

TRABALHO DE UM PINTOR — PORTINARI.

FLÁVIO MOTTA

Da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo.

Portinari propiciou encontros e se ausentou.

Sua obra, vasta e aparentemente diversificada, é o resultado da convergência de múltiplas contradições e ambigüidades. Para situações, ainda mesmo em nível de profundidade menor, poderíamos servir-nos de algumas sugestões peculiares à natureza da linguagem pictórica por êle elaborada. Em seus últimos quadros, por exemplo, raspava com um estilete alguns traços sôbre as camadas de tintas superiores para revelar as primeiras. Esta seria uma entre as inúmeras indicações de um processo de trabalho que nos proporciona critérios para o reconhecimento da sua ação construtiva. Embora seja nosso o desejo de permanecer apenas no plano introdutório, peculiar às características desta publicação, não podemos deixar de verificar, de início, que é o artista quem entrega a senha para a sua própria análise. Para um pintor como Portinari, com bibliografia tão extensa, justo seria apresentar algumas propostas metodológicas que possam garantir, no futuro, estudo sistemático e aprofundado.

O nome de Portinari comparece nos principais livros sôbre a arte contemporânea.

“Êle nos revela — como observou René Huyghe — a alma sul-americana e representa a nossa época nos aspectos de drama, de tristeza e miséria”.

Cumpra preservá-lo pelo estudo. Só o espírito colonial não acredita na capacidade de fazer a própria História, porque esta seria privilégio da Metrópole. O ingresso de Portinari, Villa Lobos, da nossa arquitetura e da nossa literatura na arte universal, constituem a afirmação, perante o momento histórico, de um mundo tido a bem pouco tempo como incapaz de julgar, de opinar e influir nos destinos da Humanidade. A êsse respeito, observou Louis Aragon:

“Hoje, quando em Paris, como em França, recebemos um artista estrangeiro e sentimos nêle a expressão profunda, exata, humana, penetrante, de seu povo, quando nêle descobrimos um autêntico artista nacional, nós o recebemos, não como em 1939, porque nestes últimos anos, muito a nossa custa e por experiência própria, apren-

demos a conhecer o valor da alma nacional, razão pela qual Portinari, recém-chegado a Paris, é recebido com maior emoção do que certamente esperava. Todos os que observam suas telas — tão essencialmente brasileiras — nas quais se reflete de maneira tão intensa a vida do Brasil e o espírito do povo que estimamos, sem conhecer verdadeiramente nos seus pormenores, todos sentirão que nos achamos em presença de homens que, como nós, trazem valiosa mensagem ao mundo”.

“Não consideramos, portanto, Portinari como um estrangeiro; é um grande pintor que fala a mesma língua que nós, essa língua que fez a grandeza dos franceses, dos brasileiros, dos homens em geral; essa grande linguagem que não é detida por coisa alguma nem por qualquer consideração de escola e, no entanto, está enriquecida pelos ensinamentos dos mestres modernos e de toda a grande tradição da pintura”.

Poderíamos multiplicar os exemplos para demonstrar essa modalidade de glorificação que Portinari, bem cedo, conheceu. Graciliano Ramos, um dos seus melhores amigos, escrevia:

“Homem estranho, Portinari, homem de enorme exigência com sua criação, indiferente ao gosto dos outros, capaz de gastar anos enriquecendo uma tela, descobrindo hoje um pormenor razoável, suprimindo-o amanhã, severo, impiedoso. Dessa produção contínua e contínua destruição ficou o essencial, o que lhe pareceu essencial. Não é arte fácil — teve um longo caminho duro, impôs-se a custo nestes infelizes dias de lógro e charlatanismo, de poemas feitos em cinco minutos. E até nos espanta — continua o autor de “Vidas Sêcas” — que artista assim, tão indisposto a transigências, haja alcançado, em vida, uma consagração”.

Portinari falou uma linguagem específica: a linguagem das cores, das linhas, da textura, do gesto, do toque, dos espaços e das figuras. Menino ainda, começou auxiliando na decoração da igreja de Brodowski. Estudou depois na Escola Nacional de Belas Artes uma pintura sistematizada para um cerimonial de redundâncias. Mesmo dêsse ritual, o menino do interior tentava se apropriar durante seus primeiros anos de luta na Capiatal Federal. Processo lento, vigilante e tenaz, êsse — não só de “aprender a pintar”, como o de dominar, pela crítica e auto-crítica, o valor instrumental da linguagem pictórica para renová-la. Com essa determinação, diferenciou o seu mundo, o seu momento histórico e também a condição humana da sua gente, por gratidão e solidariedade. Mas êsse mesmo sentido de solidariedade estimulava o trabalho e a pesquisa da linguagem como fator de convivência. Com os anos, o trabalho objetivado revelaria os extremos de um processo, decorrente de um projeto de vida que dá significação ao próprio homem, isolando-o. No seu poe-

ma “Deus de violência” notamos:

“Não sei porque estou isolado e só”.

Portinari, nos últimos dias de sua vida viu sua obra como pura exterioridade, independente d’ele, abrindo vazios na sua interioridade. Nessa solidão fundamental, ficava horas a ver o mar. A única coisa que o repousava era êsse encôntro do vazio com a vastidão. Nos poemas ainda escreve:

“Eu não existo talvez”, ou ainda:

“O mar olha-me dia e noite nos abandonamos

Às vêzes, sômente por alguns instantes

Assiste minha solidão e ao trabalho”...

Em outro de seus poemas, encontramos:

“Triste mar

terminou e não tem aonde ir...”

