



## **Cronobiografia de Candido Portinari<sup>©</sup>**

## Cronobiografia de Candido Portinari<sup>©</sup>

1903-1918

Candido Portinari nasceu em 30 de dezembro de 1903, em uma fazenda de café perto da cidade de Brodósqui, estado de São Paulo, na época um pequeno vilarejo com 700 habitantes. Era o segundo dos doze filhos de Baptista Portinari e Dominga Torquato, ambos italianos da região do Vêneto.

As famílias Portinari e Torquato fixaram-se no Brasil durante a grande imigração italiana, ocorrida no final do século XIX, quando Brodósqui era apenas uma parada para os trens apanharem o café produzido na região, ponto de passagem de retirantes em busca de trabalho. Eram famílias inteiras em estado de grande pobreza, o que marcou de maneira indelével o menino Candido.

Muitos anos mais tarde, em 1947, ele dirá, em entrevista à *Tribuna Popular*: “Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro-me da seca de 1915, as grandes levas, aquela miséria. Essas recordações, a que se acrescentam novos contatos com a gente aqui do interior de São Paulo, fazem os temas destes quadros. Como deixar de fixar aquilo que fez parte da minha vida, e a minha esperança de ver uma vida melhor para os homens que trabalham a terra?”

Foi também em Brodósqui que Portinari frequentou a escola primária, provavelmente entre 1911 e 1916, não indo além do terceiro ano. Ali, aos 10 anos, fez o retrato do compositor *Carlos Gomes*, seu primeiro desenho conhecido. Poucos anos depois, em 1918, passou pelo vilarejo um grupo itinerante de pintores e escultores italianos, que viviam de decorar igrejas das pequenas cidades de interior. Candido foi chamado como ajudante, cabendo-lhe pintar as estrelas no teto da igreja. No ano seguinte, decidido a ser pintor, ele parte para o Rio de Janeiro, onde se matricula como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes / ENBA.

1919-21

A Escola era o único centro brasileiro que ministrava o ensino formal de artes plásticas e arquitetura. Caracterizava-se, como assinala Carlos Cavalcanti, por uma “acelerada perda de atualidade, afastando-se da contemporaneidade européia, malgrado o interesse na Europa, mas uma Europa do passado, preservada em museus e praças públicas”. Os pintores brasileiros -- observa esse historiador -- “na maioria e por todo um século, tornaram-se herdeiros da missão [francesa] de 1816. São todos neoclássicos ou acadêmicos, com maiores ou menores acentos de personalidade. Realmente, não tivemos sequer, como prática generalizada, o Impressionismo”. (1).

É esse ambiente anacrônico, atado pela pompa oficial, pouco afeito à investigação e às liberdades do espírito, que Portinari encontra e com o qual vai conviver nos oito anos de sua formação no Rio de Janeiro. Nesse período, ele cursa com regularidade as aulas de desenho figurado do professor Lucílio de Albuquerque. Estuda também com Rodolfo Amoedo, Rodolfo Chambelland, Baptista da Costa e outros pintores de renome da época, todos eles professores da ENBA.

1922-24

Em 1922, realiza-se em São Paulo a Semana de Arte Moderna. Marcava-se o Centenário da Independência do país com o primeiro movimento coletivo no sentido da emancipação das artes e da inteligência brasileiras. Por estar no cerne da Academia, o jovem Portinari, então com 19 anos, não recebe o impacto cujo epicentro estava em São Paulo.

Durante todo o período em que permaneceu ligado à Escola, ele participa de suas Exposições Gerais, que eram os chamados ‘salões’ anuais, cujo prêmio máximo era a ambicionada viagem de estudos à Europa. Em novembro daquele ano, Portinari expõe pela primeira vez, recebendo menção honrosa com o retrato do *Escultor Paulo Mazzucchelli*. No Salão de 1923, tem um retrato premiado com Medalha de Bronze e seu nome começa a ser citado na imprensa.

Animado com esses prêmios, em agosto de 1924 ele submete ao júri do Salão sete retratos e o quadro *Baile na Roça*. Este, sua primeira obra com temática brasileira, é recusado, mas os retratos são aceitos. A imprensa dá destaque especial a Portinari, com artigos em diversos jornais.

1925

Em maio de 1925, Portinari, então com 21 anos, participa, com dois retratos, do III Salão da Primavera e dá sua primeira entrevista, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de maio, intitulada “Palavras de um jovem retratista patricio”. Eis o que ele diz: “O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém um meio indispensável”. Em agosto, na XXXII Exposição Geral de Belas Artes, ganha a Pequena Medalha de Prata, que o habilita a concorrer ao Prêmio de Viagem.

1926

Portinari participa com dois retratos do Salão da Escola Nacional de Belas Artes, concorrendo pela primeira vez ao Prêmio de Viagem à Europa. Mas ainda não sai vencedor nesse ano. Os jornais, entretanto, continuam lhe dando destaque. Em uma entrevista, critica os ‘falsos modernistas’, aqueles que, a seu ver, “não estudaram a essência e o processo acadêmico, e rebelam-se contra ele, porque apresenta dificuldades, e não porque seja uma expressão de velhice ou cansaço”. (2). Em outra, aborda o tema da arte nacional: “Arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem

completamente as tradições inúteis e se entregarem, com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio”. (3).

1927-28

Concorrendo novamente ao Prêmio de Viagem, em agosto de 1927 Portinari apresenta três retratos ao Salão da ENBA, mas é contemplado com a Grande Medalha de Prata. A premiação mais importante, porém, virá um ano depois, em 1928, com o retrato do poeta Olegário Mariano. O jornal pernambucano *A Província* publica um artigo de outro poeta, Manuel Bandeira, sobre a participação de Portinari no Salão. Sob o título ‘O Brasil que insiste em pintar’, escreve Bandeira:

“Já concorreu mais de uma vez ao Prêmio de Viagem do Salão, mas foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio”. (4).

1929

Com o sucesso, vem também a primeira exposição individual. Ela acontece em maio de 1929 no Palace Hotel do Rio de Janeiro, por iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros, dirigida por Celso Kelly. Portinari apresenta 25 retratos. Um mês depois, embarca para Paris. Antes de partir, declara: “O que vou fazer é observar, pesquisar... Uma tela só, cem vezes raspada e cem vezes pintada só para o artista, em uma procura incessante de perfeição, vale mais, sem dúvida, do que uma centena de telas acabadas, feitas sobre fórmulas alheias, quase mecânicas, que o artista traga da Europa, como documentação de uma inútil operosidade”. (5).

Em setembro escreve da França ao amigo Olegário Mariano: “Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto, há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí copiamos o que eles têm de mau”. (6).

Logo depois visita Londres, de onde escreve novamente a Olegário: “Estive hoje na National Gallery: vi coisas formidáveis. Parece-me melhor que o Louvre. Amanhã voltarei e talvez mude de opinião mas, não creio”. (7).

Em novembro, de volta a Paris, dá notícias ao amigo: “Já comecei a trabalhar, mas no meu quarto, porque não consegui ainda ateliê (dentro de minhas posses). Há muitos: custam ‘apenas’ três a quatro mil francos. Contudo, não estou triste, porque não estou perdendo tempo: - pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde faço estudos. Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo... Aprendo mais olhando um Ticiano, um Raphael, do que para o *Salão do Outono* todo”. (8).

1930

O ano começa promissor para Portinari, que se aproxima do meio artístico parisiense, relacionando-se com os pintores Van Dongen e Othon Friesz. Em junho realiza-se a *Expositon d'Art Brésilien*, coletiva, no Foyer Brésilien. Portinari apresenta um retrato e uma natureza-morta. Mas continua praticamente sem pintar, o que preocupa os amigos no Brasil. Vicente Leite, seu colega na ENBA, escreve-lhe:

“Tem corrido por aqui que você está levando aí em Paris uma vida de verdadeiro desperdício de tempo, dinheiro e energias. Desejo vê-lo de volta trazendo um quadro, um único quadro, porém que possa ser adquirido para o nosso Museu e o qual os teus amigos possam apontar como uma obra que justifique o teu prêmio. Estou certo de que o farás porque para isto tens capacidade de talento e de caráter. Nas tuas noitadas de farras, lembra-te do Brasil, do Rio de Janeiro, de Brodósqui, dos teus, e não deixes Paris te vencer!”. (9).

Em julho é Portinari quem escreve a outra colega da ENBA, Rosalita Mendes de Almeida. É a *carta do Palaninho*, verdadeira declaração de intenções, na qual surge com toda a sua força o Brasil que emociona Portinari e que ele pretende retratar no seu regresso: “Palaninho é da minha terra, é de Brodósqui!”, anuncia, fazendo uma descrição minuciosa, plástica e comovida de Palaninho e sua família, gente simples, típica da roça:

“Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visto tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho (...). Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodósqui como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor”. (10).

É nesse ano também que Portinari conhece Maria Victoria Martinelli, jovem uruguaia de 19 anos, radicada com a família em Paris, que será sua companheira de toda a vida.

Enquanto isso, no Brasil, deflagra-se em outubro a Revolução de 1930, que encerra a República Velha. A 15 de novembro instala-se o Governo Provisório, presidido por Getúlio Vargas.

1931

Em janeiro, Portinari regressa ao Brasil com Maria. Logo recomeça a pintar intensamente, sobretudo retratos, para garantir a sobrevivência do casal. Graças à ajuda dos amigos, obtém sempre encomendas. Numa entrevista ao *Mundo Ilustrado* conta:

“Ao chegar da Europa, tive um enorme trabalho: desaprender, para recomeçar. Estou recomeçando... Van Dongen, a quem mostrei algumas cabeças que fariam sucesso no Brasil, me dizia: ‘Como você consegue fazer coisas tão difíceis? A pintura é tão

fácil...’. A viagem à Europa para um moço que observa é útil. Temos tempo de recuar. Temos coragem de voltar ao ponto de partida. Eu sou moço”. (11).

No seu retorno, Portinari encontra uma nova ambiência artística no Rio de Janeiro. A Revolução de 1930 repercutira em todos os setores da vida nacional. O Presidente Getúlio Vargas cria o Ministério da Educação e Saúde e inicia a renovação das instituições artísticas e culturais do país, a partir do Instituto de Música, da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico e da Escola Nacional de Belas Artes.

O jovem arquiteto Lúcio Costa é indicado para substituir a ultra-conservadora direção da ENBA. Cria a Comissão Organizadora do Salão e convida Portinari para fazer parte dela. Pela primeira vez, é abolido o júri de seleção, não há prêmios e todos os trabalhos apresentados são aceitos. O resultado é a participação das mais diversas tendências.

Portinari apresenta 17 obras na XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, também chamada de Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa. Nessa ocasião, o escritor e líder modernista Mário de Andrade vem de São Paulo ver a mostra e depois escreve:

“De quem gosto de verdade é desse pintor Candido Portinari, que fez aquele admirável *O Violinista*. Quem é? Vi então avançar para mim um rapaz baixo, claro, com olhos pequeninos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança. Era Candido Portinari e desde então ficamos amigos. Minha vaidade é a de ter sido dos primeiros a descobrir o valor deste grande artista. Sua obra, ainda que muito cuidada, procurada na técnica e pouco afirmativa, obtinha então um respeito passivo e silencioso, mais que uma verdadeira admiração. Por certo não passou por minha imaginação todo o variado e extraordinário caminho que Portinari iria percorrer em seguida, porém *O Violinista* já era uma obra por si mesma excepcional em nosso meio. Havia nela uma necessidade interior impossível de confundir-se com o prazer da novidade e as preocupações de originalidade. E depositei no pintor uma confiança sem reservas”. (12).

Portinari também se pronuncia sobre o evento, em artigo assinado: “Foi um salão de verdade — o único realizado no Brasil sem protecionismo... Todo mundo expôs. Compareceram todas as escolas, desde as mais enferrujadas até as mais novas. Veio gente de todos os estados. O estrangeiro que desejasse se informar das artes plásticas do Brasil, podia fazê-lo pelo Salão, ou melhor, pelo Salão Lúcio Costa”. (13).

1932

Em sua primeira exposição individual depois de voltar de Paris, que se realizou em agosto no Palace Hotel, Portinari apresenta pela primeira vez ao público telas de temática brasileira: cenas de infância, o circo, cirandas - obras impregnadas de ingenuidade e lirismo. O escritor Henrique Pongetti comenta:

“Candido Portinari reaparece modificado. Depois do Portinari acadêmico, escondendo diabolicamente a sua personalidade para abiscoitar o prêmio de viagem; depois do Portinari revolucionário, influenciado pelos mestres modernos que traduziam melhor o seu horror à tacahez professoral da Escola de Belas Artes, o terceiro Portinari é o começo de alguma coisa séria e definitiva na pintura brasileira”. (14).

1933-34

Em abril de 1933, Mário de Andrade declara: “É uma falha sensível essa ausência de arte social entre nós, a não ser que compreendamos como tal o diletantismo estético, tipicamente burguês, em que persistimos. Esperemos que, em exposições futuras, [nossos] pintores se resolvam a tomar posição qualificada, não apenas diante da natureza, mas da vida também”. (15).

Esta inquietação parece antecipar o papel que Portinari passa a desempenhar a partir desse momento. Em sua tese “Portinari, pintor social”, a historiadora da arte Annateresa Fabris comenta: “... preocupações de ordem social começam a tomar corpo entre os modernistas. Já não se trata mais de descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importa, sob o impulso renovador dos anos 30, é descobrir o homem social brasileiro”. (16).

Em torno de Portinari começa a concentrar-se, a partir de 1934, um pequeno número de intelectuais que vêem nele o representante plástico do Modernismo no Brasil. O antigo pintor acadêmico, ao aderir à nova expressão plástica, é uma prova de que a deformação, tão criticada pelos ‘passadistas’, não significava desconhecimento do desenho, implicando apenas uma escolha estética.

Quase meio século depois, dirá o psicanalista e escritor Hélio Pellegrino: “Candido Portinari representou para nós, da geração mineira de 45, mais do que o grande pintor admirado e reverenciado como um dos mestres da cultura brasileira. Ele foi, acima de tudo, um símbolo da modernidade, nítida linha divisória que, uma vez transposta, nos ajudou a respirar um largo hausto do pensamento universal aberto para o futuro, Portinari foi um dos nossos tacapes de luta”. (17).

Mesmo o crítico de arte Mário Pedrosa (que, embora admirador entusiasta do artista até 1949, passará depois a atacá-lo sistematicamente) dirá em 1962, no dia da morte de Portinari: “Portinari foi o aríete com que a arte tornou-se vitoriosa no Brasil. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre vimos nele um porta-bandeira”. (18).

Os quadros que se sucedem o comprovam. Em 1934, Portinari pinta *Despejados*, sua primeira obra com temática social. Em 8 de dezembro do mesmo ano, é inaugurada sua primeira exposição individual na cidade de São Paulo. Os 50 trabalhos apresentados levam Mário de Andrade a manifestar seu entusiasmo em carta a Manuel Bandeira:

“Parece que agora posso descansar. Portinari enfim abriu a exposição, que está realmente formidável! A impressão foi profundíssima, briga-se, discute-se muito entre a

pintorzada daqui (...). E parece que *O Mestiço* vai ficar na Pinacoteca, estou contentíssimo!” (19). De fato, a tela será logo depois adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeira instituição pública a incluir Portinari no seu acervo.

Portinari, entrevistado por um jornal paulista sobre o aspecto social de sua pintura afirma: “Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social”. (20). Na mesma ocasião, dá pistas a outro jornal de seus próximos projetos, ao declarar: “Quanto à pintura moderna, tende ela francamente para a pintura mural. Com isso, bem entendido, não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impôr à pintura o seu sentido de massa. Naturalmente, no Brasil, país em formação, o artista não tem possibilidades. Tudo aqui está por fazer, havendo apenas alguns casos excepcionais. E a causa disso tudo é ainda o governo, que se obstina a não ter, como no México se observa, interesse direto pelas coisas da arte”. (21).

1935

Logo começam a surgir na imprensa artigos que apontam a presença latente da pintura mural em Portinari:

“O óleo, com toda a sua força, já não basta ao pintor. Depois da grande composição do *Café*, o pintor lançou-se valentemente à têmpera, ao processo do afresco. Observe-se a seqüência: depois de algumas notáveis cabeças, como a do sr. Jorge de Castro ou da sra. Adalgisa Nery, que são apenas detalhes de grandes quadros murais, vem a composição acabada, como nos *Negros* e *Mulheres carregando Sacos*. Que é, certamente, um *croquis*, em tela, do notável afresco que pede muros de palácio”. (22).

Em julho de 1935 Portinari é contratado para lecionar pintura mural e de cavalete na recém-fundada Universidade do Distrito Federal/UDF na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Essa instituição reuniu o que havia de melhor na inteligência brasileira, dentro de um espírito de integração das atividades de pesquisa com as de ensino, proporcionando ao mesmo tempo um relacionamento novo, de liberdade intelectual, entre alunos e professores.

Celso Kelly, diretor do Instituto de Arte da UDF, e responsável pelo convite feito a Portinari, relata: “Sua aula lembrava os grandes ateliês europeus. Em torno dele, os alunos se dispunham como se fossem uma família. Havia liberdade e respeito. Havia, sobretudo, admiração. Aquela figura moça, pequena, quase imberbe, simples e modesta, possuía a envergadura de um grande artista. Portinari vivia para seu ateliê... Os motivos ‘feitos’, ‘bonitos’, foram banidos. Era preciso fazer com que a beleza resultasse da técnica e não do assunto. Pretos, homens fortes, trabalhadores, mulatos, brancos, toda

sorte de exemplares humanos, em atitudes de movimento (não em cadeiras de museu), eram os temas habituais”. (23).

