

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARINA COLLI DE OLIVEIRA

***OS RETIRANTES DE PORTINARI: CRÍTICA  
COMENTADA SOBRE AS OBRAS DA SÉRIE  
PERTENCENTE AO MASP***

Uberlândia

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARINA COLLI DE OLIVEIRA

***OS RETIRANTES DE PORTINARI: CRÍTICA  
COMENTADA SOBRE AS OBRAS DA SÉRIE  
PERTENCENTE AO MASP***

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes do  
Instituto de Artes da Universidade Federal de  
Uberlândia como requisito parcial para obtenção  
do título de Mestre em Artes

**Área de Concentração:** Fundamentos e  
Reflexões em Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Alexander Gaiotto  
Miyoshi

Uberlândia

2018



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

O48r  
2018

Oliveira, Marina Colli de, 1993-  
*Os Retirantes* de Portinari: crítica comentada sobre as obras da série  
pertencente ao MASP / Marina Colli de Oliveira. - 2018.  
213 f. : il.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.237>  
Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Portinari, Cândido - 1903-1962 - Crítica e  
interpretação - Teses. 3. Museu de Arte de São Paulo (MASP) - Teses. 4.  
Crítica de arte - Teses. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto. II. Universidade  
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III.  
Título.

---

CDU: 7



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

*Os Retirantes de Portinari: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP.*

Dissertação defendida em 20 de fevereiro de 2018.



---

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi – Orientador



---

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU

---

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl – UFPB

VIA WEB CONFERÊNCIA

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CAPES pela bolsa de pesquisa em mestrado que possibilitou dedicação exclusiva a esta dissertação.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, ao Instituto de Artes e ao Programa de Pós-Graduação em Artes pela oferta da vaga.

Agradeço ao corpo docente e ao corpo técnico do Programa de Pós Graduação em Artes.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi pelos encaminhamentos desde o início da pesquisa e pelo apoio ao decorrer deste período.

Agradeço aos membros da banca, Prof. <sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Lemkuhl e Prof. Dr. Renato Palumbo Doria pelas considerações na banca de qualificação e por aceitarem estar presentes também na defesa desta dissertação.

Agradeço ao MASP e a todos que me atenderam de forma educada e prestativa, sobretudo à Ana Luiza Maccari do Acervo Documental, à Thaís Lopes Camargo e ao Bruno Cezar Mesquita Esteves da Biblioteca.

Agradeço ao Instituto Portinari pela catalogação e disponibilização do acervo do artista tanto no site quanto no Catálogo Raisonné.

Agradeço à Biblioteca Central César Lattes da Universidade de Campinas por permitir consulta ao acervo e pelo ótimo atendimento.

Agradeço aos colegas de mestrado pelas trocas de ideias e experiências ao longo deste período.

Agradeço à toda minha família e aos meus amigos pelo apoio e preocupação em todo o período do mestrado, em especial ao Rafael por todo incentivo e à Fátima pela revisão gramatical deste trabalho.

## RESUMO

A temática dos retirantes é uma das mais presentes na produção artística de Candido Portinari. Embora ela seja muito mais numerosa, o Instituto Portinari a considera em uma série composta por sete gravuras e quatro painéis que abordam a trajetória de famílias sertanejas em busca de melhores condições fora da seca do sertão. Os mais famosos quadros são *Criança Morta*, *Enterro na Rede* e *Retirantes*, de 1944, todos pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Tais obras passaram por diversas exposições desde que foram adicionadas ao acervo do museu e tornaram-se amplamente comentadas pela crítica. A dissertação concentra-se nesses quadros e em sua recepção, e é estruturada em três capítulos. O primeiro trata da literatura crítica, revisão dos autores, balanço e o lugar dos quadros conforme a opinião dos autores. O segundo trata da análise da crítica publicada nos periódicos, especificamente em *O Estado de São Paulo* entre os anos de 1954 a 2013, *O Cruzeiro* entre 1936 e 1978 e *A Noite* de 1944 a 1953, sobre a temática dos retirantes e da relação de obras que tenham referência aos retirantes em seu título no decorrer da produção de Portinari. O terceiro capítulo aborda a história institucional dos quadros no MASP.

**Palavras-chave:** Candido Portinari, Retirantes, MASP, Crítica de arte

## **ABSTRACT**

The theme of the retirantes is one of the most present in the artistic production of Candido Portinari. Although it is much larger, the Portinari Institute considers that the series is composed of seven engravings and four panels that address the trajectory of serteneja families in search of better conditions outside the drought of the sertão. The most famous paintings are Criança Morta, Enterro na Rede and Retirantes, from 1944, all belonging to the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand (MASP). These works have gone through several exhibitions since they were added to the museum's collection and have become widely criticized. The dissertation focuses on these tables and their reception, and is structured in three chapters. The first deals with the critical literature, the authors' review, the balance sheet and the place of the tables according to the opinion of the authors. The second deals with the analysis of the criticism published in the periodicals, specifically in *O Estado de São Paulo* between the years of 1954 to 2013, *O Cruzeiro* between 1936 and 1978 and *A Noite* of 1944 to 1953, on the theme of the retirantes and the relation of works which refer to the settlers in their title during the production of Portinari. The third chapter deals with the institutional history of those paintings at MASP.

**Keywords:** Candido Portinari, Retirantes, MASP, Crítique of art

## Sumário

Introdução.....	14
<b>1. Portinari e os Retirantes.....</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Portinari e a crítica .....</b>	<b>20</b>
1.1.1 A construção biográfica da crítica.....	20
1.1.2 Pietro Maria Bardi.....	32
1.1.3 Mario Pedrosa .....	35
1.1.4 Sergio Milliet.....	36
1.1.5 Annateresa Fabris e os atuais.....	37
1.2 Portinari e outros retirantes.....	46
1.3 Portinari escreve sobre retirantes.....	89
<b>2. Portinari, Retirantes e a imprensa.....</b>	<b>92</b>
2.1 <i>O Estado de S. Paulo</i> .....	94
2.2 O Cruzeiro .....	137
2.3. <i>A Noite</i> .....	173
<b>3. Portinari, Retirantes e MASP .....</b>	<b>192</b>
3.1 As exposições de Portinari no MASP .....	192
3.2 Cartas enviadas pelo MASP a Portinari .....	196
Considerações Finais.....	210

## Lista de Figuras

FIGURA 1 – <i>Retirantes</i> (1944), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 190 x 180 cm, MASP, São Paulo.....	23
FIGURA 2 – <i>Criança Morta</i> (1944), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 180 x 190 cm, MASP, São Paulo.....	24
FIGURA 3 – <i>Enterro na Rede</i> (1944), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 180 x 220 cm, MASP, São Paulo.....	25
FIGURA 4 – <i>Menino Morto</i> (1944), de Candido Portinari, óleo sobre papel. 69,5 x 87,5 cm, Coleção particular.....	26
FIGURA 5 – <i>Criança Morta</i> ou <i>Composition</i> (1945), de Candido Portinari, 179 x 150 cm, óleo sobre tela. Centre Pompidou, Paris.....	27
FIGURA 6 – <i>Retirantes</i> (1936), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 73 x 60 cm, IEB-USP, São Paulo.....	48
FIGURA 7 – <i>Retirantes</i> (1936), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 60 x 73 cm, Coleção particular.....	49
FIGURA 8 – <i>Retirantes</i> (1939), de Candido Portinari, monotipia sobre papel. 29 x 23 cm, Coleção particular.....	50
FIGURA 9 – <i>Retirantes</i> (1939), de Candido Portinari, monotipia sobre papel. 22,5 x 17,5 cm, Coleção particular.....	50
FIGURA 10 – <i>Família de Retirantes</i> (1939), de Candido Portinari, monotipia sobre papel. 20,5 x 23 cm, Coleção particular.....	51
FIGURA 11 – <i>Retirantes</i> (1939), de Candido Portinari, monotipia sobre papel. 34 x 30 cm, Coleção particular.....	52
FIGURA 12 – <i>Retirantes</i> (1939), de Candido Portinari, zincografia sobre papel. 18,5 x 18,3 cm, Edição limitada.....	53
FIGURA 13 – <i>Retirante</i> (1944), de Candido Portinari, pintura a aquarela e uso de grafite sobre papel. 25,5 x 17,5 cm, Coleção particular.....	55
FIGURA 14 – <i>Retirantes</i> (1944), de Candido Portinari, grafite sobre papel. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.....	56
FIGURA 15 – <i>Retirantes</i> (1945), de Candido Portinari, técnica e suporte não identificados. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.....	57

FIGURA 16 – <i>Menina Retirante</i> (1945), de Candido Portinari, óleo sobre papel. 91,5 x 44 cm, Coleção particular.....	58
FIGURA 17 – <i>Retirante Grávida</i> (1945), de Candido Portinari, sépia sobre papel. 82 x 36 cm, Coleção desconhecida.....	59
FIGURA 18 – <i>Retirantes</i> (1945), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 180 x 150 cm, Coleção ateliê do artista.....	60
FIGURA 19 – <i>O Perna-de-Pau e sua Senhora</i> (1959), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 178 x 97 cm, Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, Campina Grande.....	61
FIGURA 20 – <i>Retirantes</i> (1945), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 38 x 46 cm, S/A Fluxo – Comércio e Assessoria Internacional.....	62
FIGURA 21 – <i>Menino Retirante Segurando Bauzinho</i> (1947), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 100 x 81 cm, Coleção Particular.....	63
FIGURA 22 – <i>Retirantes</i> (1947), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 18 x 16 cm, Coleção particular.....	64
FIGURA 23 – <i>Retirantes</i> (1951), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 14 x 34,5 cm, Coleção particular.....	65
FIGURA 24 – <i>Paisagem com Retirante</i> (1955), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 49,5 x 61 cm, Coleção particular.....	65
FIGURA 25 – <i>Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari, lápis de cor sobre papel. 33 x 32 cm, Coleção particular.....	66
FIGURA 26 – <i>Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari, crayon colorido, crayon e grafite sobre papel. 32 x 30 cm, Coleção particular.....	67
FIGURA 27 – <i>Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 34,5 x 33,5 cm, Coleção desconhecida.....	68
FIGURA 28 – <i>Onze Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari, grafite sobre papel kraft. 35,5 x 38,5 cm, Coleção particular.....	69
FIGURA 29 – <i>Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari, sanguínea e crayon sobre papel. 29 x 35 cm, Coleção particular.....	70
FIGURA 30 – <i>Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari grafite e sanguínea sobre papel. 26 x 27 cm, Coleção particular.....	71
FIGURA 31 – <i>Os Retirantes</i> (1955), de Candido Portinari óleo sobre madeira. 23 x 14,5 cm, Coleção particular.....	72



<b>FIGURA 32 – <i>Retirantes</i> (1957), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 44 x 35 cm, Coleção particular.....</b>	<b>73</b>
<b>FIGURA 33 – <i>Retirantes</i> (1957), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 20,3 x 30 cm, Coleção particular.....</b>	<b>74</b>
<b>FIGURA 34 – <i>Retirantes</i> (1957), de Candido Portinari técnica e suporte não identificados. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 35 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 24 x 21 cm, Coleção particular.....</b>	<b>76</b>
<b>FIGURA 36 – <i>Retirante Morrendo</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 160 x 110 cm, Coleção particular.....</b>	<b>77</b>
<b>FIGURA 37 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 21 x 13 cm, Coleção particular.....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 38 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 116 x 90 cm, Coleção particular.....</b>	<b>79</b>
<b>FIGURA 39 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 35 x 27 cm, Coleção particular.....</b>	<b>80</b>
<b>FIGURA 40 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 36 x 27 cm, Coleção particular.....</b>	<b>81</b>
<b>FIGURA 41 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 54 x 65 cm, Coleção particular.....</b>	<b>82</b>
<b>FIGURA 42 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 63 x 64 cm, Coleção particular.....</b>	<b>83</b>
<b>FIGURA 43 – <i>Retirantes</i> (1958), de Candido Portinari, caneta-tinteiro sobre papel. 9,5 x 6,5 cm, Coleção particular.....</b>	<b>84</b>
<b>FIGURA 44 – <i>Retirantes</i> (1959), de Candido Portinari, óleo sobre madeira. 90 x 70,5 cm, Coleção particular.....</b>	<b>85</b>
<b>FIGURA 45 – <i>Retirantes</i> (1959), de Candido Portinari, grafite sobre papel. 23 x 20,5 cm, Coleção particular.....</b>	<b>86</b>
<b>FIGURA 46 – <i>Retirantes</i> (1959), de Candido Portinari, grafite e crayon sobre papel. 23,5 x 21,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.....</b>	<b>87</b>
<b>FIGURA 47 – <i>Retirantes</i> (1959), de Candido Portinari, água-forte e água-tinta sobre papel. 23,5 x 21,5 cm, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil, edição limitada.....</b>	<b>88</b>

FIGURA 48 – <i>Retirantes</i> (1960), de Candido Portinari, óleo sobre tela. 73 x 60 cm, Coleção particular.....	89
FIGURA 49 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 11/02/1962.....	97
FIGURA 50 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 11/02/1962.....	99
FIGURA 51 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 03/03/1962.....	102
FIGURA 52 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 06/06/1972.....	104
FIGURA 53 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 24/12/1980.....	107
FIGURA 54 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 02/06/1990.....	108
FIGURA 55 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 20/11/1993.....	109
FIGURA 56 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 15/12/1993.....	109
FIGURA 57 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 28/11/1994.....	110
FIGURA 58 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 24/11/1997.....	112
FIGURA 59 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 30/12/1997.....	113
FIGURA 60 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 23/01/1998.....	113
FIGURA 61 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 28/01/1998.....	114
FIGURA 62 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 30/01/1998.....	114
FIGURA 63 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 30/01/1998.....	115
FIGURA 64 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 31/01/1998.....	115
FIGURA 65 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 01/06/1998.....	116
FIGURA 66 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 21/09/1998.....	118
FIGURA 67 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 28/08/1999.....	119
FIGURA 68 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 12/01/2001.....	120
FIGURA 69 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 09/11/2002.....	122
FIGURA 70 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 13/06/2003.....	123
FIGURA 71 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 17/07/2003.....	125
FIGURA 72 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 29/04/2004.....	127
FIGURA 73 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 25/11/2005.....	128
FIGURA 74 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 10/11/2006.....	130
FIGURA 75 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 17/05/2007.....	131
FIGURA 76 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 02/01/2009.....	133
FIGURA 77 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 12/02/2012.....	134
FIGURA 78 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 24/05/2013.....	135
FIGURA 79 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 28/06/2013.....	136
FIGURA 80 – Matéria do <i>O Estado de S. Paulo</i> de 07/07/2013.....	137

FIGURA 81 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 25/07/1936.....	139
FIGURA 82 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 17/07/1943.....	140
FIGURA 83 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 29/04/1944.....	144
FIGURA 84 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 01/09/1945.....	148
FIGURA 85 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 02/03/1946.....	149
FIGURA 86 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 06/04/1946.....	149
FIGURA 87 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 06/04/1946.....	150
FIGURA 88 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 06/02/1954.....	151
FIGURA 89 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 27/11/1954.....	153
FIGURA 90 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 24/11/1962.....	155
FIGURA 91 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 01/06/1963.....	156
FIGURA 92 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 30/09/1967.....	157
FIGURA 93 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 07/10/1967.....	159
FIGURA 94 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 26/11/1967.....	159
FIGURA 95 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 23/12/1967.....	160
FIGURA 96 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 20/04/1968.....	161
FIGURA 97 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 20/04/1968.....	163
FIGURA 98 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 15/12/1970.....	164
FIGURA 99 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 12/01/1972.....	168
FIGURA 100 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 26/03/1975.....	169
FIGURA 101 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 31/12/1977.....	170
FIGURA 102 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 11/03/1978.....	171
FIGURA 103 – Matéria do <i>O Cruzeiro</i> de 30/04/1978.....	172
FIGURA 104 – Matéria de <i>A Noite</i> de 17/08/1944.....	175
FIGURA 105 – Matéria de <i>A Noite</i> de 18/07/1946.....	176
FIGURA 106 – Matéria de <i>A Noite</i> de 01/10/1946.....	177
FIGURA 107 – Matéria de <i>A Noite</i> de 03/10/1946.....	178
FIGURA 108 – Matéria de <i>A Noite</i> de 04/10/1946.....	180
FIGURA 109 – Matéria de <i>A Noite</i> de 07/10/1946.....	181
FIGURA 110 – Matéria de <i>A Noite</i> de 14/10/1946.....	182
FIGURA 111 – Matéria de <i>A Noite</i> de 26/10/1946.....	183
FIGURA 112 – Matéria de <i>A Noite</i> de 05/11/1946.....	184
FIGURA 113 – Matéria de <i>A Noite</i> de 10/12/1946.....	186
FIGURA 114 – Matéria de <i>A Noite</i> de 28/05/1947.....	187

<b>FIGURA 115 – Matéria de <i>A Noite</i> de 22/10/1951.....</b>	<b>188</b>
<b>FIGURA 116 – Matéria de <i>A Noite</i> de 30/04/1953.....</b>	<b>189</b>
<b>FIGURA 117 – Matéria de <i>A Noite</i> de 05/05/1953.....</b>	<b>190</b>
<b>FIGURA 118 – Matéria de <i>A Noite</i> de 20/06/1953.....</b>	<b>191</b>
<b>FIGURA 119 – Release do MASP.....</b>	<b>194</b>
<b>FIGURA 120 – Recorte de <i>O Globo</i> anexo à carta de 14/12/1948.....</b>	<b>202</b>

## Introdução

“Deve-se admitir que o artista é estimulado pelos grandes acontecimentos, muito embora deles não participe (diretamente) e nem mesmo os celebre diretamente em suas obras” (AJZENBERG, 2012, p. 21). É dessa forma que Elza Ajzenberg inicia sua análise crítica de Candido Portinari a partir da *Série Retirantes* colocando pontos instigantes.

No entanto, sem se referir diretamente a essa seca e a esses retirantes, Portinari produziu e estabeleceu um amplo legado temático sobre a representação artística desses brasileiros, sendo alvo de críticas especializadas e jornalísticas. De toda a sua obra, as obras que mais se destacam são aquelas produzidas em 1944, denominada *Série Retirantes*.

O objetivo desta pesquisa de mestrado é demarcar a amplitude temática dos retirantes na obra artística de Portinari – tanto visual, que é assinalada pelo conjunto do *Catálogo Raisonné* (PORTINARI, 2004), quanto poética textual (PORTINARI, 1999) – bem como pesquisar sobre a recepção crítica à *Série Retirantes* de 1944, seja nos críticos do tempo de Portinari como nos posteriores, bem como a sua memória institucional no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Objeto da presente pesquisa, a *Série Retirantes*, uma das mais importantes na carreira do autor, foi pintada entre os anos de 1944 e 1945. A primeira exposição em que a série foi exibida ocorreu em 1946 na galeria Charpentier, em Paris.

Há contradições quanto às obras que constituem a *Série Retirantes*. No site do Instituto Portinari encontramos onze obras identificadas como pertencentes a ela. Segundo o site, além de *Retirantes* (1944), também pertencem à *Série Retirantes* os quadros *Enterro na Rede* (1944), *Criança Morta* (1944) e *Criança Morta* (1945), além das gravuras *Cabeças* (1944), *Duas cabeças* (1944), *Enterro na Rede* (1944), *Menino* (1944), *Menino Morto* (1944), *Menino Morto* (1944) e *Perna de pau* (1944).

Para Annateresa Fabris, no livro *Candido Portinari*, a *Série Retirantes* é constituída “por cinco telas pintadas entre 1944 e 1945: *Criança Morta*, *Criança Morta*, *Emigrantes*<sup>1</sup>, *Retirantes* e *Enterro na Rede*.” (FABRIS, 1996, p. 112).