Só o mundo da natureza, nas suas dimensões palpáveis lhe devolve a significação preliminar da comunicação, do saber que o

“fator determinante da história é, em última instância, a produção e a reprodução da vida real”.

Se fôsse possível adiantar algumas propostas para o estudo da vida e obra de Portinari, diríamos que nelas o trabalho objetivo e subjetivo (numa distinção didática) deverão ocupar lugar relevante; pois não era êle, como observou Manuel Bandeira,

“operário e poeta, excelentemente”?

Mas acreditamos que a consagração em vida tornou mais árduo o seu viver. A glória devassou a vida de Portinari. À medida que se tornava mito e adquiria sentido sagrado, o seu cotidiano se destruiu, ou melhor, tudo se reduzia a pintura. Êle mesmo dizia:

“Se eu não fôsse pintor, queria ser pintor”.

Porém, o pintor limitava o homem. A sociedade esperava sempre alguma coisa do pintor, do produtor inesgotável do nôvo. Era o pintor que ela sacralizava. O homem ficou na condição de um trabalhador insulado. Então, debruçava-se no passado e trazia da infância em Brodowski, a visão de seu mundo original. O menino é que socorria o homem. Entre o trabalhador especializado e o homem como totalidade, só a obra ofereceu condições para o encôntro significativo.

Lembramo-nos, quando pintava “Guerra e Paz”. Depois de todo um dia de atividade no painel gigantesco, voltou para casa, ao escurecer, e ainda ficou horas seguidas desenhando com lápis de côr.

E comentava:

“Gosto do lápis de côr; lembra meu tempo de menino”.

Desenhou então um menino pulando sela (carriça), traçou uma praça, riscou casas, e acrescentou:

“Isto é Brodowski. Aqui era a casa de minha irmã”.

Voltava continuamente àquele mundo que transformava em côres, formas e luminosidades novas, como se aquêles mesmo desenho conhecesse os dias e as noites.

No poema “Grunewald” êle conclui:

“...Levei a poeira vermelha do
Meu povoado, era só o que tinha...”.

Quando estava em Paris, durante o período do Prêmio de Viagem, escreveu:

“A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu, quando voltar, vou ver se consigo fazer a minha terra”.

Tem razão Manuel Bandeira quando afirma:

“Pondo de parte a sua prodigiosa técnica, a sua estupenda galeria de retratos, a melhor porção da obra de Portinari é isto: Brodowski, o menino e o povoado, o menino no seu povoado. Por êsse fundo vivencial é que Portinari se afirma profundamente êle mesmo, mesmo quando influenciado por Picasso ou pelos *surréalistes*”.

Em verdade, a capa inferior da sua infância, é como se fôsse uma das suas pinturas, revela as profundezas entre as camadas superpostas pela atividade de seu incontido poder construtivo. Tornou êsse poder mais compacto em seus últimos quadros, como matéria, como côr, como forma. Parecem revelar que tudo veio depois, agregando-se ao menino. No poema “Sobressalente”, observa:

“...Nunca vivi assim
Fui diferente; fui sempre sobressalente
Em tudo. O que todos tiveram não tive
As vêzes penso ter vindo por engano.
O material usado para me fabricarem,
lá no infinito, estava destinado a
Realizar fôlhas de árvore ou... água”.

O lirismo — se assim chamarmos a capacidade de viver na pura imanência — foi a infra-estrutura de sua obra e de sua vida afetiva; o épico — como esforço de atingir a consciência, a significação so-

cial pelo línguar de uma Humanidade em gestação — foi a super-estrutura que surgiu em inúmeras obras e lhe deu fôrças para se despregar, para um certo destaque, e ver o lirismo pelo seu oposto.

Também o trabalho serviu ainda como forma de encôntro, quando nêle, mãos e olhos se buscavam continuamente. Por vêzes, o artista parecia temer a versatilidade das próprias mãos. Assim alertou a um discípulo:

“Você sabe que a mão enxerga?”

Conhecia ainda o mistério das apa'padelas dos olhos. Vista e tacto chegavam juntos sôbre a superfície do quadro. Um não abandonava o outro. Era na obra que o artista sê unia, e também côm o mundo. Ficaram as imagens dos “mãos-de-olhos-azuis de Portinari”, como cantou Carlos Drummond de Andrade. A chamada “habilidade manual” deveria estar sujeita a um contrôle rigoroso. Caberia pois, subordinar a mão à consciência, ou à vontade poética, o que vale dizer, a apropriação crítica da linguagem em nível de produzir linguagem. O artista se apropria para devolver. O caráter instrumental da mão, no processo de trabalho, se humaniza à medida que ela deixa de imitar para participar de um projeto. O gesto que ela faz, pode perfeitamente refletir, de maneira mais direta e reflexa, o “gesto da natureza”, da *coisa* vista. Temos para nós que um dos aspectos do naturalismo é justamente êste: o de subordinar a mão a um sistema construtivo semelhante à estrutura do objeto, da coisa observada. Exemplo: a maçã é redonda, os gestos, as pinceladas, imitarão o mesmo movimento construtivo, procurarão refletir as condições estruturais daquele objeto. E' possível compreender como essa experiência da “cópia”, do “desenho do natural” das naturezas mortas que estavam entre as poucas telas que Portinari trouxe de sua viagem de estudo à Europa — foi um ponto de convergência dêsse “realismo de observação”. Porém, quando chegou da Europa, Portinari, voltou impressionado, principalmente, por Modigliani. Depois, com a presença de Fujita no Rio, explorou ao máximo os refinamentos gráficos, lineares, a ponto dêstes já não mais representarem direta subordinação ao môdê.o. Portinari tentava propor uma estrutura. Daí a necessidade de um esforço para modificar a linguagem e, inclusive, projetar novas estruturas, como se cada quadro fôsse um têrmo nôvo, uma pa'avra nova, um “*mot total*” como diria Mallarmé.

