre Segall e Portinari datam desse período de fastigio na carreira dos dois. Sobre Portinari redigiu dois importantes ensaios, em 1939 e 1944, publicado apenas o primeiro em 1943 no seu livro de ensaios chamado O Bale das Quatro Artes, o segundo ficou inédito até há bem pouco tempo. Este texto sobre Portinari serviu de apresentação à exposição da obra do pintor promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes no Rio em 1939. E o texto de 1943 sobre Segall também teve a mesma finalidade. Num espaço curto de quatro anos se fez no Rio de Janeiro, então capital da República e ainda o grande centro da cultura nacional, a consagração dos dois gigantes, já vistos como mestres pelos então jovens artistas. Mário fez publicar mais tarde o texto sobre Segall na coletânea Aspectos das Artes Plásticas no Brasil.

Sem dúvida alguma, sua preferência por Portinari foi marcante neste final de vida uma vez que o pintor de O café, reuniria as qualidades de Mário exigia de seu paradigma. Entretanto a admiração por Segall, por sua integridade moral e mestria técnica deixavam Mário sempre perturbado em apontar qual dos era o melhor. Esta escolha hoje nos parece infantil e descabida, porém levando-se em conta o acirrado debate do período sobre a necessidade de uma arte brasileira, poderemos compreender melhor as dificuldades que Mário de Andrade enfrentou com a questão. Curiosamente, em mesmo revelando uma clara intenção do crítico, os ensaios estão em volumes separados, separação não só no tempo de escrita e edição como também, talvez com o propósito de evitar compras apressadas sobre os dois amigos pintores.

Em cada um dos ensaios mencionados Mário abordou a obra desses
Pintores sob a ângulo das qualidades que julgava mais significativas. Em Segall destacou a sua cultura artística, seu imenso domínio técnico do metiê, sua probidade moral e o empenho social de suas obras, assim como a universalidade de seus temas. Em Portinari as qualidades do desenho, o senso apurado da composição, o domínio da palheta, o aprendizado acadêmico a serviço de uma arte moderna e nacional, e principalmente a grande facilidade que Portinari tinha de transitar de uma escola a outra, de uma época a outra, com pleno domínio dos recursos pictóricos. E sobretudo o empenho na criação de uma arte ao mesmo tempo nacional pelo aproveitamento temático e pela criação dos protótipos e atualizada esteticamente com as correntes Internacionais, modernizando a arte e a cultura brasileiras. O pintor da série dos Retrântes colocava a questão da genialidade do artista e de como Mário a compreendeu. Numa similaridade muito próxima com o Aleijadinho, Portinari realizaria depois de mais de cem anos o perfil desejado pelo crítico. Enquanto o exemplo de Aleijadinho se perdeu por falta de condições sociais e materiais, o de Portinari poderia se multiplicar e florescer por serem opostas no tempo presentes as condições apontadas, como também ele representaria uma necessidade real dentro do nível de desenvolvimento cultural e social do país.

Examinando mais de perto os ensaios indicados, poderemos ver que aspectos interessaram Mário de Andrade na obra de Segall e Portinari e que usou faz dessas constatações, em função de seu projeto nacionalista modernizador. Houve por parte do crítico uma aproximação paulatina e sua análise se aprofundou aos poucos, servindo todas as sugestões que a obra lhe trazia. Desde a primeira crítica de 1924, passando pelo entalentado ensaio de 1943, súmula de todas as suas observações sobre o pintor de Vilhena, até o último ensaio inserido no álbum sobre o mangue de 1944, Mário rastreou aspectos, características e idéias que lhe revelariam a verdade da obra. O pensamento que norteia todos os textos é o da validade moral do trabalho de Segall por ser "sua obra (...) uma obra de relação. Nisso creio que está com a razão. A arte não pode abstrair-se inteiramente do homem que a realiza. A obra de arte é uma criação. Mas humana criação. Participa da contingência humana. Relaciona-se com a existência e num elevadíssimo sentido, tem de ser moral". Esta moralidade se manifestou tanto na escolha dos assuntos, como também e principalmente na forma como o pintor tratou os temas de sua predileção. Os assuntos escolhidos foram aqueles em que pôde expressar a condição humana: a mulher grávida e a maternidade, a infância e a velhice, os Desastres da Guerra e os êxodos, enfim todos os temas que tratam da infelicidade humana. Temas que sempre foram tratados com uma concisão de desenho e formas, buscando atingir o que o crítico chamou o essencial expressivo, dentro de uma palheta nuançada, cujo interesse recaía sobre a exploração dos vários tons de uma mesma cor. Sao cores baixas, terras e ocre, explorando eventualmente texturas. A concisão de linhas e formas se completa pela economia e descrição das cores.