O escultor Celso Antônio relembra o espírito da UDF: “Lutamos juntos ensinando arte moderna na antiga Universidade do Distrito Federal. A nossa atuação foi curta, mas tivemos a ventura de injetar sangue novo nas veias da juventude da época, apesar de termos pela frente a corrente acadêmica”. (24).

Outro fato importante da vida de Portinari em 1935 foi sua estréia nos Estados Unidos. O Instituto Carnegie, de Pittsburgh, comemorando o centenário do nascimento de seu fundador Andrew Carnegie, enviara convite ao Brasil para participar de sua exposição internacional de pintura. É a primeira vez, desde a instituição do Prêmio Carnegie, que são chamados a participar artistas sul-americanos: da Argentina, Brasil e Chile.

A exposição reúne obras de 21 países. Oito artistas brasileiros são selecionados, entre eles Portinari, que envia a tela *Café*. A crítica Emily Genauer, do *New York World-Telegram*, escreve: “O *Café*, de Portinari, tela vasta de um forte sentimento de pintura mural, não somente é o melhor quadro do grupo dos expositores brasileiros mas, em nossa opinião, um dos mais belos trabalhos entre todas as 365 telas expostas este ano”. (25).

Portinari conquista a Segunda Menção Honrosa, distinção exatamente igual àquela obtida no ano anterior por Salvador Dali e dois anos depois por Kokoschka. A tela *Café* foi adquirida pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, para o Museu Nacional de Belas Artes, antes mesmo de sua premiação em Pittsburgh.

1936

A atividade de Portinari prossegue, com ímpeto, durante o ano de 1936. Ele executa quatro grandes painéis para o Monumento Rodoviário da estrada Rio-São Paulo. Sobre eles, quase cinco décadas depois, o crítico de arte Antônio Bento comentará: “São trabalhos realistas pintados a óleo sobre tela. Até parecem realizados sobre fotografias, como fizeram os artistas da *pop-art* e depois os hiper-realistas”. (26).

No cargo de Ministro da Educação desde 1934, Gustavo Capanema exerce profunda influência nas artes do país. Na segunda metade do ano, convida Portinari para fazer os murais para a futura sede do recém-criado Ministério. O projeto é realizado por um grupo de jovens arquitetos — Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos —, liderados por Lúcio Costa. O prédio visa integrar pintura, escultura, arquitetura e paisagismo. Para sua execução, uma equipe interdisciplinar é convidada. Na pintura, além de Portinari, participam também Paulo Rossi Osir, nos azulejos que decoram o prédio; na escultura, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacoupoulos e Jacques Lipschitz; no paisagismo, Roberto Burle Marx.

Lúcio Costa, no artigo ‘Testemunho de um arquiteto carioca’ (fevereiro de 1956), relembra: “O marco definitivo da nova arquitetura brasileira é o Ministério da Educação e

Saúde. Um esboço original para este prédio, requisitado para outro local, havia sido fornecido por Le Corbusier. Mas o projeto inteiro, do rascunho até a própria construção, foi levado a cabo sem a menor ajuda do mestre francês. Foi uma realização local completamente espontânea que justificou os princípios pelos quais Le Corbusier sempre lutou. O sucesso integrado da empreitada, no entanto, foi assegurado pela participação de um homem, hoje em dia conhecido internacionalmente, que, pelo exemplo e abrangência de sua própria obra, tanto fez para formular essa nova tendência da arquitetura contemporânea brasileira. Oscar Niemeyer, formado no Rio e dono de uma mentalidade profundamente carioca, foi quem, no momento crucial, percebeu as possibilidades latentes do projeto e as transformou em realidades”. (27).

1937

Portinari decide executar os murais do Ministério da Educação em afresco, técnica ainda pioneira no Brasil.

Muitos anos mais tarde, em 1981, Mario Pedrosa escreverá: “Ele não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos no México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte pode-se ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética nele iam amadurecendo, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo *Café*, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como próximo passo. A possante figura em têmpera — a *Colona* —, feita em 1935 com o *Café*, do qual é um detalhe, mostra que Portinari queria o plástico monumental”. (28).

Tendo como colaboradores alguns de seus alunos da UDF, Portinari dedica-se aos estudos para os afrescos do Ministério. Recém-chegado ao Brasil, Enrico Bianco, jovem pintor italiano de 18 anos, lhe é apresentado. Apesar de muito jovem, Bianco tivera sólida formação no ofício de desenhista e pintor. É logo notado por Portinari, que o convida para ajudá-lo, em regime de tempo integral.

Até morrer, Portinari terá em Bianco seu mais importante colaborador, que deu sobre o pintor este depoimento: “Conheci Portinari bastante bem, apesar de ele ser um homem bastante fechado. Devo-lhe a minha paixão pelo Brasil. Ele foi, por assim dizer, a ponte pela qual me foi possível atravessar da velha cultura européia para a jovem e tropical cultura brasileira. Portinari era exatamente a síntese das duas, era um nobre

florentino nascido no mato, um homem da esquerda que pintava operários vestido com colete de brocado, e ainda assim era profundamente honesto”. (29).

Nessa época, Portinari conhece e retrata o escritor Graciliano Ramos, recém-saído da prisão, onde ficara durante um ano, por oposição ao regime de Vargas. O escritor narra um episódio do início dessa amizade: “Homem estranho, Portinari, homem de enorme exigência com a 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 logro e charlatanismo de poemas feitos em cinco minutos. E até nos espanta que artista assim, tão indisposto a transigências, haja alcançado em vida uma consagração. Devemos, porém, levar em conta as opiniões que não se manifestam porque seria feio discordar da crítica dos Estados Unidos. Embora considerem disforme o pé do cavador de enxada, cavalheiros prudentes o elogiam. Isto não tira nem põe. Insensível agora às lisonjas, como foi insensível aos ataques naqueles princípios ásperos, o trabalhador honesto continua a aperfeiçoar os seus meios de expresso, alheio às coisas que não lhe impressionem o olho agudo. Tudo sacrifica à ocupação que o domina, o tiraniza. Só assim poderá realizar obras que não lhe desagradam. Porque o seu público é ele mesmo. Naturalmente. Encolhe os ombros a certas admirações: ‘— Eles não sabem como é que é...’.” (30).

1938

O ano é marcado pela execução dos trabalhos do Ministério da Educação. Portinari faz centenas de estudos a carvão, crayon, têmpera, guache, aquarela, etc., incluindo desenhos para transporte em tamanho natural, entre os quais um monumental desenho de 5m x 4m, representando a catequese dos índios. Esta pintura, na forma inicialmente concebida por Portinari não foi realizada, tendo-se encontrado posteriormente apenas fragmentos do desenho para transporte.

A crítica especializada mobiliza-se em torno dos afrescos. Antonio Bento anuncia: “Faltava ao Brasil uma pintura mural de caráter e de assunto nacionais, ligados aos temas históricos da nossa formação étnica ou da vida econômica e social do país. Essa obra está sendo atualmente realizada por Candido Portinari, para o novo edifício do Ministério da Educação”. (31).

E Mário de Andrade comenta: “Estou seguindo de perto esta obra em que Candido Portinari vai lentamente, com uma honestidade absoluta, alcançando o que quer (...). Portinari tem sofrido a obra que está criando, com uma intensidade de martírio. Não faz mal. Tudo nele, as irritações, as revoltas, as malquerenças, as irregularidades psicológicas

são duma verdade solar, ele não plagia nem macaqueia os defeitos dos gênios. Em compensação está vivendo, vivendo e pensando a obra nascente com uma paternidade quase absurda, de tão ereta. Se a obra vai surgindo esplêndida, o espetáculo do artista não será talvez menos forte que a obra... Não estou longe de pensar que ela seja a mais útil, a mais exemplar aventura de arte que já se viveu no Brasil. E, como o talento ajuda a honestidade e a técnica, vai surgindo a obra formidável”. (32).

1939

Portinari e Maria conhecem Florence Horn, jornalista americana da revista *Fortune*, do grupo Time-Life. Dando prosseguimento a uma série de artigos sobre a América do Sul, Florence está preparando extensa reportagem focalizando o Brasil. Estas reportagens inserem-se num quadro de aproximação dos Estados Unidos com a América Latina. O espírito que norteou o estabelecimento da ‘política de boa vizinhança’ foi a tentativa de substituir a idéia de dominação pela de reciprocidade. Com esse objetivo, cria-se um amplo programa de intercâmbio cultural, cujo mentor é Nelson Rockefeller.

Nos primeiros meses do ano, Portinari pinta três têmperas sobre tela — *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Festa de São João* — para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, que seria inaugurado em maio. O projeto arquitetônico é de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Nessa ocasião, já se encontram nos Estados Unidos outras três telas de Portinari, que seriam fotografadas para ilustrar a reportagem da revista *Fortune*. Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) vê os quadros e imediatamente se interessa em incluir um deles na próxima exposição do Museu, *Art in Our Time*. Florence Horn escreve a Portinari contando o episódio:

“Estávamos com os três quadros no nosso departamento de arte, e por puro acaso alguém do Museu de Arte Moderna passou por lá e perguntou: ‘Quem pintou esses quadros? O Sr. Barr tem que vê-los’. Então, algumas horas mais tarde, o Sr. Barr veio, olhou os três quadros e as fotos que eu tinha. E disse: ‘Quero este, o do Rio, para a mostra’. O senhor tem, na pessoa do Sr. Barr, o homem mais importante do meio artístico americano interessado na sua obra. E não por causa de qualquer influência, mas por ter visto apenas três telas. Portanto, espero sinceramente que o senhor venha a Nova York neste verão. Devo acrescentar que a influência da *Fortune* no Sr. Barr não serviria para nada. Mostramos trabalhos de inúmeros pintores e o Museu não tem nenhum interesse específico”. (33).

Pouco depois, em abril, Florence Horn telegrafa-lhe: “Museu de Arte Moderna quer comprar quadro *Morro do Rio*. Favor telegrafar imediatamente preço e condições de venda”. (34). O quadro é incluído na exposição do MoMA, tornando-se: o único quadro sul-americano naquela mostra dos maiores quadros dos séculos 19 e 20. (35).

Enquanto isso, o Museu Riverside, em Nova York, organizava uma exposição de arte contemporânea dos países latino-americanos para o mesmo ano. A revista *Time*, em 12 de junho, comenta: “É a primeira exposição de peso de arte contemporânea latino-americana jamais realizada nos Estados Unidos. Seu responsável um tanto anômalo: o Secretário de Agricultura Henry Agard Wallace, na qualidade de Presidente da Comissão da Feira Mundial americana de Nova York. Nove nações responderam com 343 obras de arte ao convite de Henry Wallace. (...)”.

Mas a representação brasileira, escolhida no Brasil, não incluiu Portinari. E a revista acrescenta: “A decepção foi a seção brasileira, que parecia ter sido escolhida por um *barman* míope, e consistia quase que exclusivamente de pálidas imitações do academicismo europeu. Que uma arte nativa de vigor considerável está se formando no Brasil, os visitantes da Feira Internacional já perceberam, através dos murais do pavilhão brasileiro, pintados pelo popular e rechonchudo Candido Portinari, do Rio de Janeiro. Não havia nada dele na mostra”. (36).

A situação internacional estava cada vez mais tensa. A 1<sup>o</sup> de setembro as tropas de Hitler invadem a Polônia, dando início ao mais violento conflito da história da humanidade. Neste contexto, Florence Horn escreve a Portinari, manifestando o desejo de adquirir uma obra sua: “Nestes dias, quando o mundo todo parece feio, um bocado terrível, inseguro e irreal, quero investir em algo sólido, real e decente”. (37).

O ano de 1939 termina com uma exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes. Inaugurada em 11 de novembro, com 269 obras, foi a maior e certamente uma das mais importantes de sua carreira.

1940

Ainda no começo do ano, em abril, a *Revista Acadêmica*, importante órgão do movimento literário brasileiro, dedica um número especial a Portinari. Além de diversas reproduções de obras, este número contém mais de quarenta depoimentos sobre o artista. Logo em seguida, o semanário *Dom Casmurro* publica artigo do escritor Jorge Amado fazendo duras críticas à homenagem. Em maio é intensa a polêmica na imprensa a respeito do assunto.

Todo este debate tem como pano de fundo o questionamento da ‘arte oficial’ e da relação do poder com os artistas e intelectuais, que adquire conotações mais graves no momento em que o país vive em plena ditadura. Sobre o assunto já se manifestara, um ano antes, Carlos Drummond de Andrade, poeta e, naquela ocasião, chefe de gabinete do Ministro da Educação:

“O meio artístico e o meio literário brasileiros vivem ainda em condições de estrito municipalismo (...) temos uma política de arte, não temos uma arte. As discussões são

apenas personalistas, não atingindo nunca os princípios teóricos, nem se aventurando ao exame das questões técnicas, que no mundo inteiro absorvem e apaixonam os estudiosos de cada ofício (...) Do tempo, recolhemos apenas a substância espessa e imediata, constituída pelos nossos afetos e antipatias individuais, pelos nossos interesses de grupo ou de mesa de café. Mas aquela parte do tempo, formada pelos eflúvios que sopram violentamente do mundo, trazendo ideais, motivos de criação e meditação, intimando-nos a refletir e interpretar a vida ou, artisticamente, nos suicidarmos, esta passa despercebida ao geral da nossa literatura e dos nossos artistas. (...) O governo tem procurado servir à arte e à inteligência no Brasil, interessando na feitura e na decoração de seus edifícios o maior número possível de bons artistas, como também chamando a colaborar na solução dos problemas culturais os escritores e cientistas mais eminentes da nossa terra. Não somente Portinari, mas também Lúcio Costa, Celso Antônio, Santa Rosa, Adriana Janacopolos, Brecheret, Luis Jardim, Carlos Leão, Paulo Rossi, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Antônio de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Anibal Machado, Graciliano Ramos, Augusto Meyer, Marques Rebelo, João Alphonsus, Sérgio e Aurélio Buarque de Holanda, Onestaldo de Pennafort, Augusto Frederico Schmidt, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Américo Facó, Rodolfo Garcia, Afonso de Taunay, Souza da Silveira, Cláudio Brandão, Antenor Nascentes, Gilberto Freyre, Rui Coutinho, Heloisa Alberto Torres, Arthur Ramos, Josué de Castro, Evandro e Carlos Chagas Filho, Emanuel Dias, Miguel Osório de Almeida, e dezenas e dezenas de outros, no momento, realizam obras ou põem as suas aptidões, em caráter permanente, ou para tarefas episódicas, a serviço do Ministério onde trabalho e que por isto mais diretamente observo. Poder-se-á chamar a isto ‘arte oficial’, ‘literatura oficial’, ‘ciência oficial?’”(38).

A partir daí, a atuação de Portinari durante o Estado Novo será reiteradamente questionada, com críticos e historiadores polemizando. Portinari sofrerá esses ataques até o fim da vida. Vinte anos após a polêmica de 1939, o poeta Ferreira Gullar dispara:

“A pressa de nossa crítica incipiente em descobrir no Brasil um ‘mestre moderno’ — taticamente explicável — guindou-o à posição de ‘Picasso brasileiro’, o que por outro lado muito favoreceu a ditadura necessitada de mostrar como o Estado Novo renovava tudo (...) São, pois, fenômenos ligados e interdependentes. Tudo isso explica mas não justifica o equívoco. E hoje se vê claramente que o Sr. Portinari não estava à altura do papel que foi levado, de boa vontade, a representar”. (39).

E passados mais quase vinte anos, Gullar escreverá:

“Se, ao morrer, em 1962, Candido Portinari era um artista consagrado nacional e internacionalmente, para a nova geração de pintores surgida nos anos 50, voltada para a

arte não figurativa, a sua obra já se tornara coisa de museu. Por sua vez, a crítica que defendia as novas tendências artísticas, a partir sobretudo da I Bienal de São Paulo, promovera uma espécie de revisão de sua obra, visando corrigir o que se considerava uma valorização exagerada do artista (...). Portinari se reduzira para alguns a uma espécie de equívoco da arte brasileira. Essa reação demolidora da crítica, se era uma contrapartida do ‘endeusamento’ anterior, refletia, mais que isso, a necessidade dos teóricos da arte não figurativa de afastar o principal obstáculo que se interpunha em seu caminho”.

Em seguida, após historiar e analisar a obra do pintor, a propósito da exposição ‘Portinari Desenhista’, organizada por Ralph Camargo no Museu Nacional de Belas Artes, o crítico prossegue: “Mas Portinari está longe de ser um artista acadêmico disfarçado de moderno, como já se disse. Pelo contrário, o peso dessa formação, a par das inegáveis qualidades de sua pintura, situam-no como um momento específico de nossa arte, e de grande significação: é ele quem trava, palmo a palmo, a batalha pela superação da linguagem acadêmica na busca de uma linguagem moderna. Trava-a exatamente porque tem dentro de si, enraizada, a velha linguagem, e porque a sua visão artística não apontava para a eliminação do tema e sim para o seu aprofundamento. E disso resulta uma das qualidades de sua arte: a intensidade dramática que se alimenta muito dessa elaboração custosa do desenho. As influências que sofreu são claras e indiscutíveis, mas estão a serviço de uma concepção própria, como se pode verificar nos desenhos (...). Constata-se o esforço e a capacidade do artista para dar novas soluções à figura humana, para reinventar a linguagem narrativa da pintura. Um anacronismo? Não me parece. Foi antes uma demonstração de independência em face das concepções artísticas européias, que ele não ignora”. (40).

