

A COR E O SOM: Os músicos na pintura de Portinari

Luis Felipe Kojima Hirano

Luis Felipe Kojima Hirano (luis.hirano@usp.br) é bacharel em Ciências Sociais, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo e bolsista da Fapesp.

Resumo: este artigo pretende fazer uma interpretação da série *Os músicos*, de Candido Portinari, encomendada em 1942 por Assis de Chateaubriand para figurar no auditório da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro. Os oito painéis, por sua associação entre música, trabalho e "cor", dada a centralidade do "negro", permitem sugerir uma interpretação alternativa das análises canonizadas da obra de Portinari que, grosso modo, são diametralmente opostas: ora o pintor oficial do Estado Novo, ora o artista crítico. Mais do que apontar para uma das duas interpretações, busco mostrar que Portinari, em *Os músicos*, cria uma imagem do "negro" em consonância com discursos que, nos anos 1930 e 1940, buscavam instituir uma identidade brasileira fundada na positivação do mito das três raças. Ao mesmo tempo, o artista prima pela singularidade de suas composições, podendo sugerir ruídos. Para tanto, procuro fazer uma análise comparando os painéis primeiro entre si, ou com esboços e demais quadros de Portinari, mas também com outras fontes que versam sobre o mesmo tema: pinturas de Di Cavalcanti e Augusto Rodrigues; produções de cinema; teatro de revista; e canções de época, entre outras representações em que o "negro" e o samba ganhavam proeminência.

Palavras-Chave: Portinari, representação do negro, identidade nacional, samba, trabalho.

Abstract: This article aims to interpret the series *The Musicians* (*Os músicos*) by Candido Portinari, which was commissioned in 1942 by Assis de Chateaubriand for the Rádio Tupi auditorium in Rio de Janeiro. The eight panels, with their association of music, work, and "color," given the centrality of the "black person," allow for an alternative interpretation of the canonized analyses of Portinari's work, which, in general terms, are diametrically opposed: official painter of the New State (Estado Novo) on the one hand and critical artist on the other. Beyond pointing to one or the

other interpretation, the author tries to demonstrate that Portinari, in *The Musicians*, creates an image of the "black person" in consonance with the discourse of the 1930s and 1940s, which sought to establish a Brazilian identity founded on the "positivation" of the myth of the three races. At the same time, owing to the singularity of his compositions, the artist stands out, leaving some room for divergence. The article proposes a comparative analysis, first comparing the panels amongst themselves (or with sketches and other paintings by Portinari) and then comparing them with other works that speak to the same theme: paintings by Di Cavalcanti and Augusto Rodrigues, film productions, theater magazines, and period songs, including representations in which the "black person" and samba gained prominence.

Key-words: Portinari, Black persons' representations, national identity, samba, work



Introdução¹:

Uma luz diminuta ilumina um quarteto de músicos. Ao centro, um negro sentado num caixote dedilha o cavaquinho com suas grandes mãos. A seu lado esquerdo, um clarinetista, em pé e com triste feição, sopra seu instrumento. À direita do primeiro, também sem grande entusiasmo, um homem magro e alto, mas com dedos largos, pressiona os pistões de seu trompete. Logo abaixo, sentado no chão, com as pernas dobradas, o único músico branco do conjunto toca uma cuíca toda azul – tonalidade esta que predomina no quadro, de poucas gradações.

Chorinho é o nome da pintura de Candido Portinari descrita acima [fig. 1 no caderno de imagens]. A única, aliás, além de *Cavalo Marinho*, salva do incêndio da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, em 1949 [fig. 2]. Fora esses painéis, havia outros seis, encomendados anos antes, em 1942, por Assis de Chateaubriand para figurar no auditório da emissora (reprodução completa da série segue no caderno de imagens). Sabemos como eram os outros painéis apenas por meio dos rascunhos de Portinari e de reproduções fotográficas em branco e preto. À primeira vista, nada mais apropriado que uma série de pinturas batizada de *Os músicos* para compor o estúdio da Tupi. Não só porque naquela época a rádio fazia enorme sucesso com sua programação, que divulgava os sucessos da canção popular, como também porque os painéis de Portinari casavam bem com todo um imaginário da brasilidade, recém-forjado no período Vargas e que se fazia sentir inclusive na programação da Tupi, como irei discutir adiante.

Há na série de painéis uma clara associação entre “cor” e música: o “negro” ocupa uma posição central, sendo retratado em primeiro plano, tocando instrumentos característicos do samba e do choro, tais como violão, cuíca, flauta e clarinete, em cenários como a favela, o carnaval e o estúdio de rádio, entre outros. Ao que tudo indica, todos os quadros que compunham a série, até mesmo o painel *Gaúcho* [fig.8], abordam o cancionário popular sob a ótica de um ideário da contribuição do “negro”, do “indígena” e do “branco” na formação da sociedade brasileira. Entretanto, é preciso dizer logo de saída que não se trata de subordinar a obra de Candido Portinari a seu contexto imediato, mas de compreender esse “caso particular”² em relação às mentalidades sociais de um determinado período (GINZBURG, 1990), não só como produto de uma época, mas também como produtor de tal contexto. Trocando em miúdos, trata-se de investigar como Portinari, diante de uma encomenda de

Chateaubriand, “soluciona um problema” (cf. BAXANDALL, 2006), criando um retrato singular das relações raciais. Sendo assim, nutro a hipótese de que o pintor equaciona a fórmula “negro”/samba/brasilidade, tão em voga naqueles tempos, de maneira original: os músicos de Portinari são sobretudo aqueles advindos dos morros, com fisionomias melancólicas, que carregam as marcas do trabalho em seus corpos, a maioria deles “negros”.

Antes de iniciar a análise, convém expor alguns aspectos desta investigação. Como a maior parte dos painéis originais foi destruída, lanço mão das fotografias e esboços que serão fundamentais para minha análise, uma vez que contribuem para elucidar a hipótese que sustento sobre a série acima mencionada. Entretanto, recorrer a tais suportes traz um obstáculo, digamos assim, de cunho teórico, dado que eles constituem somente em parte uma obra “intencional” (cf. BAXANDALL, op. cit.). Explico-me melhor: tais reproduções não são produtos finalizados; Portinari não concebeu tal série em branco e preto, ou da forma como os rascunhos a guardaram, o que de antemão impossibilita em parte a compreensão das intencionalidades do artista na realização dessas telas, especialmente no que diz respeito à composição das cores. Dessa forma, serão especialmente as linhas, o gestual e alguns aspectos “iconológicos” que irei investigar nessas reproduções (cf. PANOFKY, 1991)³.

Tendo essas questões em mente, buscarei por meio de uma análise minuciosa das reproduções, recorrências e diferenças em toda a série *Os músicos*. Utilizarei como suportes os esboços e as maquetes de Portinari para a construção desses painéis, que serão fundamentais para reconstituir certa perspectiva do “processo” de execução dessa série (cf. BAXANDALL, op. cit.). Alguns desses bosquejos são coloridos, o que de certo modo podem sugerir as cores utilizadas por Portinari nesses quadros.

No que diz respeito à questão selecionada – ou seja, como a representação de “negros”, brancos e mestiços conforma certos modelos de brasilidade em *Os músicos* – irei dialogar principalmente com os estudos de etnicidade (BARTH, 2000 e CUNHA, 1985 e 1986) e com os estudos acerca dos “marcadores sociais da diferenças” (CRAPANZANO, 2002; MOUTINHO, 2003; SCHWARCZ, 2005). Schwarcz define do seguinte modo os “marcadores sociais da diferença”:

Raça, mas também gênero, idade e classe são categorias classificatórias que devem ser compreendidas como construções locais, históricas e culturais, que tanto pertencem à ordem das representações sociais – a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias –, quanto exercem influência real no

mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais. [...] Articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si – o que não quer dizer que possam ser redutíveis umas às outras [...]. (SCHWARCZ, 2005, p. 219)

Além disso, tenho em mente que a identidade é uma construção contextual, contrastiva e uma resposta política dentro de um sistema de classificação (CUNHA, op. cit.; BARTH, op. cit.). Na aplicação desses conceitos, portanto, estou tentando levar em conta a distinção entre categoria analítica e nativa (FRY, 2005). Conforme Peter Fry, nas interpretações sobre as assim chamadas relações raciais é recorrente a confusão entre conceitos analíticos e nativos e o analista geralmente atribui ao nativo a categoria que, a seu entender, considera melhor para descrevê-lo, sem levar em conta o modo como se auto-nomeia e como seus pares o vêem (idem, *ibidem*). Para tentar evitar equívocos desse tipo, penso que é necessário prestar atenção nas formas pelas quais as personagens das telas são construídas, seja na fisionomia, no vestuário, no papel encenado, nos trejeitos, no cenário onde estão dispostos e entre outros elementos que denotam determinados “marcadores sociais da diferença”. Igualmente, é importante estar atento à maneira como o artista via a sua própria composição, bem como os outros a viam⁴. No próximo tópico, irei apresentar o contexto cultural da época, demonstrando como o samba e determinada representação do “negro” fizeram parte da constituição de uma identidade nacional em voga nos idos de 1930 e 1940.