---

<sup>1</sup> A pintura *Emigrantes*, citada por Fabris neste trecho não foi localizada em pesquisa realizada ao acervo do Instituto Portinari, porém encontramos uma publicação do jornal *A Noite* em que o painel *Retirantes* (1944) foi chamado de *Emigrantes*.

O *Catálogo Raisonné*, produzido pelo Instituto Portinari em parceria com o Governo Federal, considera que a *Série Retirantes* é constituída por *Retirantes* (1944), *Menino Morto* (1944), *Criança Morta* (1944), *Enterro na Rede* (1944) e *Criança Morta* (1945). Consideraremos aqui esta última configuração por ser uma publicação impressa e com caráter catalográfico do Instituto Portinari.

Os títulos das obras e até mesmo da série são também, por várias vezes, bastante contraditórios. Somente *Enterro na Rede* e *Menino Morto* foram chamados da mesma forma em todas as publicações encontradas. A tabela 1, a seguir, foi montada com os títulos encontrados durante esta pesquisa

Tabela 1 –Títulos dados às obras da *Série Retirantes*

Nome no <i>Catálogo Raisoné</i>	<i>Série Retirantes</i>	<i>Composition</i>	<i>Criança Morta</i>	<i>Retirantes</i>
<b>Outros nomes encontrados</b>	<i>Série Os Retirantes</i> <sup>2</sup>	<i>Criança Morta</i> <sup>3</sup>	<i>Retrato de Criança Morta</i> <sup>4</sup>	<i>Família de Retirantes</i> <sup>5</sup>
	<i>Série dos Emigrantes</i> <sup>6</sup>		<i>Menino Morto</i> <sup>7</sup>	<i>Emigrantes</i> <sup>8</sup>
	<i>Série Os Flagelados</i> <sup>9</sup>		<i>O Menino Morto</i> <sup>10</sup>	<i>Flagelados</i> <sup>11</sup>
				<i>Os Retirantes</i> <sup>12</sup>
				<i>A Saga dos Retirantes</i> <sup>13</sup>
				<i>Gente Pobre</i> <sup>14</sup>

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 25/01/2017.

<sup>2</sup> Publicado por *A Noite* na data 20/06/1953 e por *O Estado de São Paulo* nas datas 09/11/2002 e 17/07/2003.

<sup>3</sup> Tem este título em todos os veículos nacionais encontrados.

<sup>4</sup> Publicado por *A Noite* na data 14/10/1946.

<sup>5</sup> Publicado no livro *Portinari Popular* de Annateresa Fabris.

<sup>6</sup> Publicado por *A Noite* na data 04/10/1946.

<sup>7</sup> Publicado por *O Estado de São Paulo* na data 09/11/2002.

<sup>8</sup> Publicado por *A Noite* na data 07/10/1946.

<sup>9</sup> Publicado por *A Noite* na data 17/08/1944.

<sup>10</sup> Publicado por *A Noite* na data 20/06/1953.

<sup>11</sup> Publicado por *A Noite* na data 17/08/1944.

<sup>12</sup> Publicado por *O Estado de São Paulo* na data 09/11/2002.

<sup>13</sup> Publicado por *O Estado de São Paulo* na data 12/02/2012.

<sup>14</sup> Publicado por *O Cruzeiro* na data 29/04/1944.

Por haver tantas discordâncias em relação aos títulos, optamos por utilizar nesta dissertação os títulos usados pelas coleções às quais as obras pertencem. Portanto, *Retirantes* (1944) (Figura 1), *Criança Morta* (1944) (Figura 2) e *Enterro na Rede* (1944) (Figura 3) serão tratados pelo título usado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP); *Menino Morto* (1944) (Figura 4), por pertencer a uma coleção particular, será tratado pelo título usado pelo Instituto Portinari. *Composition* (1945) (Figura 5) será tratado pelo título usado pelo Museu Nacional de Arte Moderna da França. Haverá, porém, citações em que os nomes utilizados pelo autor serão outros.

Sobre a recepção crítica, a divisão foi feita não só em durante a vida de Portinari e após, em seu legado, mas também entre a crítica acadêmica especializada e a crítica jornalística. Sobre esta última, focaremos nos acervos noticiosos do jornal *O Estado de S. Paulo*, da revista *O Cruzeiro* e do jornal *A Noite*. Com esses três veículos, conseguimos abranger a imprensa paulista (*O Estado de S. Paulo*), terra de Portinari, a imprensa carioca (*A Noite*), onde o artista mais viveu e trabalhou, e um semanário de circulação nacional de propriedade de Assis Chateaubriand, criador, mecenas e grande incentivador do MASP (*O Cruzeiro*). Não foram pesquisados outros periódicos por não haver tempo hábil para a análise.

Os três veículos de imprensa estiveram envolvidos com empreitadas artísticas e culturais. *O Estado de S. Paulo* foi crucial na criação e consolidação da Universidade de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *O Cruzeiro* foi a publicação de maior circulação de Assis Chateaubriand, divulgando os seus feitos culturais e fazendo culto à sua imagem. *A Noite* era parceira da Escola Nacional de Belas Artes na divulgação de seus cursos e exposições, bem como do destaque anual com uma entrevista ao vencedor do Prêmio de Viagem, o qual Portinari venceu em 1928.

É clara a importância do artista e de suas obras para o cenário da arte brasileira dentro e fora do país. Há muitas vezes um culto à personalidade do artista antes de haver uma argumentação acerca de aspectos da obra.

Esta pesquisa de mestrado se baseia em métodos da história da arte, em particular, no levantamento da crítica e das imagens às quais ela se refere, considerando também outros textos e imagens relacionados à temática dos retirantes.

Os livros da historiadora da arte e professora da Universidade de São Paulo Annateresa Fabris foram utilizados como uma das principais referências nesta dissertação de mestrado. A escolha foi feita por ela ser a principal pesquisadora sobre a vida e obra de Portinari.



Não apenas os métodos da história da arte são importantes nesta pesquisa como também os métodos próprios da história. Para Paul Veyne, “a história é, em essência, conhecimento por meio de documentos” (VEYNE, 2014, p.18), portanto para iniciar uma pesquisa histórica é necessário que, primeiramente, se busquem documentos a fim de destacar eventos que se relacionem à temática escolhida. Considera-se que “um evento destaca-se sobre um fundo de uniformidade; é uma diferença, algo que não poderíamos conhecer a priori: a história é filha da memória” (VEYNE, 2014, p. 19).

Aqui é importante lembrarmos da afirmação de Umberto Eco acerca da obra de arte enquanto obra aberta, posta pela “poética do Informal” onde engendram dois problemas provenientes do entorno cultural (ou mesmo pela crítica especializada) posto para o fruidor. São eles: “as razões históricas, o background cultural dessa decisão formativa, a visão do mundo que ela comporta” (ECO, 1991, p. 154) e “as possibilidades de ‘leitura’ de tais obras, as condições comunicativas a que são submetidas (...), a adequação entre a vontade do figurador e a resposta do consumidor” (ECO, 1991, p. 154). Uma maneira de entender como esses problemas são postos é a partir da pesquisa documental do entorno cultural, tanto textual como artístico, que envolve a obra estudada.

A intenção aqui é verificar como a crítica de arte e imprensa operam juntas na construção da *Série Retirantes* enquanto obra aberta, se mantendo atual e importante no debate brasileiro da arte tanto para acadêmicos como para o público em geral. Apesar de ter mais de setenta anos, a *Série Retirantes* possui um debate consolidado que ainda causa repercussões na leitura social da cultura brasileira.

Outras obras de Portinari com temáticas semelhantes não serão abordadas nesta dissertação com o intuito de não desviar do foco principal: a *Série Retirantes* pertencente ao MASP. Existem diversas obras do pintor que se relacionam ao assunto, como *Os Despejados* (1934), *Seca* (1944) e *Enterro* (1959). Esta última inclusive tendo sido exposta próxima da *Série Retirantes* em 2016 na exposição do MASP *Portinari Popular*, permitindo que o espectador percebesse a narrativa formada por elas.

Outra opção foi a de não adentrar pela temática dos retirantes de forma ampla, tanto no sentido de trabalhos feitos por diferentes artistas visuais como Renina Katz, Aldemir Martins, Abelardo da Hora, Poty Lazarotto, Fulvio Pennacchi, dentre muitos outros brasileiros, mas também o argentino Antonio Berni, quanto em produções em campos artísticos diversos como na música de Luiz Gonzaga, no cinema de Joaquim Pereira dos Santos, na literatura de Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz, João Cabral

de Mello Neto, Jorge Amado e muitos outros. Tais paralelos, assim como com as outras obras do pintor, não foram abordados nesta dissertação para não desviar do foco e também pela falta de tempo suficiente para tal ampliação.

A dissertação será estruturada em três capítulos, tratando o primeiro da literatura crítica, revisão dos autores, balanço e o lugar dos retirantes conforme a opinião dos autores, sobretudo em fontes secundárias. O segundo tratará da análise das fontes primárias, isto é, da crítica publicada nos periódicos sobre a temática dos retirantes e da relação de obras que tenham referência aos retirantes em seu título no decorrer da produção de Portinari. O terceiro capítulo abordará a história institucional de *Retirantes* (1944), *Criança Morta* (1944) e *Enterro na Rede* (1944) no MASP. Para garantir uma melhor visualização das figuras listadas neste trabalho, elas estão salvas em uma pasta em CD-ROM anexo. Esta pesquisa foi realizada com auxílio de bolsa CAPES após aprovação no processo seletivo interno do Programa de Pós-Graduação em Artes em 2016.

## 1. Portinari e os Retirantes

Neste primeiro capítulo, abordaremos a relação de Portinari e os Retirantes dentro do campo artístico. Primeiramente, falaremos da crítica especializada, que constrói a biografia artística de Candido Portinari e a construção do legado da *Série Retirantes*.

Em um segundo momento, trabalharemos com toda a produção artística de Portinari sobre a temática dos retirantes, incluindo a *Série Retirantes* e demais quadros que possuam o título ligado a ela. Aqui será utilizada como base o Catálogo Raisonné.

Por fim, apresentaremos a produção artística-escrita, ou seja, as poesias de Portinari sobre a temática dos retirantes. Elas fazem menção direta às situações vistas nos quadros mencionados.

### 1.1 Portinari e a crítica

Nesta seção, trataremos de alguns dos críticos mais notórios que falaram sobre o trabalho de Portinari. Eles não representam a totalidade destes críticos, mas sim aqueles que mais contundentemente falaram sobre os retirantes ou demarcaram uma relação mais explícita do pintor com o MASP. Em um primeiro momento, abordaremos a construção geral biográfica que os críticos fizeram de Portinari em relação à série, ou seja, os caminhos de Portinari até chegar aos quadros da série.

Depois, haverá seções em separado que abordem críticos que notoriamente se debruçaram sobre a *Série Retirantes*, tanto sobre sua produção, quanto sobre o seu legado. Esses críticos, a saber, são: Pietro Maria Bardi, Mario Pedrosa, Sergio Millet e Annateresa Fabris juntos com os autores contemporâneos influenciados por ela.

#### 1.1.1 A construção biográfica da crítica

Candido Portinari nasceu em uma fazenda de café na cidade de Brodowski, interior de São Paulo no ano de 1906. Filho de imigrantes italianos e o segundo de doze irmãos, desde muito jovem a arte fez-se presente na vida de Portinari, rabiscando as paredes de sua casa. A arte começa a efetivamente fazer parte de sua vida quando,

em 1918, o jovem Portinari tem a oportunidade de aprender algumas técnicas de pintura com um grupo de

pintores e escultores italianos que passa por Brodowski. O grupo de artistas itinerantes realiza a decoração de igrejas locais e contrata Portinari como ajudante. Ali, o jovem Portinari decide se dedicar ao treinamento artístico e, no ano seguinte, aos quinze anos e com apoio da família, viaja para o Rio de Janeiro para dar início à sua formação. (BECHELANY, 2016, p. 255)

No Rio de Janeiro, Portinari inicia seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios e posteriormente passa a estudar pintura e desenho na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1922, realiza sua primeira exposição e recebe sua primeira menção honrosa. Já em 1924 apresenta *Baile na roça* e mais sete retratos ao júri do Salão Nacional de Belas Artes (BECHELANY, 2016, p. 255). É com o *Retrato de Olegário Mariano* (1928), que Portinari ganha o prestigioso prêmio de viagem ao estrangeiro da Escola Nacional de Belas Artes e parte para o intercâmbio em Paris. Este foi um ponto de virada importante pois Portinari em vez de realizar extensa produção decidiu observar tudo o que estava nos museus e realizar estudos. Assim,

O aluno da Escola Nacional de Belas Artes voltava com uma bagagem de ideias modernas, o que o transforma, aos olhos da nova intelectualidade, no representante dos ideais modernistas. Um fato explica o entusiasmo dos intelectuais pelo jovem pintor: pode parecer paradoxal, mas o que faz de Portinari um ponta de lança do movimento modernista é justamente sua formação acadêmica. O antigo aluno da Escola Nacional de Belas Artes que, na Europa, descobrira o moderno e o verdadeiro significado da tradição, sabia *desenhar* conforme os ditames do figurino acadêmico. Argumento validíssimo para opor aos detratores do moderno: que melhor exemplo para negar o desconhecimento das regras do desenho por parte da nova geração? Se os passadistas faziam uma equação do tipo deformação modernista = ignorância do *métier*, Portinari permitia demonstrar que a deformação, tão criticada pelos defensores da tradição cega, representava, na realidade, a busca duma expressão artística (FABRIS, 1990, p. 27)

Após seu retorno, Portinari participou de diversas mostras e salões, pintou diversos retratos, mas sua consolidação na cena da pintura brasileira, se deu pelo quadro *Café* (1935), o que Mário Pedrosa explica ser devido a relação do pintor enquanto ser humano (logo, ser social) e suas consequências estéticas.

Foi o tema sentimental o primeiro que apareceu sob a sua palheta. É desta época a chamada série marrom ou brodosquiana. As suas telas de então se caracterizam por uma vasta superfície marrom dominante, salpicada de acidentes de luz, representação de suas figuras temáticas, pelo jogo e direção uniforme do claro-escuro, pela pastosidade satisfeita das tintas, as transparências de tons. O sentimento poético que ressalta é dado não só pelo contraste claro-escuro como pelos elementos de atmosfera ou cósmicos que lembram os grandes paisagistas holandeses, mas sobretudo Brueghel. Nessa série, certas cores, principalmente o marrom – a terra roxa de Brodósqui – têm o seu quê de simbólico, bem como os céus turvos desse período. É uma espécie de libertação do passado, uma transcrição para o quadro das suas reminiscências infantis, a vida de sua meninice em Brodósqui (PEDROSA, 1981, p. 10).

Segundo a crítica, portanto, Portinari sempre teve uma preocupação de mostrar “sua gente”, “sua terra” para o grande público, ecoada na muito divulgada sentença “vou pintar aquela gente”. Depois de retornar de Paris, essa preocupação tornou-se mais forte. Antes da viagem, havia pintado sobre essa temática somente *Baile na roça* (1924), mas foi durante o período em que esteve fora do Brasil que Portinari decidiu retratar Brodowski, seu povo e cenas de sua infância, focando sua produção nesses temas depois de seu retorno.

Mas a infância não é apenas o tempo das brincadeiras. É também o tempo das “aparições”: assombrações, enterros, espantalhos, leprosos, retirantes entremeiam-se nas recordações do pintor com a mesma intensidade e o mesmo vigor das evocações alegres. (FABRIS, 1996, p. 34)

Assim, o interesse do pintor ao popular chamou a atenção de críticos ao longo de toda sua trajetória artística. Como citado por Jean Cassou, “a pintura de Portinari é rica de poderosos prolongamentos humanos” (CASSOU, 1948, p. 21). O ser humano, em suas diversas facetas e em suas diferentes mazelas é o foco principal da obra de Portinari. A vida é tomada como inspiração “como se os tipos mulatos, as atitudes folclóricas, a paisagem sertaneja constituíssem a essência de sua arte” (CASSOU, 1948, p.24).

Por nascer e crescer em meio rural, cercado por pessoas vindas de fora em busca de novas perspectivas de vida “todo o seu modo de se exprimir é resultado do drama

dos imigrantes, destas transferências de cores de um continente a outro, das influências lunares, das aclimações dos ressentimentos” (BARDI, 1948, p. 8-9).

Não apenas os povos imigrantes chamaram sua atenção. Os migrantes, em suas partidas em busca de melhores condições de vida e sobrevivência tomaram também a atenção do pintor. Este será o enfoque deste trabalho, a obra de Portinari ligada ao universo dos retirantes dos sertões brasileiros.

**FIGURA 1 – *Retirantes* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1944, óleo sobre tela. 190 x 180 cm, MASP, São Paulo.



**FIGURA 2 – *Criança Morta* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Criança Morta*, 1944, óleo sobre tela. 180 x 190 cm, MASP, São Paulo.

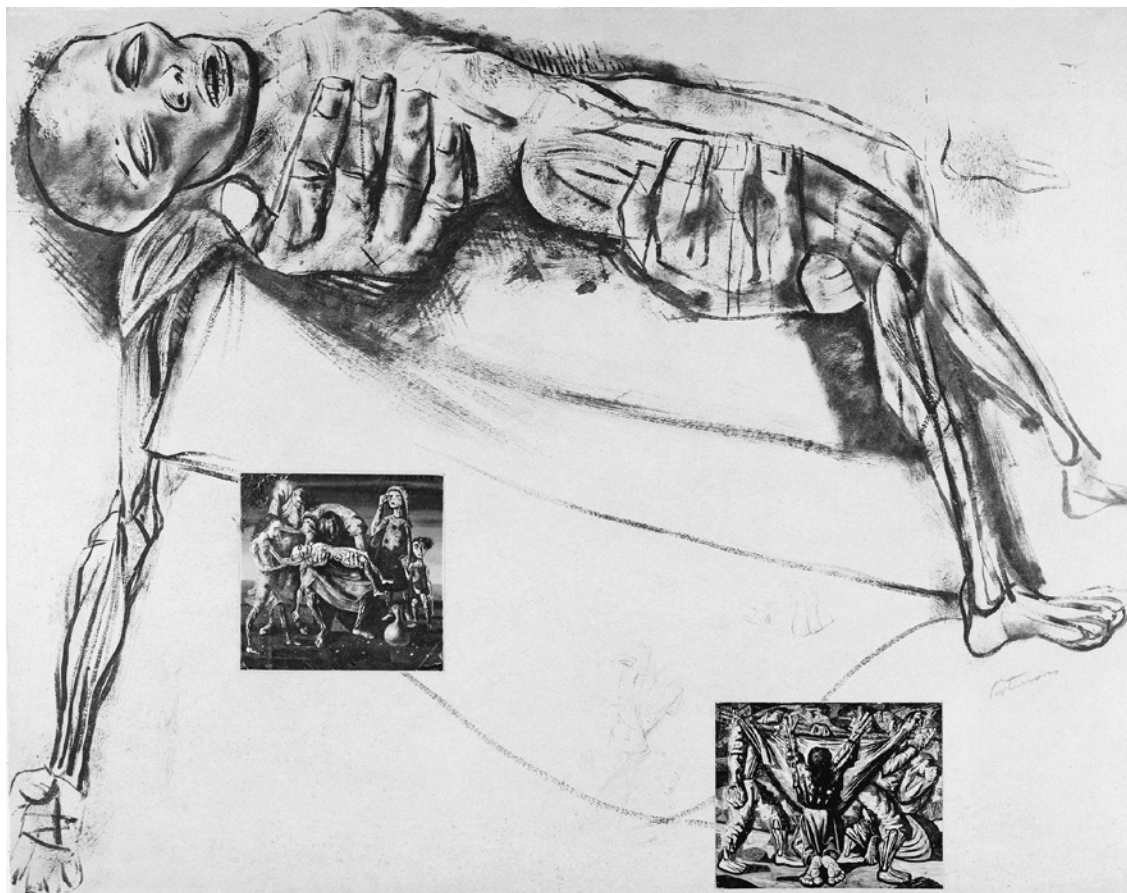
**FIGURA 3 – *Enterro na Rede* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Enterro na Rede*, 1944, óleo sobre tela. 180 x 220 cm, MASP, São Paulo.