Também Aracy Amaral, em 1975, escreve:

“Dono de uma técnica de virtuose, Portinari captara a inclinação populista do governo estadonovista de Getúlio Vargas, transpondo para o mural, de forma monumental, o trabalhador brasileiro. Todo governo forte demanda pintura histórica: *Tiradentes, Primeira Missa, Chegada de Dom João VI...* Portinari assumia o posto de pintor oficial”. (41).

Curiosamente, a professora de história da arte da Universidade de São Paulo parecia ignorar que as três obras citadas foram pintadas fora da época do Estado Novo, e todas por encomenda de instituições particulares.

Estas incorreções são apontadas por Annateresa Fabris, também da Universidade de São Paulo, em sua tese *Portinari, Pintor Social*, em 1977: “É necessário, portanto, dar novas dimensões ao ‘fenômeno Portinari’ para que sua obra possa ser devidamente

julgada e apreciada (...) romper com a cristalização oficialista, que escamoteia datas e dados”. (42).

A autora aponta, entre outros, o exemplo flagrante da tela *Café*, de 1934, que os críticos ‘oficialistas’ transformam no resultado de uma pretensa estética oficial, esquecendo não somente que a atenção ‘oficial’ a Portinari é posterior ao sucesso intencional do quadro, mas sobretudo que o governo Vargas jamais formulou uma política estética. Após detalhada análise histórica e iconográfica, Annateresa Fabris conclui:

“O oficialismo, tão caro a certos setores da crítica, pode ser encarado sob uma dupla perspectiva: estética e ideológica, sem que, em nenhum dos dois casos, se perceba um compromisso de Portinari com o poder. Embora oficial, a política artística de Capanema não pode ser confundida com o oficialismo presidencial (...). A obra de Portinari não é a exaltação do ‘modelo getulista’, não representa o compromisso do artista com o poder, não ‘mascara’ a realidade como querem um Oswald de Andrade ou um Frederico de Moraes. Trabalhando para o governo, o artista desmascara os mitos do poder, integrando em sua expressão os marginalizados que, com a força de seu braço, constituem o esteio do desenvolvimento. Se não pinta figuras feias, acabrunhadas, numa sombria atmosfera de miséria (à exceção dos *Retirantes*, da década de 40), é porque acredita na vitalidade do povo, na sua capacidade de gerar um futuro melhor. Símbolo inequívoco, a *Grande Mão*, com sua carga de força e criatividade”. (43).

Nessa época, a pintura de Portinari também é intensamente criticada por suas deformações expressionistas. Ele é chamado por alguns de ‘pintor-dos-pés-grandes’. Em seu livro de memórias *Chão de Vida*, o embaixador Jayme de Barros relembra “as críticas implacáveis feitas ao exagerado volume, à deformação aparentemente doentia dos pés dos trabalhadores, que faziam pensar em pés de leprosos. Arrepiava-se então, ofendido, o patriotismo nacional. Acusava-se Portinari de transmitir imagens comprometedoras da vida humana no Brasil. Foi nessa ordem absurda de observações, lembro-me agora, que se chegou a sugerir fossem apagados alguns de seus murais do edifício do Ministério da Educação”. (44).

Em *Retalhos de Minha Vida de Infância*, Portinari assim descreve os pés dos trabalhadores:

“Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra

tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes”. (45).

Em julho de 1940, realiza-se no Museu Riverside, de Nova York, a *Latin American Exhibition of Fine Arts*, ainda dentro do quadro das comemorações da Feira Mundial de Nova York de 1939. Portinari participa com 35 obras. Esta exposição será itinerante, visitando algumas cidades americanas, até julho do ano seguinte. É grande a repercussão na imprensa norte-americana.

Em artigo, Doris Brian escreve: “A exposição poderia na realidade ser intitulada Candido Portinari e Alguns Outros Pintores Latino-Americanos, pois o pintor brasileiro de primeira grandeza domina completamente a mostra, eclipsando até os mexicanos, não apenas pelo número de trabalhos incluídos, mas pelo seu grande mérito. Poder-se-ia talvez chamar Portinari de uma espécie de Pieter Brueghel latino do século 20, já que, sem quaisquer derivações estilísticas, sua obra tem qualidades emocionais e estéticas semelhantes às do grande pintor flamengo”. (46).

No dia 8 de outubro é inaugurada no MoMA a exposição *Portinari of Brazil*. A revista *The Art News* traz, em seu número daquele mês, detalhado artigo de Doris Brian, que assinala: “Candido Portinari, o festejado artista brasileiro, é submetido à prova de fogo de uma exposição individual no Museu de Arte Moderna (...) Uma expressão artística, extremamente original, emergiu dentre a pletera francófila ao sul do México”. (47).

Em novembro, Portinari recebe carta de Archibald MacLeish, eminente poeta norte-americano e na época diretor da Biblioteca do Congresso, em Washington, convidando-o para realizar pinturas murais para a Divisão Hispânica da Biblioteca.

1941

Para Portinari, o ano de 1941 começa com a notícia da publicação do álbum *Portinari, His Life and Art*, editado pela The University of Chicago Press. Sua atividade artística se concentra na pintura da *Capelinha da Nonna*, mandada construir no jardim da casa de seus pais para sua avó Pellegrina, que não podia mais ir à igreja.

Em abril é inaugurada exposição de Portinari na Howard University Gallery of Art, em Washington, D.C. Integrando uma universidade de negros, essa galeria interessa-se pela posição firme do pintor brasileiro com relação à questão racial, como sua obra amplamente demonstra. Em 22 de novembro do ano anterior, Alonzo J. Aden, curador da galeria, escrevera a Portinari: “Tenho certeza, já que estou a par de seus sentimentos profundos e de seu interesse por assuntos ligados à negritude, que esta mostra será deveras proveitosa tanto para nossos estudantes quanto para os amigos da cidade (...)”.

Gostaria de expressar mais uma vez nossa gratidão pelo interesse incomum que o senhor demonstrou pela Galeria de Arte da Universidade de Howard”. (48).

Assim, continua viva, naquele ano, a presença de Portinari nos Estados Unidos, pois seus quadros percorrem diversas cidades norte-americanas: Syracuse, Terre Haute, Kansas City, Minneapolis, San Francisco, Pittsburgh, St. Louis, Washington, Pittsfield, Grand Rapids, Newport, Indianapolis e Denver.

1942

O prestígio internacional de Portinari se expande em 1942: em janeiro são inaugurados os murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. A revista *Time* comenta: “O trabalho, um afresco, foi realizado em apenas sete semanas. O pintor Portinari se recusou terminantemente a ter uma platéia enquanto pintava, admitindo somente sua esposa, seu filho pequeno e seu irmão Loi. Declarou: ‘bons vizinhos são bons vizinhos, mas arte é arte’ ”. (49).

Sobre esta inauguração pronunciavam-se importantes críticos, como Chandler de Brossard: “A obra de Portinari para a Fundação Hispânica na Biblioteca mostra ser ele não só um desenhista mais do que competente e um colorista inteligente com grande facilidade de composição, como também um homem dotado de uma compreensão profundamente comovedora e intensamente direta da parte substancial da sociedade - o homem comum. Seus símbolos exalam a vibração da vida”. (50).

Nessa ocasião, Portinari passa por Nova York, para retratar a mãe de Nelson Rockefeller. É, provavelmente, então que vê, no MoMA, a tela *Guernica*, de Picasso, que produzirá sobre ele forte impacto.

No início de fevereiro Portinari vai para Brodóski, onde fica três meses. De passagem por São Paulo dá entrevista, dizendo que pretende, durante a estadia, decorar a igreja de Santo Antônio, que fica na praça fronteira à casa de seus pais. Mário de Andrade escreve-lhe, a propósito:

“Fiquei assombrado e entusiasmado com a sua idéia de fazer murais na igreja daí. Mas você não estará maluco, meu irmão? Quanto dinheiro você vai gastar nisso! Mas isso ainda não é o importante: eu receio é que você tenha dissabores com o povo e a padaria daí que, embora respeitem você, certamente não irão compreender e muito menos admirar o que você vai fazer”. (51). Portinari faz apenas uma tela, representando Santo Antônio e o Menino Jesus, que decora o altar da igreja.

Em maio é publicado nos Estados Unidos o livro infantil *Maria Rosa — every day fun and Carnival frolic with children in Brazil*, de Vera Kelsey, com 22 ilustrações de Portinari.

De volta ao Rio, executa os painéis para a Rádio Tupi do Rio, encomendados por Assis Chateaubriand, proprietário de uma das mais importantes redes de jornais e rádios da época: “Tendo como tema a música popular, a série dá ao artista a oportunidade de

abordar seu tema preferido: o homem do povo. A gente do morro povoa a nova obra de Portinari com seus tipos característicos: músicos, sambistas”. (52).

Com os painéis da Rádio Tupi do Rio de Janeiro praticamente prontos, Portinari lança-se à execução de mais oito painéis que irão constituir a *Série Bíblica*, destinadas às instalações da Rádio Tupi de São Paulo. O tema está mais de acordo com o estado de espírito no qual se encontra Portinari, como interpreta Mário de Andrade:

“Muito místico, embora pouco religioso, o que iria dar ao artista a sua simbólica era sempre a Bíblia. Mas o Velho Testamento mais generalizador, e não a grandeza particularista dos Evangelhos. Se é certo que preocupa o espírito de Candido Portinari a situação angustiosa do mundo atual, com seus totalitarismos e suas guerras, e se é certo que foi essa solidariedade principal que determinou a simbologia dramática dos quadros bíblicos, eu creio que vinha se ajuntar a isso a luta particular do artista, muito solicitado pelos ‘donos da vida’, o capitalismo, os elementos políticos oficiais e oficiosos, a aristocracia burguesa, que o adotavam, o cumulavam de encomendas e honras, ameaçando destruir a liberdade e a pureza da sua criação”. (53).

Um dos primeiros painéis da *Série Bíblica* a ficar pronto, *Ira das Mães* ou *O Último Baluarte*, impressiona fortemente o ministro Capanema. No dia 7 de dezembro ele escreve a Portinari, retomando o assunto do Ministério:

“Guardo na retina a forte impressão de seu quadro *O Último Baluarte*, que considero uma obra da maior beleza. Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de idéia quanto aos temas. No salão de audiência, haverá os doze quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Falta fazer o último — carnaúba —, mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu. No gabinete do ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículos 16-28. No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e, noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto). No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil. Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdõe desde já as minhas impertinências”. (54).

Em dezembro, é feita a apresentação da *Série Os Músicos*, os painéis da Rádio Tupi do Rio. Um dos primeiros discursos é o de Assis Chateaubriand:

“Grandezas e misérias do Brasil, sua sensibilidade, suas tragédias secretas, a contra-revolta obscura das suas classes desafortunadas, o frenesi dos sambas, dos batuques, o desengonço do frevo, a melancolia, sem azedume, dos negros e dos mulatos,

que a escravidão policiou, o cavalo-marinho e o africano, o enterro dos simples e dos humildes, o tocador de flauta e o malandro dos morros, em toda essa comédia humana a palheta de Portinari deita cores imortais. Seu estilo não tem sombra de artifício. Fatigados de tanto academismo, de tanta arte de repetição e de decadência, os brasileiros se voltam para a interpretação mágica desse operário da arte nacional autêntica, que é Portinari. Aqui ele está solto. Não teve governo, Capanema, admoestações estatais, nada, para o sufocar ou estrangular. Ficou por conta do demônio interior que o possui, e compôs estas fábulas que sobem pelas paredes acima como labaredas de fogo do gênio infernal que o devora. Portinari é o maior e mais fantástico pintor de negros que ainda viu a espécie humana. Ele sente a África com sua magia, os seus mistérios, a sua volúpia, como nenhum outro artista do pincel. É preciso ser florentino de sangue e de centelha como ele é, para produzir estas maravilhas murais que aí estão. O gênio puro e universal de Florença enterrou olhos, alma, coração nas raízes negras e amarelas do povo brasileiro, e veio, da Baixa do Sapateiro, do morro do Querosene, do *bas-fond* das duas cidades com esses diamantes negros que sacudiu a mancheias por ali além. Mas não foi só o negro e o mulato que ele viu. Viu também o jangadeiro e viu o gaúcho, isto é, viu o norte e o sul do Brasil, na serena unidade dos materiais que lhe alimentam a força com as suas peculiaridades e o seu rutilante colorido humano”. (55).

1943

Portinari inicia o ano com a *Série Bíblica*, destinada à Rádio Tupi de São Paulo, já concluída.

A respeito da influência da *Guernica* de Picasso sobre esta série, a crítica se manifestará diversas vezes. Em maio de 1946, a revista portuguesa *Vértice* publica entrevista de Portinari ao escritor português Mário Dionísio, com o seguinte diálogo:

"Portinari -- Tenho sofrido muitas influências, nem posso com precisão indicá-las todas. Toda a escola italiana, Goya (tenho uma fase meio goyesca). Olhe este *Tintureiro*, esta *Festa de São João*...

E, com uma voz repassada de entusiasmo, exclama de repente:

— Picasso!

Dionísio — Picasso anda, com efeito, por detrás de algumas destas coisas admiráveis. *O Último Baluarte* é o caso mais evidente, não é?

Portinari — É sim, Picasso fulmina-me! Eu tinha de fazer *O Último Baluarte*. Se não o tivesse feito, isso teria sido muito mau. Era preciso fazê-lo e esperar o que acontecesse. Ou me afundaria ou conseguiria dar o salto.

E, escolhendo ao acaso uma das reproduções dos *Retirantes*, acrescenta:

— Foi o que aconteceu, dei o salto (56).

Anos mais tarde, a historiadora da arte Annateresa Fabris dirá: “A obra de Picasso traz para a expressão de Portinari uma influência que a crítica considera nociva, pois o teria desviado duma linguagem própria, já francamente exibida nos murais do Ministério da Educação e da Fundação Hispânica. O impacto de *Guernica* explode realmente na série para a Rádio Tupi de São Paulo. Portinari, nessas telas, se deixa levar por uma gesticulação intensa e, às vezes, um tanto teatral, não se deve ver nelas uma simples transposição da *Guernica*. Apesar de utilizar alguns achados picassianos, Portinari conserva seu sentido monumental, emprestando às suas figuras uma solidez rochosa, patente até mesmo na desarticulação. O caráter sólido de suas figuras é realçado pelo expressivo traço negro que parece conter seu transbordamento. Portinari cria um contraste proposital entre figura e fundo, chegando ao que se poderia chamar de ‘expressionismo cubista’ (...), grita alto diante da dor do mundo, dilacerado pela guerra, e nesse grito acaba por perder muito daquele rigor clássico que caracterizara sua obra até então. *Guernica*, de fato, deve ser vista como um ponto de partida, uma sugestão e não a solução final por ele buscada. No grito de dor de Picasso, a emoção é contida pelo racionalismo da composição cubista. O grito de dor de Portinari parece não ter limites: o pintor deforma, desarticula suas figuras, transforma-as em gigantescos seres emblemáticos de gestos amplos e poderosos. Ao homem, impotente diante da dor, restam as lágrimas. Lágrimas petrificadas e mãos levantadas num gesto de súplica ou de maldição”. (57).

Também o historiador da arte Germain Bazin declara: “Criticar Portinari pela fascinação que durante alguns anos exerceu sobre ele a arte de Picasso é tudo ignorar sobre o processo de gestação de uma personalidade artística. Certas obras de Giovanni Bellini não foram outrora atribuídas a Mantegna? Ainda hoje não hesitamos diante de certos quadros, entre os nomes de Rubens e Van Dyck, de Giorgione e de Ticiano? Há, aliás, entre o temperamento do espanhol e do brasileiro um parentesco nativo que tornava fatal o seu encontro. Os dois, possuídos de um instinto de revolução permanente, impõem à sua arte um estado de metamorfose que não pode encontrar sua conclusão em mito nenhum”. (58).

Em junho é inaugurada exposição individual de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes, apresentando 168 obras. No dia 24 de julho, o artista escreve a Mário de Andrade, que está em São Paulo: “A exposição foi vista, segundo os catálogos e gente do Museu, por 25 mil pessoas. Fui chamado de tudo, desde bosta até de gênio (...). Mas fora isso tudo, o que foi confortante no meio dessa Babel foi ver os meus velhos amigos comparecerem todos. Defendendo-me agressivamente em artigos assinados contra os ataques. Só faltaram você e o Mário Pedrosa, que se estivessem aqui então é que a coisa

seria completa. Até o nosso Capanema, que foi tão atacado na outra exposição esteve todo o tempo prestigiando com sua presença a exposição e por isto foi também nesta atacado. Enfim vale a pena trabalhar quando se conta com amigos dessa natureza”. (59).

Com o encerramento da exposição no Rio, os painéis da Série Bíblica seguem para São Paulo, onde são inaugurados em setembro. Entre os vários discursos pronunciados, destaca-se o da pintora Tarsila do Amaral: “Tendo recebido uma delegação especial por parte dos pintores modernos de São Paulo para saudar o nosso glorioso Portinari, estou certa de que todos eles, embora com orientações diferentes, se acham solidários comigo nesta solenidade, que representa mais uma grande conquista da pintura moderna do nosso meio”. (60).

