

## **Relação arte e sociedade na obra de temática social de Candido Portinari<sup>1</sup>**

### ***Relationship between art and society in the work of social themes of Candido Portinari***

Sandra Iris Sobrera Abella<sup>2</sup>  
Rafael Raffaelli<sup>3</sup>

#### **RESUMO**

Este artigo insere-se em uma pesquisa de doutoramento interdisciplinar no âmbito das ciências humanas, em andamento. Fundamenta-se no diálogo entre a obra, documentos relacionados e autores do campo das Ciências Sociais. Visou analisar aspectos sociais, econômicos e políticos presentes na obra de temática social de Candido Portinari, percebida como um objeto cultural complexo cuja leitura possibilita conhecer valores, ideologias, crenças, discursos, saberes e significados compartilhados. O método consistiu em uma abordagem semiótica, analisando a obra como signo e investigando aspectos da recepção através de informações obtidas em documentos do período (anos 1930 a 1950). Como resultado, é possível assinalar que, tendo sido considerado pintor oficial do governo Vargas, através de sua pintura Portinari contribuiu na afirmação de uma identidade nacional abrangendo diversidades culturais regionais e temas populares e de grupos socialmente marginalizados. Assim, foi possível concluir que tais obras permitiram uma leitura da sociedade, via mediação de sua produção artística.

**Palavras-chave:** Leitura de imagem visual. Significação. Pintura. Cultura. Sociedade.

#### **ABSTRACT**

This article is part of an interdisciplinary doctoral research in the humanities sciences, in progress. It is based on dialogue among the work, related documents and authors of the field of Social Sciences. Aimed to analyze the social, economic and political dimensions in the work of social themes of Candido Portinari, perceived as a cultural complex which allows reading known values, ideologies, beliefs, discourses, knowledge and shared meanings. The method consisted of a semiotic approach, analyzing the work as a sign and investigating the reception on information obtained

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma segunda versão do trabalho intitulado “Uma Leitura Sociológica sobre a Obra de Temática Social de Candido Portinari”, apresentado no I Seminário Nacional Sociologia & Política: “Sociedade e Política em Tempos de Incerteza”, no GT 8: Cultura e Sociabilidades, em Curitiba, 2009.

<sup>2</sup> Graduada em Psicologia, Mestre em Psicologia e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. [sobrera@hotmail.com](mailto:sobrera@hotmail.com)

<sup>3</sup> Professor do Departamento do Curso de Graduação em Psicologia, do Departamento do Curso de Graduação em Cinema e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da UFSC. [raraffa@terra.com.br](mailto:raraffa@terra.com.br)

from documents of the period (1930 to 1950). As a result, it is possible to note that, being considered official painter of Vargas government, through its Portinari painting contributed to the affirmation of national identity embracing cultural diversity and regional popular themes and socially marginalized groups. Thus, we concluded that these works led to a reading of society by his artistic production.

**Key Words:** Reading visual images. Meaning. Painting. Culture. Society.

## 1. INTRODUÇÃO

Entre as diversas fontes de investigação social possíveis, que permitem a identificação e a análise do panorama social, os objetos culturais constituem meios interessantes para obtenção de informações variadas, tendo em vista que foram produzidos por sujeitos inseridos em um determinado contexto social e histórico, e dados à recepção para sujeitos que são também datados e compartilham de valores comuns. Assim, enquanto objetos inseridos em um determinado contexto impregnado pela ideologia dominante, bem como também por conhecimentos que são compartilhados e de certa forma convencionados, pode-se afirmar que tais objetos culturais podem revelar os aspectos sociais e políticos de um determinado tempo e lugar. Portanto, tornam-se fontes pertinentes para através das quais identificar especificidades locais, características de uma determinada população, aspecto esse enfatizado por autores como Boaventura Sousa Santos (2007), o qual coloca em relevância a importância da valorização do aspecto local para a afirmação de identidades culturais marcadas por uma longa história de dominação cultural.

A pesquisa ora relatada insere-se em um projeto de doutoramento interdisciplinar no âmbito das ciências humanas, em andamento, focalizando o simbólico presente nas pinturas de Candido Portinari. Neste artigo especificamente, o foco recai na análise de aspectos sociais, econômicos e políticos presentes nas obra de temática social<sup>4</sup> do referido artista, cuja leitura – num sentido amplo do

---

<sup>4</sup> Tais obras são assim denominadas e agrupadas, como de temática social, na página eletrônica do Projeto Portinari ([www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)), organização criada pelo filho do artista com o objetivo de divulgar as obras completas na internet, bem como reunir e disseminar informações, possibilitando o amplo conhecimento das obras e auxílio na realização de pesquisas sobre Portinari e sua vasta obra, a qual consta no total de 4.919 obras catalogadas, entre desenhos, pinturas, gravuras, murais e outros suportes e técnicas diversas. Sendo que as obras de temática social compreendem quadros

termo – permite conhecer valores, ideologias, crenças, discursos, saberes e significados compartilhados da sociedade brasileira. Dessa forma, por meio deste trabalho o objetivo consiste em realizar uma análise social e política da obra e sua recepção a partir de um olhar interdisciplinar, buscando dialogar e trazer alguma contribuição para o âmbito dos estudos sociais acerca da realidade brasileira.

No caso de tais obras, sua significação está muito voltada para questões sociais relacionadas às camadas populares de baixa renda, entre as quais as referentes à discriminação racial e de gênero. Além disso, sua significação também está centrada no discurso de identidade nacional, principalmente no seu momento histórico de surgimento, no qual prevalecia a preocupação em afirmar a existência de uma brasilidade, principalmente através da figura do(a) mulato(a). Nesse sentido, ao ter sido considerado o pintor oficial do governo Vargas, e assim encarregado de produzir obras que permitissem construir um discurso de identidade cultural e exaltar uma brasilidade, Portinari, por sua vez, privilegiou representar culturas regionais e uma temática popular e relacionada a grupos sociais marginalizados.

Sendo assim, pode-se perceber a pertinência em recorrer a informações que remetem ao contexto histórico, social, político e econômico, e até mesmo artístico da época, as quais possibilitam compreender melhor os possíveis significados das obras, consideradas como possuindo um surgimento datado e localizado. Tais informações também são importantes no sentido de constituírem um co-texto<sup>5</sup>, ou seja, informações complementares que também podem ser lidas, juntamente com as obras, possibilitando a compreensão das mesmas, bem como também da sociedade de uma época. No entanto, também há que se ter em conta que, em se tratando de obras artísticas, não permanecem circunscritas a uma época, mas continuam tendo sentido além de seu contexto de surgimento, permanentemente abertas a novas produções de significação.

---

pintados, em sua maior parte, durante as décadas de 1930-1940. Entre tais obras, podem ser citadas em ordem aleatória, entre outras: “Grupo de Meninas” (1940), “Índia e Mulata” (1934), “Mãe Preta” (1940), “Crianças Brincando” (1940), “Baianas” (1940), “Meninas” (1940), “As Moças de Arcozelo” (1940), “Mulher e Crianças” (1940), “Café” (1935), “Mestiço” (1934), “Lavrador de Café” (1934) e “Retirantes” (1936).