**FIGURA 4 – *Menino Morto* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Menino Morto*, 1944, óleo sobre papel. 69,5 x 87,5 cm, Coleção particular.

**FIGURA 5 – *Criança Morta* ou *Composition* (1945), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Composition*, 1945, óleo sobre tela. 179 x 150 cm, Centre Pompidou, Paris.

Postas estas questões de nomenclatura, falaremos da *Série Retirantes* em si. Esta seria a fase “mais dramática da obra de Portinari, embora não seja, pictoricamente, a melhor” (GULLAR, 2014, p. 52). Tal fato é justificado

uma vez que, na realização dessas telas, ele estava mais preocupado em mostrar a realidade dolorosa de seus personagens do que em criar uma obra precipuamente pictórica. Há nessas telas, sem dúvida, a qualidade técnica que caracteriza a sua pintura, mas o que ele pretendia era chocar as pessoas com o sofrimento das figuras pintadas mais do que oferecer-lhes prazer estético. Essa é, porém, uma fase de sua obra que passaria por muitas outras, algumas das quais impregnadas de lirismo e beleza gráfica e cromática, expressão de seu talento criador (GULLAR, 2014, p. 52)

Para o crítico, o assunto é mais importante que o caráter pictórico das telas de Portinari. Muitos críticos, como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa também tem esta opinião, porém Gullar afirma que a *Série Retirantes* não é “pictoricamente a melhor”, o que não é dito por nenhum dos outros críticos de maneira tão clara.

As obras da *Série Retirantes* demonstram o ponto de vista “de uma iluminação estática, neutra, alheia a toda determinação temporal para poder converter os corpos em estátuas e abstrair os acontecimentos de suas contingências históricas e apresentá-los *sub specie aeternitatis*”. (FABRIS, 2016, p. 82)

Na *Série Retirantes*, “Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: das lágrimas de pedra aos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão” (FABRIS, 1990, p. 112). Ela é marcada por “uma muda resignação, em que os pontos emotivamente mais altos são alcançados pela *Criança Morta* do Museu de Arte Moderna de Paris e pelo *Enterro na Rede* do Museu de Arte de São Paulo” (FABRIS, 1990, p. 112).

É em *Criança Morta* (Figura 2) e em seu estudo *Menino Morto* (Figura 4) que “a visão lírica da infância, que estivera na base dos quadros de Brodóski, transforma-se numa percepção trágica da vida” (FABRIS, 2011, p. 21). Em *Criança Morta*,

o pequeno cadáver, que mais parece um esqueleto no desenho *Menino morto* (1944), é transposto para a tela como uma tinta esbranquiçada. Nos braços de uma mulher devastada pela dor, e ladeado por dois grupos de figuras, que choram lágrimas de pedra ou mostram um

olhar atônito, o pequeno cadáver remete à iconografia medieval da máscara da Morte. Antes do que uma figura real, pode ser considerado o símbolo de um sofrimento desmedido, impressão reforçada pelo corpo ressequido, pela cabeça que lembra uma caveira e pela posição dos braços, que quase formam uma cruz (FABRIS, 2011, p. 21)

Esta sensibilidade emotiva está presente em toda a série, sobretudo nas pinturas

Construídas com pinceladas largas e com um recurso estrutural unitário – a composição piramidal –, as telas da série *Retirantes* apresentam uma paleta dominada por tons terrosos e cinzas, que realçam o caráter dramático da representação. A não ser em *Retirantes*, no qual a natureza desempenha um papel central enquanto cenário de desolação, nos demais quadros Portinari se concentra quase exclusivamente na representação de grupos de figuras caracterizadas por uma deformação mais controlada, embora de dimensões monumentais. (FABRIS, 1996, p.114)

Neste painel, “estendendo os braços quase como se o exibisse (talvez o esteja mesmo exibindo, em desespero), uma mulher segura no colo um pequeno cadáver nu, esquelético e lívido; em volta, as demais personagens choram lágrimas de pedra” (ARAÚJO, 2016, p. 62). Essa descrição demonstra o desespero e a dor da miséria, características explícitas nos quadros da série. A emotividade é parte importante da narrativa.

A pintura *Retirantes* (Figura 1) mostra “um grupo famélico onde homens, mulheres, crianças e velhos, agarrando-se uns aos outros para reunir num esforço derradeiro os seus esqueletos vacilantes, perseguem, apalermados, seu destino de miséria sobre os caminhos de areia escaldante” (BARDI, 1948, p. 17). Os personagens parecem parados, “em posição frontal, como se posassem para um terrível retrato de família” (ARAÚJO, 2016, p. 62). Nesta tela,

a natureza é um elemento ativo. As carcaças, os cactos, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferente consistência e expressividade. O rosto vincado de rugas do velho é uma trágica máscara à qual se opõe o rosto de espantalho do homem com suas órbitas vazias, o nariz triangular, a boca informe. O *pathos* diferente, expresso pelos dois rostos, é mediado pelas figuras atônitas das mulheres e das crianças. (FABRIS, 1990, p. 113)

*Retirantes*, associa-se à *Criança Morta*,

pelas duas crianças menores: o pintor dá vida a um olhar significativo, que pode ser considerado uma *troca simbólica* entre o recém-nascido, massa informe, cuja cabeça dá a impressão de ter sido aposta, e a criança esquelética, cujo corpo é quase reduzido a uma radiografia. O menino à direita pode ser visto como uma espécie de síntese do retirante, quer por sua característica física (ventre bojudo, pernas deformadas pela caminhada), quer pela expressividade psicológica – olhos arregalados, boca distorcida, interrogação atônita.” (FABRIS, 1990, p. 113)

No painel *Composition* (Figura 5) “a tragédia está presente não só nos rostos dos retirantes, mas é acentuada pelo próprio tratamento formal da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa aproxima a textura pictórica da escultura” (FABRIS, 1990, p. 112). Desta forma,

a tela, mais que pintada, dá a impressão de ter sido cavada na madeira. A figura central, que segura a criança morta, tem algo de religioso: o desespero do homem, mais que um drama humano, parece evocar a dor de Maria diante do corpo inerte do Cristo. Dessa forma, o quadro deixa de ser um mero drama do Brasil para transformar-se num grito de dor mais universal: o grito da humanidade dilacerada pela guerra. A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto, cujo rosto informe, mais que a perda da vida, lembra a vida ainda em embrião, que não chegou a vingar. (FABRIS, 1990, p. 112)

Já em *Criança Morta*, “apesar do andante religioso, que lembra a tela anterior” (FABRIS, 1990, p. 113) e da repetição da morte de uma criança,

a Pietá central, que segura o pequeno cadáver já transformado em esqueleto, é ladeada por dois grupos, cuja dor é expressa pelas lágrimas de pedra das figuras femininas e pelo olhar perdido do menino. O corpo ressequido, a cabeça transformada em caveira, os braços quase em forma de cruz revelam o intenso sofrimento do pequeno morto. Os elementos expressivos do rosto, aliás, fazem muito mais numa representação simbólica do que numa fisionomia individualizada, pois lembram a

iconografia medieval da máscara da Morte. O quadro revela uma tensão expressiva entre a VIDA e a MORTE. Uma pobre vida, em que já se pressente a presença da morte – os corpos transformando-se em esqueletos (elemento já presente em *Criança Morta*<sup>15</sup>) –, uma morte que parece não ter apagado os sofrimentos da vida. Há uma correspondência psicológica entre os ois grupos de figuras: a mulher de marrom pode ser vista com um primeiro momento da mãe desolada; a menina, que segura ternamente a cabeça do pequeno morto, parece projetar seu futuro na mulher da direita, que traz pela mão uma informe esperança de vida. A composição é notável pelo agrupamento compacto que cria a série de correspondência psicológicas, pela unidade cromática, baseada apenas em poucos tons, mas de seguro efeito expressivo, pela redução da cena a seus elementos essenciais, reservando-se à natureza o simples papel de pano de fundo. (FABRIS, 1990, p. 113)

Em *Enterro na Rede* (Figura 3), “de costas, ajoelhada, com grandes pés gretados, uma mulher ergue os braços para o céu como quem clama, em frente de dois homens que passam de perfil, carregando a rede do morto pendurada num pedaço de pau” (ARAÚJO, 2016, p. 62). Nele, “os enérgicos traços pretos aproximam-no dos *Profetas* bem como a desarticulação mais pronunciada, a gestualidade e a movimentação mais acentuadas” (FABRIS, 1990, p. 113). A expressividade deste painel é dada “geometria abstrata do fundo” (FABRIS, 1990, p. 113) que

opõe-se um desenho incisivo e sintético, feito de massas compactas, realçado por um dinamismo barroco, que dá vida a dois grupos expressivos: a dor muda dos homens, a gestualidade patética das figuras femininas. Nessa tela, a dramaticidade é dada mais pelos meios intrinsecamente plásticos (traço incisivo, equilíbrio cromático, dinamismo da pincelada) que pela máscara trágica das figuras (FABRIS, 1990, p. 113)

Conseguimos assim observar, em parâmetro geral que as obras da *Série Retirantes* são notadamente sensíveis em demonstrar o caráter humano da miséria e em induzir o público a também sensibilizar-se com elas, “fazer-nos pensar e sentir, em sofrer solidariamente e querer melhorar o mundo, lutando pelo que é certo, os retirantes de 1944 o cumprem à perfeição. Eis três quadros em que não predomina a sobriedade; estão transtornados pelo desespero” (ARAÚJO, 2016, p. 61). Isso ocorre porque as

---

<sup>15</sup> Chamado por nós de Composition.

“emoções que se decantam numa espécie de entusiasmo, parte do prazer estético” (ARAÚJO, 2016, p. 62). Entusiasmo esse que acontece porque na *Série Retirantes* ocorre o que não é regra na produção do artista, “uma ignição, uma comoção interna no nível da linguagem. Sabemos que, em arte, sobretudo a forma – o *como* se diz – e não o mero conteúdo – o tema, a coisa dita – é que tem mais força, atua, incita, pode conduzir ao êxtase” (ARAÚJO, 2016, p. 62).

As características de cada uma das obras deixam clara a escolha ideológica feita por Portinari ao produzir a *Série Retirantes*. Escolha essa

que remete a uma situação para a qual nenhum governo buscou uma solução, é reforçada pela frontalidade da composição. Elemento presente não apenas em *Retirantes*, mas também nas duas versões de *Criança morta* (1944 e 1945) e em *Enterro na rede* (1944), a frontalidade tem como objetivo induzir a participação do espectador, que se vê obrigado a adentrar a cena e a interagir psicologicamente com ela, reconhecendo o significado pretendido pelo artista. (FABRIS, 2016, p. 82 e 83)

Assim, ao longo da vida, os críticos indicaram que Portinari passou por diversas fases, iniciando seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios e passando pela Academia Nacional de Belas Artes ele teve contato com o ensino técnico e acadêmico tradicional. Durante a viagem a Europa, entrou em contato com movimentos de várias épocas e com estilos diferentes. Por este motivo a obra do pintor provocou reações de diversos críticos. Nem todos serão mencionados nesta dissertação e, após abordar esse levantamento geral, o nosso foco aqui é fazer um levantamento do panorama dos críticos mais notórios em relação à *Série Retirantes*.

### 1.1.2 Pietro Maria Bardi

O italiano Pietro Maria Bardi foi diretor do MASP entre os anos de 1947 e 1996, estando envolvido na montagem do museu, junto a Assis Chateaubriand, antes mesmo de sua inauguração (GERHARD, 2005). Por conta de seu cargo, foi apresentado a Portinari, com quem estabeleceu, ao longo dos anos, vínculos profissionais e de amizade.

Além de organizar exposições com obras de Portinari, ele teve papel fundamental na relação do MASP com o artista, inclusive ao negociar a aquisição de obras para o acervo do museu, entre elas as três da *Série Retirantes*, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Quando retorna de Paris, Portinari percebe que pode variar estilos e coloca em prática as observações que fizera durante a viagem. Assim, Bardi (1948) em seu comentário no catálogo da Exposição do MASP de 1948:

Depois de uma fase auto-didática, sofre o jugo do ensino acadêmico sem se deparar; eis, depois, uma fase em que se compraz com a exatidão verista e em certo sentido acadêmica, voltando o olhar para certos pintores da Renascença que apresentam algum fascínio; depois uma fase primitivista e a descoberta de que se pode pintar “exprimindo-se”; depois ainda, a experiência do cubismo (BARDI, 1948, p. 7 e 8)

Para Bardi, essa guinada em Portinari, saindo da pintura acadêmica e caminhando rumo àquilo que muitos descreviam enquanto deformismo, está em relação com o seu próprio tempo:

Portinari também vive dessa aura do nosso tempo. É uma aura mal definível em limites cronológicos e em especificações de gênero e de prática; é consequente a um vasto descontentamento, a uma surda pressão da angústia coletiva, a um caos de inquietude e de senso de amargura [...]. Esta aura determinou um clima e formou várias correntes afetivas que, substancialmente, foram a negação de todo e qualquer idealismo artístico, de toda e qualquer preocupação estetizante, a aversão à alegoria, ao divertido, ao agradável [...]. Foi assim que se liquidou o embelezamento e se sacrificou brutalmente, sem piedade, toda e qualquer beleza humanista (BARDI, 1948, p. 6-7).

Ora, a temática dos retirantes foi muito abordada ao longo da trajetória artística de Candido Portinari, foi tratada de maneira mais explícita entre os anos de 1936 e 1960. Portinari retratou o povo e

as suas expressões de tormento, de contrastes, de desilusões, de expulsa. Isto é manifestado por meio de paradoxo, por meio de um expressionismo que nasce de impulsos capazes de fazer reentrar naquele gosto que combateu o melífluo – cartão postal ilustrado a que nos havia habituado o “fin de siècle”, servindo-se da arte para pôr a nú as misérias sociais, o sofrimento dos humildes,



em acentuações a foscas tintas do realismo à moda de Teófilo Patini, para exemplificar (BARDI, 1948, p. 11)

O artista Teófilo Patini, citado por Bardi é um italiano que viveu entre 1840 e 1906. Ele pintou diversos quadros representando os camponeses, assim como Portinari fez com os retirantes. Um exemplo que pode estabelecer tal comparação é *L'erede* (1880), que mostra o corpo de um homem estirado ao chão, coberto do nariz aos joelhos. Em um canto do mesmo cômodo, próximo a uma lareira e a madeiras quebradas está uma mulher em posição de lamento e ao lado dela um bebê – o herdeiro – nu, apenas com um lenço na cabeça.

Mesmo que o contexto seja diferente, o assunto em ambos os casos é a miséria e a morte.

Para Bardi, para além do anatômico, há uma construção imaginária nessas obras:

Se é possível, entretanto, anotar algum elemento certo da obra do pintor, deve-se indicar que ele olha as coisas e a vida com a imaginação, como distantes e distanciadas em espaços isolados, em colocações anormais, em situações de exceção. Está como que tomado da poesia da lembrança, do passado e, mais ainda, do passado sofrido, constituído de decepções, de expectativas insatisfeitas, de censuras sem razão, de renúncias, de estupefações, de fatos cotidianos, de uma certa dor crepuscular (BARDI, 1948, p. 8).

Com isso, para o crítico,

é preciso ver muito, ver bem, seja embora apenas a narrativa, na figura de Portinari. É mais fácil, por certo, compreender as figuras desenhadas de acordo com o método Bertillon. Mas toda a gente percebe os substratos de melancolia e compreende que as histórias da miséria, das pobres coisas de Brodowski, estão anotadas como se ainda estivessem sob os olhos do espectador menino (BARDI, 1948, p. 8).

Bardi refere-se no trecho ao papiloscopista francês Alphonse Bertillon, que criou um método antropométrico para identificar criminosos utilizando medição sistemática e fotografia. Ele “consistia no registro fotográfico do rosto do indivíduo, de frente e de perfil, e em marcar sinais gerais, e não particulares, nos corpos e depois cruzar os dados

determinando um em específico” (SCORSATO, 2012). A menção no trecho refere-se aos estudos sistemáticos das figuras que Portinari fazia antes de pintar.

Bardi é o crítico aqui citado que enfatiza mais as características formais e pictóricas, ao contrário dos outros que apesar de comentarem sobre a técnica, se detêm mais ao tema. Bardi considera a técnica importante para causar o impacto sobre o público e também em relação ao legado do artista.

### 1.1.3 Mario Pedrosa

Mario Pedrosa foi um dos críticos que mais falaram sobre Portinari e sua obra, inclusive em livros. As aproximações entre eles não eram apenas no âmbito artístico, mas também no político por serem ambos declaradamente esquerdistas no conturbado período em que viveram.

Ao retornar ao Brasil, Portinari vivencia uma pluralidade em sua produção. Mario Pedrosa (1981), em crítica dos anos 1940, percebe a mudança em Portinari após sua ida à Paris:

Mas não pense que Portinari se alistou descabeladamente nas novas hostes como um converso irrefletido, pois nunca se deixou levar por entusiasmos passageiros ou por influências de moda. A sua passagem para o chamado modernismo, foi um processo lento, seguro, passo a passo. A prova é que, enquanto ia apresentando novas composições de francas tendências construtivistas ou cubistas, continuou a cultivar a arte clássica, pintando retratos de senhoras e cavalheiros com uma autoridade plástica, um realismo pictórico, duma nobreza de tons dignos da grande tradição dos mestres da Renascença (PEDROSA, 1981, p. 9).

Assim, “foi o tema sentimental o primeiro que apareceu sob a sua palheta” (PEDROSA, 1981, p.10), conforme bem considerou Pedrosa (1981) em seu texto de 1942, antecipando a feitura da *Série Retirantes*. Foi com esta série, que aborda a migração de famílias em fuga da seca e da miséria do sertão nordestino – pessoas que fizeram parte da infância de Portinari e marcaram sua memória – que o pintor paulista se celebrizou. Os mais famosos quadros da temática são três dos painéis pintados em 1944 para a *Série Retirantes*: *Criança Morta* (1944), *Enterro na Rede* (1944) e *Retirantes* (1944).

O ponto que marca a crítica de Pedrosa é o “tema sentimental”. A *Série Retirantes* se encaixa neste aspecto, destacando a miséria. Ele considera também aspectos pictóricos da obra como fundamentais, assim como Bardi faz.

#### 1.1.4 Sergio Milliet

O crítico e professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, foi um dos envolvidos na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Atuando na crítica de literatura e arte, teve relevância e influência sobre a geração modernista e artistas que surgiram entre os anos de 1930 e 1940. Escreveu em importantes jornais do país, em especial para o *Estado de São Paulo*, onde voltou-se mais efetivamente às artes plásticas (ITAÚ CULTURAL, 2017). Além disso, foi um dos críticos que mais se debruçou sobre a obra de Portinari.

Milliet (2011), em seus escritos entre 1942 e 1948, afirma que “de início, [há] uma fase por assim de treinamento, em que as influências recebidas superam a mensagem do pintor” (MILLIET, 2011, p. 183). É uma fase de tentativas e de experimentação de novas descobertas. A partir desta fase Portinari pode compreender de forma mais clara tudo o que viu na Europa.