A consciência dêsse processo se faz, em boa parte, durante o trabalho. Pintar, para êle, não era um deleite, uma situação paradisíaca, o estar no “eden”, distante de todos e de tudo, tranqüilo. Nada disso, e muito pelo contrário. O problema era atingir a liber-

dade pelo traba'ho e não, sòmente, enquanto se trabalha. Por isso, quando um artista, como Portinari, se submetia à constante atividade e a ela emprestava acurada observância dos processos empregados, é perfeitamente cabível a transição entre naturalismo e realismo dentro do evoluer da própria linguagem plástica. Acreditamos que um minucioso exame da obra de Portinari nos dará uma visão das várias etapas com tôdas as nuances que marcaram a posição do artista dentro da cultura brasileira.

À medida que se distancia da época, do contexto em que viveu o artista, sòmente o exame da obra, da sua

“estrutura significativa” (1)

— contribuirá para precisar novas perspectivas culturais. Entre conflitos, ambigüidades e contradições emergirá o sentido humanista de múltiplo significado.

Um dia, quando montávamos uma exposição de Portinari, no Museu de Arte de São Paulo, mostrou-nos o desenho de um pé, verdadeiro estudo anatômico, e acrescentou:

“Ponha êsse. E' o tira-prosa”.

Revelava a capacidade e a importância de transpor e apresentar um aspecto particular da realidade visível imediata. Fazia-o, entretanto, sem perder a unidade das amplas linhas construtivas ou o sentido estrutural de “coerência interna”, sem amesquinhar o detalhe: era “o pé” como coisa de fora, como objetivo e até mesmo como perplexidade, a ponto de fazer calar pelo espanto existencial. Daí ser, realmente, um “tira-prosa”! Diríamos que era uma espécie de última palavra de um discurso, apreendido com a obediência escolar, sôbre uma configuração conhecida, em termos também conhecidos, mas que continha o germe da transformação, na medida mesmo que a inteligência se colocava nos meandros dessa forma e garantia a sua interpretação. Talvez ao artista interesse mais fazer falar do que fazer calar. Mas o “tira-prosa” fazia parte de um conflito com o meio. Emprestava ao meio um caráter de destaque quase impertinente, nessa imagem do pé. Caberia aqui, ao considerarmos êsse aparente divórcio entre mundo objetivo e subjetivo, recorrer a um pensamento de Henri Wallon, formulado em seu livro *De l'acte à la pensée*, onde, em termos precisos, mostra que a *realidade objetiva*,

“que o conhecimento tende a nos opor como uma realidade independente de nós, que se imporia do exterior por intermédio da

(1). — GOLDMANN (Lucien), *Sens et usages du terme structure*. S'Gravenhage, Mouton & co. 1962.

percepção, não é senão um campo perceptivo sempre transformável, onde as incitações vindas das coisas não penetram senão se organizando em sistemas que respondem a atividade total do momento”.

Acrescenta ainda:

“êsse conjunto dinâmico, onde fatores subjetivos e objetivos formam uma indivisível unidade e não cessam de se modificar mutuamente...”.

Portinari tinha uma inteligência pictórica para superar o aparente dualismo entre objetivo e subjetivo. Na época, alguns críticos confundiam essa capacidade de observar, de “ler e ouvir” a realidade visível, com *academismo*. Na realidade, êste correspondia mais a uma espécie de automatismo, de um ritual de padronização coletivas, utilizados mecânica e inconscientemente. Portinari a isso opunha aquilo que Mário de Andrade chamou

“dramática sinceridade” e “...não dorme sôbre os louros já conquistados, não se repete no que já conseguiu de aplauso público, mas antes desconfia sempre e se lança em experiências novas, no desconforto das incompreensões, no perigo de perder seus admiradores e sua posição, a quaisquer facilidades vitais preferindo sempre a procura da sua verdade, é ainda vigoroso exemplo moral de otimismo”.

O que Portinari, a nosso ver procurou, foi radicalizar a sua formação acadêmica para buscar o essencial, o humano. O “desenho do natural” ou o “desenho de observação” — como até a pouco se dizia no meio escolar — resulta, no fundo, da observância de um sistema de relação, do encontrar a legislação peculiar a cada coisa da realidade visível, por indução. Há uma semelhança com as “ciências da natureza”, cuja influência foi notável a partir do século XVIII, na estética do neo-classicismo e nos atingiu pela Missão Francesa de 1816 com profundos reflexos no nosso ensino artístico. Porém, o sentido fundamental estava se perdendo; cristalizara-se em algumas recomendações como esta de Vien, o mestre de David:

“estudar a natureza, o antigo e os grandes mestres”.

Está aí o fulcro de tôda uma pedagogia que nos atingiu pela dupla cunha dos franceses da Missão e pelos brasileiros afrancesados em Paris, como Pedro Américo no *atelier* de Ingres. O núcleo dessa propaganda era a Escola Nacional de Belas Artes, obra da monarquia, da preocupação de D. João VI em formar uma elite nacional. Foi no casarão áustero da avenida Rio Branco que Portinari, adolescente, estabelecia os primeiros contactos com essa tradição

urbanizada, presente nos monumento e a sua não menos tradição campesina de “contadino-caipira”.