<sup>5</sup> Este termo foi produzido por Teresa de Lauretis (2003), em suas análises de imagens visuais, referindo-se as informações extra-pictóricas, como as informações obtidas de pesquisa com fins contextuais, consistindo também em texto a ser lido, em conjunto com a obra.

Além de um conjunto amplo de informações contextuais, o co-texto também é constituído dos diversos discursos que circulam, ou seja, por repertórios significativos os quais intervêm nas relações entre os sujeitos receptores e as obras. Considerando a arte em seu aspecto de criação, mesmo podendo veicular conhecimentos variados acerca de uma época, a obra não é considerada como um reflexo especular da realidade – embora desta o artista retire elementos para criar – mas antes, como uma recriação e superação da realidade a partir da subjetividade do artista e, portanto, de significações próprias que ultrapassam uma explicação em que o contexto é visto como determinante. Sendo assim, vale destacar que uma mera transposição explicativa simplista e mecânica de informações contextuais para a interpretação do objeto artístico, não permite abranger o alcance significativo da mesma. Nesse sentido, ao considerar informações extra-pictóricas tentou-se evitar que a análise pendesse para um subjetivismo, e também que os quadros fossem vistos como reflexos da sociedade na qual foram produzidos. Por conseguinte, buscou-se que os conhecimentos obtidos servissem para enriquecer e ampliar a visão sobre a obra, embora evitando uma visão determinante na relação entre a sociedade e suas produções culturais. Contudo, não se pode basear apenas nas informações relativas ao contexto quando se pretende uma compreensão ampla e complexa do processo de significação de obras de artes plásticas, sob pena de reducionismo e perda do especificamente artístico que não se encontra diretamente no contexto, podendo mesmo superá-lo. Pode-se afirmar, desse modo, que a obra remete a discursos construídos por sujeitos de um momento histórico e que podem ser apreendidos por sujeitos de um outro contexto.

## **2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS**

A sociedade contemporânea de modo geral, e a brasileira em particular, tem se caracterizado pela predominância de alguns traços culturais, dentre os quais podem ser citados: ritmo acelerado, instabilidade, provisoriedade, instantaneidade, rápidas transformações sociais e tecnológicas, as quais têm ocasionado um sentimento de incerteza generalizado, imagens visuais em profusão, contribuindo

para gerar determinadas formas de sociabilidades. Tais relações, por sua vez, mostram-se superficiais e fragmentadas, acabando por caracterizar assim as formas de recepção dos objetos culturais em sua diversidade (GIDDENS, 2005; HARVEY, 1993; LYOTARD, 1998; JAMESON, 1997). Assim, pode-se afirmar que tais formas de sociabilidade estão relacionadas com questões mais amplas, ao estarem inseridas em uma determinada forma de organização social e política regida pelas formas de produção capitalista, as quais acabam gerando relações marcadas com valores como utilitarismo, consumismo, individualismo, competitividade, desconfiança e indiferença. Sendo pertinente assinalar que tais condições da vida moderna e características das quais decorrem conseqüências nas formas de sociabilidade têm uma longa história, podendo ser percebidas, mesmo que inicialmente, no período em que surge e vai se desenvolvendo a arte moderna, ou seja, já entre o final do século XIX e início do século XX.

Adolfo Sánchez Vázquez (1978), referindo-se à mudança de relação entre o artista e a sociedade para quem dirige suas obras, recorre a uma temporalidade anterior, afirmando que, com a ascensão do capitalismo, a relação direta do artista com o seu público consumidor se modificou. Por conseguinte, surgiu o mercado como uma instância abstrata e invisível, e o consumidor do produto do trabalho artístico passou a ser, como disse o autor em questão: “um consumidor alheio, futuro, cuja face jamais verá e que, no entanto, em que pese seu caráter abstrato e invisível, não poderá deixar de levar em conta no curso de seu trabalho criador” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.194).

Portanto, além de conhecer diversos aspectos que envolvem o contexto de produção da obra, ao se descrever as relações estéticas estabelecidas entre o público e a obra, torna-se necessário enfatizar o fato de que, embora a produção de sentido seja singular, uma elaboração e reação própria de cada sujeito, visto tratar-se de um sujeito socialmente constituído, tal produção de sentidos não ocorre de forma totalmente aleatória e livre, mas antes inserida em uma cultura que condiciona os olhares dos sujeitos e o modo como estes se relacionam com a obra, seguindo uma determinada regulação das formas de produção e consumo dos bens culturais em uma sociedade.

Esse aspecto da obra de arte considerada enquanto mercadoria remete à ênfase da sociedade no consumo, conforme foi ressaltado por Hannah Arendt (1981), no sentido de que o trabalho tem sido visto apenas como meio de subsistência em uma sociedade que acabou valorizando a vida no seu aspecto biológico. Para a autora em questão, tal sociedade enfatiza o *animal laborans*, cuja ênfase no labor significa valorização apenas ao que garante a sobrevivência, buscando atender as necessidades imediatas, e portanto, fúteis, não visando durabilidade, nem permanência. Nesse sentido, a arte muitas vezes não é valorizada enquanto vista como objeto supérfluo, a não ser que seja valorizada em um mercado, ou seja, como mercado de arte.

Ao considerar as complexas relações entre sujeito e sociedade, focalizando as conseqüências do contexto mais amplo social e político em que os sujeitos estão inseridos sobre as vidas individuais dos mesmos, é interessante apontar a arte como necessária no sentido de possibilitar uma integração do sujeito na sociedade, a qual se caracteriza pela fragmentação e desumanização. A esse respeito, Ernst Fischer (1987) afirma que quanto mais complexa e mecanizada se torna a vida das pessoas, maior a necessidade da arte como uma possibilidade de tal integração, afirmando o seguinte:

Na realidade, o homem pagou um preço colossal [sic] por sua elevação a formas de maior complexidade e maior produtividade social. Em conseqüência da diferenciação de habilidades, da divisão do trabalho e da separação das classes, ele se alienou não só da natureza como de si mesmo. O padrão complexo da sociedade representou uma dissolução nas relações inter-humanas: o crescente enriquecimento social representou, em muitos aspectos, um crescente empobrecimento humano. A individualização foi secretamente sentida como uma culpa trágica, a nostalgia de uma unidade perdida era inextinguível (...). (FISCHER, 1987, p.52)

Um modo amplamente recorrente de “ver” a arte é pensá-la como veiculadora de ideologia, concebendo-a como condicionada por sua origem de classe e meio de divulgação dos valores e interesses dessa mesma classe, entendendo a arte como reflexo direto das relações de produção. Conforme Sánchez Vázquez (1978), “(...) segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar sua visão do mundo, e com ela sua época e sua classe (...)” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.32). Contudo, o mesmo autor afirma que, embora esta possua

uma origem de classe, realiza uma superação de seus condicionantes histórico-sociais e, que portanto, a ideologia desempenha um lugar, mas o mesmo não é determinante. Assim, ainda que a arte faça parte da superestrutura, e na sociedade dividida em classes se ache vinculada a determinados interesses de classe, a arte mantém a sua autonomia, e por esse motivo não pode ser reduzida a uma mera ideologia (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978).