1944

No início do ano, Portinari passa três meses em Petrópolis, onde executa três painéis para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro, pelo menos dois painéis da *Série Retirantes* e inicia os estudos para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte.

O escritor Otto Maria Carpeaux publica crônica com suas impressões sobre dois dos três painéis da *Série Retirantes* recém-concluídos:

“Portinari gosta de surpreender-nos. Triunfou com as massas pesadas dos quadros bíblicos; depois, consolou-se nos retratos de João Candido; iluminou, depois, os sarcasmos do velho Machado [Machado de Assis]; de Brodóski levou uma porção de pequenas paisagens, cenas folclóricas e cavalos furiosos. Quem sabia para onde isso levaria? Uma tarde, soubemos: descobrimos no ateliê nova surpresa: um grande quadro de assunto social, representando uma família de retirantes, ‘Gente pobre’, disse o mestre, e abandonou-nos às impressões subjetivas. Portinari é um homem emocionado. Emocionaram-no os homens e as mulheres do Brasil, trabalhadores e sofredores”. (61).

Anos mais tarde, diria o crítico Flávio de Aquino: “Na *Série Retirantes*, um artista nacional expressa pela primeira vez a tragédia do Nordeste brasileiro assolado pela seca”. (62).

Em junho, encontra-se no Brasil a companhia Original Ballet Russe, que se apresenta, junto com diversas outras, na temporada de balé. O colunista Marcos André comenta em *O Globo*: “No intervalo, após ‘O Filho Pródigo’, o Coronel de Basil, diretor da companhia, levou um grupo para ver os cenários de Portinari para os bailados de ‘Tara’. Uma série de cenas espantosas de beleza, diante das quais se desenrolará a tragédia dos retirantes. Os céus de Portinari já revelam a esperança e a angústia dos flagelados. As cenas por ele pintadas valem por um soberbo espetáculo”. (63).

Os cinco telões e 45 figurinos criados por Portinari foram pagos com cenários e figurinos criados, por sua vez, pelo pintor italiano Giorgio De Chirico para o balé ‘Nyobe’, da mesma companhia.

Em julho sai do prelo o livro *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, primeira publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Traz 88 ilustrações de Portinari, sendo sete águas-fortes originais e 81 desenhos a nanquim reproduzidos em clichês na Imprensa Nacional.

Em outubro é inaugurada em Washington a exposição *Paintings by Candido Portinari of Brazil, first anniversary exhibition*. Sobre a abertura da mostra, Alonzo J. Aden, diretor da The Barnett Aden Gallery, escreve ao pintor: “Sua exposição trouxe muitos elogios para o senhor, e muitos amigos para nossa Galeria. Ficamos entusiasmadíssimos por ter a Sra. Roosevelt como primeira visitante na noite da abertura. Ela ficou muito impressionada e prometeu ver os murais na Biblioteca do Congresso”. (64).

Nesse mesmo mês, Portinari termina o mural *Jogos Infantis*, no Ministério da Educação, que recebe do jornalista Geraldo Ferraz o seguinte comentário: “Durante muito tempo, naquela sala de espera, vereis este enorme painel, 14 metros por 6, e anos depois ireis vos habituando e então tudo o que Candido Portinari ali reuniu vos falará claramente acerca da vossa, da minha, da nossa infância”. (65).

Em novembro, a revista *Time* reproduz o quadro *Morro*, noticiando a exposição *Art of the United Nations*, no Instituto de Arte de Chicago.

Ainda nesse ano, Portinari participa com uma obra —*Espantelho*— da exposição *Art in Progress*, comemorativa dos 15 anos de fundação do MoMA.

1945

Logo no começo do ano, Portinari sofre uma grande perda pessoal: morre em fevereiro Mário de Andrade, seu grande amigo e incentivador.

No plano geral, o ano de 1945 é marcado no mundo inteiro pela derrota do nazi-fascismo e conseqüente fortalecimento das idéias democráticas. No Brasil, essas idéias produzem amplo movimento popular, que visa dois pontos básicos: anistia e eleições. Na liderança desse movimento surge um novo tipo de militante. Artistas e intelectuais de grande prestígio que, tomando as primeiras iniciativas de contestação da ordem, dividem com os políticos a condução do movimento. Catalizando grande parte desse processo, está o Partido Comunista, única organização que, mesmo na clandestinidade, estava identificada com a resistência à ditadura e com as idéias libertárias.

A crise no interior do Estado Novo é evidente. Enquanto os políticos se apressam a criar partidos que, com o mínimo de rupturas com o passado, possam operar a transição para o estado de direito, artistas e intelectuais aglutinam-se em torno das propostas transformadoras do Partido Comunista. A trajetória de Portinari é a realização, na prática, desse processo.

Os partidos recém-criados e o Partido Comunista Brasileiro estão com suas chapas eleitorais praticamente completas. O PCB resolve ir às urnas com candidato próprio à presidência da República. Para

o Senado e a Câmara dos Deputados, lança antigos militantes e o maior número possível de nomes conhecidos e de prestígio. É assim que Portinari, Jorge Amado, Caio Prado Junior e outros integram as comunistas nos diversos estados.

Em junho, Portinari vai a Belo Horizonte fazer o mural *São Francisco se Despojando das Vestes*, no altar da Igreja da Pampulha. A concepção arrojada do projeto de Oscar Niemeyer, aliada ao tratamento dado ao tema sacro, causam indignação. Durante 15 anos as autoridades eclesiásticas recusaram-se a consagrar a igreja.

Contudo, a breve ausência do Rio de Janeiro não interrompe sua crescente preocupação política. Candidato a deputado federal, fala de seus motivos e de seu posicionamento:

“Confesso que foi grande a minha emoção ao saber da inclusão do meu nome na chapa do Partido Comunista. Se não se tratasse desse partido, de maneira nenhuma aceitaria. Você compreende, não tenho jeito para deputado, mas pertença ao povo, com todos os seus defeitos e qualidades, por isso lutarei pelo partido do povo (...) Resolvi aceitar a inclusão do meu nome porque considero o Partido Comunista como a única grande muralha contra o fascismo e a reação, que tentam sobrenadar ao dilúvio a que foram arrastados pelos acontecimentos. É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura”. (66).

Em novembro o Tribunal Superior Eleitoral concede em termos definitivos o registro do PCB, que volta à legalidade após 18 anos de atuação clandestina. Em 2 de dezembro realizam-se as eleições, que dão a vitória, por ampla margem de votos, ao general Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra de Getúlio Vargas. O PCB elege um senador — Luiz Carlos Prestes — e 14 deputados, entre os quais se incluía Jorge Amado. Portinari, porém, não é eleito.

1946

Como de hábito, Portinari passa os meses de janeiro e fevereiro em Brodósqui. Durante esse período, executa uma série de desenhos retratando crianças de sua terra natal, que virão a constituir a *Série Meninos de Brodósqui*. Recebe também confirmação, por parte de Germain Bazin, de convite para expor em Paris.

No dia 28 de abril Portinari embarca para Paris, que não visitava há 16 anos. Leva mensagem dos artistas plásticos brasileiros aos colegas franceses, como comenta a jornalista Silvia, na revista *Esfera*: “Assim, a arte de Portinari falará não apenas pelos seus companheiros de trabalho, mas igualmente pelo pensamento do povo brasileiro”. (67).

A exposição é inaugurada em 2 de outubro na Galeria Charpentier. Consiste de 84 obras, a maioria realizada nos últimos três anos, mas inclui também obras representativas de fases anteriores. A apresentação do catálogo é do crítico Jean Cassou, o prefácio de Germain Bazin.

O poeta Louis Aragon, por ocasião da inauguração, declara: “Hoje em dia, quando em Paris, quando na França, recebemos um artista estrangeiro, e sentimos nele a expressão profunda, exata, humana, arrebatadora de sua nação, quando descobrimos nele um verdadeiro artista nacional, nós o acolhemos de maneira diferente do que faríamos em 1939, porque durante esses últimos anos aprendemos, às nossas custas, por experiência própria, o preço da Alma Nacional. É por isso que Portinari, que chegou hoje a Paris, foi recebido com mais emoção do que ele, na certa, esperava. Todos os que vêem aqui essas telas tão essencialmente brasileiras, em que a vida do Brasil, em que o espírito de um povo que amamos sem conhecer verdadeiramente nos detalhes da vida cotidiana, se refletem de um modo tão intenso, então nós, franceses, sabemos que nos encontramos diante de homens que, como nós, podem amanhã estar sujeitos à morte, podem amanhã estar sujeitos à opressão e que, como nós, têm a dar ao mundo uma mensagem preciosa. Assim, aqui não consideramos Portinari como um estrangeiro; Portinari é, isso sim, um grande artista que fala a mesma língua que nós, esta língua que faz a grandeza dos franceses, dos brasileiros, dos homens; esta grande língua que não estanca diante de nada, de nenhuma consideração de escola e, no entanto, é rica de todos os ensinamentos dos mestres modernos, de toda a grande tradição da pintura. É valioso para nós que ele venha deste modo se exprimir em Paris, onde ajudará certamente até mesmo àqueles da Escola de Paris que frequentemente se julgam os donos do mundo, a vencerem suas pequenas apreensões, seus pequenos complexos e seu pudor”. (68).

A revista *L'Amour de l'Art* publica artigo de Jean Cassou: “A exposição (...) que se realiza atualmente em Paris, mostra a diversidade, a liberdade e a força de seu gênio. Portinari é certamente o maior pintor da América Latina e um dos maiores pintores contemporâneos”. (69).

Do Rio, escreve Drummond: “Você é a alegria e a honra do nosso tempo e da nossa geração. Não sei se saberia dizer-lhe isso pessoalmente, mas encho-me de coragem nesta carta para exprimir uma convicção que é de todos os seus companheiros, os quais se sentem elevados e explicados na sua obra. Sim, meu caro Candinho, foi em você que conseguimos a nossa expressão mais universal, e não apenas pela ressonância, mas pela natureza mesma de seu gênio criador, que ainda que permanecesse ignorado ou negado, nos salvaria para o futuro”. (70).

O crítico francês Michel Florisoone escreve, também na revista *L'Amour de L'Art*: “É uma solução terrivelmente humana e dramaticamente social da plástica do nosso tempo. Tem-se a impressão que nele se salva a tradição, a tradição dos grandes ciclos de afrescos do *Quattrocento*, a tradição de Michelangelo, a tradição romântica e também a tradição romana, sem a qual a Renascença não teria sido mais do que um passatempo do

espírito, mas por meios atuais, aqueles que em vão emprega Picasso, os que o Surrealismo inventou. Com efeito, nossa escola contemporânea do Ocidente, diante do *Enterro na Rede*, da *Criança Morta*, das *Lavadeiras*, nos parece apenas com um laboratório. Com Portinari, eis que ela entra na vida”. (71).

O governo francês condecora Portinari com a Legião de Honra. Nessa ocasião, o quadro *Criança Morta*, da *Série Retirantes*, é adquirida para o acervo do Museu de Arte Moderna de Paris. René Huyghe, então conservador-chefe do Museu do Louvre, escreve a Portinari: “Sinto-me feliz de ver que Paris o colocou no lugar que é o seu, entre os grandes pintores do nosso tempo, feliz de ver que o Governo ratificou, com este gesto, a escolha da opinião pública”. (72).

Em 26 de dezembro, já como candidato por seu estado natal, Portinari participa, como orador, num grande comício na cidade de Campinas. Prossegue em campanha até as eleições, percorrendo várias cidades do interior do estado de São Paulo, num grande esforço político.

Nesse mesmo mês, recebe uma carta do escultor francês Auricoste que diz: “Você é na certa a causa de uma discussão apaixonada que se abriu após o artigo de Garaudy em *Arts de France*, retomada por Aragon e Hervé, à respeito do realismo e da posição dos artistas e de seu engajamento. Que pena você não estar presente, caro Portinari, para tomar parte nestes debates”. (73).

Em 15 de dezembro, *O Jornal* publica entrevista de René Huyghe, que fala ao correspondente especial em Paris, o crítico brasileiro Mário Barata: “Portinari é um dos maiores pintores de nosso tempo. Sua força é enorme. Na manhã em que vi o conjunto das suas telas tive tal choque emotivo que saí da Galeria Charpentier com uma verdadeira fadiga nervosa. Durante a tarde não consegui trabalhar. Estava realmente cansado”. E em outro trecho: “Salvo para os medíocres, não há influências. Sofre-se as que se tem em si. Encontra-se o que se procurava. Para alguns críticos, Portinari é demasiado europeu. Isso se deve a que certos franceses não têm o hábito de reconhecer senão aquilo que já conhecem. Portinari é profundamente brasileiro. Não existem mais influências em Portinari que em qualquer pintor francês”. (74).

A atividade política prossegue: em 27 de dezembro, o jornal *Hoje* publica artigo assinado por Portinari, com o título “O Partido Comunista defende a família, uma família que tenha o que comer e o que vestir”, contestando a acusação de que os comunistas iriam destruir a família brasileira.

1947

No dia 17 de janeiro, ante-véspera das eleições, acontece em São Paulo uma grande manifestação. Portinari, como candidato ao Senado, faz declarações ao jornal *Hoje* sobre a questão do campesinato: “O quadro é tétrico e não é necessário ser comunista para senti-lo em toda sua plenitude. Aos homens honestos, aos brasileiros sinceros, aos

patriotas de fato é que falo, para que analisem tal assunto com frieza. Que meditem sobre a responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros e que, como nós, comunistas, tentem dar um paradeiro a isso que aí está”. (75).

As eleições realizam-se em 19 de janeiro. Desde o início das apurações, o nome de Portinari para a cadeira do Senado parece se afirmar. No entanto, ele não é eleito, por pequena margem de votos. Esta súbita mudança coloca em dúvida a lisura do pleito, o que leva o PCB a recorrer à justiça, solicitando recontagem dos votos.

Em maio, terminando um processo iniciado um ano antes, o Tribunal Superior Eleitoral vota pelo cancelamento do registro do Partido Comunista Brasileiro. O pedido de cassação alega que o PCB é uma organização internacional a serviço de Moscou. Depois de 18 meses de vida legal, o partido volta à clandestinidade. Seus representantes no Congresso continuam gozando das imunidades parlamentares até janeiro do ano seguinte, quando seus mandatos são cassados. Em seguida ao fechamento do PCB, instaura-se inquérito para apurar as atividades da Escola do Povo, ligada ao Partido. A diretoria, os membros do conselho administrativo e os professores são incluídos no processo e chamados a depor na polícia por várias vezes. Portinari e Oscar Niemeyer estão entre os convocados.

Enquanto isso, inaugura-se a exposição *Portinari of Brazil*, na União Panamericana (atual Organização dos Estados Americanos / OEA), em Washington. Ele só voltará a expor nos Estados Unidos 12 anos mais tarde. Esta ausência no cenário americano reflete o conflito entre as posições políticas adotadas por Portinari e o macartismo que impera na política americana.

Em maio Portinari viaja para a Argentina. Em julho é inaugurada em Buenos Aires, no Salón Peuser, sua primeira exposição individual na Argentina, cuja capital é esse momento importante centro polarizador de atividades culturais. É convidado de honra de um banquete oferecido em sua homenagem por diversas entidades culturais. Conhece então os poetas Nicolás Guillén, cubano, e Rafael Alberti, espanhol exilado na Argentina. Com ambos desenvolverá fortes laços de amizade.

Nessa ocasião, Guillén dedica a Portinari um poema, que termina com os versos:

“Así con su mano dura,  
hecha de sangre y pintura  
sobre la tela  
sueña y fulgura  
un hombre de mano dura  
& Portinari lo consuela  
e si se enferma, lo cura  
al hombre de mano dura  
que está gritando en la tela  
hecho de sangre y pintura  
sueña y fulgura”. (76).

No dia 30 de agosto, Portinari chega a Montevideú, trazendo parte da exposição do Salón Peuser. O convite uruguaio é da Comissão Nacional de Belas Artes, em cujo salão expõe as obras. Em 12 de setembro, profere a conferência ‘Sentido Social da Arte’, no Instituto Verdi, de Montevideú.

Sua chegada ao Rio de Janeiro, com a família, se dá no dia 27 de setembro e coincide com o agravamento da situação política. O governo Dutra acirra a perseguição aos comunistas e em novembro Portinari volta para o Uruguai, pela primeira vez sem a família. Acompanha-o sua irmã Inês nesse exílio voluntário, que se prolongará até junho do ano seguinte.

1948

Em abril, o painel *Primeira Missa no Brasil*, encomendado pelo Banco Boavista do Rio de Janeiro e pintado no Uruguai, é exposto no Teatro Solis, em Montevideú, por iniciativa da Comissão Nacional de Belas Artes, ao lado de outros óleos e desenhos do pintor, todos datados desse ano.

Da Itália, chega a notícia do reinício das bienais de Veneza, interrompidas pela guerra. Escreve Mário Pedrosa: “Pela primeira vez, o Brasil é convidado a participar. Tiveram, entretanto, a audácia de excluir um Portinari ou um Segall da representação brasileira! Ninguém tem dúvidas na Itália da presença de Portinari na nossa representação. Isso mesmo me deu a entender o professor Palluchini [secretário-geral da Bienal], ao referir-se ao ensejo que iam ter de conhecer a obra do nosso artista. A sua exclusão, pois, não é uma injustiça, é pior: um disparate. Terá a política, ou melhor, a polícia, participado dos trabalhos da Comissão? Na verdade, o Brasil não estará representado em Veneza”. (77).