“A grande cidade me apavorava. Vista lá do Interior era coisa de crimes”,

comentou certa feita. Para êle que vivia

“entre o mêdo e o sonho”,

foram anos penosos, de pobreza e muito trabalho para, inclusive, se justificar perante a gente de Brodowski que tantas esperanças nêle depositara. Era o segundo filho entre os doze de uma família de imigrantes italianos. Mas Portinari respondeu, mais do que na grandeza de “poeta federal”, na de internacional. Daí também contribuir para uma nova caracterização: a do imigrante na vida cultural brasileira.

Portinari conheceu muito cêdo os esforços de adaptação de uma família com raízes profundas nas tradições do norte da Itália. Assis-tiu aos conflitos cotidianos com a sociedade brasileira cuja organização e estabilidade giravam em tórno da cultura cafeeira. Na área de convívio mais próximo, com os pais, os avós e os irmãos, tornava-se herdeiro de uma soma de condicionamentos, hábitos e costumes, gerados, em boa parte, em outras terras, em condições diversas, mas que, num certo momento, refletiram transformações profundas da sociedade européia; era o “contadino”, o homem do campo, conservador de formas de sociabilidade extratificadas. A própria vinda de imigrantes italianos ao Brasil, em substituição ao braço escravo, foi o reconhecimento da possibilidade de incorporar uma nova forma de riqueza, o *modus faciendi* do italiano. O imigrante, entre outras coisas, era recolhido em áreas afastadas dos influxos industriais. Além da capacidade de trabalhar a terra, era portador de uma herança centenária, na prática do artesanato, do trabalho manual, com seu sistema de difusão de riqueza, sua pedagogia escalonada em vista ao aprimoramento qualitativo.

Um dia, Portinari pintou num quadro, uma cadeira com algumas palhas coloridas. Achamos que o artista tinha, inclusive, tirado um partido plástico daquele elemento real e estava, como fêz em grande parte da sua obra, reunindo novos dados, codificando e ampliando a iconografia brasileira. Comentamos a “descoberta”. E êle respondeu:

— “Isso nada tem de descoberta. Nós lá em Brodowski fazíamos muito dessa cadeira com meu pai. E fazíamos direitinho”.

E' justo notar, a propósito, que certos valores da tradição, além de serem transmitidos pelos mestres aos discípulos ou pelas suas obras, têm, nos costumes, no tipo de trabalho de certas camadas da população, um elemento seguro de continuidade, de herança cultural. E' que o colorismo veneziano, não resulta tão somente das lições de Bellini, Giorgione e Ticiano. Mais do que isso, floresce numa paisagem, no *modus vivendi* de uma família, entre o procedimento afetivo para com pessoas e coisas. São fatores que, não raro, embora parcialmente descaracterizados, atravessam os séculos e deles já se não tem a consciência da origem. Mas agem, interferem, profundamente, na formação do indivíduo, nos seus hábitos, na sua conduta. E se querem reconhecidos para melhor precisar a trajetória econômica da existência. Por isso talvez Antônio Callado iniciou seu *Retrato de Portinari*, com esta descrição:

“Falando sobre sua avó materna, Portinari me disse, os olhos azuis faiscando, enquanto ilustrava o que descrevia com gestos precisos de pintor: — Era uma mulher fabulosa. Parecia um *condottiere*. Saia no seu carrinho puxado por um cavalo preto e nas saias tinha bolsos de um metro de comprimento, cheios de níqueis e de balas para as crianças. Não tinha religião nenhuma. Caçoava de tudo. Foi a primeira mulher a exportar mangas para São Paulo”.

La nonna, obra da última fase de Portinari, é também um quadro exemplar, magnífica demonstração de culto às origens. E' uma cabeça com nítida preocupação de vigor. Ali poderemos verificar como o pintor garantiu, na dinâmica entre linhas, planos e côres, um sistema de “fechamentos” — para usar um termo da *gestalt* — que se abre como totalidade, em sua humana significação. Uma linha, por exemplo, é vista no fundo, desaparece e reaparece, novamente, na sobrelha cerrada, para servir à expressividade fisionômica. São seguimentos, cuja continuidade está ainda vinculada à natureza geométrica do plano — no caso, do plano da tela. Portinari conhecia esse ir e voltar ao plano, fôsse um muro, uma tela ou um papel. Nos murais, desde o Monumento Rodoviário ou o Ministério da Educação até o “Tiradentes” ou “Guerra e Paz” da ONU, muito se desenvolveu esse processo. Por vezes, como em “Tiradentes” e em “Guerra e Paz”, formas geométricas, losângulos coloridos, são distribuídos por toda a pintura e quase chegam a uma existência independente das figuras. Tais formas geométricas se ligam às figuras por intermédio de referências mínimas, sejam das côres, dos tons, das linhas ou das massas, como se fôssem parte de um mundo presenças a se desintegrar. Mas *La nonna* é um todo. Embora seja quadro de cavalete, ela é pessoa com vigor de mural — intransponível,

vigilante na defesa da sua gente. Quase que poderíamos avançar a ponto de dizer que sugere a luta pela paz.

O encôntro da linha com o plano, do plano com a côr, da côr com a luz, da luz com as vibrações, das vibrações novamente com pontos, linhas e planos, mostra a dificuldade de definições precisas, de limites absolutos, mas também uma tensão permanente dentro do sistema de linguagem plástica. Dentro dessa condição humana de trabalho se mantém o imperativo do “estar presente aqui e agora” existencial, da responsabilidade, do significado, e até do destemor à solidão para construir a convivência, o sentido social, a solidariedade, enfim. A *Nonna* com seus

“bólsos de um metro de comprimento, cheios de níqueis e de balas para as crianças”,

era, por isso, a permanência, mais uma vez, da

“produção e reprodução da vida real”.