Matvei Isaevich Kagan (1980) aponta também para a alienação do indivíduo, decorrente da divisão social do trabalho, assinalando que tal fato foi benéfico e prejudicial ao mesmo tempo, tendo sido benéfico, pois o mais alto grau de desenvolvimento em cada atividade só foi possível de ser alcançado via especialização; mas prejudicial, por outro lado, à medida que ocasionou um desenvolvimento unilateral e incompleto dos indivíduos (KAGAN, 1980, p.96). Entretanto, indica ainda que a arte não se submeteu a essa fragmentação, mantendo sua característica sincrética, apesar de algumas especializações dentro do campo da arte, motivo pelo qual a arte é importante para a construção do homem integral.

Nesse sentido, René Huyghe (1986) aponta para o aspecto desalienador da arte, afirmando que esta enriquece o mundo ao diversificá-lo, não o estereotipando, diferentemente do que ocorre em muitas imagens não artísticas, e também chocando o espectador ao agir sobre sua sensibilidade, e assim, de certa forma, suscita um posicionamento, senso crítico e reflexão. Por esse motivo, a arte possibilita uma desalienação, ao proporcionar ao sujeito o abandono de uma posição passiva, podendo passar a julgar criticamente.

Sendo assim, no tocante à relação entre arte e sociedade, a primeira (embora de certa forma determinada devido ao seu contexto de surgimento), mantém autonomia referente à segunda, à medida que a supera, a partir de uma síntese dialética do universal e do particular, superando seu próprio condicionamento. A esse respeito, Sánchez Vázquez ressalta que

Por sua origem de classe, por seu caráter ideológico, a arte é a expressão do dilaceramento ou divisão social da humanidade; mas, por sua capacidade de estender uma ponte entre os homens através da época e das sociedades de classe, a arte revela uma vocação de

universalidade, e prefigura, de certo modo, o destino universal humano que só chegará a realizar-se efetivamente numa nova sociedade, mediante a abolição dos particularismos – materiais e ideológicos – de classe. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.27)

Com relação à dimensão universal, Sánchez Vázquez explicita que tal universal humano não é abstrato e atemporal, mas antes “o universal humano que surge *no e pelo* particular” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.27-28 – grifos do autor). Ou seja, através da vida concreta; e que tal aspecto particular, portanto, consiste na obra enquanto produto da atividade humana, realizada por um sujeito historicamente condicionado. Sendo assim, a arte resiste a qualquer determinismo sociológico, seja religioso, político ou econômico.

Outro ponto assinalado com relação à arte refere-se ao seu aspecto prático. Nesse sentido, Kagan (1980) assinala o seu caráter de produção, visando a transformação da atividade concreta ao construir objetos com a finalidade de satisfazer necessidades humanas. Assim, consistindo a atividade artística em ação sobre a matéria, tal definição a caracteriza como transformadora, enfatizando a sua produtividade. Portanto, a partir desta perspectiva, a arte também é concebida como uma forma de trabalho. Tal argumentação também é apontada por Hannah Arendt (1981), ao afirmar que a arte é a última atividade do 'homo faber' que ainda persiste em nossa sociedade, ao caracterizar a obra de arte como um objeto que é feito para perdurar e ter existência que transcende a do artista.

Outra concepção de arte a compreende como meio de comunicação. Nesse sentido, enquanto uma atividade eminentemente social Sánchez Vázquez (1978) propõe que a apreciação e a leitura sejam abertas, sendo que a possibilidade de produção de sentidos nunca se esgota, caracterizando assim a riqueza de uma obra.

Se a arte é, por essência, diálogo, comunicação, mar aberto no tempo e no espaço, o consumo ou gozo adequado a esta produção que, por sua própria natureza, reclama o derrubamento de todas as muralhas que querem limitar sua capacidade de comunicação, é um consumo aberto, social; um consumo que, longe de esgotar uma obra de arte, converte-a em fonte constante de contemplação, de crítica, entendimento ou valorização; um consumo que mantenha aberto o diálogo, depois de cada comunicação individual com a obra, que torne possível que cada indivíduo faça sua, humanamente sua, uma obra de arte, mas de tal modo que sua apropriação individual deixe lugar a outras apropriações e, deste modo, integrando-se

umas nas outras através do tempo, revelem – graças a esta múltipla e rica apropriação da obra – toda a riqueza humana objetivada nela. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p.264-265)

### **3. MÉTODO**

Os procedimentos metodológicos considerados necessários para a obtenção das informações que permitiram alcançar os objetivos propostos, abrangeram pesquisa bibliográfica e documental – composta de documentos escritos e visuais – buscando conhecer diferentes aspectos relacionados à obra e a apreensão do referencial teórico e metodológico.

Alguns materiais do acervo do Projeto Portinari, constituído de livros, artigos, cartas, catálogos e depoimentos de contemporâneos do artista, com informações acerca de como a obra foi recebida na época e que repercussão teve, foram levantados e obtidos via internet, consultando a base de dados disponibilizada no endereço eletrônico do Projeto. Os depoimentos consistem em transcrição de entrevistas realizadas e transcritas por integrantes do Projeto Portinari, e recentemente também disponíveis em CD-ROM, sendo que para este trabalho foram utilizadas as transcrições, tendo sido selecionados seis depoimentos e determinadas partes do todo das transcrições, por consistirem em partes em que o entrevistado falava mais especificamente sobre Portinari e as questões sobre as quais se estava investigando.

### **4. UMA LEITURA VISUAL DO PONTO DE VISTA SOCIAL, HISTÓRICO E POLÍTICO**

A Modernidade pode ser pensada como um projeto que visava o progresso no âmbito da ciência e influenciar os diversos aspectos da cultura de modo geral, contrapondo-se, na sociedade ocidental, a valores tradicionais que permaneceram praticamente imutáveis durante séculos, propondo novas normas nos diversos campos do conhecimento (HARVEY, 1993). Assim, este novo momento passou a se caracterizar pela padronização de comportamentos, valores e do senso estético,

visando o controle racional da realidade no anseio por progresso, como antídoto e resposta para todos os males que afligiam a sociedade, procurando assim alcançar o bem-estar coletivo. O modelo científico predominante foi o positivismo, e tal momento caracterizou-se por uma concepção de progresso linear, por crenças em verdades absolutas e por uma ênfase na racionalidade científica. Propôs-se, portanto, o chamado Projeto da Modernidade, assim denominado por Jürgen Habermas, constituindo-se em um projeto salvacionista e utópico. Nesse sentido, Ana Maria Belluzzo (1990) aponta a Modernidade como um “modo de ser que se manifesta e é debatido desde os fins do século XVIII” (p.14), marcando uma forma de relação do homem com o mundo a qual tem como características principais a desconstrução do conhecido e a busca por lançar-se ao desconhecido, ou seja, o rompimento com a tradição (LAMBERT, 1984).