A revista argentina *Ver y Estimar*, dirigida pelo crítico Jorge Romero Brest, publica artigo intitulado ‘Exaltação a Portinari’, da autoria do próprio Brest: “Exalto-o porque pinta e desenha o que no seu mundo vive e morre — ainda que o amplie até o mundo dos outros — e o que dói com essa dor que não se extingue, na ferida sempre aberta da angústia, sua quaresma e sua salvação. E porque não se esgota no protesto viril e dispara rumo ao futuro num canto lírico de esperança”. (78).

Em junho Portinari volta para o Brasil e em julho sai do prelo *O Alienista*, de Machado de Assis, editado por Raymundo Castro Maya. Portinari ilustra o texto com quatro águas-fortes originais e 36 desenhos a nanquim.

Em 8 de agosto, o jornal *Correio da Manhã* publica artigo de Mário Pedrosa sobre a *Primeira Missa no Brasil* e diz: “A missa de Portinari é um ato de conquista cultural, de plantação de semente na terra virgem. Aquilo tudo vem de fora; é um enxerto de civilização cristã em solo pagão. Eis porque não há índios”.

Pedrosa observa: “Ele não desce aqui até os tons supercarregados, sombrios, neutros de outras composições quase despidas de cores, no espírito de *Guernica*. Desta vez, solta as rédeas ao seu velho amor, seu amor italiano, verista, veneziano, às cores cantantes, aos belos tons altos e puros. (...) Ninguém ignora as influências que Picasso exerceu sobre Portinari, como aliás continua a exercer sobre quase todos os artistas modernos mais moços da França aos Estados Unidos, da Alemanha à Itália. Este painel de Portinari é a demonstração final de que o nosso pintor não pertence à família picassiana. Aliás, esta foi sempre a nossa convicção”. (79).

Em setembro, Portinari já está ocupado com os estudos para o painel *Tiradentes*, encomendado para decorar o Colégio Cataguases, no estado de Minas Gerais, projetado por Niemeyer.

Ecos da exposição de 1946 na Galeria Charpentier, em Paris, continuam reverberando em acesa polêmica: realismo *versus* abstracionismo. Regressando de Paris, o crítico Antonio Bento escreve: “A exposição de Kandinsky na capital francesa foi feita precisamente em 1946, dando novo impulso à corrente abstrata. Para onde vai a pintura? Era a pergunta que todos faziam em Paris, nos meados daquele ano, quando Portinari apareceu na Galeria Charpentier. Sua contribuição imediatamente reforçou a corrente figurativa, tendo Florisoone afirmado que sua exposição abriera um caminho novo. A pintura de Portinari fazia a plástica voltar aos grandes temas humanos, falando à inteligência e ao coração de todos. A observação foi justa, pois a Escola de Paris deixara de parte os temas eternos que sempre fizeram a grandeza da pintura. Marchara em novas direções, fazendo da natureza morta o seu assunto mais importante. E procurava deliberadamente a pintura pura, que chegou ao seu extremo limite com a arte abstrata. A exposição de Portinari foi o ponto de partida para o debate encarniçado que começou no outono de 1946 e que ainda agora continua aceso em Paris”. (80).

Em dezembro, Portinari faz uma exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo / MASP, organizada por seu diretor, Pietro Maria Bardi. O catálogo apresenta textos de Bardi, Jean Cassou, Otto Maria Carpeaux, entre outros. Nessa ocasião, as obras *Enterro na Rede*, *Criança Morta* e *Retirantes*, da *Série Retirantes*, são doadas ao Museu por Assis Chateaubriand.

1949

Portinari inicia a execução do painel *Tiradentes*. A revista *Time* comenta: “Portinari estava trabalhando arduamente na semana passada em um mural celebrando a vida de Tiradentes, que foi enforcado e esquartejado pelas autoridades coloniais portuguesas em 1792; as partes de seu corpo foram exibidas nas várias províncias brasileiras como uma lição sangrenta. (...) Ultimamente Portinari abandonou as tristes planícies cinzentas e as figuras acocoradas, com juntas protuberantes, de seus anos anteriores, em favor de um

mundo tropicalmente brilhante e anatomicamente verossímil que resplandece com amarelos solares e sombras de um roxo-imperial. Mas apesar de ter mudado as cores de sua paleta, não mudou suas cores políticas. A nova luz clara de seus murais mais recentes, incluindo o do *Tiradentes*, faz mais do que agradar o olho: torna Portinari, que diz pintar ‘para ensinar meu povo o que é errado’, um professor cada vez mais eloqüente”. (81).

Mas enquanto a nova obra vai sendo pintada, perdem-se seis dos oito painéis da *Série Os Músicos*, destruídos pelo incêndio da sede da Rádio Tupi do Rio.

Ainda no início do ano, Portinari é convidado a participar, em Nova York, da Conferência Cultural e Científica para a Paz Mundial, mas a embaixada americana nega-lhe o visto de entrada. Impossibilitado de comparecer, Portinari envia mensagem, além de telegrama de protesto ao Embaixador americano e ao Ministro brasileiro das Relações Exteriores.

Em abril, ainda por sua participação na Escola do Povo, ele é intimado a comparecer à Polícia Central para prestar esclarecimentos. Em agosto é impetrado um *habeas corpus* para que, junto com outras pessoas, possa embarcar para o México, onde se instalará o Congresso Internacional da Paz. O Congresso, no entanto, tem início antes da conclusão do processo, o que impede a participação da delegação brasileira.

O pensador francês Roger Garaudy vem em seguida ao Brasil, hospedando-se em casa de Portinari. Ao regressar, escreve-lhe: “Ainda não pude ver Auricoste, mas vi duas vezes Fougeron e eles ainda não encontraram um ateliê para você. Aliás, Fougeron está estranhando as dificuldades materiais. Pedi a Madeleine Braun que procure para você um apartamento e um ateliê. Logo que eu tiver qualquer coisa em vista, escreverei. Como estou impaciente por reencontrar na França, junto a você, aquela atmosfera tão afetuosa e fraternal com a qual você me rodeou no Rio! Finalmente pude começar a pôr em ordem as notas ditadas por você no Rio e espero ver realizado dentro em pouco o livro sobre nosso grande Portinari. Uma boa notícia: segundo todas as probabilidades, poderemos editá-lo na França e de maneira luxuosa. Hei de mantê-lo a par. Em minha casa, em Albi, há um verdadeiro desfile para admirar seu belo desenho e a coleção de fotos: fico bem orgulhoso de poder mostrar e fazer apreciar esse tesouro”. (82).

Em novembro, o painel *Tiradentes* é inaugurado no Colégio de Cataguases, pequena cidade do estado de Minas Gerais, depois de ter sido exposto no Rio e em São Paulo nos meses de agosto e setembro. Vasta composição, medindo 3,15m x 18m, esta têmpera sobre tela representa os episódios e os protagonistas principais da Inconfidência Mineira, destacando-se a figura, o suplício (1792) e a glorificação de Tiradentes, como precursor da causa da independência nacional.

Nesse ano, Portinari conhece, através de Rafael Alberti, aquele que se tornará seu mais fraternal amigo: o industrial e poeta italiano, Giuseppe Eugenio Luraghi, na época presidente da Alfa-Romeo.

1950

Em janeiro, Portinari recebe carta da diretora do Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, Carmen Portinho, encomendando estudo para um grande painel de azulejos. A decoração vai integrar um projeto pioneiro de habitação popular no Brasil, o Conjunto Residencial do Pedregulho, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

Em 21 de fevereiro, Portinari embarca para a Itália, onde permanece até 23 de março. Pela primeira vez visita Chiampo, no Vêneto, cidade de seu pai, em companhia do amigo Eugenio Luraghi.

De volta à França, executa o painel *Os Pescadores*, encomendado pelo banqueiro brasileiro Walther Moreira Salles. Em virtude de suas dimensões, o painel é feito no ateliê do pintor Francis Jourdain. Pinta ainda *Navio Negreiro*, *O Balcão*, *Cabeça de Negrinha*, várias telas da *Série Galo*, assim como o *Retrato de Jayme de Barros*, entre outros.

Em junho, participa da XXV Bienal de Veneza, enviando seis obras, escolhidas no Brasil na sua ausência. É a primeira vez que Portinari participa dessa Bienal. Toda a representação brasileira passa despercebida pela crítica internacional, que concede aos mexicanos Siqueiros, Rivera, Orozco e Tamayo, e aos belgas Ensor, Brusselmans, Tytgat, Permeke, Van den Berghe, De Smet, De Bruycker, Delvaux e Masereel as honras do evento. Mas o II Congresso Mundial dos Partidários da Paz, em Varsóvia, na Polônia, cujo conselho é presidido por Frédéric Joliot-Curie, concede a Medalha de Ouro da Paz a Portinari, por sua obra *Tiradentes*.

1951

Em maio é lançado o movimento de anistia ampla aos cidadãos presos ou perseguidos por ‘delito de opinião’, entre os quais está Portinari.

O grande acontecimento político é a volta de Getúlio Vargas ao poder através de eleições. O grande acontecimento artístico é a inauguração da I Bienal de São Paulo, em 20 de outubro, com cerca de dois mil trabalhos de pintura, escultura, arquitetura e gravura de 19 países. Entre os artistas estrangeiros figuram Picasso, Léger, Rouault, Giacometti, Pollock, Morandi, Magritte, Calder e Torres-Garcia. Entre os brasileiros, são artistas convidados: Portinari, Segall, Brecheret, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Lívio Abramo, Maria Martins e Goeldi. Pode-se medir o sucesso dessa I Bienal pelo número de visitantes, sem precedentes no Brasil: mais de cem mil. A Portinari é reservada uma sala especial.

Ele participa também do LVI Salão Nacional de Belas Artes (divisão moderna do Salão de Belas Artes), no Rio de Janeiro, do qual estivera ausente desde 1932. Na Itália, é lançada a monografia *Portinari*, organizada e apresentada por Eugenio Luraghi (Edizioni Della Meridiana, Milão).

1952

Portinari trabalha no painel *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia*, por encomenda do Banco da Bahia. Em Brodósqui, a partir de julho, pinta um conjunto de obras sacras para a Igreja Matriz da cidade de Batatais, onde foi batizado, vizinha a seu vilarejo natal.

Em agosto, a Bienal de Veneza destina à participação brasileira, um salão com 64 metros quadrados. Inicialmente o espaço alocado era ainda menor, permitindo o envio de apenas 25 quadros. Devido às gestões do comissário brasileiro, Francisco Mattarazzo Sobrinho, consentiu-se em ampliar esta representação para 45 quadros e algumas esculturas (mesmo assim instalando dois biombos na sala de 8 x 8m). Portinari, Segall e Di Cavalcanti recusam-se a enviar obras.

Em outubro, o Secretário Geral Organização das Nações Unidas anuncia a oferta, feita pelo governo brasileiro, de dois painéis, que serão executados por Portinari, e que decorarão um dos salões da nova sede da entidade, em Nova York. Frédéric Joliot-Curie convoca para 5 de dezembro, em Viena, o Conselho Mundial da Paz, para o qual Portinari faz um cartaz que já prenuncia os seus estudos para os painéis *Guerra e Paz*, que fará para a ONU.

Em novembro, a revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, começa a publicar em capítulos semanais o romance *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego. Para esta série, Portinari faz 30 ilustrações.

1953

A decoração da igreja de Batatais é inaugurada em março. O povo da região acorre em massa para assistir ao evento. Aos críticos que o acusam de contradizer-se com sua pintura sacra, Portinari responde: “Pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo, enfim. Eu não poderia, sem fugir à realidade, deixar de fazer quadros de fundo religioso”. Aos que dizem ter ele voltado à arte acadêmica nessas pinturas, Portinari responde: “Não fiz concessões de ordem política nem de ordem artística”. (83).

Em abril, então com 50 anos, Portinari apresenta pela primeira vez um problema grave de saúde, conseqüência do uso de determinadas tintas. Mas nesse mesmo mês, após dez anos sem expor individualmente no Rio de Janeiro, inaugura, em 29 de abril, uma grande exposição (100 obras) no Museu de Arte Moderna / MAM. A sociedade carioca, que se afastara quando o pintor ingressou no Partido Comunista, já está plenamente reconciliada com Portinari e comparece em massa.

Em agosto, conclui sua segunda *Via Sacra*, criada para integrar o conjunto da Matriz de Batatais.

Em dezembro o Museu de Arte Moderna de São Paulo realiza a II Bienal, a que concorrem 38 países. O evento apresenta retrospectivas do cubismo e do futurismo. Bernard Dorival, conservador do Museu de Arte Moderna de Paris, declara: “Esta Bienal superou todas as manifestações coletivas de arte moderna já realizadas no mundo”. (84).

Há viva curiosidade quanto aos mexicanos, que nuncam haviam exposto no Brasil. Falta Rivera, mas estão presentes Orozco, Siqueiros, Tamayo e a Gráfica Popular Mexicana. Tamayo recebe o grande prêmio de pintura da Bienal, junto com o francês Alfred Manessier. Na representação brasileira são

premiados Volpi e Di Cavalcanti. Apesar das dimensões do evento, dele não participaram Portinari, Segall, Pancetti, Guignard, entre outros.

Em dezembro, Portinari comemora a passagem dos seus 50 anos. Em artigo para *O Jornal*, José Lins do Rego saúda-o, exaltando sua paixão pela pintura: “Deus entregou-lhe os pincéis. Se um dia lhe viessem dizer: ‘Portinari, não há mais pintura’, o rapaz de Brodóski diria: ‘Então vamos todos morrer’ ”. (85).

Ainda nesse ano ele é entrevistado por seu amigo, o poeta Vinícius de Moraes: “Como você chegou à sua posição política?” Portinari responde: “Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo”. (86).

1954

Em fevereiro Portinari inaugura exposição individual no Museu de Arte de São Paulo / MASP, em homenagem ao IV Centenário da cidade, apresentando mais de 100 obras, entre as quais as duas maquetes para os painéis da ONU.

Entretanto, por apresentar sintomas cada vez mais freqüentes de intoxicação, fica, por determinação médica, algum tempo sem pintar. Aparentemente é o chumbo contido nas tintas a causa da doença. Ele reclama: “Estou proibido de viver”.

Nessa ocasião a escritora Dinah Silveira de Queiroz o encontra na rua e, anos mais tarde, recordará: “... seus olhos estavam rasos d’água. Se não me engano, foi no Castelo e ele vinha com sua Maria (...) Estava magro, abraçou-me profundamente e disse: ‘Imagine! não posso mais pintar, estou proibido pelo médico’. (...) Maria não deixou muito tempo para conversa: ele não deveria comover-se. Tive vontade de sair atrás dele e dizer: você já nos deu a obra mais grandiosa que um pintor pode oferecer à sua terra, já nos acumulou de uma riqueza que vai varar os tempos...”.

Escolhido para participar da representação brasileira na XXVII Bienal de Veneza, Portinari apresenta quatro painéis da *Série Cenas Brasileiras*, criada para a nova sede da revista *O Cruzeiro*. Em outubro, ao lado de artistas, expõe na mostra organizada pelo Comitê de Cooperação Cultural com o Estrangeiro, em Varsóvia, que tem como tema principal a luta dos povos pela paz. Participam 140 artistas representando 15 países.

1955

Em fevereiro é finalmente assinado o contrato entre Portinari e o Ministério das Relações Exteriores para execução dos dois painéis, *Guerra e Paz*, para a ONU. Os estudos já se encontram bastante adiantados.

Enquanto isso, acirra-se a discussão sobre arte abstrata e arte figurativa, tendo como alvo principal Portinari, que é constantemente atacado pelos adeptos do abstracionismo ascendente. Anos mais tarde, após a morte de Portinari, Carlos Drummond de Andrade afirmará:

“O ‘caso’ Portinari não deve ser entendido à luz do conflito entre figurativos e abstratos. Sua posição dramática no contexto de uma época dramática foge a essa simplificação, e nela está a chave de sua arte. Não poderíamos situá-lo ‘de um lado’, como pintor hostil ao outro lado, teimosamente apegado a experiências e soluções superadas por uma instável e contraditória vanguarda. A larga, porosa, patética humanidade de Portinari envolve suas pesquisas oficinais e suas preocupações estéticas numa ambiência de vida vivida e sentida ao máximo de tensão. Esse grande isolado só o é para resguardo do ofício. Mas seu ofício é fundir o sublime desinteresse a-histórico da arte à comunhão histórica, imediata, com os humilhados e os despossuídos, notadamente as crianças; e ainda com os animais e, finalmente, com estruturas inanimadas. A obra de Portinari atinge a beleza de um cântico auroral por sobre as misérias do mundo e, particularmente, de seu país; é testemunho e resgate”. (87).

Mas Portinari sente-se desanimado e questiona não só o problema da arte figurativa, da sua arte, como também a função da arte na sociedade contemporânea e sua substituição por meios mais modernos de comunicação. Aponta o divórcio do humano e o desconhecimento do *métier* como duas das causas principais da ‘crise da arte’.

Em março, é publicado o livro *Disegni di Portinari*, com introdução de Luraghi em quatro línguas, reproduzindo 112 obras do artista. Em junho, é inaugurada a exposição *Art in the 20th Century*, no Museu de Arte de São Francisco, com 537 obras representando 20 países. Portinari é representado com um *Espantelho*. Em julho, abre-se a III Bienal de São Paulo, apresentando quase duas mil obras de mais de 30 países.