O exame da realidade (construtiva) dessa tela, nos mostra que figura e fundo, homem e meio, espírito e natureza, foram o conteúdo, não precisam, necessariamente, de coexistirem pela “fusão”, onde as coisas se borram, diluem-se, integram-se. Seria esta a tendência mais a gosto dos naturalistas, interessados apenas num único elemento, a luz por exemplo, como entidade capaz de tudo fundir na indeterminação.

Na verdade, elementos aparentemente desligados, coexistem pela comunicação de caráter estrutural, dinâmica e de significação humana. Não são realidades independentes que vivem isoladas; são elementos de passagem, onde o fundo participa da figura e a figura do fundo, dialéticamente. Como notou Van Gogh, em suas cartas a Théo, é necessário um pouco de verde no vermelho e de vermelho no verde. Cabe ao artista optar pelo “quanto” nessa relação de cores complementares.

E’ da tensão que a obra surge.

Acreditamos que Portinari conheceria múltiplos caminhos.

“Para êle — dizia Mário de Andrade — não tem o menor interesse a originalidade só pelo gosto de ser original. Antes o inquieto sempre qualquer lição alheia, porque pode sempre haver nela uma partícula que seja da verdade. E então Portinari refaz a experiência pressentida, conformando-a aos elementos e caracteres que lhe são pessoais, à essencialidade plástica, ao tradicionalismo, ao realismo, ao lirismo, ao nacionalismo tão fortes na sua personalidade”.

Eis o que nos sugeriu Portinari, já tão magnificamente louvado por poetas, escritores e críticos do mundo inteiro. Mas desejamos encontrá-lo, cada vez mais, através do conhecimento de sua linguagem indispensável aos avanços da cultura no Brasil. Sentimos que às novas gerações que não participaram do mesmo clima de suas paixões e lutas, devem procurar falar *com* Portinari, com uma terminologia e um pensamento que lhe marcou a obra. E não falar só *sobre* Portinari.

No seu segundo “Grunewald” (Poemas), êle escreveu:

“Ah, mesmo cego, olharei teus olhos...”.

Por onde trabalharam e tatearam as “mãos-de-olhos-azuis”, estará a própria chave para a descoberta do homem, o homem que propiciou encontros em sua obra e dela se ausentou (2).

* *
*

PORTINARI.

Bibliografia compilada pela

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Livros.

L'ART des origines à nos jours; publié sous la direction de Léon Deshairs. Paris. Larousse /c1932/ 2 v.

ANDRADE, Carlos Drummond de — Portinari /desenhos/ São Paulo, Cultrix /1962/ sem paginação (Mestres do desenho).

AZEVEDO, Fernando de — A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil. 3a. ed. São Paulo, Melhoramentos /1958/ v. 2 p. 235-256, illus.

BANDEIRA, Manuel — Portinari. (Em seu “Crônicas da Província do Brasil”. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, p. 213-214).

BARATA, Mário e Andrade, Almir — As artes plásticas no Brasil. (Em “Pequena enciclopédia de conhecimentos gerais”). Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, v. 3, p. 1211-1245).

BARDI, Pietro Maria — The arts in Brazil. /Milan/ Milione, 1956, 296 p. illus.

BARDI, Pietro Maria — Pequena história da arte. São Paulo, Melhoramentos, s.d.

BASTIDE, Roger — Brésil, terre des contrastes. /Paris/ Hachette /c1957/ 343 p. illus.

(2). — Texto cedido por Bloch Editora.

- BAZIN, Germain — Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours. Paris, Garamond /c1953/ 459 p. illus.
- BAZIN, Germain — Histoire de la peinture moderne, Paris, Hypperion, s.d.
- CALLADO, Antônio — Retrato de Portinari. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1956.
- CARVALHO, Ronald de — Cândido Portinari. Rio de Janeiro, s. c. p., 1929.
- CASSOU, Jean — L'art de l'Amérique Latine. Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 1954. 41 p.
- CHENEY, Sheldon — The story of modern art. New York, Viking, 1941-1950, p. 560-562.
- COSTA, Lúcio — Considerações sobre arte contemporânea. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1952.
- DELTA LAROUSSE enciclopédico. Rio de Janeiro, Delta, 1960.
- DICCIONARIO enciclopédico Labor. Barcelona, Labor /1967/ v. 6.
- DICCIONARIO enciclopédico UTEHA. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1952, v. 5.
- DICTIONNAIRE de la peinture moderne. Paris, Hazan, s.d. 328 p.
- DICTIONNAIRE universel de l'art et des artistes. Paris, Hazan /c1967/ v. 3.
- DIONÍSIO, Mário — A paleta e o mundo. Lisboa, Europa-America, 1952, 2 v.
- DIONÍSIO, Mário — Portinari 1903-1962. S. 1. p., Artis /1963/ 26 p. 5 lâm. color. 51 em branco e preto.
- ENCICLOPÉDIA, italiana di scienze, lettere ed arti (Treccani). Roma, Enciclopedia Italiana, 1949, appendice II, 1938-1949.
- ENCYCLOPEDIA of painting; edited by Bernard S. Myers. New York, Crown, 1955, 511 p.
- ENCYCLOPÉDIE de l'art international contemporain; sous la direction de Waldemar Georges, Raymond Cognir et Max Fourny. Paris, Art et Industrie, 1958.
- EXPOSIÇÃO de artes no Riverside Museum (Em Vidal, Armando. "O Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-1940", 1941, v. 2 p. 165-275).
- GRAND LAROUSSE encyclopédique. Paris, Larousse /c1963/ v. 8.
- GUIMARÃES, Mário — São Paulo, 4 séculos de luta. Rio de Janeiro. Gráfica Vitória, 1954.
- HANNA, Fábio A. E. e outros — Três entrevistas sobre Portinari: Luiz Martins, Marisia Portinari e José Portinari. São Paulo, FAUUSP, 1963, sem paginação.
- HAUSON, Mary — Art in Latin America. Spring Term, s. c. p., 1961.
- HAUTECOEUR, Louis — Histoire de l'art. Paris, Flammarion /c1959/ 3 v.
- HUYGHE, René — L'art et l'homme. Paris, Larousse /c1961/ v. 3 p. 475-477.
- JARDIM, Luis — Cândido Portinari: bico de pena. (Em Pequena enciclopédia de conhecimentos gerais. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, v.3, p. 1232).
- KELLY, Celso — Portinari: quarenta anos de convívio. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, s.d.