Inserido dentro desse projeto de Modernidade, principalmente na sua primeira metade, o século XX consistiu, segundo Rosemary Lambert (1984), na época em que “mais coisas mudaram, e mais rapidamente do que em qualquer época anterior” (1984, p.1) nos diversos âmbitos da sociedade. Sendo assim, com a industrialização crescente e cada vez mais sofisticada, sobreveio para a Modernidade a esperança de solução dos sofrimentos humanos embasada no progresso científico, proporcionando também um conforto sem precedentes no ambiente privado.

Nesse sentido, torna-se interessante observar as inúmeras inovações tecnológicas, filosóficas e científicas que mudaram a vida e, conseqüentemente, o pensamento ocidental, frente a um cotidiano mais acelerado direcionando para uma maior ênfase no tempo presente:

(...) o movimento e o corre-corre crescentes da vida cotidiana afetam a arte e a filosofia. No final de séc. XIX, o primeiro trem elétrico, o metrô de Paris, acelerou a vida nessa cidade. Ao mesmo tempo, o filósofo francês Bergson estava trabalhando em teorias sobre tempo, mudança e desenvolvimento, concebendo o tempo mais como um processo contínuo do que como uma sucessão de instantes separados. Em 1902, é publicado o primeiro livro de Freud sobre a interpretação dos sonhos, e um diretor francês realizou um dos primeiros filmes mudos de ficção científica, Uma viagem à Lua. (...). Em 1905, a teoria da relatividade de Einstein desenvolveu as teorias de Newton, tratando uma vez mais de espaço, tempo e movimento. Surgem as primeiras fotos em jornais, e as pessoas passam a apreender visualmente o que está acontecendo em remotas regiões. O telefone converte-se, em

1906, num aparelho de uso cotidiano. O primeiro vôo sobre o Atlântico não tardaria a tornar-se realidade, bem como o primeiro carro de uso familiar, o Ford modelo T. (LAMBERT, 1984, p.3)

Com tais inovações as distâncias encurtaram-se, transformando a concepção de tempo (HARVEY, 1993), sendo que assim, as separações territoriais tornaram-se diluídas e os acontecimentos ocorridos em lugares distantes acabaram tendo conseqüências alastradas para além das suas divisas. Dessa maneira, Anthony Giddens afirma que “As conexões sociais, políticas e econômicas que atravessam as fronteiras entre países decididamente condicionam o destino dos que vivem em cada um deles” (2005, p.56). Com tal diminuição na percepção das distâncias espaciais, ocorreu aceleração na vida cotidiana, fato que ocasionou inquietações: “O mundo à sua volta estava mudando. Não surpreende que muitas [pessoas] se sentissem intranqüilas e confusas. O isolamento tornou-se impossível. A insistência no presente e no futuro também fez que o passado contasse cada vez menos” (LAMBERT, 1984, p.3).

No entanto, ao invés de soluções e conseqüente incremento do bem-estar coletivo que se esperava que a ciência inevitavelmente proporcionaria, o que ocorreu foi o maior alcance de destruição, à medida que muitas inovações eram utilizadas nas guerras, trazendo descrença e decepção cada vez maiores nos seres humanos e no futuro, pois “essa novidade excitante que o mundo industrial prometia ficava comprometida na guerra, onde as máquinas destroem homens” (LOURENÇO, 1995, p.41).

Assim, conforme Eric Hobsbawm (1995), durante e entre as guerras mundiais havia um “clima” sombrio de desesperança e apreensão. Com relação à barbárie decorrente das duas grandes guerras, esse autor afirma que

(...) este século nos ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis, não é fácil apreender a extensão do regresso, por desgraça cada vez mais rápido, ao que nossos ancestrais do século XIX teriam chamado padrões de barbarismo. (HOBBSAWM, 1995, p.22)

Interessante a análise realizada por Hobsbawm (1995), na qual o autor dá visibilidade à aliança realizada entre o capitalismo e o socialismo para salvaguardar interesses das potências econômicas durante o período de vigência da Segunda

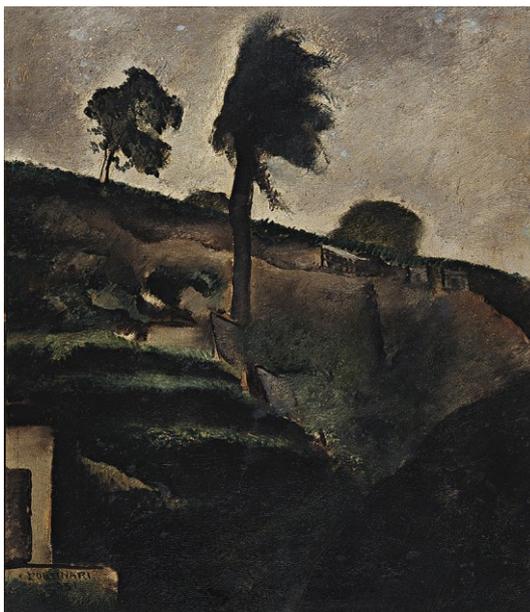
## Guerra Mundial. Segundo ainda o autor,

A democracia só se salvou porque, para enfrentá-lo, houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do Exército Vermelho. De muitas maneiras, esse período de aliança capitalista-comunista contra o fascismo – sobretudo as décadas de 1930 e 1940 – constitui o ponto crítico da história do século XX e seu momento decisivo. De muitas maneiras, esse é um momento de paradoxo histórico nas relações entre capitalismo e comunismo, que na maior parte do século – com exceção do breve período de antifascismo – ocuparam posições de antagonismo inconciliável. (HOBSBAWM, 1995, p.17)

Um fato decorrente da Segunda Grande Guerra consistiu na solicitação às mulheres para que trabalhassem enquanto os homens combatiam na guerra. Esse foi o momento em que as mulheres saíram pela primeira vez do ambiente doméstico (HOBSBAWM, 1995; NOGUEIRA, 2001). Esse fato, conjuntamente com a Revolução Industrial, possibilitou o surgimento de movimentos feministas que tinham como principal reivindicação, nesse momento histórico, o direito ao voto. Sendo assim, o bom desempenho das mulheres no mercado de trabalho enquanto os homens lutavam na guerra foi considerado importante, tendo se tornado um elemento desencadeador da emancipação das mulheres. Entretanto, o trabalho feminino nesse período foi circunstancial, pois finda as guerras, as mulheres deveriam retornar ao ambiente doméstico, sendo grande a pressão social nesse sentido, pois tinham que ficar em casa dedicando-se exclusivamente à educação dos filhos. Caso contrário, segundo o discurso dominante na época, a diminuição dessa dedicação traria péssimas consequências sobre as crianças, pois estariam permitindo que viessem a tornar-se adultos problemáticos (NOGUEIRA, 2001).