A era do rádio, o cancionero popular e a difusão de uma identidade “mestiça”:

A década de 30 é considerada um divisor de águas em vários setores da sociedade brasileira. Entre outros aspectos, iniciam-se nesse período incentivos maciços do governo Vargas para a industrialização do país por meio da política de substituição de importações (IANNI, 2005, FAUSTO, 1995, C. GOMES, 2004). Despontam, nesse sentido, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), a criação de órgãos como Ministério da Indústria e Comércio, Ministério do Trabalho e Ministério da Educação e Saúde, entre outros. Com o setor cultural, não é diferente. O Movimento de Outubro, como notou Antônio Candido:

foi um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. [...] Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos 20, quando muitos deles se definiram e manifestaram. Mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto 'normais', como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar (CANDIDO, 2006, p. 219).

Entre essas manifestações isoladas do decênio de 20, guardadas a especificidade de cada uma, é possível sublinhar que a radiodifusão, o samba, o carnaval e a constituição de uma identidade nacional ganharão novos contornos com o governo de Vargas. No que diz respeito ao rádio, em 1932, são liberados os anúncios comerciais nas emissoras, causando uma grande transformação nas emissões de ondas sonoras no Brasil. Com a introdução de comerciais – que se tornará principal fonte de renda das rádios – surgem diversas emissoras, entre elas a Tupi (1935), a Jornal do Brasil (1935), a Transmissora Brasileira (1936) e a Nacional (1936), para citar quatro (SAROLDI e MOREIRA, 2006). Tais emissoras se transformam num competente meio para estimular o consumo num país que se industrializava, especialmente junto à grande camada iletrada da população, que não compreendia os veículos impressos. Elas serão também, em grande parte, não só responsáveis por tornar o samba e a marcha o “pão-nosso cotidiano de consumo cultural” (CANDIDO, op.cit., p. 240), bem como darão novos contornos orquestrando-os e dando-lhes figurinos de gala. É o que afirma Pedro Anísio, em 1943, no *Boletim informativo da Rádio Nacional*:

Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e dos terreiros para levá-lo ao Municipal [...]. O samba ganhou o *smoking* da orquestra [...]. Agora o samba já possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante de nossa gente (Pedro Anísio *apud* SAROLDI e MOREIRA, 2006, p. 100/101).

A propaganda acima evidencia as ambigüidades e preconceitos em relação à música dos morros e dos terreiros, demonstrando que tal processo de adoção do samba por um público mais amplo guiou-se por um processo de seleção de determinados aspectos em detrimento de outros. Como será visto adiante, Portinari

distancia-se dessa versão ao dar ênfase ao subúrbio como cenário central de seus músicos.

Essa transformação do samba foi posteriormente interpretada por diversos autores, como no artigo já citado de Antonio Candido (op. cit.), que identifica essa transformação do samba dentro de um processo maior de interesse pelas “coisas brasileiras”, ou ainda em Peter Fry (op. cit.), que num primeiro momento analisou a apropriação dos elementos da cultura afro-brasileira pela elite como ideologia, cujo objetivo era mascarar as desigualdades sociais existentes na sociedade brasileira⁵. Mais recentemente, Hermano Vianna desenvolveu a idéia de “mistério do samba”, ou seja, “a transformação do samba de ‘símbolo étnico’ [...] em símbolo nacional” (VIANNA, 2007, p. 27). Segundo o autor, esse gênero musical se transforma em eminente símbolo da brasilidade a partir de um processo de negociação intensa entre vários grupos sociais:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização [...]. Além disso, nenhum grupo controlava maquiavelmente o rumo dos acontecimentos [...]. Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos. (VIANNA, 2007, p. 151/152).

Já Letícia Vidor de Souza Reis coloca uma outra interpretação no debate do “mistério do samba”, defendendo uma resposta diferente:

O processo de nacionalização do samba é ambíguo e conflituoso. Embora tenha envolvido vários atores sociais, foi sobretudo a conquista das classes populares, dos ‘de baixo’, conseguida às custas de um astuto senso de oportunidade que os levou a ocupar todas as brechas que a modernidade abria. Jogaram no campo do adversário e se impuseram a ele, ao menos no terreno musical. Na verdade, foi o mais o negro que desceu do morro do que o branco que sujou os pés de barro (REIS, 1999, p. 86).

Se por um lado Vianna evidencia as negociações sem se deter nas ambigüidades e conflitos, Reis procura interpretar tal processo como fruto do senso de oportunidade das classes populares em ocupar um exíguo espaço aberto pela modernidade, dando papel central ao “negro”. Com a nacionalização, o samba e outros elementos de matrizes afro-brasileiras não só circularam nas emissoras, mas em diversos espaços, a exemplo dos cassinos da Urca, Atlântico e Icaraí; os teatros de revistas e o cinema. Basta lembrar que diversos títulos das revistas e dos shows de cassinos eram homônimos aos dos sambas, ou se referiam a sucessos, como *Camisa amarela*, de Ary Barroso; *Cocoricó*, baseado na música de Lamartine Babo; *O canto do galo*; *boneca de piche*; e *Yes, nós temos bananas*. Esse processo também ocorreria no cinema, como em *Noites cariocas* (1935), filme de Enrique Cadicamo com título homônimo ao choro de Jacob do Bandolin; ou *João ninguém* (1936), de Mesquitinha, que tomava o título emprestado de canção de Noel Rosa.

Nesses sambas, a temática racial foi abordada sistematicamente (cf. SCHWARCZ & STARLING, 2005), embora por ângulos diversos, “no mais das vezes como elogio, mas em certas ocasiões, como demérito”, é possível destacar, não obstante, que esse cancionário popular esteve em consonância com a construção da identidade brasileira instituída nos idos de 1930 e 1940.

O “mistério do samba”, portanto, faz parte de um processo maior de re-significação considerável da assim chamada questão racial no país, sendo apropriada, ainda de modo ambíguo e conflituoso pelo governo Vargas (FRY, op. cit., SCHWARCZ, op. cit., VIANNA, 1995, REIS, 1999). Até então, no período da Primeira República, como comenta Schwarcz, conviviam imagens opostas: “De um lado, a miscigenação representava a detração, mas, de outro, não deixava de nos singularizar e nos transformar em alvo dileto da curiosidade alheia” (1995, p.6)⁶. Os modelos raciais serão severamente criticados, sobretudo no final dos anos 1920, fato que já havia ocorrido em outras áreas do saber. De acordo com a nova perspectiva, “As diferenças entre os grupos deveriam ser explicadas a partir de argumentos de ordem social, econômica e cultural, não se levando mais em conta as supostas diferenças biológicas e somáticas” (idem, ibidem).

Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, lançado em 1933, é um dos melhores exemplos da incorporação desta nova maneira de pensar e servirá de modelo para futuros autores. Baseando-se no culturalismo da escola de Boas, “sem abandonar totalmente os pressupostos raciais dos mestres brasileiros –, a obra de Freyre

celebrará” a contribuição do “branco”, do “índio” e, especialmente a do “negro” na formação da sociedade brasileira, “invertendo os termos da equação e positivando o modelo” (idem, p. 7). É dele a frase que diz: “Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar [...], em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra” (FREYRE, 1994 [1933] p. 283)⁷.

Destaca-se nesta linha, também, o estudo de Donald Pierson, realizado em meados dos anos 30 na Bahia, em que o autor caracterizou o Brasil como sendo uma “sociedade multirracial de classes”. Essa característica, segundo o sociólogo, distinguia o Brasil dos demais países, especialmente dos Estados Unidos, onde o preconceito e a discriminação racial teriam contornos mais explícitos e violentos. O estudo culminou na publicação do livro *Branco e Pretos na Bahia*, em 1942, que uma década depois influenciaria o Projeto Unesco, em sua busca de compreender as supostas relações harmoniosas entre as raças no Brasil para exportar o exemplo aos países recém-saídos da Segunda Guerra Mundial, que sofriam as mazelas do racismo⁸.

Macunaíma, de Mário de Andrade (1929), outro livro seminal, anterior ao de Freyre e Pierson, “trazia [...] uma cultura brasileira não-letrada, cultura em que se inseriam indígenas, caipiras, sertanejos, negros, mulatos, cafuzos e brancos que viviam, também, entre a técnica e a magia” (SCHWARCZ, op. cit., p. 9). Há muitas diferenças entre esses autores. O importante aqui, porém, não é descrevê-las, mas sublinhar as novas maneiras de pensar a questão racial no Brasil.

As novas idéias preconizadas por esses autores acabaram servindo como um prato cheio para o nacionalismo, conforme entendido pelo governo Vargas, que pretendia construir uma nação bem diversa da “imaginada”⁹ na Primeira República. Os elementos da assim chamada cultura afro-brasileira serão, então, oficializados como símbolos da identidade nacional, sobretudo com a nomeação de Gustavo Capanema para o Ministério da Educação e Saúde, em 1934. De acordo com SCHWARCZ:

como qualquer movimento nacionalista, também no Brasil a criação de símbolos nacionais nasce ambivalente: um domínio em que interesses privados assumem sentidos públicos [...]. Nesse sentido, a narrativa oficial se serve de elementos disponíveis, como a história, a tradição, rituais formalistas e aparatosos, e por fim seleciona e idealiza um ‘povo’ que se constitui a partir da supressão das pluralidades (SCHWARCZ, 2004, p.193).

Nesse aspecto, alguns elementos das expressões culturais exaltadas pelos modernistas na década de 1920 serão selecionados pela política oficial do Estado¹⁰, em detrimento de outros.

O modernismo, do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação (SCHWATZMAN *et alli*; 2000, p. 98).