Entre as retrospectivas do evento, avultam as de Fernand Léger, Sophia Taeuber-Arp, Max Beckmann, Wilhelm Thony e Alfred Kubin. Na representação brasileira, é possível apreciar um amplo espectro, tanto de escolas e gêneros, quanto de gerações. Portinari e Segall ocupam as duas salas especiais, *hors concours*, tendo Portinari apresentado 12 estudos para o painel *Guerra*, todos eles de grandes dimensões.

A polêmica entre figurativistas e abstracionistas continua dividindo os artistas em grupos por vezes ferozmente hostis uns aos outros. Mas Portinari é agraciado com a medalha de ouro do International Fine Arts Council, de Nova York, como melhor pintor do ano e em outubro inaugura o painel *Descobrimento do Brasil*, encomendado para o novo edifício do Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro.

1956

Em 5 de janeiro, Portinari entrega os painéis *Guerra* e *Paz* para serem doados à ONU pelo governo brasileiro. Os dois, medindo 14 x 10m cada um, foram realizados a óleo sobre madeira compensada naval, durante nove meses, com a ajuda de Enrico Bianco e Rosalina Leão.

No dia 27 de fevereiro o Presidente da República, Juscelino Kubitschek, inaugura a exposição dos painéis no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, despertando intensa curiosidade. O próprio artista e seus auxiliares ainda não haviam tido oportunidade de ver o trabalho na sua íntegra, pois, em virtude de suas grandes dimensões, a execução foi feita por segmentos, cada um medindo 2,20m x 5m.

Todos os jornais noticiam o ato da inauguração, durante o qual o Chefe do Governo entregou a Portinari a medalha de ouro que lhe fora concedida no ano anterior pelo International Fine Arts Council. O jornal *Imprensa Popular* abre manchete — “O povo lotou o Municipal para ver os painéis de Portinari” — e descreve: “..Nunca vi uma coisa assim’, disse o porteiro que distribuía os folhetos à entrada. Aberto o Teatro Municipal, o povo afluiu para ver a obra monumental. Grupos de estudantes, operários, moças, velhos, pessoas vestidas simplesmente, enfim, uma grande massa que se renovava continuamente, durante todo o dia e pela noite a dentro, lotou o Municipal”. (88).

Em seu estudo *Análise iconográfica da pintura monumental de Portinari nos Estados Unidos*, o historiador da arte Clarival do Prado Valladares escreve: “Em *A Guerra*, contam-se seis vezes a figura materna com o filho morto ao colo, naquela imaginária da Piedade, e entre os quase 70 figurantes acham-se as faces dos *Retirantes* nordestinos (...). Portinari teve nos quatro cavaleiros do Apocalipse o seu ponto de partida para toda *A Guerra*, intemporal e ubíqua. E para *A Paz*, sua matéria-prima foi a memória da infância. Teria sido, também, as Eumênides, de Ésquilo. Refere-se, pois, à terceira parte da trilogia de Ésquilo, *Oresteia*, quando as Fúrias concordam em se transformar em espíritos pacíficos que se chamaram Eumênides. Na verdade, Portinari nem de longe arremeda cenas ou personagens da mitologia ou da dramaturgia grega. Todos os figurantes de *A Paz* são meninos de Brodósqui, às vezes nas gangorras, como aparecem em várias de suas telas, outras em cambalhotas e piruetas, pulando carniça ou armando arapuca, moças que dançam e cantam, um coral de crianças de todas as raças, assim como nós, brasileiros, noiva da roça na garupa do cavalo branco, o palhaço, a mulher carregando o cordeiro, dois cabritos que dançam bem no centro do painel como se fossem o núcleo da *Paz*, a égua e o potro e, na faixa de cima, bem lá em cima, camponeses plantando, camponeses colhendo, o espantalho, os batedores de arroz, homens, mulheres e meninos que cantam. Não há dúvida, só podem ser as Eumênides entre as moças e os meninos de Brodósqui”. (89).

Mário Pedrosa destoa dos admiradores ao declarar: “Para que alguém saiba o que Portinari quis dizer com os seus painéis, é preciso escrever títulos ‘A Guerra’ e ‘A Paz’ sob o painel respectivo”.

Em junho, Portinari viaja para Israel, levando consigo quase 200 trabalhos, entre pinturas e desenhos, além das maquetes dos painéis *Guerra* e *Paz*, que exporá em várias cidades, a convite do

governo daquele país. Ao chegar a Jerusalém, é recebido pelo presidente Ben-Zvi, o ministro das Relações Exteriores Moshe Sharet, o prefeito Gershon Agron, outras autoridades e um grupo de artistas israelenses.

No dia 16 de junho inaugura-se a exposição *Portinari — Óleos e Desenhos, 1944-1956*, no Bezalel National Museum. No dia 22, o jornal *Haboker* publica extenso artigo sobre a exposição, destacando: “É muito provável que esta exposição seja o acontecimento artístico mais importante jamais ocorrido em Israel. Esta é a primeira vez que um artista não judeu, entre os maiores de nossa geração, organiza uma grande exposição em Israel”. (90). A exposição percorre as cidades de Jerusalém, Tel-Aviv, Haifa e Ein-Harod.

Durante sua estadia em Israel, Portinari faz grande quantidade de esboços, estudos e croquis, que irá desenvolver depois do seu regresso ao Brasil, ainda durante esse ano e em 1957, e que constituirão a *Série Israel*. Esta série originará o livro *Israel*, publicado na Itália, em 1959, sob a cuidadosa orientação de Eugenio Luraghi.

No mesmo ano Portinari, realiza a *Série Dom Quixote*, constituída por 22 desenhos a lápis de cor, encomendada pela Editora José Olympio. Recebe também o prêmio concedido pela Solomon Guggenheim Foundation, de Nova York, pelos painéis *Guerra e Paz*.

1957

Em março realiza-se exposição individual de Portinari na Maison de la Pensée Française, em Paris, patrocinada pela Embaixada do Brasil. São apresentadas 136 obras, em sua maioria vindas das exposições do ano anterior em Israel. Simultaneamente, em Nova York, é apresentado o trabalho *Mulheres Chorando*, um dos grandes estudos preliminares para o painel *Guerra*, no First Guggenheim International Award (1956), do Solomon Guggenheim Museum.

Em 26 de abril, Mário Pedrosa volta a atacar Portinari, a propósito da *Primeira Missa no Brasil*, declarando inclusive: “Não queremos anotar aqui, as lacunas dos conhecimentos de história pátria do pintor. Victor Meireles andou mais perto da realidade histórica do que Portinari, que banuiu de sua missa os índios”. (91). É um comentário no mínimo contraditório, diante do que Pedrosa escrevera sobre a mesma obra em 8 de agosto de 1948. Aliás, mais tarde, em seu livro *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, ele dedica um capítulo à *Primeira Missa no Brasil*, que descreve como uma das realizações mais pujantes da arte brasileira de todos os tempos.

Em 20 de julho é inaugurada na Haus der Kulturinstitute, em Munique, a exposição das obras de Portinari que estavam na Maison de La Pensée Française, sob o patrocínio do ministro da Educação e Cultura da Baviera.

A crítica norte-americana Emily Genauer escreve, no *Herald Tribune Book Review*: “Parece que a sede das Nações Unidas tem agora, afinal, murais dignos de sua alta finalidade e de sua brilhante arquitetura: os murais *Guerra e Paz*, do artista brasileiro

Candido Portinari, que serão oficialmente revelados na sexta-feira. Serão os primeiros trabalhos de expressão realmente artística a entrar na ONU. Portinari, que é o mais famoso dos pintores do Brasil e um dos maiores talentos do mundo, trouxe força e frescor a um tema tão angustioso e que se dissolve no banal, a despeito das inúmeras vezes em que já foi pintado”. (92).

Em 6 de setembro são finalmente doados à ONU, em cerimônia oficial, os painéis *Guerra e Paz*. Em vista do envolvimento de Portinari com o Partido Comunista, a receptividade dos Estados Unidos esfriara. As autoridades americanas não participaram do evento e Portinari sequer foi convidado. Rosalina Leão, que estava de passagem em Nova York, assistiu à cerimônia e anos depois relatará: “Não se achava presente nem um único membro da ONU a não ser o delegado geral [sic]. Não estava presente um único crítico de arte, um único artista, um único jornalista. Não houve divulgação na imprensa. Não houve convites”. (93).

O embaixador Jayme de Barros também deu seu depoimento: “Desejo esclarecer (...) que cheguei a conseguir o visto para a viagem de Portinari a Nova York. Diante da omissão de secretário-geral das Nações Unidas em relação ao assunto, realmente delicado, vali-me da amizade com Henry Cabot Lodge. Dias depois, ele me comunicou que tudo estava resolvido. Bastava que Portinari solicitasse o visto no Rio de Janeiro, declarando o motivo da viagem. Sua resposta foi imediata: só iria se oficialmente convidado. Assim era o homem”. (94).

Em novembro, Portinari começa a escrever suas memórias, *Retalhos da minha vida de infância*: “Nasci numa fazenda de café. Meus pais trabalhavam na terra...”. Escreverá esse diário até setembro de 1958, encerrando-o com o relato dos últimos instantes que passou no vilarejo natal, quando tinha 15 anos: “Saí correndo, tive tempo ainda de apanhar o trem em movimento. A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai, levantara-se para se despedir, ainda posso vê-lo: de capote escuro atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada”. (95).

Assim tem início sua atividade literária que ele manterá até a morte.

1958

Em janeiro, o Ministério da Educação e Cultura / MEC, expõe os projetos dos artistas convidados a participar da construção de Brasília. Portinari apresenta as maquetes do painel de mosaicos para a capela do Palácio da Alvorada, em construção na futura capital federal. Este painel acaba não sendo executado.

O convite a Portinari é criticado: “Brasília precisa de gente nova e Portinari é pintor acadêmico”, afirma o pintor Milton Dacosta. “Se quiserem fazer de Brasília algo de realmente bom, terão que recorrer a gente jovem que está fazendo coisas novas”. (96).

O *Correio da Manhã* de 11 de março diz em manchete: “Nem mosaico nem mural de Portinari - trabalho para Bruxelas e Bienal do México, mas nada em Brasília”. Ali relata o pintor: “Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e prazo. Aqui acharam o prazo longo, 13 meses, e propuseram que eu fizesse coisa mais simples, para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes, sou obrigado a já não aceitar nem esse trabalho. Creio que assim fica bem claro, para alívio de muitos, que não estou fazendo nenhum trabalho para este governo”. (97).

Em fevereiro, uma exposição das obras da *Série Israel* inaugura a Galleria del Libraio, em Bolonha, Itália. Apesar de modesta, é a primeira exposição individual de Portinari na terra de seus pais. Na revista italiana *Oggi*, escreve o crítico Renzo Biasion: “Pela primeira vez na Itália um dos maiores pintores da América e do mundo, Candido Portinari, expõe um vigoroso conjunto de desenhos e têmperas. Uns 30 desenhos, alguns dos quais bastante complexos e importantes, e sete têmperas”.

Biasion conclui citando Luraghi: “Nestes dias de desorientação, de funambulismos e anemia, o exemplo da arte poderosa de Candido Portinari, tão rica de significado, de matéria e de sólida técnica, chega a nós como um bom vento vivificante, a demonstrar-nos que a grande veia latina não se exauriu mas, ao contrário, enriquecida de novos temas, continua viva, também pelo mérito de um filho de emigrantes que ainda acredita que a pintura seja um ofício sério, árduo e útil aos homens”. (98).

Em abril, a Exposição Universal de Bruxelas abriga a mostra 50 Ans d'Art Moderne. Portinari é convidado a participar com sua tela *Enterro na Rede*, da *Série Retirantes*, escolhida para figurar entre as 100 obras primas do século. Em 12 de maio, recebe convite do escritor sueco Arthur Lundkvist, do Instituto Internacional da Paz, em Viena, para tornar-se membro daquela entidade e participar da sua reunião de junho.

Ainda em maio, Portinari é intimado judicialmente a depor no Departamento Federal de Segurança Pública pelo trabalho desenvolvido na Escola do Povo. No prédio da escola, então desocupado, a polícia havia encontrado grande variedade de livros e teses ali deixados, e serviu-se disto para instruir o processo.

Em junho, Portinari é convidado especial da I Bienal Interamericana de Pintura e Gravura do Museu de Artes Plásticas do México, devendo fazer parte do júri de premiação da mostra. No único salão de honra dessa Bienal, é inaugurada a exposição Portinari. Ele próprio não comparece, mas a mostra recebe acolhida entusiástica do público mexicano.

O crítico Enrique Fernandez G. dedica um grande artigo a Portinari: “Agora, em 1958, este homem está no México, no Museu Nacional de Artes Plásticas, ocupando a sala de honra que lhe oferece um país de pintores. O que aí se exhibe é uma bela seleção, cabalmente informativa. Basta para chegar ao fundo da compreensão. Da ternura à fúria, Portinari inteiro está presente: suas feras, seus enterros, suas travessuras, seus temas decorativos e também os descarnadamente humanos. Ninguém pode desprezar a oportunidade de vê-lo em abundância e magnificência no lugar de honra que ocupa merecidamente hoje no coração do México, circundado pelos muralistas mexicanos que, com ele, recriaram na arte o valor humano e intriduziram no conceito artístico geral um critério neo-americano”. (99).

Com o prosseguimento do processo movido contra o grupo da Escola do Povo, Portinari, Oscar Niemeyer e outros vêm-se ameaçados de prisão. Em 16 de agosto, Portinari declara ao jornal *Última Hora*: “Nada sei a respeito deste processo. Estou de malas prontas para viajar e não tenho tempo a perder com coisas ridículas”. (100).

Após estadia na Europa, Portinari e Maria regressam ao Rio de Janeiro no dia 4 de novembro, a bordo do *Conte Grande*. Portinari ao desembarcar declara: “Vou me dedicar à poesia”. (100). Essa atividade resultará em publicação póstuma, em 1964, pela Editora José Olympio, de um pequeno livro, *Poemas*, reunindo versos seus, selecionados pelo poeta Manuel Bandeira. O livro começa assim:

“Quanta coisa eu contaria se pudesse

E soubesse ao menos a língua como a cor...” (101).

Em 5 de novembro, o jornal *Correio da Manhã* noticia: “Chegando de Paris, Candido Portinari teve a satisfação de encontrar em sua casa duas expressivas mensagens. A primeira vem do México, assinada por dezenas de pintores e gravadores mexicanos, em papel especial, e diz o seguinte: ‘Os abaixo-assinados, pintores e gravadores mexicanos, enviam fraternais saudações àquele que, por meio das formas e das cores, sente e exprime profundamente o tema e o faz com beleza e personalidade. Neste mundo tão cheio de *ismos* e imitadores, reconhecemos no senhor um pintor de grande envergadura. Receba nossas saudações do México. Desejamos que viva muitos anos para o bem da Arte Universal’. A outra missiva vem de Bruxelas, de Émile Langui, e comunica a Portinari que a exposição 50 Anos de Arte Moderna, na qual ele representa o Brasil, recebera a Estrela de Ouro, a mais alta distinção da Exposição Universal de Bruxelas de 1958. Convida o pintor brasileiro para ir a Bruxelas receber a distinção ao lado dos demais componentes da mostra”. (102).

Em abril, a Igreja da Pampulha é finalmente consagrada, após 15 anos de interdição. No mesmo mês, é inaugurada exposição individual de Portinari na Galeria Wildenstein, de Nova York. Ainda em abril sai do prelo, na Itália, o livro *Israel*, organizado e prefaciado por Eugenio Luraghi e publicado pela Editora Ilte, de Turim.

Em maio inaugura-se a exposição Israel visto por Portinari, no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. A revista *Critério* publica artigo, assinado por R.B, que diz: “Eugenio Luraghi conta que o encontrou antes de partir para a Palestina num estado de depressão em relação à labuta que se havia proposto em longos anos de trabalho artístico. A tal ponto Portinari se sentia ferido pela crise da arte figurativa em favor de uma arte abstrata que não o tocava, que estava prestes a abandonar os pincéis por acreditar que sua obra já não tinha mais objetivo e que sua missão estava concluída. ‘Porém justamente em um momento difícil como este — escreve o crítico italiano — o destino o põe entre os camponeses de Israel que lutam por um lugar ao sol e que, para assegurar o pão a multidões de crianças em multiplicação rápida e crescente, transformam arduamente a areia em trigo: a revelação desta nova epopéia o comove e torna a despertar seu entusiasmo natural. É como uma injeção de confiança que faz renascer nele o sentido de um dever que é necessário levar a cabo para contribuir com um esforço tão difícil e generoso da humanidade’. Estas palavras bem que possuem todo o sabor de um reencontro. Candido Portinari teve seus olhos de pintor invariavelmente voltados para o drama humano. Em sua viagem a Israel, depois de dúvidas dilacerantes em relação a si mesmo, se reencontrou, e isto é uma sorte para a pintura de nossos dias, tão evasiva, tão dada às abstrações próprias de nosso tempo desumanizado”. (103).

Portinari é novamente alvo de intrigas nos jornais, que apresentam como se fossem suas declarações que ele sucessivamente desmente. Entre outras coisas, atribuem-lhe a decisão de não mais receber Luiz Carlos Prestes, líder do Partido Comunista, nem Jorge Amado, e comentam sua ruidosa e curta passagem pelo Partido Comunista, que ele teria agora renegado.