Com relação ao contexto artístico, a Segunda Guerra Mundial acabou propiciando um estado de ânimo geral de desesperança, intranqüilidade e tragicidade (HOBSBAWM, 1995; LOURENÇO, 1995), o que acabou afetando não apenas a escolha das temáticas, como também no trabalho plástico realizado pelos artistas da época, caracterizando-se pelo “despojamento compositivo, matérico e técnico” (LOURENÇO, 1995, p.18-19), bem como o uso de tonalidades mais escuras, caracterizando assim a estreita relação entre sociedade e produção cultural que muitas vezes ocorre. Tal afirmação pode ser evidenciada no quadro logo a

seguir, pintado próximo a essa época (figura 1).



**Figura 1** - “Paisagem”, 1931.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Outro fato que muito influenciou a época consistiu na ampla utilização pelos Estados das tecnologias e conhecimentos publicitários modernos disponíveis, aproveitando os recursos dos meios de comunicação – a imprensa, o cinema, o rádio, imagens, canções, monumentos, e outros, com o intuito de obter apoio político em grande escala, atingindo o povo e originando assim uma cultura orientada para as massas populares (HOBBSAWM, 1995). Pois com o término da Primeira Guerra Mundial, o descrédito com relação aos rumos da sociedade ocidental aumentou, e os governos utilizaram estratégias políticas que enfatizavam o nacionalismo e a busca da identidade nacional procurando, assim, conciliar as tradições do povo com o projeto moderno de progresso.

No Brasil, além da repercussão dos fatos históricos internacionais, como a participação do país nas guerras mundiais e as conseqüências da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, diversos acontecimentos políticos e sociais ocorreram e tiveram implicações, agitando o período. As décadas que antecederam o ano de 1940, os quais abrangeram a chamada Primeira República, consistiram em momentos em que ocorreram inúmeros conflitos (revoltas, guerras e rebeliões),

Movimentos Tenentistas, a Coluna Prestes, o apogeu e a queda do café (o principal produto que sustentou a economia no período), a imigração (principalmente a italiana, em que a maioria foi trabalhar nas fazendas de café, do interior de São Paulo), os movimentos operários, a greve geral de 1917, a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o governo provisório de Getúlio Vargas, a Revolução Constitucionalista, a Ação Integralista Brasileira (um movimento de cunho fascista) e a Aliança Nacional Libertadora (movimento comunista que teve adesão de ampla parcela da população pauperizada), a Intentona Comunista, o estado de sítio, o golpe de Getúlio Vargas em 1937 e seu governo totalitário denominado de Estado Novo, os direitos trabalhistas. A situação econômica agravou-se após a crise de 1929, ocasionando aumento da dívida externa e do desemprego. Com a desvalorização do café no mercado internacional, muitos trabalhadores das lavouras dirigiram-se para os centros urbanos em busca de trabalho agravando a situação (LOURENÇO, 1995, p.31).

Frente ao descontentamento popular, o governo de Getúlio Vargas buscou promover a ordem demonstrando uma postura populista, fundamentada na veiculação de uma imagem paternalista. Tendo em vista que se tratava de um governo ditatorial, Getúlio Vargas, seguindo uma tendência política vigente na Europa, utilizou-se de estratégias para agradar o povo, como a instituição de direitos: a estipulação da jornada de trabalho de oito horas, a regulamentação do trabalho feminino e infantil, a criação de sindicatos, o voto secreto, a criação da Justiça Eleitoral, a instituição do voto feminino e para maiores de 21 anos. No campo artístico, exerceu o mecenato, acabando por impulsionar a arte moderna ao apoiar principalmente temas que exaltavam o povo brasileiro. Também os artistas passaram a se organizar em sindicatos, clubes e associações, embora não estivessem contemplados pela legislação trabalhista (LOURENÇO, 1995). Portanto, seguindo a tendência que ocorreu em governos de outros países, o Estado Brasileiro também se direcionou para o povo, procurando enfatizar o nacionalismo e evidenciar uma identidade nacional:

A associação entre povo e trabalho é uma característica dessa fase, entendida como sinal positivo de luta cotidiana, valor e empenho para o

país. A segunda metade da década de 30 e os anos seguintes fermentam questões contundentes para o homem brasileiro, como a sobrevivência, a liberdade, a manipulação das camadas populares e o discurso populista. (LOURENÇO, 1995, p.32)

Paralelamente ao projeto da Modernidade, mencionado anteriormente, definido principalmente pela busca de progresso, nas artes também foi implantado um projeto que exaltava o novo e as rupturas com o passado, criando para isso uma nova linguagem que se afirmasse e expandisse como um novo parâmetro de relações estéticas e que fosse capaz de contemplar essas transformações e propiciar o surgimento de um “homem novo”, centrado no momento presente e comprometido com o futuro. Assim, como uma vanguarda artística, o modernismo surgiu no final do século XIX e início do século XX, buscando acompanhar o progresso econômico e industrial.

Belluzzo (1990) aponta para o fato de que os artistas modernos brasileiros apropriaram-se dos recursos artísticos da vanguarda europeia visando realizar uma “re-visão cultural”. Além de rever e modificar as artes nacionais, buscavam também lançar um novo olhar sobre a própria cultura, a partir de novos procedimentos artísticos (BELLUZZO, 1990, p.20). Assim, ao voltar-se para a própria cultura e buscar as raízes da sua brasilidade, a vanguarda brasileira não só olhou para o futuro/o porvir de modo semelhante a como o fizeram os artistas dos movimentos europeus, mas diferentemente destes, também olhou para o passado (BELLUZZO, 1990). Com relação ao passado buscado pelos pintores modernos brasileiros, Lourenço aponta para o seu sentido não conservador, de uma procura pela história em sentido contrário, ou seja, com o intuito de conhecer para lutar por uma identidade nacional auto-afirmativa. Assim, afirma: “o passado, capaz de sinalizar uma identidade nacional e reconciliar-nos com as fontes peculiares do povo, tem no bojo uma rebelião, daí sua natureza política” (LOURENÇO, 1995, p.24).

Com relação ao discurso que defende e busca afirmar uma identidade nacional como uma identidade cultural unificada, como no caso da brasilidade, Stuart Hall (1998) afirma que tal intento não passa de uma ficção, ou dizendo de uma outra forma, de uma “comunidade imaginada”. Segundo este autor, o discurso de uma identidade nacional implica no apagamento de diferenças culturais, tanto

referentes a etnias, como também a idades, gênero e classe social, presentes concomitantemente em uma mesma sociedade. Pode-se afirmar que tal discurso, é narrado na obra de Portinari, em meio à profusão de mulatas e mulatos. Assim sendo, conforme Hall (1998) tal discurso que pretende de certa forma unificar as identidades visando gerar homogeneização cultural, e assim coesão social em torno de uma “comunidade simbólica”.

Para Maria Cecília França Lourenço (1995), os anos 1930 a 1940 consistiram em um período de maturidade e consolidação do movimento artístico brasileiro em questão, em que os artistas e teóricos buscavam consolidá-lo e transformá-lo em cultura urbana e cotidiana. Para buscar atender a esse fim, diversos artistas realizaram murais em espaços públicos buscando levar os valores modernos para o cotidiano da vida urbana e assim alcançar um número maior de pessoas.