O resultado plástico acentuaria a intenção expressiva, mostrando a força de convicção do artista. A moralidade da obra de Segall estaría tanto na intenção como nos resultados plásticos de alta qualidade que alcançou. Esta moralidade era constituída por todo um respeito à tradição com ênfase no conhecimento e no exercício das técnicas do metiê. Para Mário, Segall seria o melhor exemplo da necessidade do artesano e do aparelhamento técnico do artista. Este poderia inovar ou mesmo recusar o passado cultural, mas deveria ter conhecimento e domínio desse legado. Princípio expresso por Mário desde o Prefácio Interessantíssimo de 1922, e que a arte de Lasar Segall confirmaria.

Entre paralelos que poderíamos traçar entre Mário e Segall, além do já enunciado conflito da personalidade a oscilar entre o pólo da razão e do afeto, teríamos outros pontos de contato entre a obra pictórica de um e a poética de outro. Um ponto importante de contato seria o tema do esquecimento e da paciência. En sou trezentos ... o poeta fala que "Só o esquecimento é o que condensa", isto é, após um período de absorção de informações e de saturação cultural, o artista deveria como que esquecer tudo o que sabia para poder alcançar uma expressão plena, ao mesmo tempo pessoal e universal. Assim se expressa no ensaio de 1943, quando aborda o que chama de o período de Dresden, mostrando que há um movimento de tríplice condensação: a anímica, desenhistica e cromática. Essas condensações deram como resultado plástico obras de equilíbrio e síntese. É a concisão plástica que implica uma concisão expressiva que foge a todo e qualquer particularismo no representação, alcançando o universal, evitando a abstração hermética e solitária e chegando ao Símbolo: materialização do equilíbrio entre as formas contemporâneas e as noções ideais (éticas) que norteariam o artista. Estas formas possibilitariam a transfiguração da obra numa "lição no sentido mais elevado, mais trascendente da arte", sem que esta perdesse sua objetividad plástica, que lhe proporcionaria uma identidade filosófica, sem ser metafísica. E isso é possível, segundo Mário de Andrade, porque Segall buscava o protótipo dos seres e assuntos que representava, tendo suas formas adquirido, e em especial com os temas inspirados na paisagem de...
Campos do Jordão e na série dos retratos de Lucy (Luchi Citti Ferreira), a simplicidade e clareza, a paz e a serenidade da plástica popular.

Outro tema de importância para o crítico-poeta é o da paciência que reencontra na obra segalliana. Nos primeiros textos de Mário sobre Segall, de 1924 a 1933, ele já chama atenção para o conformismo do pintor diante da infelicidade do mundo, o que lhe dá um caráter de cisma, de melancólica meditação sobre a vida humana. Contudo, esse conformismo nada tem de aceleração passiva e acrítica dos fatos. Antes lhes projeta o pensamento e a vontade de buscar a mudança da realidade na evasão para o mundo melhor, o mundo da arte e do futuro. Essa arte tem a força de convicções morais sólidas que apontam para um mundo melhor. A arte nos elevaria a níveis mais perfeitos do que aqueles que vivemos. O tema da paciência é um dos predileitos de Mário de Andrade, que o associa à imagem totêmica do boi, o boi paciência, símbolo nacional e popular, inscrito em sua poesia e em particular no seu testamento poético, A Meditação do Tietê. Para Mário, a paciência é qualidade do povo, dos humildes, dos oprimidos que, aceitando a fatalidade das injustiças humanas, procuram modificá-las através de um processo lento e constante de adaptação e reformulação, implicando a meditação e a cisma. É a sabedoria dos povos e dos pobres. E é nela que Segall, por ter sido judeu e eslavó, soube encontrar forças para superar uma postura de desânimo e desesperança.

O aspecto mais relevante do trabalho de Segall seria o ponto de equilíbrio que atingiu por volta de 1930 entre a bagagem européia e o impacto da nova realidade, visível, por exemplo, no quadro Mae Preta, "de tão empolgante e luminosa humanidade", onde o "artista redobre aquele ideal de concentração plástica e expressiva da fase européia, mas com outra força interior de lógica, outra dignidade de formas". Para o crítico, esse momento de equilíbrio e miste se prolonga e aprofunda quando Segall encontra os motivos de Campos do Jordão, que lhe possibilitam fixar a universalidade da terra brasileira, e também quando, na mesma época, encontra o tipo humano ideal na série de retratos de Lucy.

A obra de Segall preencheria, com estas realizações, todos os requisitos para calizar o projeto modernizador e nacionalista de Mário de Andrade, ao associar erudição e refinamento europeus a uma sensibilidade e lógica peculiares ao povo brasileiro. Esta síntese plástica se materializaria em suas figuras e formas - protótipos - que partiriam dos fatos particulares mas que, através da mao sábia e especcida do artista, atingiam o estatuto do universal. Segall, o modelo a ser seguido e imitado. Segall na esteira do genial mulato - o Aleijadinho, irmão de outro plasmador da raça, Cândido Portinari.