- KELSEY, Vera — Seven keys to Brazil. New York, Kink and Wagnalls, 1950.
- KENT, Rockwell — Portinari his life and art. Chicago, University Press, 1940.
- LANDUCCI, Lelio — Arte no Brasil. Rio de Janeiro, Penguin, 1947.
- LAROUSSE du XXe. siècle en six volumes; publié sous la direction de Paul Augé. Paris, Larousse, 1928-1933, supl.
- LASSAIGNE, Jacques /et d'autres/ — Panorama des arts. Paris, s. c. p., 1946.
- LEÃO, Josias, ed. — Portinari his life and art. Chicago, University Press, 1940, 100 ilus. 8 color.
- LURAGHI, Eugênio — Brasil. Torino, ILTE, 1960.
- LURAGHI, Eugenio — Disegni di Portinari. Torino, ILTE, 1955.
- LURAGHI, Eugenio — Israel. Torino, ILTE, 1957, 148 p. ilus.
- LURAGHI, Eugenio — Portinari. Milano, La Meridiana, 1950.
- NEGURO, Yoko — Portinari: Brodosqui. São Paulo. FAUSP, 1965, sem paginação.
- MILÃO, Comune — Mostra di Cândido Portinari. Milano. s. 1 p., 1963, 70 p.
- MILLIET, Sérgio — Diário crítico. São Paulo, Dep. de Cultura, 1948, v. 6, p. 72, 75, 245-248.
- MILLIET, Sérgio — Fora de forma: arte e literatura. São Paulo, Anchieta, 1942, p. 97 e 108.
- MILLIET, Sérgio — Marginalidade da pintura moderna. São Paulo, Departamento de Cultura, 1942, 84 p. ilus.
- OLIVEIRA, Carlota de Figueiredo Cardoso de — A pintura no Brasil. Rio de Janeiro, Nelso /1963/ p. 147-152.
- PONTUAL, Roberto — Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira /1969/ 559 p.
- PORTINARI: album com 15 desenhos; apresentação de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Cultrix, 1962.
- PORTINARI, Cândido, Poemas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1964.
- RODRIGUES FILHO, Mário. A importância de Portinari. /Rio de Janeiro/ Bloch /c1966/ 275 p.
- ROMERO BREST, Jorge — La pintura brasileña contemporanea. Buenos Aires, Poseidon /c1945/ 112 p. 71 lám. 23 cm. (13ilus. Portinari).
- SENTIDO social del arte de Cândido Portinari. Buenos Aires, Centro de Estudiantes de Bellas Artes, 1947.
- SMITH, Robert C — The Portinari murals in the Hispanic Foundation of the Library of Congress: notes on the occasion of the inauguration of the murals, January 12, 1942, Washington, Library of Congress, 1942, 3 p.
- SMITH, Robert C — A guide to the of Latin America; edited by Robert C. Smith and Elizabeth Wilder. Washington, Library of Congress, 1948, 480 p.
- VITUREIRA, C. S. — Portinari em Montevideo, Montevideo Ediciones Alfar, 1949, 86 p. ilus.

Artigos de periódicos.

- Os afrescos da igreja de Batatais. *Habitat* (11): 18-22 jun. 1953, 12 ilus.
- ALISERES, Carlos Washington — Portinari, grand peintre du Brésil. *Clarté* (Bruxelles) (6): 18-20 jun. 1939, ilus. of murals house José Nabuco, R. J.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de — O antiportinarismo. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (312): 6 5-1-1963, 1 foto Portinari.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de — O portinarismo. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (304): 6 10-11-1962, 1 ilus. (Estudo para um afresco).
- ALMEIDA, Paulo Mendes de — O choque. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (313): 6 12-1-1963, 1 foto Portinari.
- ANDRADE, Mário de — A chapel decorated by Portinari. *Travel in Brazil* (R. Jan.) 1 (3): 1-5 1941, 8 ilus. of murals Byzantine style.
- AQUINO, Flávio de — Cândido Portinari pinta para a ONU. *Módulo* (3): 61-65 dez. 1955.
- AQUINO, Flávio de — O pintor Cândido Portinari. *Módulo* (27): 20-22 mar. 1962, 3 ilus. (Tiradentes, detalhes).
- AQUINO, Flávio de — Pintura moderna no Brasil, *Módulo* 3 (13): 18-21 abr. 1959, 1 ilus.
- AQUINO, Flávio de — Vai a arte acabar? entrevista com Portinari. *Módulo* (2): 48-51 ag. 1955, 2 ilus.
- BANDEIRA, Manuel — Na câmara ardente de Portinari. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (270): 6 24-2-1962.
- BENTO, A. — L'art contemporain au Brésil. *Aujourd'hui* (46): 57 jul. 1964. O Brasil na XXVII Bienal de Veneza. *Habitat* (16): 50-52 maio-jun. 1954, 2 ilus. (Vaqueiros, Seringueiros).
- Brazilian artist in one-man show. *Minneapolis Inst. Bul.* 30: 73-75 abr. 12 1941.
- BRIAN, D. — Latin American exhibit; five countries at Riverside Museum. *Art News* 38: 9-10 ag. 1940, 1 ilus. (The Flusist).
- BRIAN, D — Portinari strams into port; Brazil's best-seller arrives at the Modern Museum in a first N. Y. one man show. *Art News* 39: 8-9 out. 12 1940, 2 ilus. (Harassing Judas and St. Johns's Festival).
- BROWN, M. — Portinari of Brazil at Museum of Modern Art. *Parnassus* 12: 37-39 nov. 1940, 2 ilus. (Scarecrow and Festival St. John's Eve).
- CÂNDIDO Portinari. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (268): 1 10-2-1962.
- CORRÊA, Roberto Alvim — Portinari, pintor clássico. *Rev. do Brasil* (R. Jan.) 3 3ª fase (2): 17-21 fev. 1940.
- DEINHARD, H — Modern tile-murals in Brazil. *Craft Horizon* 10 (1): 6-8 1950.
- EXHIBITION at the School of Fine Arts, Rio de Janeiro. *Art News* 38: 17 fev. 3 1940.
- EXHIBITION at Wildenstein. *Art News* 58: 15 abr. 1959; *Arts* 33s 60 abr. 1959.