No entanto, de acordo com Maria Amélia Bulhões (1992), os movimentos modernistas brasileiros não realizaram as rupturas a que se propuseram inicialmente, mas, ao contrário, acabaram por levar a cabo um modernismo conservador. Tal fato decorreu, conforme a mesma autora, da dependência política desses movimentos, pois estavam atrelados aos projetos políticos e aos interesses da elite brasileira. Bulhões (1992) afirma ainda que as rupturas que ocorreram na pintura brasileira de vanguarda nas décadas compreendidas entre os anos 1920 e 1950 restringiram-se aos aspectos formais, mas não promoveram uma modificação das idéias. A mesma autora ressalta também que a arte moderna brasileira, portanto, tratou-se de um projeto estético articulado com um determinado projeto sócio-econômico e político, estabelecendo entre si uma relação “de mútuo reforço” (BULHÕES, 1992, p.58). A autora, assim, critica uma visão do movimento modernista no Brasil como tento sido efetivamente inovador e confrontador à ideologia dominante e à subserviência das artes plásticas brasileiras aos interesses das elites, tendo em vista que, na realidade, tal movimento teve características aristocráticas.

Nesse sentido, alguns críticos, ainda, apontaram para a contradição existente entre as idéias políticas de esquerda de Portinari e sua atuação como pintor oficial no governo Vargas. A esse respeito, Aracy Amaral (1983) afirma que tal ambigüidade

vem a reforçar uma imagem de identidade brasileira fundamentada na contradição e na falta de coerência, como no excerto seguinte:

Embora faça suas denúncias, mantém um diálogo com aqueles que são seus compradores. São esses que o sustentam e pode ser até – como alguns chegam a argumentar – que o sustentem para que faça, inclusive, as denúncias. É uma situação muito contraditória, uma circunstância bem típica de um país capitalista, subdesenvolvido, terceiro-mundista. A gente pode lamentar a falta de coerência, mas não deixa de ser uma reafirmação dessa característica nossa. (AMARAL, 1983, p.13)

Nesse sentido, na apropriação de muitos artistas ao movimento artístico expressionista como linguagem, pode-se afirmar ter estado implícito uma noção da atuação artística como uma forma de promover revolução social. Assim, esses artistas abrem mão do distanciamento — ou “purismo formal” — ao enfatizar a temática social, e buscam, desta forma, um posicionamento frente às injustiças e contradições sociais. Pois, como afirma Lourenço: “É evidente que num país repleto de contrastes sociais, o expressionismo torna-se uma solução visual plenamente satisfatória para esposar e denunciar os conflitos flagrantes, assim resgatando certo lugar do artista e balizando-o para a sociedade” (1995, p.39-40). A figura 2, apresentada logo abaixo consiste em exemplo de obra expressionista, como grande parte da obra de Portinari costuma ser denominada.

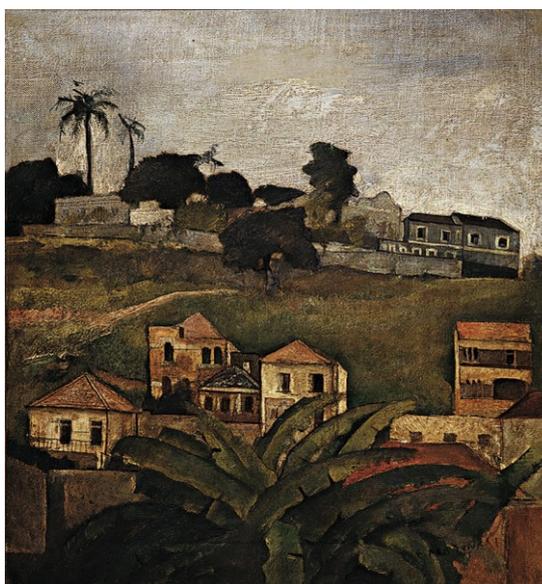


**Figura 2** - “Menino Retirante Segurando Bauzinho”, 1947.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Outra especificidade na apropriação de estilos e movimentos, em comparação

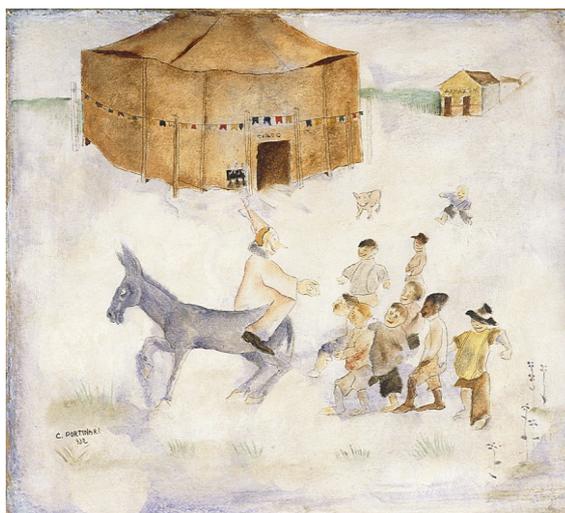
à arte europeia, principalmente, refere-se ao primitivismo. Enquanto na Europa, conforme aponta Annateresa Fabris (1990) o primitivismo era novo e exótico, no Brasil tal produção artística ressaltava a tradição brasileira em temas e objetos folclóricos, tendo sido utilizado, portanto, em prol da afirmação do nacionalismo. A partir da valorização dos artistas *naïf*, os artistas plásticos modernistas procuravam simplicidade no tratamento dos temas através de um modo de representação despretensioso, beirando o ingênuo e, assim, buscando aproximar-se da expressão de um pensar popular. Desse modo, tal tratamento estilístico das obras, primando por traços simplificados, remetem, como características de uma cultura popular, a uma visão de mundo simples, “ingênua”, visando expressar emoções e sentimentos. Trata-se, portanto, de uma arte principalmente voltada para o cotidiano e as preocupações sociais, a crítica social e a expressão de sentimentos mais violentos, como angústia e desespero.

Com relação à obra de Portinari, sua apropriação primitivista constitui uma adequação da forma ao tema “popular”, relacionando-o com a concreticidade e a cotidianidade da vida, com espontaneidade e simplicidade, e também remetendo a escassez material. Pode-se observar, na figura 3, alguns destes elementos anteriormente citados:



**Figura 3** - “Paisagem com casario”, [1931].  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

De acordo com Quirino Campofiorito (1982), muitas pinturas de Portinari lembram o desenho infantil, podendo se incluir o quadro da figura 4 nessa designação. Pintando tal tema à maneira de pinturas feitas por crianças, pode-se afirmar que, de modo geral, trata-se de uma pintura que busca ser singela e ingênua, explicitando um modo de pensar mais voltado para as experiências concretas, mais emotivo e menos sujeito a regras acadêmicas, manifestando-se em um modo de pintar simplificado.