Na verdade, ele nunca se desligou do Partido Comunista, embora, em seus últimos anos, tenha se afastado da política partidária. Entre seus escritos da época, encontramos um texto encabeçado pelas palavras ‘Deixem-me em paz’, que diz: “De uns tempos para cá, têm surgido boatos a meu respeito: recusa de minha parte em receber Prestes e Jorge Amado — ambos têm minha admiração, além disso, não há nenhum motivo para não os receber. Vivo quase isolado, trabalhando da manhã à noite, às vezes até as duas da manhã. Deixem-me em paz, por favor”. (104).

Anos após a morte de Portinari, quando grupos dominantes da crítica de arte brasileira estavam mais preocupados em demolir sistematicamente a memória do artista do que em oferecer ao público, e sobretudo aos jovens, o acesso à sua obra, Clarival do Prado Valladares escreveria: “Portinari participou da

elite intelectual brasileira ao lado dos mais notáveis poetas, políticos, escritores, arquitetos, educadores e jornalistas, no período exato em que todos eles provocavam uma notável mudança na atitude estética e na cultura dos grandes centros brasileiros. De nenhum outro artista ou sábio, pintor ou escritor, recebemos um legado de transcendência lírica da nossa história comparável ao dele”.

Em junho, começa a exposição itinerante Artistas Brasileiros na Europa, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Portinari participa com *Dançarina Carajá*, *Cangaceiro* e *Morto*. A primeira cidade a recebê-la é Munique, na Haus der Kunst. Em agosto sai do prelo o livro *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, publicado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. O texto é ilustrado por 30 gravuras originais de Portinari.

Em setembro, ele é o artista convidado da V Bienal de São Paulo, que dedica sala especial a uma exposição retrospectiva de sua obra, com cerca de 130 trabalhos. Ainda em setembro, acontece em Milão a Exposição Internacional de Arte Sacra. O Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza a participação brasileira. Portinari está entre os expositores, com 24 desenhos, que incluem a *Via Sacra*, da Pampulha. Em outubro, a Casa da Amizade com os Povos Estrangeiros, de Moscou, promove uma exposição individual de Portinari, com 70 reproduções de originais.

1960

Portinari e Maria separam-se após 30 anos de casamento. O pintor cai em profunda prostração, como testemunham tanto sua intensa produção poética quanto as cartas que escreve aos amigos. Maria fora sempre uma força em sua vida e em sua obra, afastando de seu caminho os problemas da vida prática e protegendo-o de todas as maneiras, para que pudesse dedicar-se exclusivamente à sua paixão de pintar. Entretanto, embora não morem mais juntos, Maria continua organizando os compromissos de Portinari.

Em março, a editora francesa Gallimard lança um livro da coleção *Romans*, que reúne traduções de quatro obras do escritor inglês Graham Greene, entre as quais *La Puissance et la Gloire*, com oito ilustrações de Portinari, cujos originais são em óleo sobre papel.

No Brasil, o grande acontecimento é a inauguração de Brasília, em 21 de abril, dia comemorativo de Tiradentes. Nascida da visão e do espírito empreendedor do presidente Juscelino Kubitschek, a nova capital ostentava toda a sua importância em termos urbanísticos, arquitetônicos e artísticos em geral. Muitos artistas colaboraram, enriquecendo as paredes de seus prédios, seus jardins e logradouros, mas Brasília nascia sem a presença da obra de Portinari. Ele morreria dois anos depois, com a mágoa de ter ficado ausente na arte da recém-criada capital.

Mas uma grande alegria acontece no dia 6 de maio: nasce sua neta Denise. Neste dia Portinari escreve: “Minha neta me libertará da solidão...” (105).

Alguns dias depois, faz uma poesia para ela:

“O dia veio vindo e chegou

perto de mim e disse: alegre-te

homem, já és avô. A lua te  
mostrará Denise, tua neta.” (106)

Portinari prosseguirá retratando sua neta em poesia e pintura. Fará, nesse curto espaço de menos de dois anos, 16 retratos de Denise e inúmeras poesias. Quando a neta completa um mês, escreve:

“Hás de  
amar o sol e a lua, a  
poesia e as estrelas.  
Irás a Brodósqui onde  
o céu é maior. Todas as  
estrelas, vestidas de festa,  
aparecerão para te ver.” (106).

Em junho, a convite do governo tcheco, inaugura-se em Brno uma exposição de Portinari, com 61 obras, que em seguida são mostradas também em Bratislava e Praga.

No Rio de Janeiro (na época Estado da Guanabara), aproximam-se as eleições para governador. Carlos Drummond de Andrade, após comentar com desalento as perspectivas políticas, menciona Portinari: “Este felizmente não é candidato a nada, senão a pintar, pintar sempre e bem, numa voracidade de formas que não se sacia nem se fatiga. O mundo nasce cada manhã para ele e é sempre novo, porque Portinari está continuamente a revê-lo e a deitar-lhe sondas. Ficou um pouco surdo de esperteza, para não ouvir o barulho das polêmicas, o ciciar dos fuxicos cá de fora. E sozinho, cumprindo seu ofício de pintor, enquanto surgem, piscam um momento e desaparecem tantos nominhos, ele cresce mais no respeito comovido da gente”.

E o poeta finaliza:  
“O universo portinariano,  
se às vezes dói, sempre fulgura:  
entrelaça como num verso  
o que é humano ao que é pintura” (107).

Em agosto, Portinari recebe carta da esposa do pintor mexicano Siqueiros, pedindo-lhe que interceda junto ao Presidente do México, para que se restitua a liberdade a seu marido, preso por defender as liberdades democráticas do seu país. Em 7 de setembro, Portinari telegrafia ao presidente Adolfo Lopez Mateos, apelando pela libertação do grande pintor.

Em outubro são inaugurados cinco painéis, encomendados pelo Banco de Boston, da cidade de São Paulo. Em 15 de dezembro sai do prelo o livro *Brasil, dipinti di Portinari*, organizado e prefaciado por Eugenio Luraghi e editado pela Editora Ilte, de Turin.

1961

O ano de 1961 é marcado por diversas recaídas da doença que atacara Portinari desde 1954. Mas os projetos não param. Em fevereiro Luraghi escreve: “Retomei o projeto de fazer uma exposição tua aqui em Milão. Ainda mais que eu espero conseguir a sala do Palácio Real, onde foi feita uma exposição de Picasso e outras mostras importantes: assim tu estarias dignamente representado”. (108).

Em março sai do prelo mais um volume da coleção *Romans*, da Editora Gallimard, desta vez reunindo nove obras de André Maurois, entre as quais *Terre Promise* e *Les Roses de Septembre*, cada uma ilustrada com quatro obras de Portinari.

Logo chega outra carta de Luraghi: “Lamento ouvir que estás doente e espero que possas recuperar-te o mais breve possível: como de costume, é necessário recomendar-te que não estiques demais a corda. De fato tens necessidade de repouso e deves, portanto, esperar para retomar tuas atividades quando estiveres completamente restabelecido”. (109).

Em julho, a Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, apresenta a última exposição individual do artista, em vida.

No mês de setembro, por ainda estar indiciado no inquérito sobre as atividades da Escola do Povo, Portinari é obrigado a pedir licença à justiça para viajar ao estrangeiro. O juiz Célio de Rezende Teixeira, da 25ª Vara Criminal, autoriza, com as seguintes palavras: “Não me oponho ao pedido de quem na Europa somente contribuirá para elevar o conceito do nosso país. É lamentável que o artista seja forçado, por oposições que um dia serão superadas por todos nós, a fazer tal solicitação. Com o humilde pedido de desculpas desta Promotoria”. (110). No dia 10 de outubro o inquérito é arquivado.

Também em outubro é publicado o livro *Antologia Poética* de Nicolás Guillén, com sete ilustrações de Portinari, que no dia 4 viaja de navio para a França. Em Paris, reencontra-se com seu filho João Candido e alguns velhos amigos. Lê e escreve intensamente poesia. Aproveita para rever museus, monumentos, a cidade onde pela primeira vez, fazia mais de 30 anos, emocionara-se diante dos grandes mestres. Faz a última visita ao Jeu de Paume, museu pelo qual tinha especial predileção.

Portinari vai a Colmar, especialmente para ver o famoso tríptico de Grünewald. Lá chegando, encontra o museu fechado. Decepcionado, Portinari fica longo tempo tentando ver o quadro por entre as frestas das portas, pelo buraco da fechadura, (111) e escreve a poesia ‘Grünewald’:

“Morto mas ainda  
caminhando, quis te

ver. Não importa  
se fecharam a entrada

Não quiseram que te visse,  
maus ventos sopraram.  
Vi-te do buraco da luz  
Vi-te na asa do sol

Vi-te no espaço como uma  
asa. Vi-te brincando com  
as crianças  
Vi o circo ao teu redor...

Senti aqueles mesmos ventos  
dos subterrâneos que penetraste.  
Senti-os sob meus pés:  
povoados de assombrações

querem escapular da sombra.  
No dia de lua nova te  
leveei a poeira vermelha do  
meu povoado, era só o que eu tinha.” (112)

Em 11 de novembro, Luraghi escreve combinando ir a Paris encontrar-se com Portinari: “Por tudo o que tu me escreves, vejo que estás em um estado de alma muito abatido: mas tu superaste situações bem mais críticas na tua vida e conseguiste impor a tua arte em situações francamente trágicas. *Stai allegro e arriverci fra poco tuo Eugenio*”. (113). No encontro, os dois desenvolvem planos para a exposição em Milão, que parece definir-se para maio do ano seguinte.

A saúde de Portinari está, nesse momento, novamente comprometida, conforme diz Luraghi, em sua carta de 23 de dezembro: “Causou-me verdadeira dor ver-te de cama em Paris e não ter podido ter-te comigo em Milão para um período de trabalho sereno”. (114).

Entretanto o pintor, que regressa ao Brasil em meados de dezembro, melhora e logo volta a pintar, conforme testemunha Luraghi em sua correspondência: “Estou contente porque recomeçastes a trabalhar com entusiasmo, que tenhas superado a crise de Paris”. (115).

1962

Em 18 de janeiro Luraghi escreve: “Não tenho notícias tuas, penso que estarás trabalhando para a exposição”. (116). Em 22 de janeiro, Luraghi continua sem notícias: “Como vai o teu trabalho? Espero que tenhas recebido minhas cartas e, sobretudo, espero que estejas bem”. (117). Finalmente, em 2 de fevereiro, recebe notícias do amigo: “Tenho a tua carta de 29 de janeiro. Estou desolado de saber que estás de novo doente pela intoxicação do chumbo. Antes de recomeçar a trabalhar debes absolutamente curar-te a fundo”. (118)

Num último esforço para conseguir preparar a grande (200 obras) exposição no Palácio Real, em Milão, Portinari descuida-se por completo de sua saúde. Seu amigo e médico particular, Mem Xavier da Silveira, em depoimento à revista médica *Pulso*, em outubro de 1962, relata: “Em princípios de janeiro deste ano, teve uma pequena perda sangüínea. Recuperou-se rapidamente e, em poucos dias, voltava ao trabalho. Devia pintar ainda muitos quadros para a sua próxima mostra, em Milão. No domingo, 4 de fevereiro, como de hábito, fui por volta das 23 horas fazer-lhe uma visita. Encontrei-o deitado, enjoado e queixando-se dos mesmos sintomas da crise de 1954. Buscando as causas dessa última crise, eu e Maria Portinari descobrimos, em seu ateliê, que ele estava empregando, em seus três últimos quadros, os amarelos causadores da primeira intoxicação. Ele adquirira essas tintas na sua última viagem, esquecendo as recomendações que lhe tinham sido feitas há 8 anos passados”. (119).

O escritor português José Cardoso Pires, em seu texto ‘Alguém: No Arco-Íris’, escreveu: “Então já o veneno das tintas lhe tinha corrompido o sangue, e ele sabia-o. Era uma carcaça minúscula arrastada por um olhar urgente. De modo que, como certos animais de destino — uns avançando contra o sol que cega, outros subindo a contracorrente que os há-de matar — continuou em frente e à flor da tinta. O óxido das cores circulava nele como uma silicose de artesão, era o seu secreto respirar. E indo assim, em irmandade com a morte, eis porque foi um homem feliz, digno de tão enorme coragem”.

Na noite de 5 para 6 de fevereiro seu estado de saúde agrava-se e, no dia seguinte, torna-se crítico. Portinari vem a falecer em 6 de fevereiro de 1962.

Antonio Callado relata: “Às 11:40 da noite de 6 deste mês, na Casa de Saúde São José, do Rio, foi arriada a cabeceira de metal da cama do 206. Arriada à linha horizontal, à linha da morte. Nas mãos cruzadas daquele que acabava de morrer a irmã colocou o Crucifixo. Na Casa de Saúde e na vida das freiras era um acontecimento triste, mas de rotina. Para os demais que se achavam no quarto, era a morte de uma pessoa querida.

Mas, para uns e outros, e, logo que a notícia circulou, para todos os brasileiros, aquele Crucifixo plantado como um ponto final impersonalizava o acontecimento. Não se tratava de mais um falecimento. Era Portinari morto. Aquelas mãos inúmeras vezes haviam pintado o Cristo que agora crescia delas. As mulheres de sua família, que choravam ao redor do seu leito, tinham servido de modelo às vias-sacras de Batatais e da Pampulha: a dor que ali sentiam, Portinari pressentira nelas, pintando-as ao pé da Cruz ou no caminho do Gólgota. Todos os que cercavam o leito já plano e quieto eram gente de Candido Portinari: mesmo seu médico Mem Xavier da Silveira, nos últimos instantes não segurava mais o pulso do paciente, antes apertava nas suas mãos a mão do amigo. Mas apesar da pena e do desapontamento de ver morrer quem se quer bem, mesmo os mais íntimos sentiam a coisa maior que acontecera ali. Sentiam que todo um povo ia debruçar-se sobre aquela vida iniciada 58 anos atrás na terra vermelha de Brodósqui e que ali se extinguia entre lençóis brancos”. (120).

Testemunha da importância de Portinari para seus companheiros de geração é a presença conjunta, no seu enterro — um encontro virtualmente inconcebível em outras circunstâncias — do ex-presidente da República, Juscelino Kubitschek, de Hermes Lima representando o presidente João Goulart, dos líderes comunistas na clandestinidade, Luiz Carlos Prestes e Carlos Marighela, e do líder anticomunista e governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, além de representações de órgãos de classe, da Assembléia Legislativa do Estado, de políticos e de grande massa popular. A Presidência da República emite nota de pesar e é decretado luto oficial por três dias.

Através do Ministério das Relações Exteriores, chegam mensagens de todas as partes do mundo. O secretário-geral das Nações Unidas, U Thant, envia condolências ao presidente da República: “Profundamente emocionado pela notícia da morte de Candido Portinari, solicito-vos aceitar e transmitir à sua família as mais profundas condolências. Os murais de Portinari, que ocupam lugar de honra na sede das Nações Unidas, dão aos objetivos da organização mundial sua mensagem edificante. Sua morte priva não só o Brasil, mas todo o mundo artístico de uma personalidade excepcional”. (121).

A imprensa portuguesa noticia: “Morreu ontem uma figura da pintura mundial. Sua biografia e sua obra demonstram e espelham seu espírito e seu coração. Porque era grande, organizou-se contra ele a conspiração dos medíocres. O Brasil, honra lhe seja feita, lhe proporciona funerais nacionais, uma pátria enaltece o pintor que a enalteceu”. (122). Cardoso Pires, ainda em seu texto ‘Alguém: No Arco-Íris’ recapitula: “qualquer curioso poderá traçar-lhe o itinerário que começa numa lapa de gente chamada Brodósqui, São Paulo, Brasil e que termina no Rio em manhã de sol. Nascente e foz. Mas entre esses dois pontos, dois parênteses, duas datas (1903-1962, Aqui Jaz) cabe um mundo de mil voltas, europas, américas, amazônias. Um mundo de muita e muitíssima

história: café e escravos, conquistadores e pedrarias, pau-ouro, Tiradentes, a fome e o livro. E esta será então a verdadeira chave, o registo, quero eu dizer, de uma criatura que cobriu com o seu olhar safira uma imensa geografia de selvas, mulatos e rios arteriais: Brasil”

Callado descreve o cortejo fúnebre: “Quando o esquife de Portinari saiu do Ministério, na manhã do dia 8, em carreta do Corpo de Bombeiros, dos edifícios envidraçados, do pátio do Palácio da Educação, das bancas de jornais, dos cafés em súbito silêncio diante da Marcha Fúnebre e do Hino Nacional, voltaram-se para o cortejo milhares de caras irmãs das que aparecem nos Morros, nos Músicos, nos Retirantes de Portinari. Milhares de anônimas criaturas suas disseram adeus ao pintor, miraram uma última vez o claro e sutil feiticeiro que para sempre as aprisionou em losangos de luz e feixes de cor. Como se no espelho apagado da vida do artista ardesse num último lampejo tudo aquilo que refletira durante a vida. Ao meio-dia, Candido Portinari desceu à terra do São João Batista levado por toda uma multidão”. (123).

Também o escritor Guilherme Figueiredo despede-se de Portinari: “Morreu o menino Candido Portinari, que saiu de minha terra com papel e cores em punho para a imensa aventura de pintar uma pátria. Pintá-la, não: criá-la de uma realidade ignorada, mostrá-la aos quatro cantos do mundo, contorcida, ofegante, opressa, inaugural, como a dizer-lhe: ‘Somos assim’”. (124).