Especialmente o folclore e as artes, sem o teor transformador idealizado por Mário de Andrade, são cultuados como símbolos da nação: tratava-se de constituir a “base mítica do Estado forte” (SCHWATZMAN *et alli*; 2000).

Da mesma maneira, além do samba, outros elementos considerados de matrizes africanas serão transformados em identidade oficial, ao lado de um processo de branqueamento dos mesmos. A feijoada, comida tipicamente associada aos escravos, sai da senzala para tornar-se prato nacional. Também, em 1935, as agremiações carnavalescas e suas apresentações passam a ser subvencionadas pelo Estado. A partir da década de 40, o DIP irá patrocinar alguns blocos como o *Sodade do Cordão* (VIANNA, 2007). No mesmo ano, a capoeira é oficializada como prática esportiva nacional, deixando de ser considerada crime, como era desde o código penal de 1890. Ainda no âmbito do esporte, nesse período haverá a profissionalização dos jogadores “negros” nos times de futebol. Esse processo ocorrerá também com o candomblé, legalizado em 1938 como culto religioso. Também tem importância a instituição, por Getúlio, em 1939, do Dia da Raça – 30 de maio. Por último, no mesmo período, Nossa Senhora da Conceição Aparecida é eleita padroeira do Brasil (SCHWARCZ, 2004).

Tais elementos da assim chamada cultura afro-brasileira, transformados de emblemas “étnicos” em símbolos nacionais através de um processo de branqueamento e tradução de diversos grupos sociais, serão artefatos fundamentais para constituir uma espécie de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1991) da nação brasileira. Elementos como a feijoada, o carnaval, o samba e o futebol, entre outros, serão transformados em denominadores comuns, através dos quais os indivíduos nascidos no Brasil se identificarão como participantes de uma mesma comunidade, “independente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer [...]” (idem, p.27).

Desse modo, a idéia de um Brasil constituído pelas três “raças” “negra”, “indígena” e “branca” constituirá para o Estado varguista uma imagem da comunhão entre os indivíduos que carregam a identidade brasileira¹¹.

Grosso modo, é nessa atmosfera cultural que Portinari compõe a série *Os músicos*. Mas é notável que os painéis destoem das representações do samba e do “negro” mais em voga, criando uma versão peculiar sobre esse tema. A seguir, apresento alguns elementos que permitem entender melhor a relação entre Chateaubriand e Portinari.

Laços modernos: entre Chatô e Portinari

Dos poucos documentos que pude investigar nesta breve pesquisa¹², foi possível encontrar alguns laços entre Portinari e Chateaubriand. É sabido que o barão da imprensa brasileira, dono do poderoso grupo dos Diários Associados, estava bastante próximo do artista no início da década de 40. Inclusive, ao que parece, não só havia emprestado um galpão para que o pintor realizasse seus murais, como este também recebia comentários elogiosos, publicados nas páginas dos jornais do grupo Associados¹³ (MORAIS, 2006). As obras de Portinari compunham o acervo inicial do empresário, depois transferido para o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Tudo indica também que Chateaubriand tinha uma relação íntima com o artista. Não são poucas, pelo menos, as anedotas que Fernando Morais conta sobre o zelo que o empresário tinha pelos quadros de Portinari¹⁴.

No que tange à confecção dos painéis da Tupi, não se sabe ao certo se o tema dos músicos havia sido sugerido por Chateaubriand, tampouco se o empresário deu idéias de como imaginava a composição. De qualquer forma, penso que Portinari teve bastante autonomia para compor a obra, não somente porque Chateaubriand o tinha em alta conta, mas também porque o período é de muitas experimentações para o pintor¹⁵ (cf. FABRIS, 1996). De acordo com MICELI (1996), nas décadas de 20 e 30 o artista estabelecia seus laços no mercado de arte brasileiro. Em termos pictóricos, a década de 40 teria sido a fase da exacerbação do seu “deformismo” e de sua apropriação do cubismo de Picasso, especialmente do célebre painel *Guernica* (FABRIS, op. cit.). Apenas para citar alguns exemplos, Candido Portinari a essas alturas já havia construído os murais do Ministério da Educação e Saúde (1938) e exposto uma série de pinturas em Washington e Nova York, com direito a uma exposição individual em

Detroit (1940). Além disso, vai finalizar um conjunto de painéis na Biblioteca do Congresso Americano em 1941. Nessa época, portanto, ele já havia se consagrado como modernista brasileiro de renome internacional e não estaria mais tão preso à necessidade de se consolidar, como no início de sua carreira.

Se, por um lado, a solicitação de Chateaubriand era mais uma forma de Portinari estreitar seus laços com o empresário de comunicação mais poderoso do Brasil, por outro, o mecenas tinha uma clara intenção na encomenda: exibir painéis do pintor brasileiro consagrado no exterior em duas de suas maiores emissoras só vinha somar "modernidade" ao empreendimento que era em si um símbolo da modernização do país. O pintor fortalecia sua posição no campo artístico, já consolidado; Chatô, por sua vez e de uma só tacada, aumentava seu acervo de pinturas e ganhava status na posição de mecenas.

É, talvez, nessa configuração entre os dois, que podemos entender o contexto em que a série *Os músicos* foi realizada. Na falta de documentos mais detalhados sobre tal série, convém, adicionar informações de outras pinturas de Portinari do mesmo período para situar melhor a sua relação com o mecenas. No mesmo ano, Portinari realizou uma outra série para a sede da Tupi em São Paulo, com um tema totalmente diverso: o religioso. Não por acaso, esta foi batizada de *Série Bíblica* [fig.9]. Se é possível encontrar alguma semelhança entre *Os músicos* e a *Série Bíblica*, é somente no que diz respeito à adoção de cores mais sóbrias, sombras e fundos geométricos, pois o restante dos painéis é em tudo distinto – o tema retratado, passando pelo tratamento dos corpos, até a expressividade dos elementos que compõem cada conjunto. Ao que tudo indica, Portinari optou por uma abstração radical na *Série Bíblica*, ao passo que em *Os músicos*, ele adota de certo modo um tratamento "realista" dos corpos e das fisionomias, com escassas abstrações. Como argumenta FABRIS:

A *Série Bíblica* constitui, sem dúvida, uma ruptura com a linguagem que havia caracterizado a produção de Portinari [...]. A deformação controlada dos anos 30 transforma-se em desarticulação na *Série Bíblica*, na qual Portinari tenta definir um novo caminho expressionista, eivado de elementos cubistas (FABRIS, 1996, p. 105).

As diferenças profundas entre essas séries podem ser lidas, de certa maneira, como uma espécie de sismógrafo que mede a autonomia de Portinari frente à

encomenda de Chateaubriand. Se na sede da Tupi no Rio de Janeiro o tema do cancionário popular era evidente, tendo em vista a programação musical da emissora, em São Paulo a escolha da temática religiosa nada tinha a ver com a rádio, cuja programação era parecida com a da sede carioca: ambas eminentemente populares¹⁶ (ORTRIWANO, 1985; MORAIS, op cit.). A série bíblica terá servido inclusive como um espaço de ruptura do pintor em sua própria trajetória.

Noutras palavras, se no Rio de Janeiro o pintor compôs um tema afinado com a emissora, em São Paulo nem o tema, tampouco o tratamento pictórico tinham um motivo evidente, a não ser se considerarmos a hipótese de um grau elevado de autonomia do pintor, que não deixava de agradar o gosto artístico de Chateaubriand¹⁷. No entanto, se o tema da sede carioca estava em sintonia com a vocação da rádio, não se pode dizer que a série *Os Músicos* deixou de expressar a criatividade expressiva do artista, valorizada por seu mecenas. Talvez a *Série Bíblica* seja, no fundo, uma insinuação gritante de que Chateaubriand buscava justamente o experimentalismo de Portinari. A meu entender, portanto, a liberdade criativa está impressa na série *Os Músicos*, ainda que de modo diverso da série *Bíblica*.

Os músicos de Portinari:

É de todo evidente o tema da música popular para uma das maiores emissoras de rádio do Brasil, que perdia apenas para a Nacional em termos de audiência. A Tupi foi uma das responsáveis por difundir sambas, choros e outras sonoridades folclóricas entoados por personagens de proa como Carmen Miranda, Dorival Caymmi e Ary Barroso, entre outros cantores exclusivos da emissora (MORAIS, op cit.; CASTRO, 2005). Não era por menos que o samba fazia sucesso estrondoso na época, como demonstrado há pouco.

A forte presença do “negro” nos quadros de Portinari, ainda que possa ser considerada uma crítica à ideologia varguista (FABRIS, op. cit.), como iremos discutir adiante, entra nessa lógica de construção de uma brasilidade assentada no chamado mito das três “raças” fundadoras. Portinari, inclusive, fora artífice nessa construção, assim como outros intelectuais e artistas da época já citados anteriormente, dos quais destaco Mário de Andrade, Jorge Amado e Gilberto Freyre, entre outros. Alguns deles foram amigos próximos do pintor e, como ele, participaram de um modo ou de outro do Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema. Seja como for, como

mencionado anteriormente, é certo que nesse processo de construção identitária cabiam outras concepções, sendo que algumas foram oficializadas, outras não. Assim, não é excessivo reforçar que, a meu entender, a obra de Portinari entra nesse leque de definição de uma identidade nacional em que o “negro”, o samba, o carnaval e toda uma simbologia, podiam ser retratados e lidos de formas diferentes.