**Figura 4** - “Circo”, 1932.

Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Assim, com relação aos quadros em questão, percebe-se tal primitivismo no tratamento formal da temática popular, cujos traços assemelham-se a desenhos infantis. Pode-se dizer que Portinari aproxima-se do modo de pensar popular, ao simplificar e mesmo deformar as figuras. Nesse sentido, como salienta Belluzzo (1990), a pintura primitivista apropriou-se dos “signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena. Aproxima o urbano e o rural, o caipira e o operário” (BELLUZZO, 1990, p.19). Sendo possível afirmar que tais figuras acabam constituindo símbolos de brasilidade e que Portinari privilegiou o rural e o caipira, também representando o negro, o mulato, o índio e o caboclo, enquanto a temática da vida urbana foi bem menos frequente no conjunto de sua obra. Tais características apresentam-se exemplificadas nas reproduções apresentadas a seguir.



**Figura 5** - “Retirantes”, 1936.

Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Sua temática, embora variada, em sua maioria caracteriza-se pelo assunto popular e social, como por exemplo: as cenas de trabalho, a favela, a morte, os retirantes (figura 5), os cangaceiros, os tipos étnicos predominantes no Brasil: o indígena, o negro e o mulato. Referentes à cultura e folclore brasileiros, pintou as seguintes temáticas: o casamento na roça, o circo (figura 4), o espantalho, as festas populares (figura 6), os jogo infantis (figura 10), os músicos. Outro tema a que se dedicou foi o histórico, tendo representado cenas e personagens históricos nacionais como o descobrimento e a primeira missa no Brasil. Outros temas contemplados foram: o religioso, a natureza (figura 1), a natureza morta, e também o retrato, entre outros.<sup>6</sup> Entre as temáticas citadas, a figura 6 é apresentada a seguir como um exemplo da temática popular na representação de uma preparação para uma festa típica da cultura brasileira, ressaltando um aspecto comunitário no modo como as pessoas se dividem entre as atividades de cuidar das crianças e de ocupar-se com os preparativos, o que pode ser significado como uma característica de brasilidade

<sup>6</sup> A título de ilustração são aqui apresentados apenas alguns exemplos da vasta obra do artista. Mais reproduções de pinturas relativas aos demais aspectos mencionado podem ser conferidas no endereço eletrônico do Projeto Portinari que consta na nota 4.

presente na forma em que a temática foi trabalhada no quadro.



**Figura 6** – “Festa de São João”, 1939.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Com relação à paisagem, esta aparece em segundo plano com relação às figuras humanas e aos objetos que as cercam, a mesma parece árida, não mostrando montanhas, morros, árvores ou casas, constituindo assim um mero fundo sem atrativos, permitindo proporcionar uma impressão de ambiente deserto. Tal invariabilidade é ressaltada pela forma reta e lisa, em cores que se repetem. No entanto, a variação e conseqüente quebra com uma monotonia se dá, justamente, pela variação nos tons e pela criação de textura constituída de pequenos traços. Provavelmente trata-se de Brodowski, cidade do interior do estado de São Paulo, onde Portinari nasceu. Ele chegou a dizer em algumas entrevistas que muitas de suas pinturas, principalmente as de temática infantil, foram ambientadas na paisagem de sua cidade natal, particularmente as que se referem a brincadeiras infantis e aludem a lembranças de sua própria infância<sup>7</sup> (figura 3). Nesse sentido, pode-se afirmar que o artista não destacou a paisagem, a qual assume, portanto, uma importância secundária, de menor importância, possibilitando significar que os tipos humanos são mais importantes para um sentido de identidade nacional, do que a terra e suas belezas naturais, que não aparecem de modo destacado nestes

<sup>7</sup> Conversa com Portinari. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/RJ. 11 de outubro de 1955.

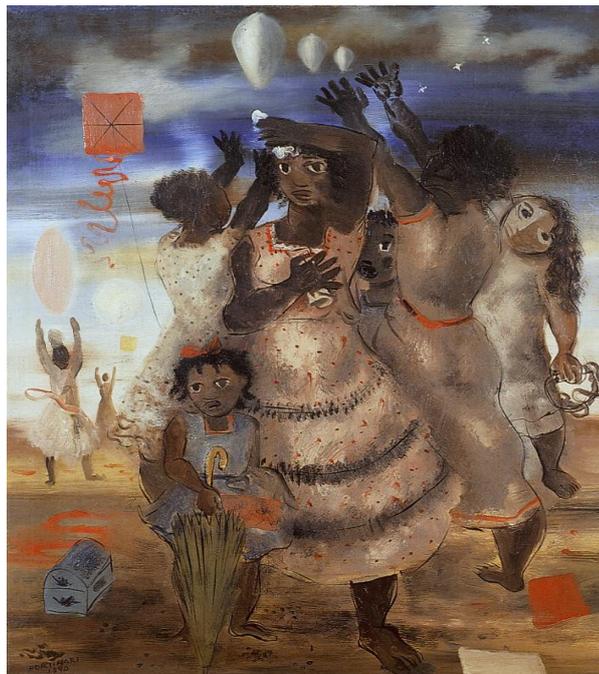
quadros, e mesmo tem sido muito pouco representado em seus outros quadros, com exceção de umas poucas marinhas. Portanto, pode-se sublinhar que há uma exaltação do humano em suas obras. O quadro da figura 7 é um exemplo dessa assertiva:



**Figura 7** – “Paisagem de Brodowski”, 1940.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

As formas femininas, por sua vez, aparecem ressaltadas, com volume realçando certas partes de seus corpos, como nádegas, barriga e panturrilhas, demarcadas com o uso da tinta, o que proporciona um efeito de volume e transparência. Seus corpos são proporcionais, embora exista deformação, o que é realizado para fins expressivos. Os corpos possuem características semelhantes, com pouca singularidade entre si: braços musculosos, corpos de formas arredondadas, pernas de formato parecido, pés descalços, conduzindo à significação de que se tratam de meninas oriundas das camadas populares. Assim, as figuras femininas aparecem com características de sensualidade, simplicidade e força física, em contato com a terra e ao ar-livre, embora pareçam também de certa forma passivas, submissas, e geralmente cercadas de crianças, enfatizando uma vinculação com a maternidade, também pelas suas formas físicas. Tais características podem ser observadas nas figuras 8 e 9 a seguir, bem como também

nas figuras 5, 6 e 7, anteriormente apresentadas.