- FERRAZ, Geraldo — Portinari e a pintura brasileira. *Humboldt* 3 (7): 36-40 1963, 3 ilus. (Enterro na rêde, Menino morto e Lázaro, da série bíblica Paineis).
- GUIMARAENS, Alphonsus (Filho) — Lembrança de Cândido Portinari: poesia. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (347): 3 14-9-1963.
- Homenagem a Portinari /por ocasião da exposição retrospectiva de 1939/ *Revista Acadêmica* (R. Jan.) (48) fev. 1940, 12 ilus.
- LEITE, José Roberto Teixeira — Cândido Portinari. *Módulo* (27) 23-26 mar. 1962 ilus. (Favela, Meninos de Brodoski).
- MACHADO, Lourival Gomes — Portinari e seu tempo. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (270): 6 24-2-1962, 1 ilus. (Guerra e Paz, da ONU, det.).
- Master of Batatais murals for new church. *Time* 61: 82 mar. 23 1953.
- MILLS, J. F. — Art at the United Nations head quarters. *Connoisseur* 169: 266 dez. 1968.
- MONTANDON, Marco Antonio — Abandono da casa de Portinari é desrespeito à obra do Pintor. *Diário da Noite*, 20 22-11-1964, 2 ilus. (Menino morto e um det.).
- MOURA, Lais — Portinari e sua obra. *Supl. Literário do Estado de São Paulo* (270): 6 24-2-1962, 3 ilus. (Morro, Ciclo bíblico, det. do painel e Mural da Pampulha, det.); (271): 6 3-3-1962 2 ilus. (Primeira missa, det. Enterro na rêde, det).
- NAVARRA, Rubem — Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica* (R. Jan.) abril 1944.
- PEDROSA, Mário — Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1949, p. 35-73 5 ilus.
- PEDROSA, Mário — Portinari: de Brodosque aos murais de Washington. *Bol. da União Pan Americana* 73 (3): 113-133 mar. 1942, ilus.
- PEDROSA, Mário — Portinari: from Brodowski to the Library of Congress. *Bull. of The Pan American Union* 76 (4) 199-211 abr. 1942, 8 ilus; 72 (5): 258-266 maio 1942, 4 ilus.
- PORTINARI. *Art Digest* 10 (2): 6-7 out. 1935, 1 ilus.
- PORTINARI. *Art News* 38 (18): 17 fev. 3 1940.
- PORTINARI. *Revista do D. N. R.* (R. Jan.) (252) fev. mar. 1962.
- PORTINARI. comes as good neighbor emissary. *Art Digest* 14: 5 set. 1940, ilus. (Baloon and Juanite).
- PORTINARI. exhibition, San Francisco. *Calif. Arts & Arch.* 58: 5 jul. 1941.
- PORTINARI na Europa. *Arquitetura* (9): 26 mar. 1963, 1 ilus.
- PORTINARI, V Bienal de São Paulo. *Habitat* (56): 40-41 set. out. 1959, ilus.
- PORTINARI, his life and art. Review: *Apollo* 33: 109 abr. 1941, *Art News* 40: 6 ag. 1941, *Mag. Art* 34: 148 mar. 1941, *Parnassus* 13: 119 mar. 1941.
- PORTINARI notes *Art Digest* 15: 22 dez. 1950.
- PORTINARI of Brazil at Museum of Modern Art. *Art. Digest* 15: 15 out. 1940.