Nesse sentido, compreendo ser possível a coexistência de retratos distintos ou versões distintas de certa brasilidade num mesmo período. Um olhar detido na série *Os músicos* mostra que esses painéis pouco lembram a alegria contagiante do carnaval, ao som de uma *Aquarela do Brasil* (BARROSO, 1939), ou de um *No tabuleiro da Baiana* (Idem, 1936), compostos e cantados pelo *casting* mais caro da emissora de Chateaubriand. Do mesmo modo, a representação do “negro” e do samba, nessa série, salvo algumas exceções, destoa das imagens em voga no período nos teatros de revistas, nos cassinos ou nos musicais carnavalescos, que privilegiavam um samba orquestrado e artistas “negros” nos palcos, envoltos por um cenário exótico que remetia à paisagem dos trópicos. Portinari dispõe os sambistas em cenários simples, com especial atenção ao morro e aos barracos. Vale lembrar que, em 1936, o filme *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, sofreu tentativas de censura por constituir-se com mais de 60% de tomadas gravadas na favela da Providência, além das cenas com grande quantidade de atores negros. No plano da trama, o personagem principal dessa película é baseado no sambista Sinhô (SCHWARZMAN, 2004)¹⁸. Esses fatos revelam abertamente as ambigüidades de um Estado que começava a construir uma identidade nacional com destaque aos elementos da chamada cultura afro-brasileira, mas não tolerava representações de “negros” fora dos limites determinados. Desse modo, é possível perceber que a ênfase dada ao o morro e nas favelas nessa série revela um modo diferente de versar sobre o samba e “negro”.

Ainda é possível pontuar mais, *Os músicos* de Portinari não remetem à sensualidade das “mulatas”¹⁹, tão exaltada em sambas (SCHWARCZ & STARLING, op. cit.) ou quadros de Di Cavalcanti, como *Gafieira* (1944 – [fig. 10]) e *Nascimento de Vênus* (1940), para citar somente pinturas do mesmo período. Igualmente, é digno de nota a tela *Samba* (1942, [fig. 11]), de Augusto Rodrigues²⁰, que também guarda poucas semelhanças com a série de Portinari.

Em *Os Músicos*, há uma clara reiteração de uma expressividade melancólica, entrevista nos olhos inertes dos instrumentistas, bem como nas mãos e pés agigantados, símbolos do trabalho árduo. Nos quadros de Di Cavalcanti, especialmente

dessa fase, há certa soturnidade também, sobretudo pela adoção de cores mais discretas (azul e o marrom), distintas do vermelho e do amarelo berrantes de outrora. Entretanto, diferente de Portinari, o aspecto que salta aos olhos não é a melancolia, mas a sensualidade das mulheres, sobretudo das "mulatas"²¹. Em *Gafieira*, o azul marinho predomina no quadro, o homem à frente segue dançando com uma loura, com seu olhar entorpecido, indicando certa melancolia. Entretanto, a centralidade da tela recai no decote do vestido azul, que deixa à mostra o pescoço e o colo da mulher. Sem falar na "mulata" ao fundo, que abraça seu par com os olhos ávidos. Noutros quadros de Di Cavalcanti, sobre o mesmo tema, a "mulata" costuma estar associada à imagem freqüente do cancionista popular, por exemplo, em dois quadros com o mesmo título: *Samba* (1925 – [fig. 12] – e 1928).

Na série *Os Músicos*, em contraposição, as mulheres aparecem somente em quatro dos oito quadros, sempre ao fundo, dançando ou cantando, sem grande dinâmica, como nos painéis *Estúdio* [fig.3], *Morro* [fig. 4], e *Flautista* [fig.7]. Neste último, os corpos femininos não apresentam voluptuosidade, são os braços hercúleos e disformes que fisgam o olhar. No painel *Estúdio*, mesmo com uma linha mais suave no arranjo dos braços e na fisionomia feminina, os corpos não demonstram devassidão. Ao que parece, os músicos estão concentrados em seu *métier*, por isso também os olhos absortos e a inércia dos corpos. Talvez seja em *Morro* que as mulheres aparecem com mais movimento. Apesar disso, figuram tão ao fundo, que apenas o abanar dos braços e o sacudir das saias são visíveis. Não há, portanto, uma centralidade feminina nessa série de Portinari, as mulheres aparecem como coadjuvantes, num papel bem diverso das musas de Di Cavalcanti, sempre presentes em suas telas sobre a chamada música popular.

Quanto ao quadro *Samba*, de Augusto Rodrigues, do mesmo ano de *Os Músicos*, as diferenças se apresentam de modo inconfundível na adoção dos pigmentos. No quadro de Rodrigues, as diversas tonalidades adotadas se equilibram, conotando certa letargia, quase preguiçosa. O amarelo, o marrom e o vermelho, em sua vibração, são neutralizados por cores mais apaziguadoras, como o verde, o azul e o rosa claro. Esse leque de cores sugere algo bem diverso do azul, cinza e preto predominante nas telas *Chorinho* e *Cavalo-marinho*. No quadro de Rodrigues não há alegria, nem tristeza, mas uma calma profunda, por vezes incômoda. Pode-se também encontrar certo "deformismo"²² em seu quadro²³, bem como um tom introspectivo dos músicos, entretanto não há preocupação do pintor em descrever as linhas e marcas

nas mãos agigantadas, tais como na série de Portinari. Quanto aos modos taciturnos, os rostos dos sambistas, voltados para baixo, não chegam a transmitir uma melancolia, quiçá comunicam algo no limiar entre introversão e desalento. Contudo, penso que as cores adotadas abrandam tal mensagem de desânimo, diverso das telas de Portinari, onde as cores azul, cinza e preto reforçam uma melancolia um tanto inerte²⁴.

A imagem taciturna do “negro” em Portinari pode ser compreendida através de seus próprios comentários, que tentavam evidenciar uma representação singular, longe da lascívia e da alegria de outras iconografias:

Eu quis compreender o negro: vi que não é alegre, porque sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão, que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos; mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu nele, à depressão imposta por um destino de submissão, de renúncia (PORTINARI, 1934 *apud* FABRIS, 1996).

Observa-se, portanto, que não à toa Portinari busca caracterizar o “negro” e o samba de outro modo, utilizando cores menos vivas, mais próximas da “depressão”. Do mesmo modo, é perceptível uma “consciência” do pintor, ao saber agenciar a feitura da obra para dar um novo significado à representação do “negro”, uma crítica em relação ao lugar a que tal população foi destinada na sociedade brasileira, distante dos “júbilos do progresso”. Com efeito, tal representação ganhará maior peso, como uma característica que se tornou marcante em sua produção artística: as deformidades dos braços e pés, tidas como expressão monumental do trabalhador: seja o operário, camponês, o garimpeiro, etc. (PEDROSA, 1981 e FABRIS, *op.cit.*). Além do “deformismo”, os sinais do labor são retratados de modo explícito em quadros da série como *Jangadeiro* [fig. 5] e *Tintureiro* [fig.6].

Neste último, um “negro” é retratado andando de bicicleta. Com um dos braços carrega uma roupa comprida e no outro uma gaita que pressiona contra os lábios. Seu vestuário remete à folia: uma camisa quadriculada e calças brancas, como sugere o esboço [fig. 17]. As feições do rosto são bem demarcadas, as mãos e os pés também. O olhar é inerte e dramático – ao que parece, uma lágrima sai dos seus olhos. Ao fundo, no alto da tela, uma pipa. No chão repousa outra pipa, próxima a alguns pedregulhos. O título *Tintureiro* é digno de nota, remetendo antes à profissão do que ao soprar lúdico da gaita. A mensagem parece clara: até durante o trabalho a música é

parte do cotidiano. Em *Jangadeiro*, tal como em *Tintureiro*, o músico é retratado em pleno labor. Em primeiro plano, um “negro” de pé dedilha um cavaquinho. Um pouco atrás, um homem ajeita com força a vela, a fim de controlar o rumo da jangada frente à ventania, figurada pela curva violenta do tecido impulsionado e o balançar das calças e camisas, representadas em linhas curvas. O título também remete ao trabalho, comunicando a mesma mensagem de que a música acompanha essa “gente”, mesmo durante o ganha-pão diário. A música não é mero lazer, mas algo cotidiano, presente em todos os momentos.

Ora, a partir dessas referências diretas ao trabalho nos painéis descritos acima, além dos pés e mãos agigantados presentes em toda a série, nota-se que os instrumentistas de Portinari, especialmente quando se trata dos sambistas, não encontram eco naquela tal malandragem, tão exaltada no cancionero popular. Os personagens da série possuem as mesmas características dos trabalhadores dos grandes murais do *Ciclo econômico*, a saber, *Café* [fig. 13], *Borracha*, *Ferro*, etc. (1938), ou de outros painéis como *Descobrimento* e *A Descoberta do ouro* [fig.14], ambos de 1941. Como nessas obras, as mãos dos músicos, por vezes os pés, quando descalços, são retratados em suas minúcias, com mais detalhes que os planos de fundo das telas. Os pés e mãos, calejados pelo trabalho árduo, capazes de “contar uma história”²⁵, são iguais aos que dedilham melodias nas horas vagas ou em pleno labor: os músicos que criam o cancionero popular são os mesmos que com suas mãos constroem a sua visão de “Brasil”.

Tais representações, interpretadas muitas vezes como retratos monumentais do trabalhador, tornam-se mais complexas para o entendimento quando nos deparamos com as fisionomias melancólicas e os corpos estáticos, presentes tanto na série *Os Músicos*, quanto em outros quadros em que o trabalho é retratado. A letargia fica tanto ou mais evidente nos painéis como *Cavalo Marinho* e *Morro*, mencionados outrora, que retratam festas populares, supostamente alegres e cheias de movimentos.