Vem a seguir a assimilação dos lugares comuns pictóricos do modernismo, a digestão das soluções e, afinal, a mensagem pessoal. Esta, temô-la nos quadros dos retirantes, nos meninos disformes, nas mulheres chorando, nos cangaceiros. Em suma na vontade de penetrar um aspecto da realidade brasileira, unilateral por certo, mas característico e significativo. (MILLIET, 2011, p. 183)

É nesta fase em que Portinari começa a pintar os tipos populares que estiveram presentes na sua infância e que mais detiveram sua atenção. O artista começa a unir o caráter técnico ao pessoal para formar seu próprio estilo. Ele passou também a pintar as mazelas da sociedade, estimulado pelo desespero que pairava devido a Segunda Guerra Mundial, focando na questão brasileira do Nordeste.

Talvez se deva associar essa concepção à presença do romance do Nordeste para o qual pintura desse período se apresenta como uma ilustração. E há, enfim, uma última fase, de novas pesquisas de cor, em que o artista se aproxima estranhamente do que em França tentaram Marchand e Pignon que Portinari só veio a conhecer posteriormente” (MILLIET, 2011, p. 183)

De modo geral, nas obras de Portinari feitas após os anos 30 sob a temática dos retirantes, as características mais marcantes dos corpos são a magreza, com ossos marcados saltando à pele – alguns vestidos em roupas simples ou mesmo esfarrapadas, outros sem veste alguma –, ventres bojudos de barriga d’água, pés deformados de tanto andar – a maioria descalça [ou em maioria descalços], alguns de chinelos de dedo –, as mãos grandes de carregar objetos e crianças. Por isso, é

digna de menção é a preocupação anatômica do pintor. Por mais que estilize e sintetize, Portinari nunca perde de vista que as figuras são de carne e osso e precisam firmar-se no solo, não podem ficar soltas como bonecos. O exame atento das mãos, e o sobretudo dos pés, das personagens revela a intimidade do pintor com a anatomia. (MILLIET, 2011, p. 180)

Por fim, é interessante destacar que Milliet assinala o tema dos retirantes como um dos diferenciais do artista, definindo o tema como a “mensagem pessoal” de Portinari. A temática é, para ele, uma superação do que chama de fase de “treinamento”, quando as referências ainda são mais fortes. Tal aspecto dos comentários de Milliet pode ser ressaltado por considerar os retirantes enquanto “mensagem pessoal” de Portinari. Pedrosa liga a obra de Portinari em geral a vivências ou preocupações pessoais do autor, mas não considera o tema dos retirantes especificamente como a grande mensagem pessoal do artista. Bardi considera o tema como um dos mais marcantes da carreira do pintor, mas destaca aspectos técnicos mais que o tema.

### **1.1.5 Annateresa Fabris e os atuais**

Assim, vemos que as críticas postas a Portinari sobre a temática dos Retirantes foram mais descrevendo e refletindo acerca das obras, do assunto e do estilo nelas representados. Posteriormente o interesse demonstrado pelos críticos é principalmente de discutir sobre como é posto o legado e a classificação das fases, estilos e temáticas de Portinari, especialmente a partir dos anos 1990, com o trabalho de críticos tal como Annateresa Fabris, importante pesquisadora sobre a vida e obra do artista e influenciadora para os críticos atuais. É a principal referência utilizada neste trabalho.

Para Fabris (1990) em um dos seus primeiros estudos,

definir o estilo de Portinari não é tarefa das mais fáceis, pois o artista, experimentador nato, atraído por novidades e todas as descobertas, passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro, faz coincidir no mesmo período várias expressões” (FABRIS, 1990, p. 69)

Em âmbito nacional, a situação de desorganização política a partir dos anos 1930 marca tanto as produções artísticas quanto as literárias da época com os assuntos “do trabalhador, do êxodo rural e da transformação urbana é abordada por Graciliano Ramos (1892-1953), Jorge Amado (1912-2001), Rachel de Queiroz (1910-2003) entre outros escritores contemporâneos de Portinari” (BECHELANY, 2016, p. 128), tal como é descrito do catálogo da exposição do MASP, *Portinari Popular*, em 2016. Assim, o caráter humano é o preponderante na produção de Portinari a partir daí, focando nos sentimentos e acontecimentos humanos, pondo-se de lado preocupações com as paisagens e outros elementos.

Uma análise da produção pictórica de Portinari revela-nos, de fato, o papel secundário, de moldura que o artista confere à paisagem. Mesmo quando desempenha um papel mais ativo (*Café*, *Família de Retirantes*, por exemplo), não chega a se sobrepor ao caráter humano que o pintor pretende imprimir à obra: funciona, ao contrário, como um reforço expressivo, sublinhando o esforço ou o desamparo do homem.” (FABRIS, 1990, p. 111)

Ao colocar o humano como foco, Portinari ressalta as características que revelam a ação praticada por estes humanos, como pés e mãos deformadas pelo trabalho ou pela caminhada e corpos esqueléticos de fome e sede, tal como Fabris (1996) ressalta em outra obra.

A deformação anatômica, que Portinari concentra, sobretudo na representação de pés e mãos, estabelece uma continuidade com aquela série de telas que têm como tema o trabalho e o trabalhador. (FABRIS, 1996, p. 70)

Eis aqui na produção de Portinari o caráter popular. Ao representar os tipos populares, o artista define seu nicho temático principal, mesmo continuando a fazer retratos e trabalhos voltados para a elite.

O pintor tem, desde o início de sua carreira, a preocupação de sensibilizar o público e, tal como nos lembra Fabris (2011) em comentário no catálogo da exposição de 2011 de Portinari no MAM-RJ, “falando em nome da ‘sensibilidade coletiva’,

Portinari engaja-se, desde os tempos de estudante, num projeto de definição de uma arte nacional” (FABRIS, 2011, p. 35). Ele volta a sua produção para pintar a gente brasileira, em suas belezas, mas principalmente em suas misérias, a fim de criar uma identidade nacional. Tal ideia terá “contornos definidos na década de 1930, quando o artista se dedica à configuração de uma iconografia nacional, que parte de evocações da infância em Brodósqui para atingir o Brasil como um todo em cenas cujo ator principal é frequentemente o trabalhador” (FABRIS, 2011, p. 35). Desta forma,

Seu realismo, alimentado pelas gramáticas da volta à ordem, abebera-se nesse momento, na lição realista do século XIX, que condensava na figura do trabalhador uma série de fatores: injustiça social, dignidade, heroísmo e probidade do trabalho manual. O fato de experimentar “todos os processos de pintar, não só já no sentido superior da técnica, como do próprio artesanato” faz dele o próprio emblema do artista-artesão, do trabalhador que acredita na dignidade do trabalho manual e que, por isso mesmo, não se esquece das exigências sociais da arte (FABRIS, 2011, p. 35).

Com as lições aprendidas e as observações feitas no período que passou na Europa, “Portinari sabe que pintar o Brasil não significa transpor temas brasileiros para a tela: por isso, pesquisa ativamente formas, cores que lhe permitam exprimir a visão que tem da própria terra e da própria gente” (FABRIS, 1990, p. 44). Este período também foi importante por colocá-lo em contato com os acontecimentos do mundo. Ao iniciar a Segunda Guerra, a preocupação de Portinari volta-se para o povo brasileiro e as consequências sofridas em decorrência do conflito mundial. Neste momento,

Portinari grita apaixonadamente contra a guerra (*Profetas*), contra a miséria (*Retirantes*), faz de suas telas uma tribuna aberta, declarada. O pujante trabalhador da década de 30 transforma-se no retirante esquelético. A terra cultivada transforma-se em sertão. O retirante torna-se um símbolo universal do Homem, vítima da guerra, da miséria. Uma vítima que, no entanto, não perdeu sua grandeza, pois sua força está ainda concentrada nas mãos espalmadas, nos punhos cerrados. A deformação é franca, corrosiva: a figura parece desarticular-se, o rosto transforma-se numa máscara, como se algo o corroesse por dentro.

Mesmo quando a explosão sentimental se abrandava, Portinari não abandona a deformação expressiva. Utiliza-a de forma nova, sublinhando sua concepção não-oficial dos trabalhos históricos. Os próprios espantalhos, que a maioria da crítica filia ao Surrealismo, não fogem dessa busca expressionista com seu caráter irreal, suas

paisagens despovoadas e infinitas, que servem de fundo também para os *Retirantes*. (FABRIS, 1990, p. 70)

Portinari tem em sua carreira duas fases voltadas ao expressionismo, em nenhuma das duas ele “se pauta pela ortodoxia do estilo pictórico: do Expressionismo deriva muito mais uma tendência espiritual (patente principalmente na literatura e no teatro alemães) do que suas formas aparentes.” (FABRIS, 1990, p. 70). Na obra de Portinari,

O Expressionismo parece interessa-lo sobretudo enquanto “olho interno”, isto é, enquanto elaboração particular da realidade, mantida em seus elementos exteriores essenciais, mas magnificada, transfigurada, transformada em veículo de conceitos e sentimentos, ora moderados, ora exaltados. (FABRIS, 1990, p. 70)

Tal ideia do Expressionismo portinariano é facilmente justificada ao lembrar-se que “sua arte pode resumir-se numa única preocupação: o homem” (FABRIS, 1990, p. 70). É esta preocupação com o humano que permeia todo o trabalho de Portinari, seja nos trabalhos voltados ao retrato, quanto aos voltados à identidade nacional. Por toda a obra do artista, destaca-se o homem, porém “não o homem entidade abstrata, mas o homem histórico, o homem que vive o devir, a contingência da condição humana: o trabalhador, o retirante, a mãe que chora o filho morto” (FABRIS, 1990, p. 70). E é por isso que Annateresa Fabris afirma que

seu Expressionismo lembra a “arte verdadeiramente humana” auspiciada por Rudolf Kayser, uma arte “não mais constituída de êxtases vazios, de paixões violentas que não têm nem solução nem objetivo”, mas que seja “representação de terra e de vida. Humanidade não como frase reboante, mas como um modo de ser sólido e criativo”. (FABRIS, 1990, p. 70)

Assim, “a temática social de Portinari exprime-se sobretudo através do Expressionismo, ou melhor, de um Expressionismo transformado numa linguagem mais clássica, mais ‘controlada’” (FABRIS, 1990, p. 135-136). O Expressionismo vem para auxiliar Portinari na sua intenção de atingir o público, de sensibilizar coletivamente através dos corpos distorcidos.

À deformação expressiva, o artista alia uma série de elementos formais e psicológicos derivados do Renascimento. À semelhança de Giotto, Portinari realça a

majestade do homem, destacando-o nitidamente na paisagem (que, frequentemente, funciona como um recurso expressivo para afirmar a superioridade do ser humano sobre a natureza), concebendo-o como uma estrutura sólida, acentuando sua estática, dotando-o de um movimento potencial que se adivinha mesmo sob a fixidez das imagens (FABRIS, 1990, p. 135-136)

Nesta ideia, entra a temática dos retirantes, com seus corpos deformados denunciando a fome e a seca, uma miséria presente no interior do Brasil, esses retirantes “que provocavam medo no menino de Brodóski com seus enterros em redes ou lençóis, tornam-se para o adulto símbolo de uma sociedade injusta e de uma humanidade dilacerada pela guerra” (FABRIS, 1996, p.114). Assim,

Os despejados (1934) é o primeiro grupo de retirantes na obra de Portinari. As criaturas esqueléticas contrastam com os personagens lampeiros nas telas de folguedo infantil. No entanto, o baú azul enfeitado de rosas, o chapéu tricorne do menino e, que estranho, o cavaleiro azul na encosta à esquerda, do outro lado da linha do trem, são toques da poética germinada nas paisagens de Brodowski (MICELI, 2016, p. 112)

A temática se estendera por anos em sua carreira, as figuras de corpos esqueléticos permearam boa parte da obra de Portinari, sendo um dos mais recorrentes assuntos tratados por ele.

Elza Ajzenberg (2012), em seu livro ensaístico *Retirantes* (em referência ao grande quadro de 1944), vê “em Portinari uma vocação e um método para especializar a sensação de suas imagens” (AJZENBERG, 2012, p. 30). O drama representado pela pintura choca por fazer parte da realidade brasileira. Como diz ainda Ajzenberg (2012, p. 31), “o conjunto de nove pessoas que recorta essa paisagem sombria vacila ente o cotidiano e o onírico. É real a tangível presença dessas pessoas, ao mesmo tempo que o sofrimento delas revelado é tão terrível que mais se assemelha a um pesadelo”. Isso se explica, para Annateresa Fabris, em duas sensibilidades portinarianas: “*artística*, inata e fruto da educação e igualmente fator de educação; *coletiva*, que só se desenvolve em contato com a massa e dando voz a seus anseios” (FABRIS, 1996, p. 117).

A temática não é exclusiva da série. Ao contrário, ela é recorrente no trabalho do artista e antecede a série em oito anos. Portinari recorre à temática dos retirantes em 43 obras feitas entre 1936 e 1960. Apesar de todas terem a mesma temática, são formalmente distintas, o que reserva uma identidade particular a cada uma delas. Estas



pinturas refletem as fases do artista em cores e traços que acompanham o desenvolvimento artístico de Portinari. Assim, tal como Miceli (2016) destaca no catálogo de *Portinari Popular*,

*Retirantes* (1936) inaugura uma série de trabalhos com mulheres e crianças em grupos, nos quais o pintor dispõe figuras em poses reminiscentes da pintura religiosa renascentista, rodeados por escapes de consolação – o baú azul, a moringa rosa –, em meio ao descampado, o céu pesado do cair da tarde com revoada de andorinhas. A força da liga coletiva pulsa no cromatismo terroso dos corpos e na roupa uniforme das mulheres. A meio caminho entre madonas do sertão e figuras desvalidas, as retirantes são protótipos do desamparo. (MICELI, 2016, p. 112 e 113)

Assim Portinari trabalhou em pinturas, desenhos e gravuras que escancaram dores e mazelas sociais, que representam a dor e o sofrimento de pessoas atingidas pela seca e pela fome. As obras de 1936 são as que representam as deformações dos personagens de maneira mais diferente das demais obras da temática, apresentando corpos mais arredondados, sem exaltar magreza e sem mostrar ossos.

Essas primeiras obras inscrevem-se na fase “marrom” do artista, caracterizando-se por um plasticismo quase clássico, em que apenas desponta a deformação expressiva, por um rigor geométrico na disposição espacial, por tonalidade que vão do branco ao ocre e ao marrom-escuro. Apesar de as figuras terem um caráter físico concreto, o pintor mostra-se mais preocupado com a busca da forma adequada que com a expressão de um conteúdo propriamente social. (FABRIS, 1990, p. 109)

Elas revelam também

O classicismo antinaturalista que permeia o quadro é o traço primordial de *Retirantes*, concebido como uma estrutura piramidal. As figuras são modeladas com a cor. Portinari estabelece um jogo de passagens da luz para a sombra. Faz incidir a luz nas vestes brancas das figuras femininas e, a partir delas, cria diferentes gradações de marrom (FABRIS, 2011, p. 20).

As primeiras representações dos retirantes, em 1936 são marcadas por “suas enormes figuras femininas, dominando uma paisagem ondulada e de suaves tons ocres e verdes” (FABRIS, 1990, p. 109), principalmente em *Retirantes* (Figura 6). Estas representações de tais figuras, notadamente “revelam uma calma ensimesmada, uma solidez escultórica que se adivinha por baixo da pincelada quase impressionista. Há uma certa feiúra nas fisionomias, uma certa rudeza, que emprestam ao quadro um ar “primitivo”, apesar da nítida espacialidade geométrica” (FABRIS, 1990, p. 109). A segunda pintura, *Retirantes* (Figura 1), distingue-se da primeira.

Um grupo ainda mais compacto e ainda mais escultórico caracteriza os *Retirantes* do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que também datam de 1936. A diferença do outro quadro, a composição concentra-se num grande grupo piramidal, que constitui toda a essência da tela. A paisagem é apenas uma nota referencial – o chão e o céu –, participando só cromaticamente da cena. As figuras são determinadas por passagens expressivas da luz à sombra (a luz incidindo no branco e criando gradações para o marrom) e mesmo sua robustez é mais cromática que propriamente plástica. As fisionomias são definidas com um maior sentido de individualização, embora em algumas delas o rosto seja uma construção geométrica – o triângulo do nariz, o círculo dos olhos e da boca (menina à direita). No grupo, não se pode falar propriamente de deformações, pois o gigantismo das figuras se acompanha a uma estaticidade que determina o caráter geral da composição. (FABRIS, 1990, p. 111)

Apesar das características físicas dos personagens se manterem muito próximas ao longo dos anos, as características estéticas de Portinari variaram bastante entre 1936 e 1960. Ao observar os quadros da temática dos retirantes é possível observar isto com clareza. Assim, de maneira simplificada

podemos distinguir três momentos estilísticos:

- as composições da década de 30, clássicas e equilibradas;
- as composições da década de 40, produzidas sobre o impacto de *Guernica*;
- as composições da década de 50, caracterizadas pelo cromatismo vibrante que a paleta do pintor adquire após a viagem à Israel. (FABRIS, 1990, p. 108)

Assim, “a serena monumentalidade cede lugar, na década de 40, a uma expressão apaixonada, que, embora derive da atmosfera trágica dos *Profetas*, se caracteriza por um tom mais despojado e, por isso mesmo, mais direto” (FABRIS, 1990, p. 111). Assim, são feitas as obras mais monumentais dessa temática, as da *Série Retirantes*.

Analizando o conjunto dos retirantes da década de 1940, é possível falar em esperança e mudança? A pesquisadora Ivete Lara Camargos Walty é bem enfática nesse sentido, já que detecta na série “faces da nação que queria ser mudada”. Em *Retirantes*, esta localizada a aproximação de vida e morte em várias figuras: na criança/fantasma carregada pela mão, no velho com bastão, “que se completa do urubu, delineando a foice da alegoria universal”, na mulher situada à sua frente e no pequeno ser esquelético que traz consigo, com os quais a figura masculina se funde, estabelecendo um continuum entre as duas pontas do tempo. A supremacia da morte sobre a vida é também o motivo dominante de Criança morta e Enterro na rede, mas os subtextos religiosos presentes nos dois quadros levam a autora a concluir que se morre “para renascer”, que se exhibe a morte “para que volte a vida. Além disso, o grupo se move sempre. O andar indica busca, a despeito dos corpos esqueléticos, dos ventres bojudos, da alegoria implícita da morte” (FABRIS, 2016, p. 83)

As obras realizadas nos anos 1950, apesar de também tratarem de angústia e morte, distinguem-se esteticamente pelas cores fortes e vibrantes. É com estas cores que “em 1958, Portinari pinta novas telas sobre o tema – *Camponesa Grávida, Retirantes, Retirante Morrendo* –, dando-lhes um colorido intenso, quase *fauve* por sua utilização de vermelhos e amarelos vibrantes em contraste com os tons sombrios das roupas.” (FABRIS, 1990, p. 116). O cromatismo marcante “cria uma atmosfera trágica, se a pincelada se revela densa e vigorosa, não se deixa de sentir, entretanto, uma certa inquietação diante das telas” (FABRIS, 1990, p. 116). Assim, o artista “que enveredara para uma arte mais preocupada com soluções estruturais, parece pouco à vontade diante do drama humano, ao qual acaba conferindo um tom forçado” (FABRIS, 1990, p. 116). É por isso que

os retirantes de 1958 não têm nem a calma majestade daqueles da década de 30, nem a trágica intensidade daqueles da década de 40. São figuras que revelam ainda a mão de uma artista, dono do *métier*, seguro de seus

meios expressivos (formais), mas não tão seguro do que quer veicular através da sua arte. Parecem mais exercícios que obras acabadas, mas exercícios sobre o velho, que não revelam a procura de nada de novo. Portinari está tentando repintar um tema a que já dera uma grande intensidade humana, mas o faz sem convicção: suas figuras repetem gestos antigos, revestem-se de uma dor que não consegue esconder o vazio emotivo, e não podem ser nem mesmo resgatadas pela paleta mais vibrante” (FABRIS, 1990, p. 116)

Um detalhe no amplo escopo da crítica feita por Fabris é sua ciência da existência do balé *Iara*, que possui temática sobre a seca do Nordeste, cuja cenografia e figurinos foram produzidos por Portinari no mesmo momento em que ele executava a *Série Retirantes*. A única menção de Fabris encontrada ao balé está na coletânea das cartas de Mário de Andrade para Portinari (ANDRADE, 1995).