- Quatro séculos de arte paulista em verbetes. *Habitat* (16): 34-43 maio-jun. 1954, 1 ilus. (Retrato da Sra. Edgard de Almeida).
- Representação brasileira na exposição de arte latino-americana em Nova Iorque. *Boletim da União Panamericana* 42 (10): 526-529 out. 1940, 4 ilus. (fotos da exposição Portinari no Riverside Museum).
- RHODES, W — Portinari of Brazil at Museum of Modern Art. *Arts & Decoration* 52: 15+nov. 1940, ilus. (Wedding and H. John's Festival).
- RIBEIRO, Carlos Flexa — Arte brasileira em exposição na Europa. *Habitat* (55): 26-29 jul-ag. 1959.
- RIBEIRO, Carlos Flexa — Arte contemporânea do Brasil: uma exposição Munique, Haus der Kunst, junho 1959. *Módulo 3* (14): 28-33 ag. 1959.
- Sala especial de Cândido Portinari na III Bienal de São Paulo. *Habitat* (22): 62-63 1955, 6 ilus.
- Sala especial de Portinari na V Bienal de São Paulo. *Habitat* (56): 40-41 set-out. 1959, 3 ilus.
- SKETCH for new UN mural. *Time* 61: 74-75 jun. 1 1953. ilus. color.
- SMITH, Robert C — Art of Candido Portinari. *Carnegie Mag.* 14: 244-246 jan. 1941, ilus. (St. John's Festival and Morro).
- SMITH, Robert C — Brazilian painting in New York. *Bulletin of the Pan American Union* 73 (9): 500-506 set. 1949, 7 ilus.
- SPANUDIS, Theon — Arte moderna no Brasil. *Habitat* (76): 96 mar. 1964.
- VIEIRA, José Geraldo — Cândido Portinari. *Habitat* (67): 21-27 mar. 1962, 19 ilus.
- VISITANDO a praça de Brodosqui no primeiro aniversário da morte de Portinari. *Habitat* (71): 69 mar. 1963.
- WITHING, F. A., Jr. — Portinari's murals in Washington. *Maganize of Art* 35 (2): 64-66 fev. 1942, 6 ilus.

*

Catálogos de exposição: Brasil.

- ARTISTES BRÉSILIENS: catalogue. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1956.
- I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1951, 199 p. 1 ilus. (Cangaceiro).
- III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: sala especial, catálogo. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 155, 290 p. 2 ilus. (Estudos para Guerra).
- CATÁLOGO da exposição de pintura e escultura sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, por ocasião do edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidantes. Rio de Janeiro, 1949, 1 ilus. (Mulher chorando).
- CATÁLOGO do Museu de Arte de São Paulo; poemas de Nicolas Guillen, Rafael Alberti, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. São Paulo, Museu de Arte, 1954, ilus.
- Cem obras primas de Portinari: novembro-dezembro 1970. /São Paulo/ Museu de Arte /1970/.

- EXPOSIÇÃO de arte do século XX, na Escola Industrial Prof^a Anna de Oliveira Ferraz, em Araraquara, dezembro de 1963: catálogo. S. 1. p., s. c. p., 1963, sem paginação.
- EXPOSIÇÃO de C. Portinari: catálogo. Rio de Janeiro, Galeria Bonino, 1961 (agosto).
- GUERRA E PAZ: catálogo. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1956.
- PORTINARI: catálogo. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.
- PORTINARI: catálogo. Salvador, Galeria Oxumaré, 1954.
- PORTINARI: catálogo de exposição; apreciações de Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1939, 55 p. 12 ilus.
- PORTINARI: catálogo; apresentação de P. M. Bardi, Germain Bazin, Otto Maria Carpeaux e Jean Cassou. São Paulo, IPE, 1948.
- PORTINARI: 15 desenhos; catálogo. São Paulo, Galeria de arte da Casa do Artista Plástico, 1961.
- PORTINARI. São Paulo, Museu de Arte, 1948.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes: catálogo. Rio de Janeiro, s. c. p., 1951.

Catálogos de exposição: Exterior.

- Art in our time: catalogue. New York, Museum of Modern Art, 1939.
- Arte moderno en Brasil: catalogo. Buenos Aires, Lopez, 1957.
- Ausstellung Portinari: Katalog. Monaco, Haus der Kulturinstitut, 1957.
- I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado: catalogo. Mexico, s. c. p., 1958.
- Brazilian artist in one man show: catalogue. Minneapolis, Institute of Art, 1941.
- Collección de arte americano, 1ª parte: catalogo. Caracas, Sociedad de Amigos del Museo de Belas Artes, 1959.
- Exhibition of modern Brazilian painting: catalogue. London, Royal Academy of Arts. s. d.
- And exhibition of painting and drawings of Latin America: catalogue. New York, Knoedler Galleries, 1947.
- Exposición de pintura de José Pedro Argul. Buenos Aires, Argos, 1952.
- Exposition Internationale d'Art Moderne: catalogue. Paris, s. c. p., 1946.
- The 1935 exhibition of painting Carnegie Institute: catalogue. Pittsburgh Carnegie Institute.
- Latin American exhibition of fine arts: catalogue of Portinari's exhibition. New York City, Riverside Museum, 1940. p. 15-19.
- Mostra di Candido Portinari: catalogo. Milano, Comune, 1963, 70 p. 79 ilus. (8 color.) (Exposição realizada no Palazzo Reale, sala delle Cariatidi 10 abril-12 maio 1963).
- Oeuvres récentes de Portinari: catalogue, Paris, Union, 1957.
- Portinari: catálogo da exposição de originais e reproduções. Lisboa, Sala do Brasil, 1963.
- PORTINARI: catalogue de l'exposition à la Galerie Charpentier. Paris, Galerie Charpentier, 1946.

PORTINARI: catalogue of exhibition at the Museum of Modern Art, Detroit Art Institute and other U. S. museums.

PORTINARI of Brazil. New York, The Museum of Modern Art, 1940, 16 p. 12 ilus. bibl.

Portinari's New York World's Fair murals. New York, Pavilhão do Brasil na Feira Mundial, 1939, 63 ilus.

Recontres Internationales de Génève: graveurs brésiliens; catalogue. Génève, Musée Rath, 1954.

Veinte artistas brasileños: catalogo. Montevideo, Ministerio de Justicia y Instrucción Publica, 1945.