Não há folia em *Cavalo Marinho*. Somente um instrumentista sentado e um brincante apático figuram nessa tela. O menino, com sua fantasia de cavalo, dá sinais de cansaço; a coluna levemente jogada para frente e a cabeça para trás. O músico, por sua vez, sentado na penumbra segue tocando sua cuíca com olhos inertes. As linhas retas, nos desenhos dos corpos e dos vestuários, dão uma sensação de imobilidade. Os dois personagens à frente, quase paralisados, têm às costas um fundo vazio, com algumas sobreposições de figuras geométricas somadas ao cromatismo

cinza, azul e preto. Apatia e solidão parecem eivar essa tela. A solução final dada por Portinari mostra-se bem diferente do esboço [fig.15] com mais movimento, reforçado por outros quatro foliões que seguem dançantes o cavalo marinho, embora as feições e cores melancólicas percorram o bosquejo.

Em *Morro*, a sensação é similar. O carnaval retratado está um pouco mais cheio e com mais movimento do que o painel descrito acima, mas ainda assim os dois músicos à frente – à esquerda, um clarinetista; à direita um tocador de cavaquinho – aparecem com feições que conotam certa introspecção. O clarinetista, com suas pálpebras cerradas, e o violeiro, com os olhos voltados para o céu. Ao fundo, há mais movimento e até certo tom de festejo, entrevisto pelos braços erguidos de quem segue o bloco: um “negro”, com fantasia de bumba-meu-boi, e um homem que dança com os pés cruzados e os braços para o alto. Mais ao fundo, uma menina dança, balançado as saias. Atrás dela, desenhado de modo apequenado, vem um cortejo de mulheres abanando os braços. Ao redor dessa folia tímida, as sombras dos barracões da favela. A distância entre os foliões e as feições mais circunspectas dos músicos abrandam o festejo que o quadro retrata. No esboço desse painel [fig. 16], Portinari também desenhou mais movimento, seja na proximidade entre os corpos, no balançar um pouco mais multiforme dos braços e até num certo sorriso que parece figurar no clarinetista posicionado à direita. Mas ao que sugere na versão final, ele abranda tanto a dinâmica, quanto a celebração, optando por um retrato mais melancólico.

Leitura semelhante pode ser realizada do painel *Estúdio*. Neste há uma clara alusão às emissoras de rádio onde os músicos cantavam suas canções ao vivo, divertindo a platéia. Mas no painel, novamente não há folia. Os aspectos de destaque são os olhos inertes e as mãos agigantadas do flautista, retratado em todos os seus traços fisionômicos, desde as nervuras dos lábios carnudos até as rugas da testa. Há certo quê de caricatura na imagem, cujos traços são delineados com muito mais detalhe do que os demais músicos da composição. A seu lado, em volta do microfone, figuram os cantores: uma “mulata” com lenço na cabeça; um “negro”; e outro cantor branco, de costas para tela. Ao fundo, quatro cantoras com fisionomias mais delicadas, mas pouco descritivas: uma “mulata” e três “brancas”, uma delas loira. Não há grande furor, ao que parece. Os músicos estão concentrados, absortos na melodia. No plano de fundo, uma composição simples de poucas linhas, um bumbo e um violão, além de uma estante de partituras jogadas ao léu. A tônica parece ser a mesma dos quadros descritos acima: certa melancolia e imobilidade dos corpos.

Em *Flautista*, mesmo com a proximidade entre o instrumentista e as “mulatas”, não há sensação de movimento. Os braços femininos hercúleos, descritos outrora, dão sensação carregada a seu levantar, numa dureza que parece dificultar um braceado leve. Os personagens, ademais, mantêm olhares estranhos, de difícil definição: paralisados, como se nada olhassem. No cenário, chamam atenção os barracões de linhas retas, com janelas quadradas, como desenhos geométricos elementares. O flautista em frente ao seu barraco mostra, que o samba faz parte do cotidiano das favelas, tal como na tela *Morro*.

Além da melancolia e do retrato paralisado dos corpos, há outro aspecto presente em toda a série, qual seja a atenção dada às características folclóricas. No quadro o *Gaúcho*, essa idéia fica evidente no cuidado que Portinari teve em caracterizar o vestuário, botas, ponchos e chapéus característicos do carreteiro dos pampas. A sanfona compõe a trilha sonora do gaúcho, de típica barba rala na fisionomia. De todas as composições, esta é a única em que não figuram “negros”. O painel articula-se com a série, entre outros aspectos, pela ênfase dada à música popular e os aspectos pitorescos de cada localidade. Nos outros quadros, a mesma preocupação com o vestuário está presente, nas fantasias de folguedos regionais, como as de bumba-meu-boi. Nas fisionomias dos rostos “negros”, os aspectos diacríticos são os lábios, sempre carnudos. Mesmo naqueles não pigmentados com cores mais escuras, como em *Cavalo marinho*, percebemos os lábios avolumados, associados aos “negros” ou “mulatos”.

As mãos e pés agigantados, os olhos inertes, os corpos estáticos, os elementos folclóricos e as cores sóbrias adotadas parecem características de todos os painéis da série. Elementos evidenciados desde primeira descrição, no início deste artigo, no quadro *Chorinho*. Como afirma Baxandall, “nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro” (BAXANDALL, 2006, p. 31). Assim sendo, os elementos descritos, associados a toda uma mentalidade da época, parecem configurar um problema de difícil solução. Isto porque os sentidos amalgamados nessa série do artista são passíveis de várias leituras. Diria até, parafraseando Portinari, que as mãos e pés disformes narram histórias polissêmicas capazes de agradar a Vargas e aos membros do Partido Comunista²⁶, ao qual o pintor se filia em 1945.

Mais polissemia parece figurar nos quadros por meio dos olhos de cada músico, do vestuário, das cores e formas adotadas por Portinari. O retrato do sambista trabalhador, observado acima, por exemplo, foi pintado na mesma época em que o

DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) iniciou uma onda de repressões às odes malandras, aconselhando aos compositores de samba que entoassem o inverso: a valorização do trabalho²⁷ (SCHWARCZ & STARLING, 2005). À primeira vista, nada mais apropriado do que o retrato de Portinari com seus sambistas e “negros”, digamos assim, “obreiros”. Conforme Miceli, os intelectuais ligados ao Estado Novo versaram sobre o tema da nação a fim de minimizar a rede de favores e cooptação no qual faziam parte:

Diante dos dilemas de toda ordem com que se debatiam por força de sua filiação ao regime autoritário que remunerava seus serviços, buscaram minimizar os favores de cooptação lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em álibis nacionalistas. Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da nação e cuja validade se embebia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente (MICELI, 2001 p. 216)

Embora Portinari não seja citado nesse livro de Miceli, convém repetir que o pintor mantinha laços estreitos com a classe dirigente: não só compôs os painéis do Ministério de Gustavo Capanema, como fez o retrato de Getúlio Vargas, em 1938. Tais fatos demonstram a ambivalência do artista, que também não deixava de fazer uma pintura em consonância com as exigências do DIP. Por outro lado, o ar melancólico e as cenas dos morros na série possibilitam uma outra interpretação, diferente daquela que vê Portinari apenas como um pintor oficial. É nessa linha que Antonio Candido, no artigo supracitado, baseando-se nos argumentos de Annateresa Fabris, vê o artista como um ótimo exemplo de que a cooptação não significou perda de autonomia ou concordância irrestrita com a ideologia vigente (CANDIDO, 2006).

De fato, FABRIS (1996) busca uma interpretação diversa de Portinari. De acordo com ela, seu retrato do trabalhador é uma crítica à ideologia oficial: ao encontrar no “negro” a imagem paradigmática da mão-de-obra, o pintor driblaria a “mística do trabalho” varguista, uma vez que a adoção desta figura, historicamente maculada pela escravidão, associaria o trabalho à “força expropriada” (idem). Como a autora argumenta, a exploração do trabalhador se tornava ainda mais evidente no retrato disforme dos corpos, bem como na representação estática dos trabalhadores. Além disso, segundo ela, a adoção do “negro” como figura modelar podia ser interpretada de duas maneiras: 1) como contraposição à idéia de “raça” inferior em

voga anos antes; e 2) como crítica à solução dada pelo Estado Novo, de que a cooperação entre as classes se colocava acima das diferenças sociais e étnicas.

Se de fato é possível concordar com esse argumento, dadas as imagens peculiares do “negro” e do samba compostas pelo pintor, bem como pela visão crítica expressa no depoimento de Portinari, é necessário, no entanto, acrescentar, que a adoção do “negro” como figura central não deixa de guardar ambigüidades. Na época, a representação que se constrói do “negro” era tão paradoxal quanto a do trabalhador, servindo a um só tempo como projeção para certo imaginário de brasilidade, mas colocado na penumbra por carregar as marcas tidas como de uma “raça inferior” e os sinais de um passado a ser esquecido. O trabalhador era, do mesmo modo, dúbio, tanto aclamado como força motriz capaz de colocar a nação nos trilhos do desenvolvimento, quanto por conter a imagem latente da revolução esperada pelo Partido Comunista. Portinari compactuou com as duas correntes, elogiou Vargas em cartas a Capanema²⁸ e, posteriormente foi candidato a senador pelo PC.