Já o amigo pessoal, crítico e primeiro incentivador de Portinari, Mário de Andrade (1995), não conseguiu ver completa a *Série Retirantes* devido ao seu falecimento em 1945, tendo sua produção ficado alheia à temática. No entanto, em uma das suas últimas cartas a Portinari faz alusão ao trabalho em *Iara*, chamando-o de *Ballet dos Retirantes*.

Fiquei danado com tudo o que sucedeu para vocês com o Ballet dos Retirantes, parece incrível até que ponto chega às vezes a estupidez humana. Todos os que me falara nos trabalhos que você fez pro Ballet, a Liddy, o Mignone, o Manuel que passou por aqui, estavam entusiasmadíssimos. Mas me refiro ao que você fez, e não aos outros (ANDRADE, 1995, p. 139)

O espetáculo começou a ser produzido em 1944, mesmo ano da *Série Retirantes*. Para o ele, “Candido Portinari projetou 45 figurinos e pintou cinco painéis para o cenário do balé “Iara”, apresentado pela companhia Original Ballet Russe, com música do compositor Francisco Mignone, no Rio e em São Paulo, em 1946” (CRUZ, 1997) cujo trabalho de Portinari é simultâneo ao da *Série Retirantes*, é um marco esquecido da crítica especializada da época e minimamente mencionado, tal como será visto nas próximas seções e no capítulo seguinte de análise, tanto nos críticos posteriores à vida de Portinari como nas críticas jornalísticas. O que há é uma nota de rodapé disso feita por Fabris:

Aquele que Mário de Andrade denomina “Ballet dos Retirantes” intitula-se, na verdade, *Iara*. Composto de dois atos e quatro quadros, é fruto da colaboração entre Guilherme de Almeida, Francisco Mignone, Candido Portinari e Vania Psota, autores respectivamente do argumento, da música, dos cenários e dos figurinos e da coreografia. Por tratar da seca do Nordeste, sua encenação é proibida em 1944 pelo DIP. Com a queda do Estado Novo, o bailado, em montagem original do “Original Ballet Russe”, de Wassili de Basil, estreia a 16 de agosto de 1946 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O balé é apresentado ainda em São Paulo, Buenos Aires e Nova Iorque. Portinari executa quarenta figurinos e cinco cenários, nos quais retrata figuras típicas de seu imaginário – retirantes, noivos, povo, criança sendo enterrada numa paisagem árida e calcinada pelo sol – ao lado de personagens do folclore nordestino (FABRIS *apud* ANDRADE, 1995, p. 141).

Apesar de sua proximidade na linha temporal de Portinari, o grande destaque dado pela imprensa e pela crítica especializada ao balé *Iara*, especificamente ao trabalho portinariano, focou mais nos figurinos de espantalhos e de outras imagens postas pela produção do artista pré-1944. Tal como vimos na seção anterior, apenas Mário de Andrade o chama de “Ballet dos Retirantes” e o vínculo com a *Série Retirantes* em sua construção imagética é feita por Fabris somente para explicar tal menção. Além disso, *Iara* se mistura à temática dos retirantes apenas no *Catálogo Raisonné*, onde um dos quarenta figurinos possui esse nome (Figura 13), e em uma reportagem em homenagem a Portinari em seu falecimento, publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* (Figura 51). Ambos serão melhor analisados na seção seguinte.

Fabris é a autora que possui um trabalho mais completo em relação a obra de Portinari. Um ponto que se destaca em sua crítica é considerar como uma das principais características da obra do artista a identidade nacional. Ela destaca a preocupação do pintor em relação ao brasileiro e os retirantes como a representação dessa preocupação no período da Segunda Guerra.

## 1.2 Portinari e outros retirantes

Em consulta ao *Catálogo Raisonné* (PORTINARI, 2004) e ao acervo digital do Projeto Portinari (2016), foram encontradas 44 obras com a temática dos retirantes demonstrada no título ou pertencentes à *Série Retirantes*, entre os anos de 1936 e 1960. Na tabela 2 pode-se observar a quantidade de quadros correspondente.

**Tabela 2 – Quantidade de obras por ano**

ANO	QUANTIDADE DE OBRAS	ANO	QUANTIDADE DE OBRAS	ANO	QUANTIDADE DE OBRAS
1936	2	1947	2	1958	9
1939	5	1951	1	1959	4
1944	6	1955	8	1960	1
1945	7	1957	3		

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 23/01/2017.

Em 1936, Portinari pinta dois quadros intitulados *Retirantes*. Neste período as figuras humanas são retratadas com corpos mais arredondados, sem ressaltar a magreza presente na *Série Retirantes*.

O primeiro deles, *Retirantes* (Figura 6) pertence à Coleção Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Nele, três mulheres, duas delas estão sentadas sobre pedras com as mãos apoiadas nas pernas, a do meio parece estar de pé com a mão direita sobre a cabeça. Elas usam vestidos no mesmo estilo e cor, estão em uma paisagem de relevo plano, aves brancas voam ao fundo. As mulheres estão com três crianças, uma menina maior com um laço vermelho na cabeça e dois bebês, nenhum dos dois está no colo, um fica sentado no chão e o outro de pé olhando para a mulher com a mão na cabeça. Cada uma das pessoas olha para um lado, apenas as duas mulheres sentadas parecem se entreolhar. Estes olhares desviados sugerem que estão de algum modo perdidos.

Há neste quadro um baú azul e uma cuia de água, elementos que se repetem, por vezes com cores e decorações diferentes, em diversos quadros do artista. Os corpos tem formas arredondadas, que são característica marcante dos quadros feitos entre 1936 e 1939.

Outra característica dos quadros de Portinari sobre os retirantes é o protagonismo de figuras femininas junto a crianças. Nas obras de 1936 praticamente só há mulheres (no quadro seguinte aparece um homem ao fundo), e nos anos posteriores elas continuam aparecendo como figuras centrais.

**FIGURA 6 – *Retirantes* (1936), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1936, óleo sobre tela. 73 x 60 cm, IEB-USP, São Paulo.

O segundo, *Retirantes* (Figura 7), pertencente a uma coleção particular, representa duas mulheres, de vestidos semelhantes, com cinco crianças, uma ao fundo e as outras quatro mais próximas a elas. Ao longe, como parte da paisagem, pode-se observar a figura de um homem de chapéu que vem em direção a elas. Assim como no primeiro quadro a menina mais ao fundo usa laço vermelho na cabeça, há pássaros brancos voando, o baú azul e uma cuia de água retornam ao contexto, a paisagem desta vez tem morros. As formas arredondadas estão mais presentes neste quadro: os corpos



são mais redondos que os do primeiro e os morros seguem este padrão formal, assim como o caminho por onde o homem caminha e as plantas que compõem a paisagem. Tais formas se comparam com as que aparecem em *Café* (1935).

Os olhares continuam vagos, divergentes e perdidos. As mulheres retirantes são novamente o assunto da tela, junto às crianças.

**FIGURA 7 – *Retirantes* (1936), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1936, óleo sobre tela. 60 x 73 cm, Coleção particular.

Em 1939, Portinari fez cinco gravuras sobre o tema dos retirantes.

A primeira delas, *Retirantes* (Figura 8), é uma monotipia sobre papel. Nela aparecem dois homens descalços e sem camisa com alguns ossos marcados – apresentando os primeiros traços de magreza dos retirantes – e um animal, ao lado de uma trousse de roupas. Não há paisagem, apenas a demarcação do chão e dois cactos baixos.



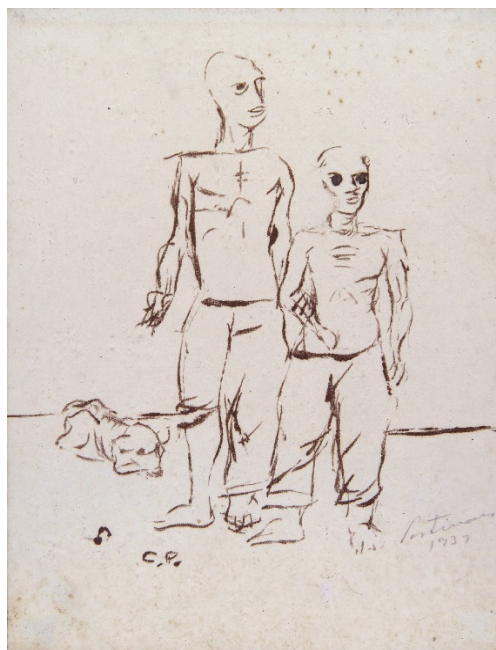
**FIGURA 8 – *Retirantes* (1939), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1939, monotipia sobre papel. 29 x 23 cm, Coleção particular.

A segunda gravura, *Retirantes* (Figura 9), é outra monotipia sobre papel onde aparecem dois homens carecas, descalços e sem camisa ao lado de um cachorro. Novamente não há paisagem, apenas o chão está demarcado e perto do pé de um dos homens há pedrinhas.

**FIGURA 9 – *Retirantes* (1939), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1939, monotipia sobre papel. 22,5 x 17,5 cm, Coleção particular.

A terceira gravura, *Família de Retirantes* (Figura 10), é outra monotipia sobre papel que apresenta uma família formada por um homem de chapéu sentado com pernas cruzadas em posição frontal, uma mulher de costas também sentada, duas meninas, estando a maior de lado e a menor de frente, e um cachorro deitado ao lado do homem. Do outro lado do homem aparece novamente a figura do baú. Novamente só há a demarcação do chão e algumas plantas ao redor das pessoas.

**FIGURA 10 – *Família de Retirantes* (1939), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Família de Retirantes*, 1939, monotipia sobre papel. 20,5 x 23 cm, Coleção particular.

A quarta gravura, *Retirantes* (Figura 11), é mais uma monotipia sobre papel. Aparecem nela uma mulher sentada sobre o que parece ser um paralelepípedo, à frente, com o vestido caído e seios à mostra, uma menina atrás com o corpo coberto pelo corpo da mulher, com uma saia ou vestido, e um menino careca do outro lado da mulher, completamente nu e com a mão direita no quadril. Há ao fundo um cavalo que parece estar fugindo das três figuras. Novamente apenas o chão é demarcado e há um caminho de plantas em cada lado das figuras, um deles formando uma linha reta em direção ao cavalo, dando a sensação de profundidade.

**FIGURA 11 – *Retirantes* (1939), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1939, monotipia sobre papel. 34 x 30 cm, Coleção particular.

A última gravura deste ano, *Retirantes* (Figura 12), é uma zincografia sobre papel, feita em edição limitada de 50 exemplares. Sendo a única gravura colorida do ano de 1939, apresenta duas mulheres altas no centro, uma de frente, com um vestido azul e uma de lado com um vestido amarelo. Mais atrás há um homem de chapéu mais baixo, que parece olhar para a mulher de azul; em frente ao homem, um menino barrigudo que veste apenas um colete e também parece olhar para a mulher de azul, um menino de chapéu que a mulher de amarelo segura pelo ombro, e uma menina cinza esverdeada com um vestido da mesma cor de sua pele, que parece olhar para a mulher de amarelo. Não há paisagem, apenas sombras.



## FIGURA 12 – *Retirantes* (1939), de Candido Portinari



Candido Portinari, *Retirantes*, 1939, zincografia sobre papel. 18,5 x 18,3 cm. Edição limitada.

Em 1944, Portinari fez quatro das obras pertencentes a *Série Retirantes*, um desenho e um figurino do balé *Iara*.

*Retirantes* (Figura 1), pertence à *Série Retirantes* identificada pelo Instituto Portinari é um painel feito em óleo sobre tela que pertence ao MASP. No centro da tela há uma mulher segurando com a mão esquerda uma trouxa na cabeça e com a mão direita um bebê embrulhado em um pano branco no mesmo tom de sua pele. Ao lado há um homem de chapéu, com roupas retalhadas e uma trouxa amarrada a uma vara apoiada sobre o ombro esquerdo, a mão esquerda segurando a vara e a mão direita segurando a mão de um menino de chapéu vestindo apenas uma camiseta verde. Ao lado do homem, duas crianças com feições parecidas e cabelos encaracolados, uma maior e um menino menor que veste apenas uma camiseta quadriculada. Ao lado da mulher há uma menina muito magra segurando uma criança pequena nua e com o corpo esquelético; atrás da menina há um senhor de barba e cabelos brancos, sem camisa e segurando um cajado. Os personagens parecem parados, estão em posição frontal, todos descalços, em meio a pedras e ossos espalhados pelo chão. A paisagem é de relevo plano em primeiro plano e montanhoso ao fundo. O céu está cheio de urubus e parece de anoitecer, escuro e com lua bem acima dos personagens e mais claro no horizonte.

O segundo painel é *Criança Morta* (Figura 2), outro óleo sobre tela que faz parte da *Série Retirantes* da coleção do MASP. O elemento central é uma mulher de joelhos

flexionados, cabeça baixa, e mãos estendidas para frente segurando um pequeno cadáver de corpo esquelético. Do lado esquerdo há uma menina de vestido e véu rosas que chora lágrimas de pedra, com a mão direita secando o olho direito e com a mão esquerda segurando a mão de um menino que usa apenas uma camiseta e está de olhos fechados com expressão de desalento. Do outro lado há uma menina de vestido rosa que segura com as duas mãos a cabeça do pequeno cadáver ao mesmo tempo que chora lágrimas de pedra; atrás dela há uma mulher que chora lágrimas de pedra e segura a mulher que tem o corpo da criança morta nas mãos. Há uma cuia de água no chão e todos estão descalços. A paisagem é de relevo é plano e o céu está limpo, sem aves, azul escuro sobre as cabeças dos personagens e mais amarelado ao horizonte.

O terceiro painel pertencente a *Série Retirantes é Enterro na Rede* (Figura 3), um quadro a óleo sobre tela, também do acervo do MASP. Ao centro observa-se uma mulher ajoelhada, com os braços para o alto, de frente para a rede que carrega um morto; a rede é amarrada a uma vara que é carregada por dois homens de feições tristes, um na parte da frente e outro da parte de trás da rede; próximo ao homem, há uma mulher de véu que chora com os punhos fechados perto do rosto. Há pedras no chão e o fundo é rochoso. Todas as pessoas estão descalças e tem mãos e pés grandes.

A quarta obra é *Menino Morto* (Figura 4), é um desenho a óleo sobre papel que faz parte da *Série Retirantes* e pertence a uma coleção particular. Ele é um estudo para *Criança Morta*. Nele há a figura de um menino morto, de corpo esquelético sendo segurado por duas mãos firmes e grandes. Na parte de baixo do papel há uma montagem feita por Portinari com uma fotografia de *Criança Morta* e de *Enterro na Rede*.

Já o figurino do balé *Iara* que se denomina *Retirante* (Figura 13) é uma pintura a aquarela e uso de grafite sobre papel. Originalmente intitulada *Povo* de acordo com anotação do artista, pertence a uma coleção particular e não se menciona quem o rebatizou. Em um fundo branco, há a construção de um homem pálido, com chapéu triangular palha e camiseta, sem manga, feita de retalhos onde predomina o amarelo e o vermelho. A calça, por sua vez, foi composta de listras, predominando o verde acinzentado. Há menções de rasgos tanto na camiseta quanto na calça. Um par de meias brancas, dispostas por cima da calça, e sapatilhas de balé vermelhas completam o figurino. De adereço, além do chapéu, há um baú de cor rosa, de mesmo formato que o baú azul encontrado em diversas pinturas sobre retirantes feitas por Portinari, isso demonstra que mesmo em um desenho de figurino o pintor repetia elementos presentes nos quadros. Esta é a única das obras aqui discutidas que tem um teor humorístico,

adequando o assunto dos retirantes ao tom teatral. A construção do personagem lembra um Arlequim.

**FIGURA 13 – *Retirante* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirante*, 1944, pintura a aquarela e uso de grafite sobre papel. 25,5 x 17,5 cm, Coleção particular.

Já o desenho *Retirantes* (Figura 14)<sup>16</sup>, cujo paradeiro é desconhecido, é um estudo para o painel *Retirantes* (Figura 1), do mesmo ano. Ele é um desenho a grafite sobre papel, onde há uma família de nove pessoas. Da esquerda para a direita vemos um senhor que segura um apoio na mão direita; ao lado dele há uma mulher de ventre arredondado que segura uma criança pequena no colo; depois uma mulher que segura com a mão direita um bebê e com a esquerda uma trouxa de roupas sobre a cabeça; ao lado dela há um homem de chapéu que com a mão direita segura a mão de um menino também de chapéu e com a esquerda uma trouxa amarrada a uma vara que é apoiada em seu ombro esquerdo; ao lado dele há dois meninos, um menor e um maior; o maior fica atrás e o menor veste apenas uma camisa e tem o ventre bojudo. A paisagem é plana e há muitos pássaros ao fundo. O sol está sobre as cabeças dos personagens.

<sup>16</sup> Esta obra é mencionada apenas na atualização do *Catálogo Raisonné* acessível no site do Projeto Portinari.

**FIGURA 14 – *Retirantes* (1944), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1944, grafite sobre papel. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.

Em 1945, foram feitas sete obras com a temática dos retirantes.

A primeira é *Criança Morta* ou *Composition* (Figura 5), a quarta pintura da *Série Retirantes*, pertencente ao Fonds National d'Art Contemporain. Apresenta tons claros, a figura central é um homem que veste uma camisa semi aberta, a mão esquerda semi fechada sobre a testa, com uma expressão de desespero, a mão direita segura uma criança de corpo esquelético e ventre bojudo, as pernas do homem estão flexionadas e ajudam a sustentar o corpo da criança; a frente há um cachorro de corpo esquelético que olha para eles em uma posição que parece de uivo; ao lado direito do homem, atrás do ombro há uma mulher ajoelhada, de cabeça baixa e com a mão direita na cabeça; atrás do homem há um corpo estirado de outro homem, as pernas ficam sobre o ombro direito e o tronco sob o braço esquerdo, este homem tem seu tronco embrulhado e há uma pessoa de cada um de seus lados; do lado direito, uma mulher de véu com a cabeça baixa e a mão esquerda sobre a face; do lado esquerdo, uma mulher ergue a mão esquerda.

A segunda é *Retirantes* (Figura 15), uma pintura não localizada pelo Projeto Portinari, a técnica e suporte não foram identificados, e a coleção é desconhecida. A imagem apresentada no *Catálogo Raisonné* é uma fotografia histórica retirada do livro *Portinari e sua obra*. Nela, o pintor está em primeiro plano, fumando um cigarro frente

à obra emoldurada sobre o cavalete e segura pincel e palheta. Ao que pode-se observar pela foto, a pintura apresenta um grupo de aproximadamente dez pessoas ao lado de uma parede com janela quadrada, que parece ser de uma casa. O relevo é plano, o céu de anoitecer, mais escuro em primeiro plano e mais claro no horizonte. Há três elementos que parecem ser balões em grande destaque na parte mais escura do céu. A presença da construção e dos balões no céu geram dúvida acerca da temática da obra que, pelas características do entorno, parece mais ser um quadro sobre uma festa na roça ou festa junina que sobre retirantes. Não podemos concluir, porém, por não haver nenhuma imagem mais detalhada ou em que os personagens possam ser vistos com mais nitidez.