O crítico viu no pintor características que combinariam com seu projeto estético, realçando-se além da conta. Mário visava, com essa inflexão de pensamento, estabelecer um modelo de artista e de plástica artística a ser seguida pelas novas gerações. O exemplo de Segall ajudou a construir o paradigma do artista herói plasmdor da nacionalidade, modelo que fixava e orientava atitudes e opções artísticas. Se Portinari criou uma verdadeira galeria de protótipos nacionais, sendo o mais marxiantradio de erudição, humildade, paciência, dedicação extremada ao trabalho e apoio técnico, aliados a uma tremenda força de convicção moral pelo amilhamento dos homens.

A arte de Portinari, que fascinou Mário desde o primeiro contato, também vinha carregada dessa força de convicção moral e avançava sobre os demais, pois estava impregnada do ideal nacionalista de criar uma arte moderna e nossa ao mesmo tempo. Esta disposição da arte de Portinari arrebateu Mário de tal forma que este via no pintor de Bordósqui um gênio, só comparável na história artística do país ao fenômeno Aleijadinho. As relações de amizade que se estabelecem de pronto entre crítico e pintor envolveram um misto de intensa amizade e projeto político-cultural comum. Os dois se conheceram no Salão Revolucionário através de Manuel Bandeira, em 1931. O pintor vinha de uma formação acadêmica e recém chegado da Europa passou a engrossar as fileiras dos artistas inovadores. Trazia na bagagem uma experiência de dois anos de estada na Europa, em particular na França e Itália, onde viu muito e produziu pouco. Somente após o retorno ao país é que começou a produzir intensamente e numa qualidade que o projetaria internacionalmente.

Ao longo de quase quatorze anos de amizade e de momentos de próxima convivência, o crítico paulista escreveu cerca de nove textos sobre o pintor, no período 1934 a 1944. Textos de tamanho variado e com finalidades diversas. Desde pequenos artigos para revistas e jornais, até dois longos e alentados ensaios que marcariam época na história da crítica de arte brasileira. O primeiro desses ensaios citados, ao qual já nos referimos, data de 1939, e o segundo permaneceu inédito até 1984, vindo a lume por obra da pesquisadora Maria Christina Guido, dentro dos trabalhos do Projeto Portinari. Esse ensaio, encomendado pelo Editorial Losada de Buenos Aires, ocupou o crítico de novembro de 1942 a outubro de 1944. A correspondência de Mário nos mostra sua insatisfação com os resultados desse segundo trabalho, preferindo não enviá-lo ao editor nem publicá-lo."

*Cf. correspondência de Mário de Andrade dirigida a diversos amigos entre 1942-44
Nos dois ensaios está presente a preocupação de Mário de Andrade em dar conta ao leitor da amplitude e complexidade da obra de Portinari. Entre os vários aspectos que focaliza na obra do pintor, ele acentua o que nos parece de relevância na análise de sua leitura: o fato de Portinari “fundir a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadémica”, afirmação chave para compreendermos o que Mário viu de excepcional e novo nos trabalhos do pintor. Qual a consistência dessa afirmação? Como Mário desenvolveu seus argumentos para confirmar sua interpretação?

No ensaio de 39 Mário destaca “a enorme riqueza técnica aliada a uma variedade expressional muito larga”. O artista teria “o sentido superior da técnica e do próprio artesano”. Segundo Mário, Cândido Portinari “aprendeu, descobriu, redescobriu milhares de segredos técnicos que lhe dão a fatura uma riqueza prodigiosa”. O pintor teria repensado diversas experiências da história da arte e as refez por si, eliminando qualquer precência de escola ou artista na sua obra. Nenhuma influência, segundo o crítico, mostra-se como fundamental e permanente. Seu experimentalismo viria “de um conhecimento do antigo e de uma base realista, um bom senso absolutamente excepcionais”, aliados a “experiência pressentida, confor-
mindo-a aos elementos e caracteres que lhe sao pessoais, à essencialidade plástica, ao realismo tradicionalista, ao realismo ao tanto, de sua personalidade”.

Essa atitude se explicaria para o crítico na medida em que a personalidade do artista seria dotada de “uma ambigüe de acertar, da busca insaciável da verdade plástica” e dentro dessa postura de afirmação e orgulho individual Portinari seria “um anti-individualista dotado de uma psicologia popular e tradicionalista fundamental”. Essas seriam as bases do caráter do artista para explicar as suas duas facetas aparentemente contraditórias: o apego à tradição e a vontade de experimentar. O apego à tradição se traduziu na atenção e cuidado com o lado artesão, com o domínio de várias técnicas e com a adequação dessas aos assuntos abordados pelo pintor. Para Mário “é seu artesanalismo, a sua base psicológica popular e proletária, refletida na sua habilidade técnica que salva Cândido Portinari de virtuosidade falsa dos dilatantismo e das adesões desmoralizadoras.”