Nesse sentido, a associação do “negro” com o trabalhador, duas figuras paradoxais, torna mais patente a polissemia em *Os Músicos*. Por um lado, como figuras oficiais que se coadunavam com toda uma construção de brasilidade baseada na união das três raças; por outro, a melancolia, pela inércia dos corpos e os olhares estranhos, dispostos nos morros e nas favelas capazes desafinar qualquer pretensa harmonia. Ao que tudo indica, ao mesmo tempo em que Portinari compõe uma série cujo tema estava em voga, ele não deixa de colocar sua visão peculiar e até mesmo “crítica” ao dar ênfase a uma representação do samba advindo do “povo” e dos subúrbios do Rio de Janeiro, sem a orquestração e o vestuário pomposo das emissoras de rádio, dos cassinos e dos musicais carnavalescos.

Apesar da crítica, posso por fim apontar o aspecto mais interessante sobre a obra do artista, que desafia quaisquer tentativas de interpretação: sua capacidade de agradar aos mais diversos gostos, mesmo com uma visão singular do samba e do “negro”. Tais painéis, dispostos no auditório da Tupi, fizeram parte do cenário em que sambas orquestrados brilhavam nos palcos. Imagens diversas, até mesmo opostas, convivendo num mesmo espaço. Talvez dessa maneira e em tal contexto, seja possível perceber enfim a particularidade da série *Os músicos*, como residente do manejo criativo de Portinari em torno do “negro”, do samba, do morro e do trabalhador, de modo a vagar entre a “oficialidade” e uma determinada “crítica”.

Caderno de Imagens



Fig. 1- Portinari, *Chorinho*, [1942], Painel a têmpera/tela, colorido, 225 x 300cm, Rio de Janeiro, RJ, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto,POR



Fig. 2- Portinari, *Cavalo-Marinho*, [1942], Painel a têmpera/tela, colorido, 225 x 300cm, Rio de Janeiro, RJ, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto,POR

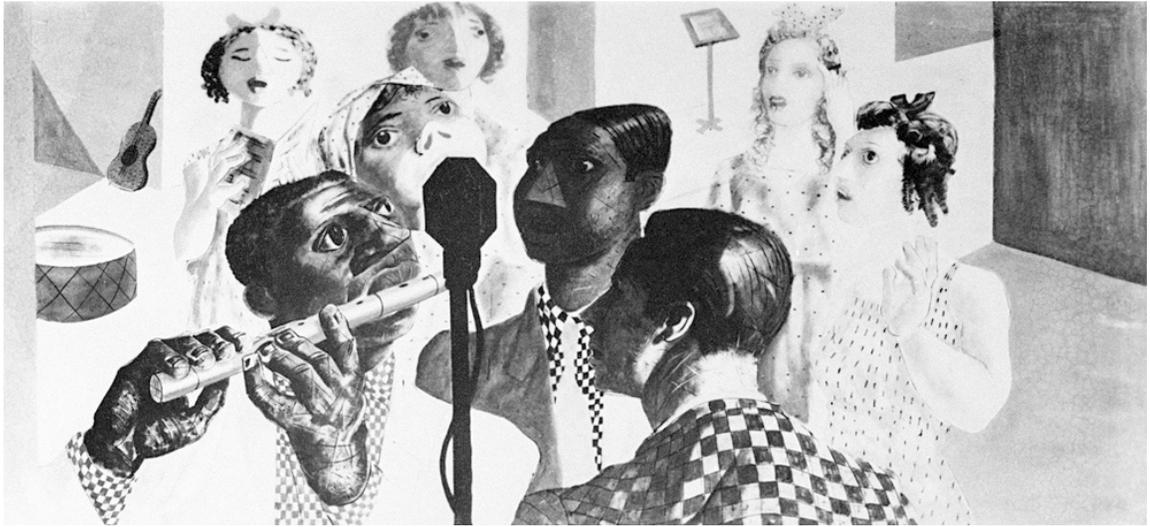


Fig. 3 - Portinari, *Estúdio*, [1942], Painel a têmpera/tela, dimensão desconhecida, Rio de Janeiro, RJ - perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949.



Fig. 4 - Portinari, *Morro*, [1942], Painel a têmpera/tela, dimensão desconhecida, Rio de Janeiro, RJ - perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949.



Fig. 5 - Portinari, *Jangadeiro*, [1942], Painel a têmpera/tela, 300 x 200cm (estimadas), Rio de Janeiro, RJ – perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949.



Fig. 6 - Portinari, *Tintureiro*, [1942], Painel a têmpera/tela, 300 x 200cm (estimadas), Rio de Janeiro, RJ– perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949



Fig. 7 – Portinari, *Flautista* - [1942], Painel a têmpera/tela, 300 x 200cm (estimadas), Rio de Janeiro, RJ – perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949.



Fig. 8 – Portinari, *Gaúcho* - [1942], Painel a têmpera/tela, 300 x 200cm (estimadas), Rio de Janeiro, RJ – perdido no incêndio da Rádio Tupi em 1949.



Fig. 9 - Portinari, *O Último Baluarte da série Bíblica* [1942] Paineis a têmpera/tela, colorido, 200 x 300cm, Rio de Janeiro, RJ - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP.

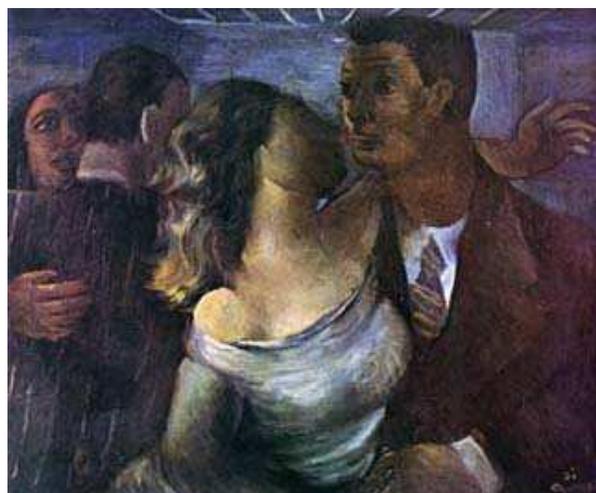


Fig. 10 - Di Cavalcanti, *Gafieira* - [1944] - óleo sobre tela/colorido - 64 x 80 cm.

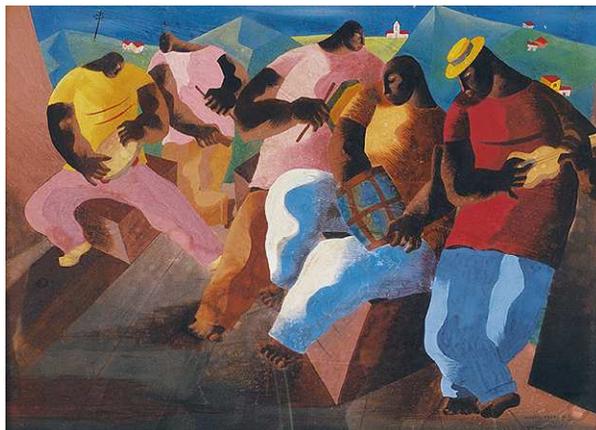


Fig. 11 – Augusto Rodrigues, *Samba* – [1942]- óleo sobre cartão/colorido, c.i.d., 48 x 66 cm Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ.

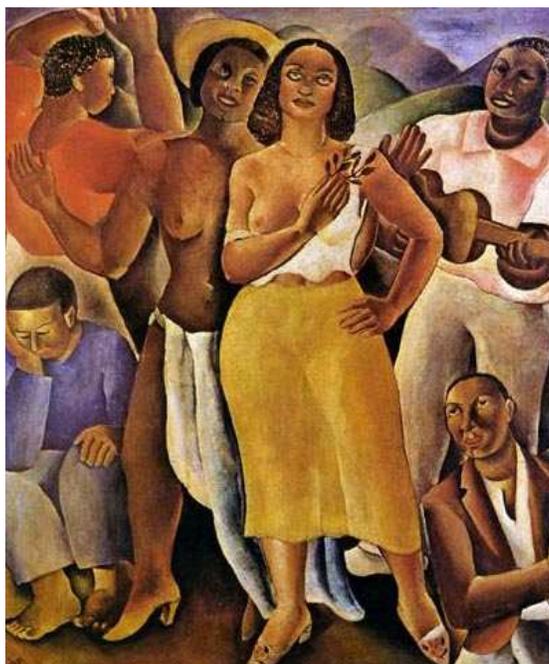


Fig. 12 – Di Cavalcanti, *Samba* – [1925] – óleo sobre tela/colorido – 177 x 154 cm.



Fig. 13 – Portinari, *Café/ Ciclo econômico* –[1938], Pintura mural a afresco, colorido 280 x 297cm, Rio de Janeiro, RJ - Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.



Fig. 14 – Portinari, *Descoberta do Ouro* –[1941]. Pintura mural a têmpera, colorido, 494 x 463cm (irregular) - Washington, D.C. -Library of Congress, Washington, D.C.,USA



Fig. 15 – Portinari, *Esboço para o painel Cavalos- Marinho* [1942] Pintura a guache/papel, colorido, 22 x 30cm Rio de Janeiro, RJ. Coleção desconhecida.