**FIGURA 15 – *Retirantes* (1945), de Candido Portinari**



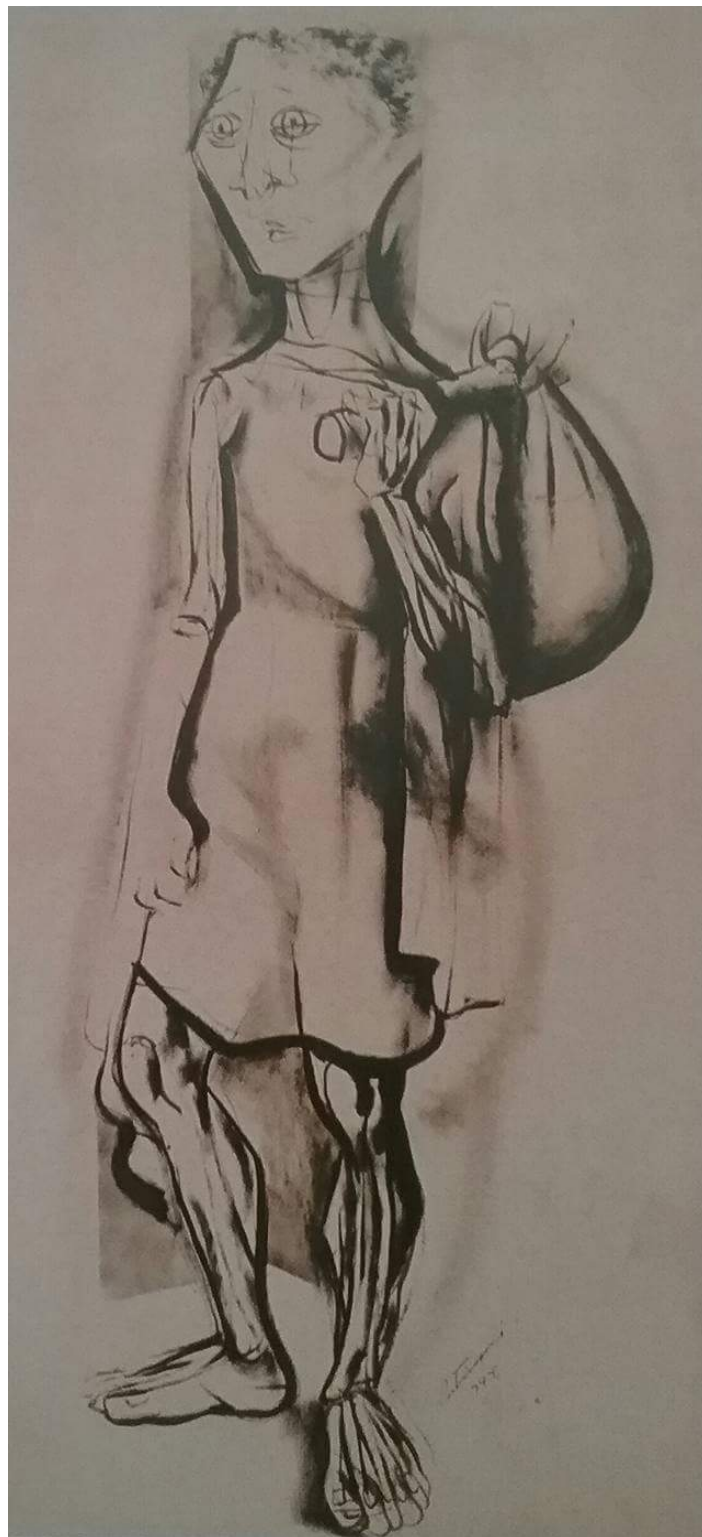
Candido Portinari, *Retirantes*, 1945, técnica e suporte não identificados. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.

A terceira obra é *Menina Retirante* (Figura 16), um desenho a óleo sobre papel que pertence a uma coleção particular. Nele, há uma menina de vestido reto, cabelo



curto, joelhos flexionado. Ela segura uma trouxa amarrada a uma vara com a mão esquerda, apoiando-a sobre o ombro e tem um olhar desolado.

**FIGURA 16 – *Menina Retirante* (1945), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Menina Retirante*, 1945, óleo sobre papel. 91,5 x 44 cm, Coleção particular.

A quarta obra é *Retirante Grávida* (Figura 17). Trata-se de um desenho a sépia sobre papel, pertencente a uma coleção desconhecida. Há uma mulher grávida, de blusa quadriculada e saia reta, que segura uma criança nua e careca com o braço esquerdo. Ela tem um olhar triste e perdido.

**FIGURA 17 – *Retirante Grávida* (1945), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirante Grávida*, 1945, sépia sobre papel. 82 x 36 cm, Coleção desconhecida.

A quinta obra é *Retirantes* (Figura 18), uma pintura a óleo sobre tela que pertence a coleção do ateliê do artista. Há um homem e uma mulher no centro do

quadro, o homem tem cabelo e barba branca, aparentando ser idoso, uma perna de pau do lado esquerdo e está descalço no pé direito, segura um cajado na mão esquerda e se apoia com o braço direito na mulher. A ponta da perna de pau coincide com a ponta do cajado, parecem se encostar. A mulher aparenta ser idosa, veste uma blusa e saia longa, está descalça, segura com a mão esquerda o ombro esquerdo do homem e com a mão direita uma trouxa em formato de cuia. Há um cocho de cavalos atrás deles, uma cuia ao lado do homem e um pilão ao lado da mulher.

**FIGURA 18 – *Retirantes* (1945), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1945, óleo sobre tela. 180 x 150 cm, Coleção ateliê do artista.

Esta tela foi posteriormente modificada pelo artista em 1959, sendo renomeada como *O Perna-de-Pau e Sua Senhora* (Figura 19), que pertence ao Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, e é considerada pelo Projeto Portinari o segundo estágio da obra. Nele, o senhor mantém-se na mesma posição, a perna de pau está um pouco mais pontuda, e há um espaço entre o cajado e a ponta. A senhora permanece também na mesma posição, agora segurando uma cuia. Eles estão de chinelos e os elementos do fundo não existem mais.

**FIGURA 19 – *O Perna-de-Pau e sua Senhora* (1959), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *O Perna-de-Pau e Sua Senhora*, 1945, óleo sobre tela. 178 x 97 cm, Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, Campina Grande.



A última obra de 1945 é *Retirantes* (Figura 20), outra pintura a óleo sobre tela pertencente a coleção da S/A Fluxo – Comércio e Assessoria Internacional. Nela são retratadas dez pessoas, sendo a figura central um homem sem camiseta e de chapéu que segura algo no ombro. Ao seu lado esquerdo há um menino de chapéu que olha para o homem em posição de questionamento; depois há um menino menor também de chapéu que olha para frente; um homem de chapéu que parece olhar para os meninos; e uma menina de vestido e chapéu. Do lado direito do homem que fica ao centro, há duas mulheres, cada uma com uma criança no colo, entre elas há uma menina que olha para o homem. Eles aparecem sobre um solo terroso e parecem estar em frente a um muro que esconde uma paisagem urbana.

**FIGURA 20 – *Retirantes* (1945), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1945, óleo sobre tela. 38 x 46 cm, S/A Fluxo – Comércio e Assessoria Internacional

Em 1947, a produção do artista relacionada à temática dos retirantes totaliza duas obras. A primeira é a pintura a óleo sobre tela de uma coleção particular chamada *Menino Retirante Segurando o Bauzinho* (Figura 21). Nela há um menino de chapéu triangular que veste camiseta laranja, calça cinza e uma capa preta, porém descalço. Ele segura com a mão direita algo que parece uma vara com uma trouxa amarrada na ponta e com a mão esquerda um bauzinho vermelho decorado. A presença de baús com esta mesma forma é recorrente, porém geralmente ele aparece em azul e não em vermelho como aqui.

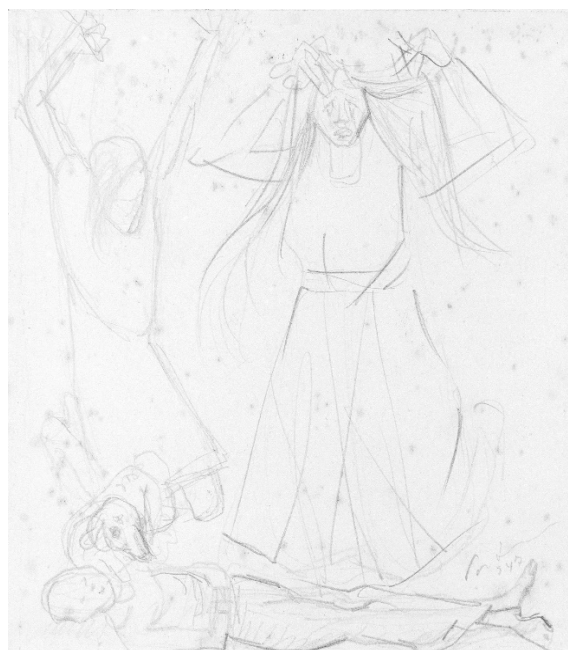
**FIGURA 21 – *Menino Retirante Segurando Bauzinho* (1947), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Menino retirante segurando bauzinho*, 1947, 100 x 81 cm, óleo sobre tela. Coleção Particular.

Já em *Retirantes* (Figura 22), um desenho a grafite em papel que pertence a uma coleção particular, há um corpo estendido no chão, aparentemente morto e com as mãos sobre o ventre. Um animal está próximo ao corpo, atrás dele há uma mulher ajoelhada, com o rosto baixo e as mãos para cima. Ao lado dela há outra mulher aparentemente também ajoelhada. Ela se descabela e tem feição de desespero.

**FIGURA 22 – *Retirantes* (1947), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1947, grafite sobre papel. 18 x 16 cm, Coleção particular.

Em 1951, Portinari foi identificada uma única obra sobre a temática dos retirantes.

*Retirantes* (Figura 23) é um desenho a grafite em papel, pertencente a uma coleção particular. Em primeiro plano há uma pessoa ajoelhada que segura uma outra pessoa caída no chão. Próximo a elas há mais três pessoas, uma do mesmo tamanho das duas primeiras e outras duas menores. Uma das menores parece também estar caída no chão. Ao fundo há quatro grupos com muitas pessoas, o que vem mais a frente é seguido por uma carroça puxada por um cavalo.



**FIGURA 23 – *Retirantes* (1951), de Candido Portinari**

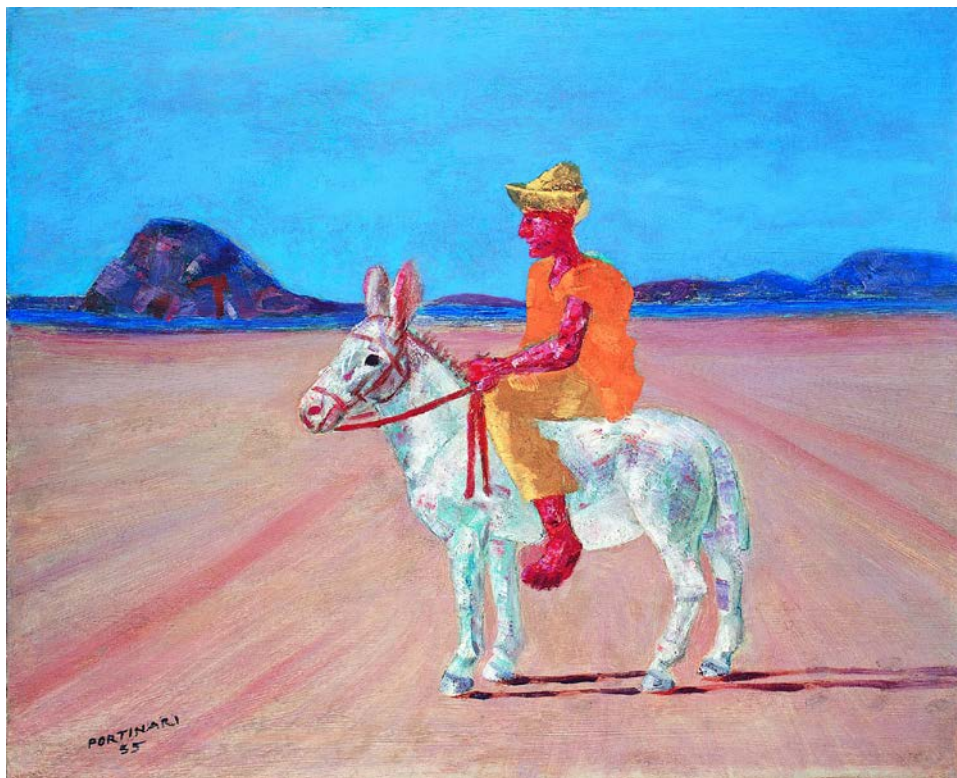


Candido Portinari, *Retirantes*, 1951, grafite sobre papel. 14 x 34,5 cm, Coleção particular.

Em 1955, a produção do artista relacionada à temática dos retirantes foi de oito obras.

A pintura *Paisagem com Retirante* (Figura 24) é um óleo sobre tela que pertence a uma coleção particular. Nela há um homem de roupa e chapéu amarelos, pés descalços sobre um burro branco. O homem segura as rédeas do burro e ambos olham para frente. A paisagem é arenosa e ao fundo o relevo é montanhoso. O céu é azul e sem nuvens, a sombra do burro está projetada para trás, o que indica que trata-se de um dia de sol.

**FIGURA 24 – *Paisagem com Retirante* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, óleo sobre tela. 49,5 x 61 cm Coleção particular.



Já *Retirantes* (Figura 25) é um desenho a lápis de cor sobre papel que também pertence a uma coleção particular. Há nele nove pessoas, à direita do quadro, um homem de chapéu que segura do lado esquerdo uma trouxa amarrada a uma vara e do lado direito um menino de chapéu que enxuga o rosto com sua camiseta; atrás do menino há uma mulher que segura com a mão direita uma trouxa e com a esquerda um bebê embrulhado em um pano retalhado; do lado direito da mulher há uma criança que segura no colo um cachorro; ao lado há uma menina que segura no colo uma criança menor; atrás dela vem uma senhora de véu que divide o cajado com um senhor de perna de pau e barba branca, o qual segura na mão direita uma trouxa. Não há paisagem, somente um fundo amarelo e o sol está na parte superior da tela, ao lado direito.

**FIGURA 25 – *Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, lápis de cor sobre papel. 33 x 32 cm, Coleção particular.

Em *Retirantes* (Figura 26), Portinari faz um desenho a crayon colorido, crayon e grafite sobre papel que pertence a uma coleção particular. Nele há quatro pessoas, à direita do quadro, há um homem de mãos jogadas para o alto, cabeça virada para cima e pernas afastadas; ao lado dele outro homem com a mão esquerda no queixo e a direita na testa, as pernas estão flexionadas viradas para o primeiro homem; o terceiro homem está com as duas mãos nas laterais da cabeça, aparentando tapar as orelhas, e pernas levemente flexionadas; por último há uma mulher de costas, ajoelhada, cabelo solto e braços para o alto.

No outro lado da folha há uma dedicatória escrito: “Para o amigo Mário Dionísio, com o abraço de Portinari 55”. Mário Dionísio foi um pintor e escritor neorrealista português, amigo de Portinari, que escreveu um livro em homenagem ao pintor brasileiro em 1953.

**FIGURA 26 – *Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, crayon colorido, crayon e grafite sobre papel. 32 x 30 cm, Coleção particular.



A quarta obra deste ano é *Retirantes* (Figura 27), um desenho a grafite sobre papel, de uma coleção desconhecida. Nele, um homem ajoelhado ao centro do papel estende os braços e olha para o alto; uma menina o abraça voltando o rosto também para cima; um menino do outro lado do homem está estirado no chão de barriga para baixo e segurando a cabeça; em frente a eles há o corpo embrulhado de uma mulher morta. Há no desenho uma cuia derramando uma gota d'água, uma trouxa, o baú e o sol.

**FIGURA 27 – *Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, grafite sobre papel. 34,5 x 33,5 cm, Coleção desconhecida.

*Onze Retirantes* (Figura 28) é um desenho a grafite sobre papel kraft de uma coleção particular. Sob o sol estão representados da direita para a esquerda, um menino de chapéu que segura uma gaiola com um pássaro dentro; uma menina de tranças e ventre bojudo que segura uma cuia; uma menina maior de cabelo curto; um menino só de camiseta que coloca a mão direita o cotovelo de um homem de chapéu e ventre bojudo que segura com a mão esquerda uma trouxa amarrada a uma vara; entre os dois há um cachorro pequeno e esquelético; ao lado do homem há uma mulher de ventre bojudo que segura uma criança esquelética no colo; entre eles há outro homem de chapéu; ao lado da mulher há outra mulher com uma trouxa na cabeça; depois há um senhor de ventre bojudo que com a mão esquerda segura um cajado e com a direita está de mãos dadas com uma senhora que usa véu e segura um cajado na mão direita.

**FIGURA 28 – *Onze Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Onze Retirantes*, 1955, grafite sobre papel kraft. 35,5 x 38,5 cm,

Coleção particular.

A sexta obra deste ano é *Retirantes* (Figura 29), um desenho a sanguínea e crayon sobre papel que pertence a uma coleção particular. Nele estão da direita para a esquerda, um menino só de camisa que tem o braço direito segurado por um homem de chapéu; ao lado dele há uma mulher que segura a barra do vestido com a mão direita e tapa o sol do rosto com a mão esquerda; depois há uma mulher que segura uma criança nua e esquelética; por último há um senhor sentado em uma pedra que segura um cajado na mão esquerda. Em volta das pessoas há bananeiras e o tronco de um coqueiro; ao fundo há casas.

**FIGURA 29 – *Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, sanguínea e crayon sobre papel. 29 x 35 cm,  
Coleção particular.



O desenho seguinte é a grafite e sanguínea sobre papel, intitulado *Retirantes* (Figura 30) e pertence a uma coleção particular. A figura central é uma mulher que segura com a mão esquerda uma trouxa e com a direita um bebê embrulhado; em frente a ela há um menino de chapéu que segura com a mão esquerda a mão de um homem de chapéu que tem na outra mão uma trouxa amarrada a uma vara; ao lado dele há duas crianças parecidas, uma atrás da outra, a da frente veste apenas uma camiseta e tem o ventre bojudo; do lado esquerdo da mulher há outra mulher, aparentemente mais jovem, que tem um ventre bojudo e segura no colo uma criança de corpo esquelético por último, há um senhor que segura um cajado na mão direita. Eles parecem estar em frente a um muro e tem o sol sobre as cabeças.