Três dias depois, Carlos Drummond de Andrade publica o poema “A Mão”, derradeiro adeus ao amigo:

“Entre o cafezal e o sonho  
o garoto pinta uma estrela dourada  
na parede da capela,  
e nada mais resiste à mão pintora.  
A mão cresce e pinta  
o que não é para ser pintado mas sofrido.  
A mão está sempre compondo  
módul-murmurando  
o que escapou à fadiga da Criação  
e revê ensaios de formas  
e corrige o oblíquo pelo aéreo  
e semeia margaridinhas de bem-quer no baú dos vencidos.  
A mão cresce mais e faz  
do mundo como-se-repete o mundo que telequeremos.  
A mão sabe a cor da cor

e com ela veste o nu e o invisível.  
Tudo tem explicação porque tudo tem (nova) cor.  
Tudo existe porque foi pintado à feição de laranja mágica,  
não para aplacar a sede dos companheiros,  
principalmente para aguçá-la  
até o limite do sentimento da terra domicílio do homem.  
Entre o sonho e o cafezal  
entre guerra e paz  
entre mártires, ofendidos,  
músicos, jangadas, pandorgas,  
entre os roceiros mecanizados de Israel,  
a memória de Giotto e o aroma primeiro do Brasil

entre o amor e o ofício  
eis que a mão decide:  
todos os meninos, ainda os mais desgraçados,  
sejam vertiginosamente felizes  
como feliz é o retrato  
múltiplo verde-róseo em duas gerações  
da criança que balança como flor no cosmo  
e torna humilde, serviçal e doméstica a mão excedente  
em seu poder de encantação.

Agora há uma verdade sem angústia  
mesmo no estar-angustiado.  
O que era dor é flor, conhecimento  
plástico do mundo.  
E por assim haver disposto o essencial,  
deixando o resto aos doutores de Bizâncio,  
bruscamente se cala  
e voa para nunca-mais  
a mão infinita  
a mão-de-olhos-azuis de Candido Portinari”. (125).

## Referências Bibliográficas

1. ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao museu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. 246p. il. (Coleção Debates, 133) p. 31. (LAG-1).
2. A VERSATILIDADE de preferências no momento artístico. O Jornal, Rio de Janeiro, 1926. (PR-28).
3. O MOMENTO na pintura. A Manhã, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926. (PR-51).
4. BANDEIRA, Manuel. O Brasil que insiste em pintar... A Província, Recife, 13 set. 1928. (PR-85).
5. PARA o Velho Mundo, em busca da perfeição;... s.n., [Rio de Janeiro], 28 maio 1929. (PR-118).
6. PORTINARI, Candido /Carta/ 12 set. 1929, Paris /para/ Olegário Mariano, Rio de Janeiro. (CO-4451).
7. PORTINARI, Candido /Carta/ 16 set. 1929, Londres /para/ Olegário Mariano, Rio de Janeiro. (CO-4453).
8. PORTINARI, Candido /Carta/ 14 nov. 1929, Paris /para/ Olegário Mariano, Rio de Janeiro. (CO-4452).
9. LEITE, Vicente /Carta/ 1929, Rio de Janeiro /para/ Candido Portinari, Paris. (CO-2711).
10. PORTINARI, Candido /Carta/ 12 jul.. 1930, Paris /para/ Rosalita Mendes de Almeida, Rio de Janeiro. (CO-4545).
11. AGA(dito). Portinari voltou da Europa. Mundo Ilustrado, Rio de Janeiro, 1931. (PR-126).
12. PORTINARI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. 73p. p.9-10. (LV-29).
13. PORTINARI, Candido. Salão Lúcio Costa. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, nov. 1931. (PR-359).
14. PONGETTI, Henrique. O terceiro Portinari. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, 1932. (PR-361).
15. FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230f. f.122. (LV-28).

16. Ibid. f.121.
17. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/MNBA, Rio de Janeiro, MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/MASP, São Paulo. Portinari desenhista, nov. 1977. Apres. Ralph Camargo. 264p. il. p.113. (CT-89).
18. Apud FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230p. p.12. (LV-28).
19. CARTA de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. A Manhã, São Paulo, 16 dez. 1934. (PR-262).
21. EXPOSIÇÃO de pintura Candido Portinari. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 nov. 1934. (PR-247).
20. PORTINARI, paulista de Brodowski, vai mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos. Folha da Noite, São Paulo, 20 nov. 1934. (PR-246).
22. EXPOSIÇÃO de Candido Portinari. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 23 jun 1935. (PR-281).
23. KELLY, Celso. Educação artística: Portinari, professor. Bellas Artes, Rio de Janeiro, set./out. 1938. n. 41-2. (PR-403).
24. ANTONIO, Celso. [Depoimento]. [Rio de Janeiro], 1978. (DE-15, anexo).
25. Apud FABRIS, Anateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230p. p.18. (LV-28).
26. BENTO, Antonio. Portinari. Apres.. Afonso Arinos de Mello Franco. Pref. Jayme de Barros. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980. 392p. p.76. (LV-4).
27. COSTA, Lúcio. Testimony of a carioca architect. The Atlantic Monthly: Boston, MA, Feb. 1956 (PR-8869).
28. PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Org. Aracy Abreu Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. 421p. (Coleção Debates, 170) p.12-3, 16. (LAG-3).
29. Apud MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/MNBA, Rio de Janeiro, MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/MASP, São Paulo. Portinari desenhista, nov. 1977. Apres. Ralph Camargo. 264p. il. p.105. (CT-89).
30. RAMOS, Graciliano. O estranho Portinari. O Jornal, Rio de Janeiro. 1 jul. 1943. (PR-718).

31. RENASCIMENTO da pintura mural e a arte brasileira de Portinari. A Tarde, Rio de Janeiro. 2 abr. 1938. (PR-392).
32. ANDRADE, Mário de. Portinari. Bellas Artes, Rio de Janeiro, set./out. 1938. n.41-2. (PR-401)
33. HORN, Florence /Carta/ Apr. 1939, New York /para/ Candido Portinari, Maria Portinari, [Brodósqui,SP]. (CO-5001).
34. HORN, Florence /Telegrama/ Apr. 12, 1939, New York /para/ Candido Portinari, Brodósqui. (CO-4965).
35. HORN, Florence /Carta/ May 14, 1939, New York /para/ Maria Portinari, Rio de Janeiro. (CO-5015).
36. ART of the Americans. Time, New York, June 12, 1939. Art. (PR-7748).
37. HORN, Florence /Carta/ (Oct. 1939), New York /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-5010).
38. CONVERSA com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luiz Martins-Portinari. Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 2 set. 1939. (PR-430).
39. GULLAR, Ferreira (dito). Portinari no MAM do Rio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 maio 1958. Artes Plásticas. (PR-5348).
40. GULLAR, Ferreira (dito). O pintor desenha. Veja, São Paulo, 21 dez. 1977. Arte. (PR-9183).
41. AMARAL, Aracy . Tarsila, sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975. 2v. il. (Estudos, 33) v.1, p.315-7.
42. Apud FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230p. p.62. (LV-28).
43. Ibid. p.193-4, 197-8 (LV-28).
44. BARROS, Jayme de. Chão da vida: memórias. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, c1985. 570p. il. p. 530 (LAG-102)
45. PORTINARI, Candido. Portinari, o menino de Brodósqui; retalhos de minha vida de infância. Apres. João Candido Portinari. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979. 117 p. il. p. 52-3. (LV-5).

46. BRIAN, Doris. Latin American Exhibit. The Art News, New York, 38:9-10, Aug. 17, 1940. (PR-8223).
47. BRIAN, Doris. Portinari steams into port. The Art News, New York, 39 (2) 8-9, Oct. 12, 1940. (PR-7753).
48. ADEN, Alonzo J. /Carta/ 22 nov. 1940, Washington D.C. /para/ Candido Portinari, New York. (CO-21).
49. IN Congress' Library. Time, New York, Jan. 5, 1942. Art. (PR-7851).
50. BROSSARD, Chandler de. Brazilian murals at Washington, D.C. The Studio, Londres, Nov. 1942. (PR-7897).
51. ANDRADE, Mário de /Carta/ 12 mar. 1942, São Paulo /para/ Candido Portinari, Brodóski. (CO-310).
52. Apud FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230p. p.87. (LV-28).
53. ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. [São Paulo, 1942-44] (TX-144).
54. CAPANEMA, Gustavo /Carta/ 7 dez. 1942, Rio de Janeiro /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-1080).
55. CHATEAUBRIAND, Assis. O bazar do turco. O Jornal, Rio de Janeiro, 10 dez. 1942. (PR-627).
56. DIONÍSIO, Mário. Portinari, pintor de camponeses. Vértice, Coimbra, 2 (7):150-5, maio 1946. (PR-7718).
57. Apud FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977. 230p. p.88-91. (LV-28).
58. BAZIN, Germain. Um expressionista moderno: Candido Portinari. A Defesa, Campinas, [1946] (PR-969).
59. PORTINARI, Candido /Carta/ 24 jul. 1943, Rio de Janeiro /para/ Mário de Andrade, São Paulo (CO-4344).
60. UMA festa de alta elegância... Diário de São Paulo, São Paulo, 11 set. 1943. (PR-767).
61. CARPEAUX, Otto Maria. Evolução de Portinari. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 29 abr. 1944. (PR-784).

62. AQUINO, Flávio de. Cândido Portinari. Trad. Sílvia Farré. Panorama cultural por Clarival do Prado Valladares. Buenos Aires, Editorial Codex, 1964. 27p. il. (Pinacoteca de los Genios, 83) p.2. (LV-17).
63. ANDRÉ, Marcos. O frenesi da valsa. O Globo, Rio de Janeiro, 29 maio 1944. Bazar. (PR-787).
64. ADEN, Alonzo J. /Carta/ Jan. 25, 1945, Washington D.C. /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-22).
65. FERRAZ, Geraldo. Um outro Portinari. O Jornal, Rio de Janeiro, 25 out. 1944. Artes Plásticas. (PR-818).
66. PORTINARI, candidato dos comunistas. Diretrizes, Rio de Janeiro, dez. 1945. (PR-8759).
67. SILVIA. Portinari, os novos tempos e o mundo melhor. Esfera, Rio de Janeiro, 4 (14), maio 1946. (PR-8611).
68. ARAGON, Louis. Allocution faite par Louis Aragon à l'occasion du vernissage de l'exposition Portinari à la Galerie Charpentier. /Paris, 1946/ (TX-05).
69. CASSOU, Jean. Portinari peintre national brésilien. Arts de France Paris, août 1946. (PR-7715).
70. ANDRADE, Carlos Drummond de /Carta/ 15 out. 1946, Rio de Janeiro /para/ Candido Portinari, Paris. (CO-227).
71. FLORISOONE, Michel. Portinari où le retour à l'homme pur. L'Amour de l'Art, Paris, 1946. Les Expositions. (PR-7985).
72. HUYGHE, René /Carta/ 22 oct. 1946, Paris /para/ Candido Portinari, Paris. (CO-2278).
73. AURICOSTE, Emmanuel /Carta/ 6 dec. 1946, Paris /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-430).
74. BARATA, Mário. "Vocês brasileiros têm um grande pintor". O Jornal, Rio de Janeiro, 15 dez. 1946. (PR-1100).
75. ESTES são os candidatos da chapa popular do P.C.B. Hoje, São Paulo, 3 jan. 1947. (PR-1121).
76. GRANDE homenagem a Portinari em Buenos Aires. Tribuna Popular, Rio de Janeiro, 1947. (PR-1188).

77. PEDROSA, Mário. O Brasil na Bienal de Veneza. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 maio 1948. Artes Plásticas. (PR-1216).
78. ROMERO BREST, Jorge. Alabanza de Portinari. Ver y Estimar, Buenos Aires, 1 (4):41-8, jul. 1948. (PR-9072).
79. PEDROSA, Mário. A missa de Portinari. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 ago. 1948. (PR-1231).
80. BENTO, Antonio. A batalha dos abstratos e realistas. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 14 set. 1948. As Artes. (PR-1253).
81. BRAZIL's best. Time, New York, Jan. 3, 1949. Art. (PR-8347).
82. GARAUDY, Roger /Carta/ 18 nov. 1949, Paris /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-1894).
83. ONAGA, Hideo. Da Pampulha às 14 telas da Igreja Matriz de Batatais. Folha da Manhã, São Paulo, 22 mar. 1953. (PR-2196).
84. MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. Sete quilômetros de arte expostos no Ibirapuera. Correio Paulistano, São Paulo, 1953. (PR-2530).
85. REGO, José Lins do. Portinari. O Jornal, Rio de Janeiro, 30 dez. 1953. Homens, Coisas e Letras. (PR-2573).
86. MORAES, Vinícius de. Quando Portinari falava de pintura... Manchete, Rio de Janeiro, 9(515):40-1, 3 mar. 1962. (PR-8651).
87. ANDRADE, Carlos Drummond de. O assunto Portinari. Diário de São Paulo, São Paulo, 1963. (PR-9023).
88. O POVO lotou o Municipal para ver os painéis de Portinari. Imprensa Popular, Rio de Janeiro, 29 fev. 1956. (PR-7299).
89. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/MNBA, Rio de Janeiro. Análise iconográfica da pintura monumental de Portinari nos Estados Unidos: um estudo de Clarival do Prado Valladares, 15 out. 1975. Ministério da Educação e Cultura. Apres. Clarival do Prado Valladares. [58] p. il. (CT-82).
90. TAL, Miriam. A apresentação de Portinari - acontecimento mundial. Haboker, Israel, 22 jun. 1956. (PR-9206).
91. PEDROSA, Mário. Hoje, primeira missa. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 abr. 1957. Artes visuais. (PR-4759).

92. NOVO mural eleva o nível artístico das Nações Unidas. O Jornal, Rio de Janeiro, 22 out. 1957. (PR-7577).
93. LEÃO, Rosinha (dita) /Carta/ 4 jan. 1972, Rio de Janeiro /para/ Rubem Ricúpero, Brasil. (CO-1817).
94. Apud BARROS, Jayme de. Chão da Vida; memórias. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1985. 570p. p. 413-5 (LAG-102).
95. Apud PORTINARI, Candido. Portinari, o menino de Brodósqui; retalhos de minha vida de infância. Apres. João Candido Portinari. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979. 118 p. p. 58 (LV-5).
96. BRASÍLIA precisa de gente nova e Portinari é pintor acadêmico: afirma Dacosta. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 jan. 1958. (PR-5162).
97. NEM mosaico nem mural de Portinari. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 mar. 1958. (PR-5211).
98. BIASION, Renzo. La rapida carriera de Portinari. Oggi, Milano, 13 feb. 1958. (PR-8564).
99. FERNANDEZ G., Enrique. Portinari. Excelsior, México, 17 ago. 1958. Diorama de la Cultura. (PR-8582).
100. PORTINARI: 'Eu não tenho tempo a perder com coisas ridículas!' Última Hora, Rio de Janeiro, 16 ago.1958. (PR-5615).
101. PORTINARI, Candido. Poemas de Candido Portinari. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. 105p. il. p.25. (LV-19).
102. DUAS mensagens a Portinari. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 nov. 1958. (PR-5732).
103. R.B. Israel visto por Portinari. Critério, Buenos Aires, 28 mayo 1959. (PR-8880).
104. EXPOSIÇÃO de Portinari em Nova York... Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 abr. 1959. (PR-5925).
105. PORTINARI, Candido. /Poemas: cento e vinte e seis/ [Rio de Janeiro, 1960] 128f. f.8. (AP-30).
106. Ibid. f.9 (AP-30)
107. ANDRADE, Carlos Drummond de. Por aí. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 jul. 1960. Imagens do Tempo. (PR-6419).

108. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 2 feb. 1961, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2975).
109. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 11 apr. 1961, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2977).
110. TEIXEIRA, Célio de Rezende. Despacho do Juiz da 25ª Vara Criminal. Rio de Janeiro, 6 set. 1961. (DP-04.02).
111. Apud MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/MNBA, Rio de Janeiro, MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/MASP, São Paulo. Portinari desenhista, nov. 1977. Apres. Ralph Camargo. 164p. il. p.180. (CT-89).
112. PORTINARI, Candido. [Poema: Grunewald] Rio de Janeiro, 1 nov. 1961. 21f. f.6 (AP-39).
113. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 11 nov. 1961, Milano /para/ Candido Portinari, Paris. (CO-2986).
114. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 23 dic. 1961, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2987).
115. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 3 gen. 1962, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2989).
116. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 18 gen. 1962, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2990).
117. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 22 gen. 1962, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2991).
118. LURAGHI, Eugenio /Carta/ 2 fev\b. 1962, Milano /para/ Candido Portinari, Rio de Janeiro. (CO-2988).
119. A VERDADE sobre a morte de Portinari. Pulso, Rio de Janeiro, out. 1962. (PR-7701).
120. CALLADO, Antonio. Carta do Balaim (sic) foi honrada. Visão, São Paulo, 20 (8):22-5, 23 fev. 1962. (PR-9175).
121. PÊSAMES de U Thant pela morte de Portinari - pesar em Lisboa. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 fev. 1962. (PR-8952).
122. Ibid.

123. Apud CALLADO, Antonio. Carta do Balaim (sic) foi honrada. Visão, São Paulo, 20 (8):22-5, 23 fev. 1962. (PR-9175).
124. FIGUEIREDO, Guilherme. Portinari. O Jornal, Rio de Janeiro, 10 fev. 1962. Um dia depois do outro... (PR-9200).
125. ANDRADE, Carlos Drummond de. A mão. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 fev. 1962. (PR-8872)
-