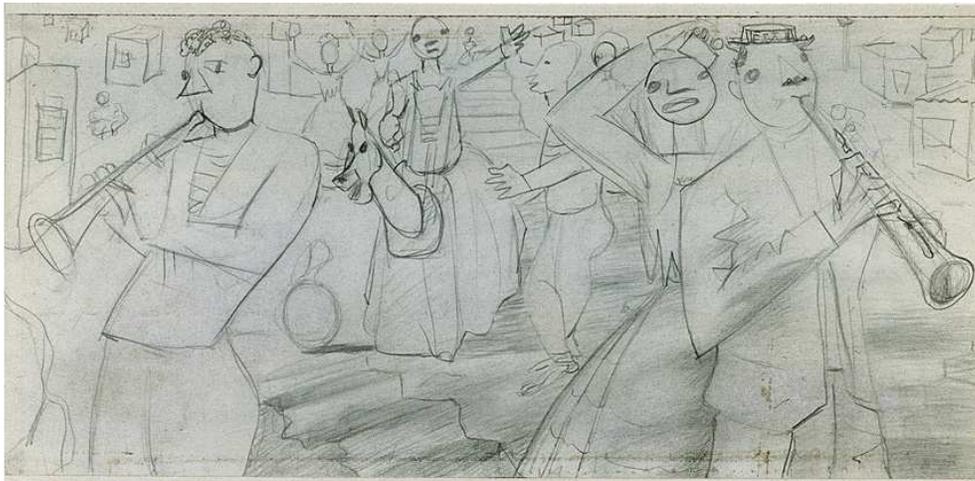


Fig. 16 – Portinari, *Esboço para o painel Morro* - [1942] Desenho a grafite e lápis de cor/papel 20.5 x 44.5cm (aproximadas) Rio de Janeiro, Coleção particular, Rio de Janeiro.



Fig. 17 – Portinari, *Esboço para o painel Tintureiro* – [1942] Pintura a têmpera/madeira compensada, colorido, 45 x 35.7cm, Rio de Janeiro - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, PE.



Fig. 18 – Portinari *Esboço para o painel Jangadeiro* - [1942] Pintura a têmpera/madeira compensada, colorido 45 x 35.7cm, Rio de Janeiro - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, PE.



Fig. 19 – Portinari, *Esboço para o painel Flautista* -[1942] Pintura a têmpera/madeira compensada, colorido, 45 x 35.7cm, Rio de Janeiro - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, PE.



Fig. 20 – Portinari, *Esboço para o painel gaúcho* -[1942] Pintura a têmpera/madeira, compensada, 45 x 35.7cm, Rio de Janeiro - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, PE.



Fig. 21 – Portinari, *Retrato de Assis Chateaubriand* [1943], Pintura a óleo/tela, colorido, 72.5 x 59.5cm, Rio de Janeiro, RJ.

Notas

¹ Este artigo é o resultado bastante modificado de um trabalho apresentado na disciplina *Lendo Imagens*, ministrada pela professora e orientadora Lilia Schwarcz, que cursei em 2007. Agradeço a ela pelas ricas sugestões e incentivos à publicação. Pelos mesmos motivos, gostaria de agradecer à monitora da disciplina, Rafaela Deiab. Agradeço também a Tatiana Lotierzo, que não só discutiu comigo as várias versões do texto, como fez sua revisão; e Aaron Litvin, que fez a tradução do resumo para o inglês. Os eventuais equívocos aqui presentes são de minha total responsabilidade.

² Aqui me refiro a perspectiva idiográfica de Baxandall, que privilegia a “compressão da singularidade de um caso particular” (BAXANDALL, 2006:46), ao invés de uma explicação de cunho nomológico, que “visa à generalização, à identificação das leis gerais que abrangem os atos individuais” (idem).

³ Interessante perceber que os painéis aparecem no filme *O Ébrio*, de Gilda Abreu, lançado em 1946. Parte do longa-metragem foi filmada justamente no auditório da Tupi, no Rio. Infelizmente, para efeitos dessa análise, a observação é pouco proveitosa, visto que o filme é em preto e branco e as pinturas aparecem muito rapidamente.

⁴ É necessário dizer logo de saída que nos últimos anos, especialmente com as discussões em torno da adoção das políticas de ação afirmativa no Brasil, o debate no campo de relações raciais está de certo modo polarizado. Termos e conceitos como “negros”, “brancos”, “mestiços”, “mulatos” e “pardos” estão em disputa, a adoção de determinadas categorias em detrimento de outras têm ganhado significados políticos mais evidentes. Não se trata de discutir a fundo essas questões, mas deixar claro, que no presente artigo, tentarei dar ênfase ao termo de época ou ao conceito nativo, recorrendo a outros documentos do período, não diretamente relacionados com os quadros, visto que ainda não pude entrar em contato com a crítica da época em torno da série de Portinari. Para mais informações sobre o debate vide Dossiê Racismo I - Revista da USP, Debate sobre ação afirmativa publicado na Revista Cadernos de Campo, ou ainda o livro *Dois Atlânticos* de Sérgio Costa (2006).

⁵ É importante pontuar que Peter Fry reviu sua interpretação, incorporando as críticas de Hermano Vianna em *Feijoada e Soul food 25 anos depois*. IN: FRY, Peter. *A persistência da Raça*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

⁶ Vale lembrar que desde o Império, em 1844, quando Von Martius ganhou o concurso *Como se deve escrever a História do Brasil*, do IHGB, a idéia das três “raças” constituidoras do país era apontada pelo autor como a característica particular do país. Tal idéia foi retomada, *mutatis mutandis*, pelo cientificismo de Nina Rodrigues, Silvio Romero, Oliveira Vianna, João Batista Lacerda e entre outros. Os três últimos acreditavam que o branqueamento era a única saída para a modernização do país, Lacerda por exemplo apostava que em três gerações o Brasil seria branco, como defendeu no Primeiro Congresso Universal das Raças, realizado na Inglaterra em 1911. Para um estudo mais profundo ver *O espetáculo das raças*, de Lilia Schwarcz (1993).

⁷ É importante lembrar que tal conceito, atribuído a Gilberto Freyre, como lembra GUIMARÃES (2002), foi a maneira como Arthur Ramos e posteriormente Roger Bastide, entre outros, traduziram, cada um a seu modo, as idéias do pensador

pernambucano. Tal conceito foi utilizado e interpretado de diversas formas ao longo do tempo, pela academia, pelo movimento negro e pelo governo. Neste artigo, buscamos entender o modo como tal noção foi apropriada pelo governo Vargas nas décadas de 40 e 50 como parâmetro à construção de uma certa identidade brasileira.

⁸ Convém notar que o projeto acabou revelando um Brasil racista, ao contrário do que se esperava inicialmente. Os diversos estudos realizados no Nordeste e no Sudeste concluíram que existia um racismo à brasileira. Para maiores informações vide AZEVEDO (1956), HARRIS (1956), WAGLEY (1952), FERNANDES (1955) e MAIO, (1997), entre outros.

⁹ Refiro-me ao conceito de “comunidades imaginadas”, cunhado por Benedict Anderson, para quem a nação “é uma comunidade política imaginada [...] porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de uma comunhão” (1991, p. 25).

¹⁰ Penso que as incorporações que o Estado Vargas fez do pensamento modernista e da obra de Freyre ocorreram de formas diferentes, mas faz-se necessário realizar pesquisas mais aprofundadas para compreender as diferenças.

¹¹ É digno de nota que a construção da identidade nacional empreendida pelo governo Vargas combinou elementos que, segundo Anderson (op. cit), são fundamentais para forjar as “comunidades imaginadas” das nações modernas, a saber: a tecnologia de comunicação e a expansão do capitalismo. Foi justamente no período varguista que houve uma grande expansão do capitalismo brasileiro e a implantação da radiodifusão em todo território nacional. Talvez, seja a combinação entre esses elementos um dos motivos principais que explica a imensa penetração da noção de brasilidade criada pelo Estado Vargas até os dias atuais.

¹² Como aponta o site do Projeto Portinari, www.portinari.org.br, há muitos documentos que se referem de alguma forma à série *Os Músicos*. Segue a lista: (8) Textos, (116) Artigos de Periódicos, (13) Correspondências, (5) Depoimentos, (11) Arq. Fotográfico, (43) Livros e Folhetos, (3) Materiais Audiovisuais. Infelizmente esses documentos não estão digitalizados no sítio virtual e o acervo encontra-se no Rio de Janeiro. Certamente a análise dessas fontes traria muitas outras informações importantes para interpretar a série. Por conta da dificuldade de acesso a tais documentos optamos por fazer um recorte da análise, como se verá adiante.

¹³ MORAIS (op. cit.) sugere que Portinari foi contratado dos Diários Associados, assim como Anita Malfatti. Porém, ele não fornece mais informações a esse respeito.

¹⁴ Parentes e amigos próximos comentam a piada que Chatô sempre contava sobre o quadro *O enterro* (1936), pendurado em sua sala de jantar: “quando levava visitas e o assunto começava a morrer, ele tinha uma piada sem graça, sempre a mesma: batia com a mão na mesa, virava de costas na cadeira, apontava para uma tela do Portinari, *O enterro*, pendurada na parede e perguntava à visita [...]: ‘quem sabe o que é aquilo?’ Alguém naturalmente dizia ‘um enterro...’ Ele retrucava, sorridente: ‘Nada disso! É uma natureza-morta!’. Diante da perplexidade geral, vinha a piada: ‘É uma natureza morta. O que é mais morto do que um enterro?’” (MORAIS, op. cit., p. 270). Há também o episódio do quadro *Cavalo empinado* (1959): para reaver a tela das mãos de seu filho, Chateaubriand aciona todos os seus meios de comunicação, interpelando-o publicamente (MORAIS, op. cit.).