**FIGURA 30 – *Retirantes* (1955), de Candido Portinari**

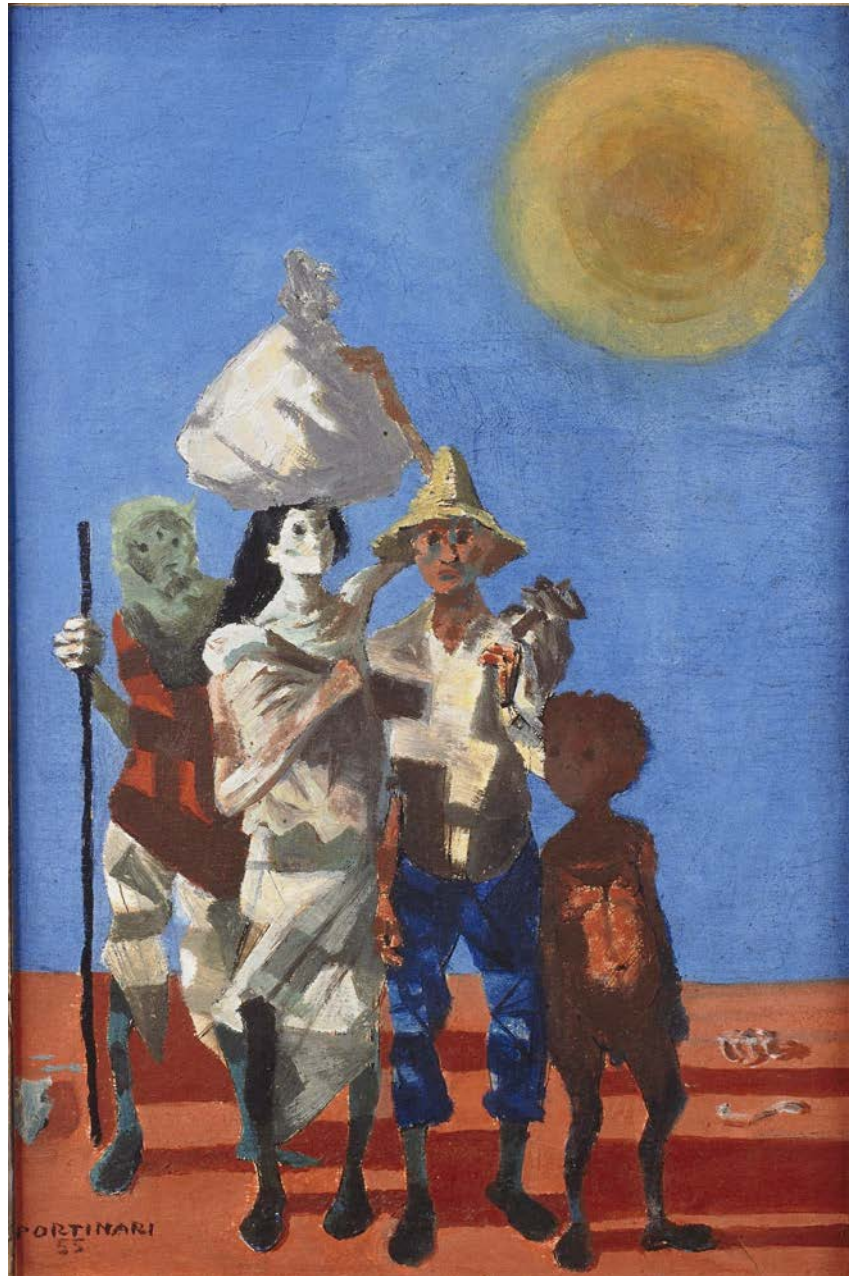


Candido Portinari, *Retirantes*, 1955, grafite e sanguínea sobre papel. 26 x 27 cm, Coleção particular.

A última obra de 1955, *Os Retirantes* (Figura 31), uma pintura a óleo sobre madeira que pertence a uma coleção particular. Nele estão representados da direita para a esquerda, um menino que aparenta estar nu, um homem de chapéu que segura uma

trouxa amarrada a uma vara na mão esquerda; uma mulher que segura uma trouxa sobre a cabeça com a mão esquerda e um bebê embrulhado com a mão direita; e um senhor que se apoia a um cajado com a mão direita. A paisagem é plana, o solo árido e há ossos espalhados pelo chão. Ao alto o sol grande em um céu azul sobre as cabeças dos personagens.

**FIGURA 31 – *Os Retirantes* (1955), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Os Retirantes*, 1955, óleo sobre madeira. 23 x 14,5 cm, Coleção particular.



Em 1957 Portinari fez três obras na temática dos retirantes, todas com o mesmo título. A primeira foi *Retirantes* (Figura 32), uma pintura a óleo sobre madeira de uma coleção particular. Nela há oito pessoas, um homem de chapéu é a figura central, ele segura a mão de um menino de ventre bojudo que olha para ele; ao lado há uma menina de tranças que segura algo na mão esquerda; atrás das duas crianças há um senhor de barba e cabelos brancos que segura uma trouxa sobre o ombro direito; do outro lado do homem há duas mulheres, cada uma com uma criança esquelética no colo. O solo é arenoso e o céu azul com o sol sobre a cabeça dos personagens.

**FIGURA 32 – *Retirantes* (1957), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1957, óleo sobre madeira. 44 x 35 cm, Coleção particular.



A segunda obra deste ano é *Retirantes* (Figura 33), um desenho a grafite sobre papel, de uma coleção particular, que apresenta um corpo de homem estirado no chão com urubus ao redor há um homem de chapéu e trouxa amarrada nas costas próximo e olhando para o corpo, ele coloca as duas mãos sobre a cabeça; depois há uma mulher que segura uma criança com a mão esquerda e coloca a mão direita sobre a cabeça, ela olha para o corpo; uma menina abraça as pernas da mulher; atrás da mulher há um senhor que olha para frente espantado; a lado uma mulher com as duas mãos cobrindo o rosto; por último outra mulher que cobre o rosto com a barra da saia.

**FIGURA 33 – *Retirantes* (1957), de Candido Portinari**

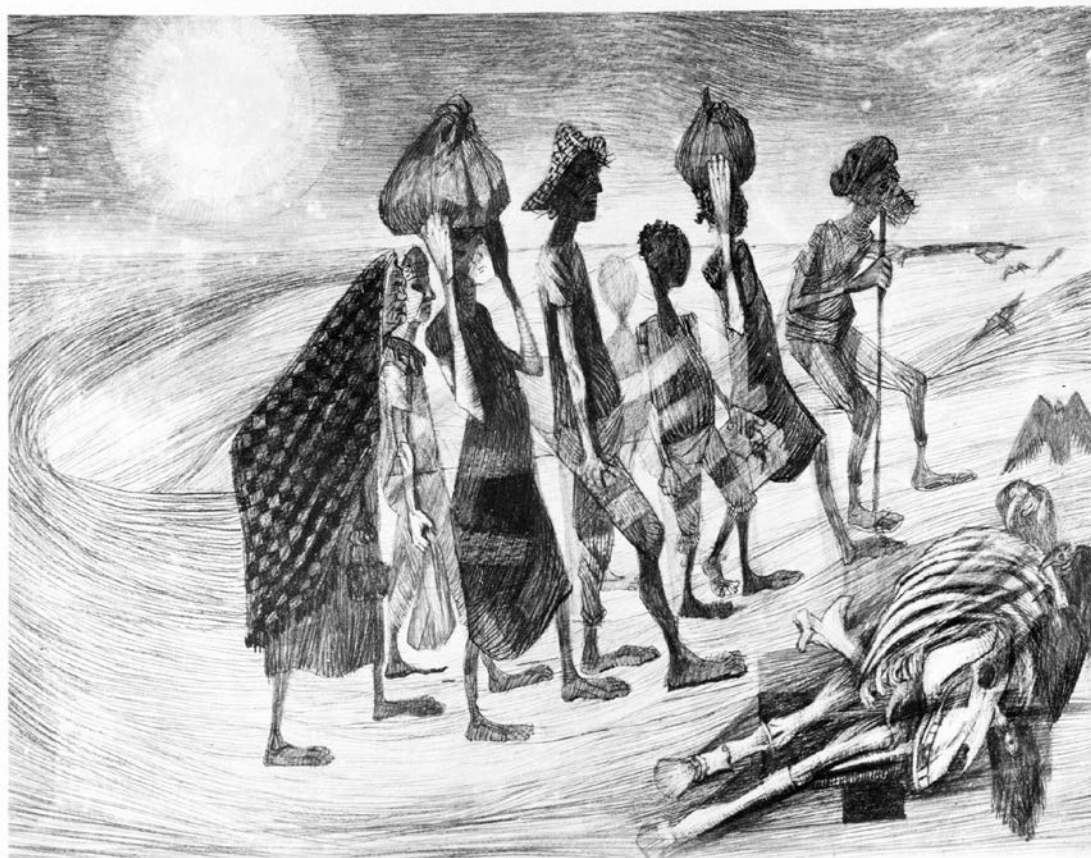


Candido Portinari, *Retirantes*, 1957, grafite sobre papel. 20,3 x 30 cm, Coleção particular.

A última obra de 1957 é *Retirantes* (Figura 34), é um desenho em técnica e suporte não identificados, pertencente a uma coleção desconhecida. No canto inferior direito há um esqueleto que parece ser de um burro, cercado por urubus. Ao lado dele, da direita para a esquerda, caminham um homem de chapéu que aponta a direção com a mão esquerda e segura um cajado com a mão direita; uma mulher que segura uma

trouxa na cabeça; duas crianças; um homem de chapéu; outra mulher de trouxa na cabeça; uma pessoa que segura uma cuia; e por último uma senhora coberta por um pano desde a cabeça. Todos estão descalços, em um ambiente desértico e com o sol sobre as cabeças.

**FIGURA 34 – *Retirantes* (1957), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1957, técnica e suporte não identificados. Dimensões desconhecidas, Coleção desconhecida.

Em 1958, Portinari fez nove obras na temática dos retirantes. A primeira delas foi *Retirantes* (Figura 35), um desenho a grafite sobre papel de uma coleção partícula. Nele, há um homem sentado no chão de pernas esticadas, uma pessoa o ajuda a beber água e outra está atrás ajoelhada, perto de um cachorro que se curva para ele; no fundo há uma pessoa de costas próximo a uma trouxa e na frente há um baú. Este desenho é um estudo para a próxima obra, por este motivo a cena principal se repetirá.

**FIGURA 35 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, grafite sobre papel. 24 x 21 cm, Coleção particular.

Em *Retirante Morrendo* (Figura 36), uma pintura a óleo sobre madeira que pertence a uma coleção particular, há também um homem sentado no chão de pernas esticadas que bebe água de uma cuia e tem a cabeça apoiada por um homem de chapéu; atrás deste homem há uma mulher que tapa os olhos com as mãos e é abraçada por um menino; de um lado dela há uma mulher que apoia o braço direito no esquerdo e olha para o homem que bebe água, do outro uma mulher de mãos cruzadas que também olha para a cena.



**FIGURA 36 – *Retirante Morrendo* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirante morrendo*, 1958, óleo sobre madeira. 160 x 110 cm, Coleção particular.

A terceira obra é *Retirantes* (Figura 37), um desenho a grafite sobre papel de uma coleção particular. O elemento central é um homem de chapéu e ventre bojudo; de um lado há uma mulher também de ventre bojudo que segura uma criança no colo; do outro lado outra mulher e duas crianças. Este desenho é um estudo para a próxima obra.

**FIGURA 37 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, grafite sobre papel. 21 x 13 cm, Coleção particular.

*Retirantes* (Figura 38) é uma pintura a óleo sobre tela de uma coleção particular que representa oito pessoas. Ao centro há um homem de chapéu que segura uma cuia e apoia um senhor que tem um cajado na mão direita e carrega uma trouxa na esquerda; ao lado do senhor vêm duas crianças, uma menina atrás e um menino só de colete na frente; do outro lado do homem há duas mulheres, ambas carregam com uma mão uma trouxa sobre a cabeça e com a outra uma criança esquelética.



**FIGURA 38 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, óleo sobre tela. 116 x 90 cm, Coleção particular.

A quinta obra, *Retirantes* (Figura 39), é uma pintura a óleo sobre madeira de uma coleção particular. Nela são pintadas quatro pessoas, da direita para a esquerda, há um menino nu, de costelas marcadas e ventre bojudo; um homem de chapéu que parece carregar uma trouxa apoiada ao ombro; uma mulher que com a mão esquerda segura uma trouxa na cabeça e com a direita uma criança; e um senhor de chapéu que segura um cajado com a mão direita. Há ossos espalhados pelo chão.

**FIGURA 39 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, óleo sobre madeira. 35 x 27 cm, Coleção particular.

Em *Retirantes* (Figura 40), uma pintura a óleo sobre madeira de uma coleção particular, a cena anterior se repete, mas dessa vez o menino usa chapéu e camisa, a trouxa que o homem segura é visível e está amarrada em uma vara. Na paisagem não há mais ossos no chão e há sol no céu. A disposição dos personagens é a mesma.



**FIGURA 40 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, óleo sobre madeira. 36 x 27 cm, Coleção particular.

Já em *Retirantes* (Figura 41), outra pintura a óleo sobre madeira de uma coleção particular, a cena é diferente. Um homem caído no chão tem sua cabeça apoiada no joelho e na mão de outro homem que segura uma cuia; ao lado há uma mulher que olha a cena e outra de costas.



**FIGURA 41 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, óleo sobre madeira. 56 x 65 cm, Coleção particular.

Em *Retirantes* (Figura 42), mais uma pintura a óleo sobre tela de uma coleção particular, há um corpo no chão sendo embrulhado por dois homens ajoelhados; junto ao corpo há uma mulher ajoelhada e curvada sobre ele; atrás uma mulher com as duas mãos no rosto e na frente mais uma mulher com os braços na cabeça e um cachorro pulando em sua perna. Há uma parede ao lado e o sol ao fundo de uma da cena.

**FIGURA 42 – *Retirantes* (1958), de Candido Portinari**

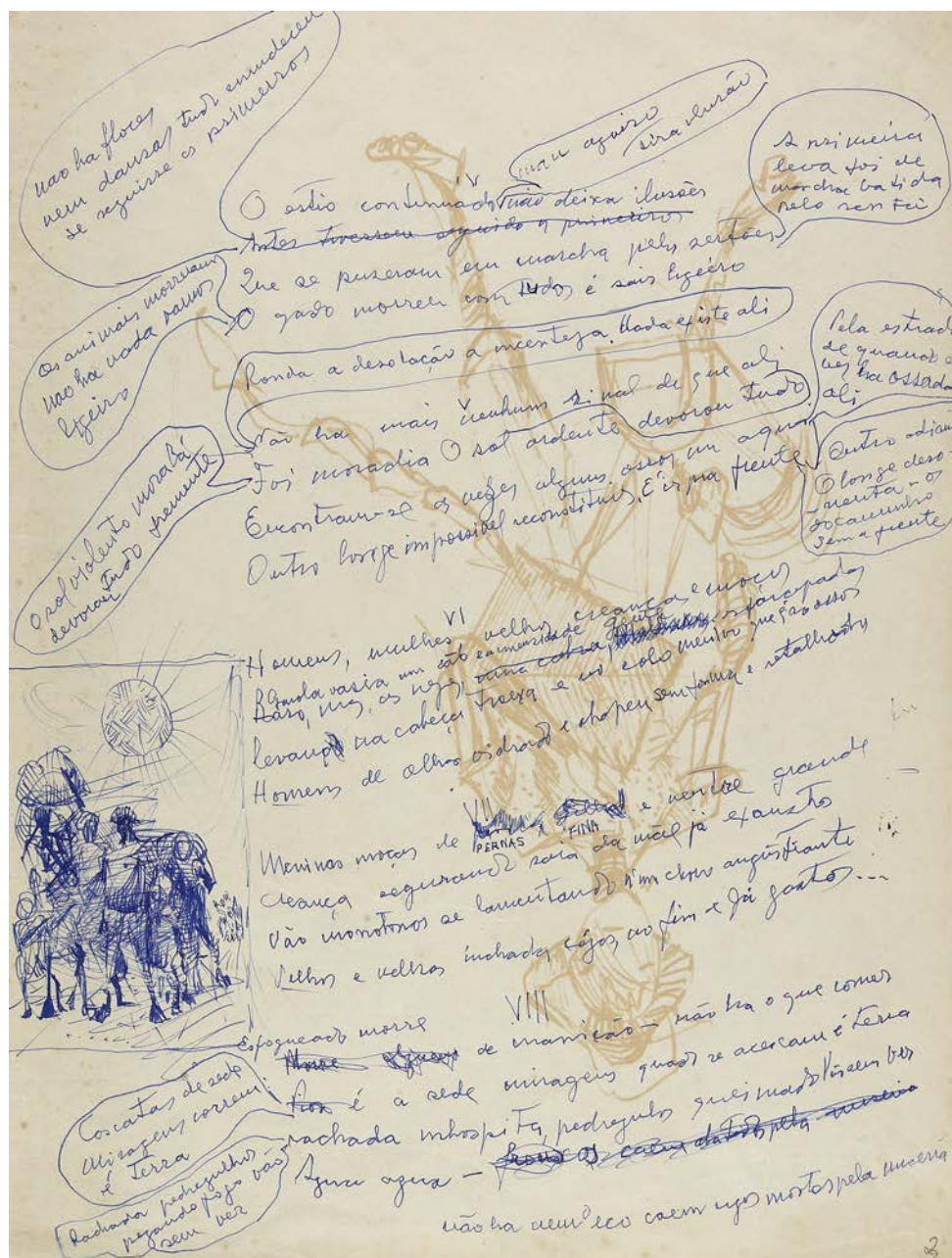


Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, óleo sobre tela. 63 x 64 cm, Coleção particular.

O último desenho deste ano, *Retirantes* (Figura 43), de uma coleção particular, foi feito em caneta-tinteiro sobre papel. O desenho na realidade ocupa uma parte pequena do papel, a maior parte do espaço é preenchido por um poema e no verso do papel há uma outra obra, o que é perceptível no papel. Esse desenho, em marrom claro, representa aparentemente um menino ou rapaz retirante com baú à mão, como naquele desenho do figurino para Iara e no da figura 21. No desenho parece ter sete pessoas, sendo da direita para a esquerda, uma pessoa que carrega uma trouxa sobre os ombros; uma criança; um homem de chapéu e ventre bojudo; uma mulher; duas crianças e outra pessoa com uma trouxa sobre a cabeça. No céu há sol e no chão algo que parece um esqueleto.



**FIGURA 43 – Retirantes (1958), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1958, caneta-tinteiro sobre papel. 9, 5 cm x 6,5 cm, Coleção particular.

Em 1959, Portinari fez quatro obras na temática dos retirantes. A primeira é *Retirantes* (Figura 44), uma pintura a óleo sobre madeira de uma coleção particular. Da Direita para a esquerda, há um menino só de camiseta e ventre bojudo com a mão esquerda na cabeça e a direita para frente; um homem de chapéu que apoia uma trouxa amarrada a uma vara sobre o ombro com a mão esquerda; uma mulher que com a mão esquerda segura uma trouxa sobre a cabeça e com a direita uma criança esquelética;

uma mulher com um lenço estampado na cabeça que segura com a mão direita outra criança esquelética; e um senhor que tem um cajado na mão direita e está de cabeça baixa. Há ossos de animais espalhados pelo chão.

**FIGURA 44 – *Retirantes* (1959), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1959, óleo sobre madeira. 90 x 70,5 cm, Coleção particular.

A segunda obra deste ano é *Retirantes* (Figura 45), um desenho a grafite sobre papel de uma coleção particular. Nele há, da direita para a esquerda, um homem segurando um saco sobre as costas, uma mulher com algo apoiado no ombro esquerdo;



uma mulher de costas; um senhor de cabelo e barba brancos e joelhos flexionados segura um cajado e uma menina segura em seu braço. Há sol sobre as cabeças dos personagens.

**FIGURA 45 – *Retirantes* (1959), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1959, grafite sobre papel. 23 x 20,5 cm, Coleção particular.

Em *Retirantes* (Figura 46), um desenho a grafite e crayon sobre papel, da coleção Museus Castro Maya, há também um homem que carrega um saco nas costas; uma mulher que segura uma criança no colo; uma mulher de ventre bojudo e ossos marcados que segura uma cuia; um senhor que segura com uma mão um cajado e com a outra a mão de uma menina que carrega uma cuia. Ao fundo há vegetação. Este desenho é um estudo para a próxima obra, por este motivo a cena principal se repetirá.