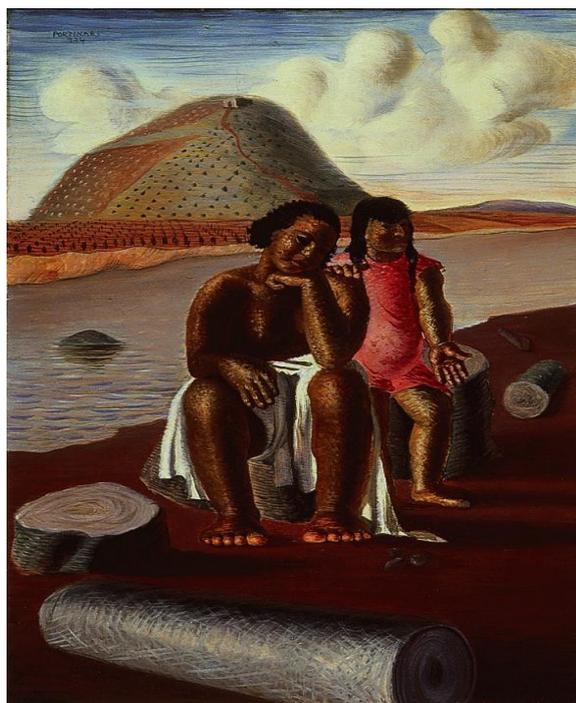


**Figura 8** – “Grupo de Meninas”, 1940.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Também é possível perceber nas obras discursos referentes a questões étnicas, nas características físicas de negritude e miscigenação e também em elementos plásticos, como por exemplo na cor da terra, que em alguns quadros confunde-se com a pele. O marrom aparece na terra, em sombras no céu e ao mesmo tempo, também, na pele da maioria das figuras humanas, talvez identificando todos esses conteúdos entre si, veiculando no tom de pele uma certa vinculação “natural” com a terra justificando culturalmente a vinculação de uma classe social e etnia com o trabalho mais pesado, braçal. O exagero da musculatura – panturrilha e braços – remete à idéia de força física, que alude, por sua vez, à escravidão, parecendo também ressaltar a violência social sofrida pelos escravos e seus descendentes. Dessa maneira, podem ser observados discursos relativos às implicações de uma história de escravidão dos descendentes de africanos, trazidos para o trabalho forçado, bem como ao 'habitus'<sup>8</sup> de classe social, explicitado no

<sup>8</sup> Conforme é conceituado por Bourdieu (1989), significando a inscrição da classe social e condições sociais nos corpos.

formato dos corpos fortes, musculosos, posturas físicas, os gestos e as roupas que usam.



**Figura 9** - “Índia e Mulata”, 1934.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Do mesmo modo que com relação à influência do modo de pintar primitivista, seu desenho “à moda infantil” também parece indicar que se trata de remeter às características de simplicidade, espontaneidade e fantasia, as quais costumam ser associadas com a infância. Ao mesmo tempo, os semblantes e mesmo o tom sombrio geral das crianças representadas pode remeter a uma negação da infância idealizada como um período sem problemas e complicações. Tais elementos que podem conduzir a significações contraditórias são apresentados no mesmo quadro, em seus signos pictóricos constituintes, como por exemplo pode-se perceber no quadro seguinte (figura 10), e também em outros (como é o caso nas figuras 2, 8 e 11).



**Figura 10** - "Futebol", 1935.

Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

Em diversos dos quadros em questão predomina um clima psicológico sombrio, de tristeza, devido à predominância de cores frias em tonalidades escuras, assim como das sombras no solo. O uso de cores quentes – o vermelho, o rosa e o amarelo – que aparecem de alguma forma nas pinturas parecem fazer um contraponto, mas não apagam essa impressão geral de tristeza. Tal clima sombrio que aparece em suas obras de cunho social, pode-se perceber como significando certa descrença e desesperança relativas à situação de pauperização da população, e também com respeito à situação nacional e internacional que se vivia naquele momento, como indicado na breve contextualização do contexto histórico apresentada anteriormente neste trabalho. Tais características podem ser exemplificadas com a apresentação da figura 11, entre outros quadros que também remetem a um certo clima psicológico sombrio, apesar da temática infantil.



**Figura 11** – “Mulher e Crianças”, 1940.  
Fonte: Página eletrônica do Projeto Portinari.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, em vista do exposto, pode-se perceber o quanto a obra de Portinari recebeu uma centralidade no momento em que o movimento modernista buscava afirmar-se no cenário artístico nacional, também com relação aos discursos políticos e ideológicos que se opunham, disputando o lugar de consolidação de uma identidade nacional.

As obras de arte revelam-se fontes privilegiadas de pesquisa social, tendo em vista que, embora não consistam exatamente em uma espécie de espelho da realidade que a reflita de maneira direta e inequívoca, permitem através da leitura dos símbolos que apresentam, a apropriação e a interpretação de significações diversas, dos mais diferentes aspectos de uma sociedade, permitindo por sua vez realizar também uma leitura dessa sociedade, via mediação de sua produção artística. Portanto, não se trata de afirmar a arte como reprodução da realidade nem determinada unicamente pela sociedade, concebendo-se aqui a arte enquanto uma

atividade complexa, que não pode ser reduzida ao seu entorno, mas que possui indícios que permitem realizar uma leitura de significados e discursos, que de uma forma ou de outra, também remetem à sociedade na qual está inserida.

Nesse sentido, pode-se afirmar também que, a forma em que a temática foi trabalhada permite identificar significações e discursos que veiculavam na época em que os quadros foram pintados, a saber, durante o período do Estado Novo em que a preocupação das autoridades, representada pelo artista mencionado como pintor oficial, estava em firmar uma identidade nacional unificada considerando suas diversidades regionais, ou seja, em constituir e materializar uma brasilidade.

Embora essas obras de Portinari tenham sido produzidas principalmente durante as décadas de 1930 a 1940, considera-se que sua produção artística se mantém atual, permitindo uma visão do presente através do conhecimento de um passado não tão distante, bem como a percepção da questão da identidade nacional.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, A. **Entrevista ao Projeto Portinari**, do Programa Depoimentos (04/08/1983), São Paulo/SP. Projeto Portinari, 1983.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: EDUSP, 1981.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 6ª ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

BELLUZZO, A. M. de M. Os surtos modernistas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; UNESP, 1990. p.13-29

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.

BULHÕES, M. A. Modernidade como projeto: mudança e conservação. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (Orgs.). **A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p.58-60.

CAMPOFIORITO, Q. **Entrevista ao Projeto Portinari**, do Programa Depoimentos (03/11 e 10/11/1982), Niterói/RJ. Projeto Portinari, 1982.

DE LAURETIS, T. Imagemação. Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR. **Representações de Gênero no Cinema**, n.2, p.1-79, 2003.

FABRIS, A. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.

FABRIS, A. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.9-25.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GEERTZ, C. A arte como um sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 5ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997. p.142-181.

GIDDENS, A. **Sociologia**. 4ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOBBSBAWM, E. J. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUYGHE, R. **O poder da imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

KAGAN, M. El arte en el sistema de la actividad humana. Em: OVSIÁNNIKOV, M. F., et al. **Problemas de la teoría del arte**. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980. p.80-97.

LABASTIDA, J. Siqueiros moderno. Em: MICHELI, M. de. **Siqueiros**. México: Secretaria de Educacion Pública/Cultura, 1985. p.9-16.

LAMBERT, R. **A arte do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

LOURENÇO, M. C. F. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec, 1995.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio ed, 1998.

NOGUEIRA, M. da C. Feminismo e discurso do gênero na psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, v.13, n.1, p.107-128, 2001.

PIGNATARI, D. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SANTOS, B. S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007. p.12-49.

Ensaio:

Recebido em: 05/10/2009

Aceito em: 22/10/2009