¹⁵ Conforme FABRIS (op. cit.), figuram nessa fase os quadros *Cabeça de Galo* (1941), que causou grande frisson na crítica; e *Raquel lamentando o massacre dos inocentes* (1939). Ambos enfatizam radicalmente o “deformismo” dos corpos. Ao mesmo tempo, há nesse período obras com temáticas históricas como *Descobrimento* (1941), *Catequese dos Índios* (1941) e *Garimpo do Ouro* (1941), entre outros, em que Portinari utiliza o “deformismo” de maneira controlada, mas com traços diferentes dos murais do *Ciclo Econômico* (1938).

¹⁶ Pode-se dizer que religião era muito popular, de fato. Entretanto, até onde eu pude pesquisar, os quadros de Portinari sobre as narrativas cristãs pouco agradavam ao público religioso. Eram até mesmo considerados uma desfeita, como ocorreu no caso da Igreja da Pampulha, que Cúria mineira relutou em aceitar como “abrigo de Deus”, uma vez que nem arquitetura de Niemeyer, tampouco os painéis de Portinari condiziam com a mensagem católica (FABRIS, op. cit.).

¹⁷ Interessante perceber a tonalidade modernista no retrato de Chateaubriand realizado por Portinari, em 1943 (fig. 21), novamente uma ilustração dos laços modernos nas relações entre os dois. Uma espécie de “imagem negociada”, onde Chateaubriand dá “vazão aos experimentos estéticos do artista”, ao mesmo tempo em que expõe seu desejo de ser retratado em linguagem ousada (cf. MICELI, op. cit.).

¹⁸ Sublinho que o filme de Humberto Mauro, apesar de construir uma imagem idealizadora da favela, cria uma narrativa bem diferente dos musicais carnavalescos como os já citados *Alô, alô Brasil*; *Alô, alô Carnaval*; *Laranja da China*; e *Banana da terra*; entre outros que faziam grande sucesso na época. Segundo Schvarzman, o pioneirismo de Mauro pode ser explicado pelo fato dele residir no bairro popular de Andaraí e freqüentar a boemia da Lapa, reduto dos famosos sambistas. Além disso, como argumenta a autora, este período é o mesmo em que se “desenvolve a literatura regionalista, pintores como Cândido Portinari se voltam para favela em busca de elementos populares, por seu interesse social e até mesmo pitoresco [...]” (op. cit., p. 90). Outra informação valiosa para esta discussão é que o longa foi elogiado por nomes como Di Cavalcanti e José Lins do Rego, entre outros.

¹⁹ Como argumentam SCHWARCZ & STARLING (op. cit.), a “mulata” foi tema dileto do compositor de samba. Caracterizada pelos músicos com diversos atributos paradoxais, ora como símbolo do ideal de mestiçagem, ora enquanto objeto sexual, ou ainda de forma depreciativa, “a mulata sintetizou, de modo quase paradigmático, a forma complexa e ambígua com que se definiu a assim chamada *questão racial* no Brasil e sua maneira sempre misturada de definição, já que pautada em categorias múltiplas. De um lado, a sexualidade e o gênero revelam as relações assimétricas e de dominação que, sem dúvida, conformam um indigesto pano de fundo onde se movimentam os versos e as canções. De outro lado, porém, no amor, no sabor, na cor e, sobretudo, na exibição escancarada de uma autonomia de vida intraduzível nos padrões da sociedade brasileira do século XX, o compositor brasileiro desenhou uma outra relação com a figura da mulata, afetiva e sensível, talvez por acreditar que, apesar do precário equilíbrio, diferenças podem conviver entre si pacífica e intensamente. Nela se concentravam temas familiares que permitiam substituir a questão da raça pelo tema da cor ou, então, referir a um sincretismo que, de alguma maneira, estava a serviço do exotismo. Entre o preto e branco, a mulata parecia ser, aos olhos do compositor, uma personagem muito mais ‘colorida’” (p. 224). Acredito que, ao menos nas pinturas de Di Cavalcanti, é possível pensar nesses termos. Como irei demonstrar adiante a figura da mulata quase não aparece nas telas de Portinari.

²⁰ Alguns anos antes, em 1934, Augusto Rodrigues expôs suas obras junto a Guignard e Portinari (*apud* Enciclopédia de Artes visuais do site do Itaú Cultural), o que revela certa proximidade entre eles.

²¹ Adoto o termo "mulata", considerando a gradação de cor realizada por Di Cavalcanti no quadro *samba*. Nota-se que entre os personagens, ele diferencia a cor de cada uma: ao centro uma mulher com a tez marrom clara, atrás dela, outra mulher com a coloração mais escura, ao seu lado esquerdo um violeiro caracterizado com um marrom quase preto. A centralidade da tela recai justamente na mulher do meio, que ao meu ver pode ser vista enquanto "mulata". Além disso, é possível utilizar "mulata" enquanto termo de época, pois como mencionado acima, tal figura foi um tema de destaque no cancionário popular. De todo modo, para uma descrição mais acurada do quadro, caberia a uma pesquisa de maior fôlego buscar as críticas de época, bem como depoimentos do próprio artista, o que extrapola os limites do presente artigo.

²² Quiçá uma espécie de "schemata" (GOMBRICH, op. cit.) da época, presente também em alguns quadros de Di Cavalcanti. Vide, por exemplo, *Domingo na Praia* (1943).

²³ Especialmente na representação das cabeças pequenas e dos corpos gigantes.

²⁴ Para uma análise mais contundente sobre as cores adotadas por Portinari, seria necessário lançar mão de uma bibliografia especializada sobre o uso dos pigmentos nas artes plásticas. Por ora, a associação entre azul e melancolia está baseada na maneira como ele caracteriza os personagens, dispondo-os em fundo azul, mas também na influência que o pintor sofreu de Picasso (FABRIS, op. cit.). Como é sabido, o artista espanhol em seu período mais depressivo, conhecido como "fase azul" (1901-1904), versou sobre temas tristes como a solidão e a morte, em que a azul predomina nas telas.

²⁵ Refiro à famosa frase de Portinari: "Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés que podem contar uma história" (*apud* FABRIS, op. cit.: 51).

²⁶ De fato, o PC estava na ilegalidade quando Portinari compôs a série. Mas como demonstra FABRIS (op. cit.), à época da legalização do Partido, quando Portinari se filiou, houve toda uma reinterpretação dos membros do PC em torno da obra do artista. Inclusive murais "oficiais", como o do Ministério de Capanema, foram relidos como críticas ao governo, com alto teor revolucionário. Imagino que o mesmo pode ter sido pensado em relação a *Os músicos*. Embora os painéis não fossem oficiais, eram encomendas do magnata dos Associados – um empresário poderoso e politicamente influente.

²⁷ Dignos de nota são os versos de Wilson Batista e Ataulfo Alves em *O bonde de São Januário* (1940): "Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde de São Januário leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar..." (*apud* SCHWARCZ & STARLING, op. cit.).

²⁸ Para a leitura das cartas de Portinari a Capanema, vide (SCHWARTZMAN, 2000).

Referências Bibliográficas:

ARANTES, O. (org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos de Mário Pedrosa*, v. III. São Paulo: Edusp, 1998.

- ANDERSON, Benedict 1991. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70. 283 p.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção*. Introdução e Capítulo 1. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BARTH, F. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ed. Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTRO, R. *Carmen*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- CRAPANZANO, V. Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais. In: MAGGIE, Y & REZENDE, C. B. *Raça como Retórica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte Ed. UFMG, 2006.
- CUNHA, M. C. da. *Negros estrangeiros*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
_____. *A antropologia no Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DA MATTA, R. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: _____. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DURHAM, Eunice. A dinâmica cultural na sociedade moderna. In _____. *A Dinâmica da Cultura*. São Paulo: Cosac & naify, 2004.
- FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
_____. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1994 [1933].

FRY, P. 1982. *Para Inglês ver*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *A persistência da Raça*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

GINZBURG, C. De Warburg a Gombrich. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais – Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, A. C. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In _____. *História da Vida Privada IV*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

IANNI, O. *Pensamento social no Brasil*. São Paulo. Edusc, 2005.

MAIO, M. C. *et alli. Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2006.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*. In: _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS, F. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOUTINHO, L. *Razão, cor e desejo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

ORTRIWANO, G. S. *A informação no rádio*. São Paulo: Summus, 1985.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

REIS, L. V. de S. *Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH/USP, 1999.

SALIBA, E. T. *Raízes do Riso*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SANTOS, F. D *et alli*. Debate - Políticas de ação afirmativa: inclusão no ensino superior. In: *Revista Cadernos de Campo*, ano 16, nº16, 2007.

SAROLDI, C. L. & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: JZE, 2006.

SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e imagens do Brasil*. São Paulo. Ed Unesp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia. 1998. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. IN: _____. *História da Vida Privada IV*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ e STARLING, H. Lendo canções e arriscando um refrão. IN: *Revista USP, São Paulo*, nº 68, 2005

SCHWARTZMAN, S. *et alli*. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: JZE, 2008.

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

Periódicos Acadêmicos

Revista da USP – Dossiê Racismo I, Nº 68, 2005-2006

Sites consultados no segundo semestre de 2007

www.portinari.org.br

www.dicavalcanti.org.br

www.itaucultural.com.br