Para o crítico foi Portinari quem melhor encarnou “a luta entre o individualismo do artista aristocrático contemporâneo e o sentimento artesanal, proletário e antidualista, despertando pela preocupação predominante de técnica, das artes chamadas puras.” Esse sentimento artesanal leva o crítico a discutir o que é a questão do plágio - tema que estava em evidência provocando muitas polêmicas - como meio de rebater a crença romântica e também moderna da criação artística pura, do artista gênio divino. Mário procurava uma alternativa proletária, popular e democrática ao beco sem saída das vanguardas artísticas. Para ele, é a consciência artesanal que salva Portinari e lhe permite o plágio, lugar de reexperimentalismo plástico que o pintor exerce com intensidade e êxito. “Em vez do ideal, romântico sempre, do artista-herói que se exceta, ele é intimamente o operário (igualmente herói, por Deus) que se generaliza.” Essa disponibilidade para rezar as técnicas e estilos de diversas épocas e artistas é a materialização de uma versatilidade que se explicaria, tecnicamente, por “um artesanalismo extraordinário, de habilidade virtuosística que tem como conseqüência tornar o artista eminentemente receptivo e capaz de múltiplas concepções plásticas.” Portanto, para o crítico o exercício do plágio pelo pintor estaria mais do que justificada, uma vez que o artesanalismo praticado por Portinari vinha acompanhado pelo experimentalismo ingênuo disciplinado pelo imposição realístico-proletária do assunto. Segundo o crítico, Portinari conservava “uma alma e força populares. E todo ele é violência, paixão, virilidade plástica. Os assuntos dos quadros dele, mais do que nos convencer, nos dominam, nos deslumbram pela sensualidade, direi quase, pela sexualidade plástica com que os realiza. Beleza perdurária, ardente, sa, quase cruel em seu esplendor irradiante, bem própria e expressiva da alma popular e jovem de nossa América. Única alma que poderá dar expresso original a nossa América.”

Para o crítico a obra de Portinari é uma obra de relação entre a “experiência secular europeia e um mundo novo se afirmando livremente nacional, mas sem nenhum dilettantismo internacionalista.” Seria a afirmação do “nacional pelo seu socialismo popular que adota as formas que vive. Nacional sem a menor doutrina nacionalista. É a mais impressionante conjuração de ligações antigas e inquietações modernas, produzindo uma obra desrelacionada e original. Brasileira sempre. E profundamente americana pela sua atualidade, pela sua mestiçagem estética como pelos seus assuntos e seus temas. Mário de Andrade localizaria aí o específico de nossa condição, buscando fixar os
elementos de nossas peculiaridades nacionais apontando com isso traços de nosso caráter, em formação.

Cândido Portinari, seria o artista exemplar, gênio da nação, paradigma para aquele momento e posteriores, realizou uma obra que "caracterizou o Brasil, mas não o limitou" e para o crítico "ele jamais se diminuíu à convenção agressiva das alegorias, mas se difundiu nos mundos anteriores menos tendenciosos dos símbolos". Por constituir uma arte símbolo da nação, Portinari enlaçava sua temática psicológica: "pinta o que ama, o que recorda ou vê, e o seu fundamento proletário". Sua psicologia seria vista por Mário como "sempre uma psicologia derivada do seu proletarismo rural que lhe determinará a escolha temática: o mulato e o negro operário, os ofícios, o cenário dos morros pobres, os músicos populares". Para o crítico "esses dois assuntos, o retrato e o gênero proletário rural, com sua desinência carioca" sempre "o acompanharão em todas as fases de sua pintura". E através deles teria Portinari se verificado a cada momento, como que procedendo a uma exame íntimo de sua arte.

Tipo psicológico social, virtuosidade técnica se conjugariam na personalidade de Cândido Portinari para alcá-lo à condição de artista exemplar dentro do projeto modernizador e nacional de Mário de Andrade para a cultura brasileira de entanto, enfatizando também, nessa busca, a conotação de classe e a tentativa de construção de uma opção estética alternativa do modelo acadêmico tradicional e ao modelo alitizante das vanguardas europeias. A busca de parâmetros próprios para julgar e orientar a nova arte da nossa América foi um esforço respeitável para pensar nossas especificidades culturais, dentro de uma realidade mestiza e em atraso, e para propor uma produção cultural comprometida com a vida e com as forças do cenário político de entanto. Crítico e pintor, Mário e Portinari, formaram quase uma sinseise de obras e ensaios com o mesmo objetivo comum, unidos no mesmo compromisso de lutarem pelo amilhoramento do homem.

---

'ib.
'ib.