**FIGURA 46 – *Retirantes* (1959), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1959, grafite e crayon sobre papel. 23,5 x 21,5 cm,  
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

*Retirantes* (Figura 47), é uma gravura a água-forte e água-tinta sobre papel, que é uma ilustração para o livro *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego. Foi feita uma tiragem de 120 exemplares e outra sem numeração. A disposição é a mesma em ambas, isto é, não há diferenças no desenho, mas apenas no tratamento gráfico e na técnica utilizada.

**FIGURA 47 – *Retirantes* (1959), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1959, água-forte e água-tinta sobre papel. 23,5 x 21,5 cm, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil, edição limitada.

Em 1960, Portinari encerrou sua produção relacionada aos retirantes com uma pintura a óleo sobre tela intitulada *Retirantes* (Figura 48). Ela pertence a uma coleção particular. Ao centro da tela há um homem de chapéu que segura provavelmente uma trouxa sobre o ombro com a mão direita; de um lado um menino de chapéu e uma menina que leva uma trouxa sobre a cabeça; do outro uma mulher que segura uma criança no colo e um



menino que olha para ela e segura com a mão esquerda o chapéu na cabeça e com a mão direita uma maleta.

**FIGURA 48 – *Retirantes* (1960), de Candido Portinari**



Candido Portinari, *Retirantes*, 1960, óleo sobre tela. 73 x 60 cm, Coleção particular.

### **1.3 Portinari escreve sobre retirantes**

A descrição destas obras que abarcam a temática dos retirantes ao longo da carreira de Portinari faz-se importante devido à repetição tanto do assunto quanto das cenas e dos personagens nelas retratados. Personagens estes, insistem a crítica e o próprio pintor, presentes na memória que Portinari tinha de sua infância, dos retirantes que passavam por Brodowski: “essas lembranças não abandonam o artista Portinari que as fixará não só na tela, mas também através da poesia” (FABRIS, 1990, p. 108).

Assim, além da produção artística, os retirantes estão também presentes na produção poética de Portinari, no livro *Poemas* (PORTINARI, 1999), editado pelo Projeto Portinari. Foi feita uma busca com a temática dos retirantes a partir de menções e foram encontradas onze estrofes em dois poemas, intitulados *Deus de violência* e *Respirar*, sendo seis no primeiro e cinco no segundo.

Antonio Callado, nos prólogos de *Poemas*, escreve que os que conhecem a obra de Portinari “procurarão nos versos os temas do pintor”, porém, pede que, “na medida do possível, não façam isso. Para fazerem a vontade do autor leiam seus versos sem pensar em nada mais” (CALLADO, 1999, p.xv). Manuel Bandeira explicita nas páginas seguintes que “os temas de Portinari-poeta são os mesmos de Portinari-pintor” (BANDEIRA, 1999, p. xvii) e justifica dizendo que a obra poética de Candido Portinari “tem ela duplo interesse e importância para nós: com valer intrinsecamente, fundamenta, explica, de certa maneira completa, a obra do pintor, a obra patética de um homem que viveu sempre, desde menino, “entre o sonho e o medo”. (PORTINARI, 1999, p. xviii).

As seis estrofes que aparecem no poema *Deus de violência* tratam da dor e da miséria no dia a dia dos retirantes vistos por Portinari em sua infância, reforçando a violência com que as vidas desapareciam frente a tamanho sofrimento, trazendo claras referências que descrevem o quadro *Retirantes*, tal como podemos ver:

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos  
Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos  
Doloridos como fagulhas de carvão aceso

Corpos disformes, uns panos sujos,  
Rasgados e sem cor, dependurados  
Homens de enorme ventre bojudo  
Mulheres com trouxas caídas para o lado

Pançudas, carregando ao colo um garoto  
Choramingando, remelento  
Mocinhas de peito duro e vestido roto  
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes  
Aos velhos cegos agarradas  
Pés inchados enormes  
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas

No rumor monótono das alparcatas  
Há uma pausa, cai no pó  
A mulher que carregava uma lata

De água! Só há umas gotas – Dá uma só

Não vai arribar. É melhor o marido  
E os filhos ficarem. Nós vamos andando  
Temos muito que andar neste chão batido  
As secas vão a morte semeando.”  
(PORTINARI, 1999, p. 56 e 57)

No poema *Respirar* são descritos por Portinari características marcantes de *Criança Morta*, reafirmando a dor e a miséria presentes na memória do artista:

Poeira de terra morta brinca com o vento  
Mulher com filhos embrulhados, ficaram  
Na estrada, espiando por todos os lados, não vendo  
Nem rastro dos outros, permaneceram ao lado da cova  
do chefe que enterraram

O filho menor está morrendo  
As filhas maiores soluçam forte  
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo  
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte

Desolação. Silêncio apavorando  
Solo sem fim pegando fogo.  
Não há direção. O sol queimando  
Embrutece. Cabeça vazia de bobo

Há quanto tempo? Famintos e sem sorte  
A água pouca, ninguém pede nem faz menção  
Água, água, se acabar, vem a morte.  
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação

Que Santo no poderia livrar?  
Reza de velho louco  
Deus pode a todos castigar.  
Que é que esse menino tem? Está morto.”  
(PORTINARI, 1999, p. 61 e 62)

Apesar de cada um dos poemas referir-se mais claramente a *Retirantes* e *Criança Morta*, respectivamente, há em ambos menções que recordam *Enterro na Rede*, principalmente em trechos que explicitam a morte, como: “Há uma pausa, cai no pó / A mulher que carregava uma lata / De água! Só há umas gotas – Dá uma só / Não vai arribar.” (PORTINARI, 1999, p. 57), “permaneceram ao lado da cova do chefe que enterraram / O filho menor está morrendo” (PORTINARI, 1999, p. 61) e “Que é que esse menino tem? Está morto.” (PORTINARI, 1999, p. 62). Sendo assim, é quase gráfica a referência à *Série Retirantes* em ambos os poemas.

## 2. Portinari, Retirantes e a imprensa

A partir das observações acima iniciamos este trabalho de pesquisa com buscas automatizadas a veículos de imprensa por palavra-chave em acervos digitais. Foram escolhidos como veículos para esta análise o jornal *O Estado de S. Paulo*, a revista *O Cruzeiro* e o jornal *A Noite*. Os períodos pesquisados são diferentes devido ao período de existência de cada um dos veículos, bem como os exemplares que foram digitalizados. Não foram utilizados mais veículos no corpus desta pesquisa devido ao curto período de tempo.

Com esses três periódicos, conseguimos abranger a imprensa paulista (*O Estado de S. Paulo*), terra de Portinari, a imprensa carioca (*A Noite*), onde o artista mais viveu, e um semanário de circulação nacional (*O Cruzeiro*). Ambos são envolvidos com empreitadas artísticas e culturais. *O Estado de S. Paulo* foi crucial na criação e consolidação da Universidade de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *O Cruzeiro* foi a publicação de maior circulação de Assis Chateaubriand e *A Noite* era parceira da Escola Nacional de Belas Artes na divulgação de seus cursos e exposições, bem como do destaque anual com uma entrevista ao vencedor do Prêmio de Viagem, o qual Portinari venceu em 1928.

*O Estado de S. Paulo*, fundado em 4 de janeiro de 1875 no estado homônimo, “nasceu com o nome de *A Província de São Paulo*. Seus fundadores foram um grupo de republicanos, liderados por Manoel Ferraz de Campos Salles e Américo Brasiliense, que decidiram criar um diário de notícias para combater a monarquia e a escravidão” (OESP, 2017). Em 1890, adota o nome atual logo após a Proclamação da República.

Em 1930, “lança o Suplemento Rotogravura, com destaque às ilustrações e fotos” (OESP, 2017), que também começam a aparecer nas mais diversas partes do jornal. Em 1986, lança “o Caderno 2, um marco do jornalismo cultural brasileiro. O objetivo do caderno era fazer jornal com cara de revista diária, trazendo informação sobre artes, variedades, cultura, lazer e comportamento” (OESP, 2017).

*O Cruzeiro* teve sua primeira edição datada de 10 de novembro de 1928 e a revista foi publicada ininterruptamente de 1943 a 1975 (MEMÓRIA, 2017). Foi a principal revista lançada pelo grupo do Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, incentivador do MASP.

Com um alto número de imagens desde o início, a revista marcou pelo uso da propaganda:

Quase a metade das 64 páginas da revista está repleta de anúncios. Além de páginas inteiras a cores oferecendo os automóveis Lincoln, as novas vitrolas da GE e filmes da Metro Goldwyn Mayer, há também uma profusão de pequenos anúncios: de produtos de higiene à casas de tecidos, de hotéis à cabeleireiros; de fogões a gasolina à restaurantes. Profissionais liberais, como médicos e advogados também anunciam em suas páginas. Remédios e elixires os mais diversos completam a extensa lista (BARBOSA, 2002, p. 5)

A pauta política se misturava à pauta cultural, artística e, até mesmo, de entretenimento. O segredo era o estilo, consolidado nos anos 1940 com a dupla David Nasser e Jean Manzon.

A excepcionalidade é a marca registrada das reportagens da dupla que faz sensação junto ao público. Os temas induzem mais uma vez à polêmica, mostram o desconhecido, o perigo eminente, tornando os próprios produtores da notícia verdadeiros heróis. Heróis do jornalismo que serão lidos por pessoas comuns que encontram naqueles relatos uma mistura de realidade e sonho. A mítica do desafio induz o leitor a um mundo também de imaginação (BARBOSA, 20002, p. 14).

*A Noite* foi o primeiro jornal de propriedade de Irineu Marinho.

Em 1911, fundou “A Noite”, um vespertino que promoveu uma revolução na imprensa carioca. Mas isso seria um motivo de desgosto para Irineu Marinho: depois de vender o controle do jornal a um dos sócios — antes de viajar para fazer um tratamento de saúde na Europa — mediante o compromisso de recompra das ações, ele foi traído. As ações não lhe foram revendidas e Irineu perdeu “A Noite”.

Depois da viagem à Europa, Irineu Marinho entregou-se à criação de um novo jornal, que ele idealizava como um veículo vibrante, moderno, identificado com a cidade e o seu povo. Era a gênese de O GLOBO. Antigos companheiros de “A Noite” vieram juntar-se a ele na nova empreitada. A primeira edição circulou no dia 29 de julho de 1925, dez dias após o aniversário de Irineu (GLOBO, 2017).

O modelo adotado pelo *O Globo* é o mesmo que foi inaugurado pela *A Noite* e que fez época na imprensa brasileira em contraste aos “jornalões”, tal como eram conhecidos o *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*. Com muitas ilustrações e textos

mais curtos, Irineu Marinho inseriu em *A Noite* a cultura de publicar sobre todos os assuntos no jornal com igual peso. Dessa forma, artistas e esportistas tinham a chance de fazer primeira página tal como os políticos.

Com o crescimento do *Última Hora* e a consolidação de *O Globo*, *A Noite* perde espaço. O jornal fecha em 1964 em consequência dos fatos políticos que se abateram após o Golpe Militar.

Descreveremos a seguir a pesquisa em cada um dos três jornais escolhidos.

### 2.1 *O Estado de S. Paulo*

A pesquisa foi iniciada com buscas ao acervo digital do jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 25 de maio de 2016 que possui as edições digitalizadas do período de 1954 a 2013. Como resultados parciais foram encontradas 33 publicações no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os anos de 1962 e 2013, com busca pelas palavras-chave “Portinari” e “retirantes”. Destas, 21 são referentes a exposições com obras de Portinari, 7 se referem a vida e obra do artista e 5 fazem apenas menção a ele, como é demonstrado na tabela 3.

**Tabela 3 – Quantidade de publicações por tema em *O Estado de S. Paulo***

TEMA DAS PUBLICAÇÕES	QUANTIDADE
Exposições	20
Vida e obra	7
Menções	5

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 25/01/2017.

Além disto, podemos observar que mesmo após a morte de Portinari, em 6 de fevereiro de 1962, continuaram a ser publicadas matérias no jornal *O Estado de S. Paulo*. Tal observação fica demonstrada na tabela 4.

**Tabela 4 – Publicações por ano em *O Estado de S. Paulo***

ANO	PUBLICAÇÕES	ANO	PUBLICAÇÕES	ANO	PUBLICAÇÕES
1962	3	1998	7	2006	1
1972	1	1999	1	2007	1
1980	1	2001	1	2009	1
1990	1	2002	1	2010	1
1993	2	2003	2	2012	1
1994	1	2004	1	2013	3
1997	2	2005	1		

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 25/01/2017.

Em 1962, foram veiculadas três matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 49) possui o tema vida e obra e foi publicada em 11/02/1962. Com manchete “Portinari passou para a posteridade como um dos ‘grandes’ do século”, ela trata de um resumo da carreira do artista dias após sua morte.

É citada a viagem à Europa como ponto de partida de sua carreira. As origens de Portinari são lembradas, tanto por ele ter nascido e crescido no interior paulista, quanto por sua família ter migrado da Itália, “onde tanta arte embebeu a visão e a existência” das pessoas lá enraizadas. Menciona-se a ida de Portinari ao Rio de Janeiro, seu ingresso na Academia de Belas Artes e novamente é citado Prêmio de Viagem à Europa, a “hora exata” em “que Portinari vai conseguir uma preparação suficiente para se realizar como artista, numa obra perdurável, incorporadora de um repertório vivo a pintura brasileira, a pintura americana, universalizando-as”.

Há a seguir um posicionamento opinativo de que Portinari recebeu o prêmio em momento oportuno e soube utilizar-se da experiência em mérito próprio, explícito no trecho: “falamos em ‘hora exata’ porque a muitos de nossos artistas ocorreu chegar tarde o Prêmio de Viagem, ou chegar em instante incerto de formação, quando a maturidade não está preparada para receber séculos de cultura que a humanidade acumulou em arte”. Esta opinião é justificada pela continuidade que o artista dá a este percurso. É defendido que inserido em um ambiente de retorno às suas origens tanto italianas, quanto paulistas e cariocas, Portinari constrói sua identidade artística, aproveitando da Itália somente o ensinamento técnico.

Posteriormente é citada a “descoberta” de Portinari por Mário de Andrade no Salão de Belas Artes de 1931, quando o pintor acabara de regressar de sua viagem a Europa. Defende-se nesta reportagem que tal descoberta culmina em uma amizade e em um apoio importante para o destaque de Portinari em sua carreira, sendo considerada



“uma escala do destino do artista”. Considera-se no texto que apesar de a consolidação da carreira de Portinari ser independente da relação com Mário de Andrade, o apoio do crítico foi facilitador para o pintor. É citado que surge também nesta época a temática do café na obra de Portinari, o que faz com que em quatro anos desde o encontro com Mário de Andrade, o pintor ganhe reconhecimento internacional com *Café* (1935). Depois são citados no corpo da matéria diversas obras de Portinari que deram a ele reconhecimento nacional e internacional, como fica claro no trecho:

Candido Portinari enriquece a pintura nacional e mundial com uma série de trabalhos cuja simples enumeração cobriria todo o espaço de que dispomos, mas ao longo da qual vai perlustrando desde a arte sacra ao temário de fundo bíblico, desde a tragédia dos retirantes nordestinos aos “momentos históricos” da nacionalidade, indiferente a qualquer interpretação que a crítica possa atingir (Figura 49)

É neste trecho que se fala da temática dos retirantes como ponto fundamental da abordagem social de Portinari. É ressaltada a característica nacionalista do tema, bem como sua importância no conjunto da obra do artista. Há no texto destaque também para a temática religiosa na obra do pintor.

A matéria é encerrada com a ideia de que Portinari concluiu sua obra antes de morrer, deixando completa sua contribuição artística.

# FIGURA 49 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 11/02/1962

PÁGINA DOZE

## Portinari passou à posteridade como um dos "grandes" do século

O dramático acontecimento da semana que findou, para as artes plásticas, foi o desaparecimento do pintor Cândido Portinari. O artista insigne, nascido em terra paulista, em Brodosqui, boa terra roxa, veio predestinado à continuidade do esforço de polarização da pintura renovada, em nosso País, e cumpriu notavelmente esse destino, colocando na plenitude de sua obra, desde 1931 até agora, as qualidades mais altas do que trilha dentro do si e do que aprendeu em sua viagem à Europa, viagem de estudos, que enriqueceu por mérito próprio, por intermédio da pintura.

Tudo se entrosou então nos ingredientes dessa personalidade e dessa capacidade profissional e técnica, para fazer de Portinari o pintor que ele foi, na concepção, na execução, na criação.

Esta meditação sobre o destino grandioso desse artista deve partir então de suas origens mediterrâneas, dessa península onde tanta arte ancestralmente embegou a visão e a existência do ramo humano al emigrado. É um filho da Itália que nos dá um "melting-pot" paulista a flor humana desse destino, em que o meio explorará, pela sua pressão ambiente e as condições características, a originalidade do nativo, na fala e no olhar, na mão e na improvisação, nos dados conformadores, deformadores, insistentes numa problemática que se fez a aspiração adolescente, do menino que pintava uma estrela...

A procura do meio em que se desenvolver, aos 18 anos, participa dessa aspiração que vai em linha reta na realização do sonho da criança de Brodosqui, inferiorista, da pelo acidente da perna no jogo de futebol, mas lançada em insuperável marcha para a conquista de sua expressão. Levou dez anos para chegar ao Premio de Viagem à Europa, mas essa laurea é determinante na sua vida, porque é por via dela, na "hora exata" de sua formação, que Portinari vai conseguir uma preparação suficiente para se realizar como artista, numa obra perdurável, incorporadora de um repertório vivo à pintura brasileira, à pintura americana, universalizando-as.

Falamos em "hora exata" porque a muitos de nossos artistas ocorreu chegar tarde o Premio de Viagem, ou chegar em instante incerto de formação, quando a maturidade não está preparada para receber o impacto dos séculos de cultura que a humanidade acumulou em arte, e que a consideração imediata tornaria impossível que uma ambição individual, desligada de seus vínculos profundos, de arga-massa histórica, viesse a conhecer

para lhe dar continuidade. Continuidade criadora em arte e cultura. Para Portinari, seus dez anos de trabalho no Rio de Janeiro, sua adequação chegara nessa hora em que "regressa" com a sua psicologia e seus olhos ancestrais à Itália, à luz mediterrânea, aos ambientes de produção artística que informavam as suas inquietações, iluminadas por uma transformação paulista-carriosa, em que o capilar da terra roxa recebera, na certa mole de sua sensibilidade privilegiada, as marcas inconfundíveis de tropico e de virgindade cultural, caparas, fragmentárias, primitivas, na paisagem e no homem meio urbano e artístico. A "hora exata" do acontecimento inscrever-se na tripla do moço que "regressa" ao "pattern ancestral", mas conservará, íntegra e disposta à manifestação criadora, sua natureza criada à imagem da terra que o viu nascer. A esse filho de imigrantes italianos a Itália não poderá reivindicar senão o ensinamento técnico de que ele se abeberou na viagem de estudos, e que acrescentou em outros países ainda e em artistas de outras influências, da Holanda, por exemplo, com as cenas de Brueghel, tão intensamente vividas, tão populosas e pululantes de relações humanas.

E a volta quando ainda incerto ele apresenta seus primeiros quadros, é ao olho paulista de um crítico avisado, como Mario de Andrade, que caberá descobrir na massa dos expositores do Salão de Belas-Artes de 1931 "algo de novo que mirar", nesse artista desconhecido. "Quem é?" indaga Mario de Andrade a Manuel Bandeira. Essa "descoberta" tem sua importância polivalente no meio, porquanto se tratava de uma autoridade da vanguarda que a realizava, e porque Portinari carecia de um apoio, num meio em que os artistas não encontram, senão raramente, a compreensão valorizadora necessária, determinante, capaz de lhes proporcionar mais horizontes de libertação, como de marca Bandeira e função da crítica. E a simpatia humana de Mario de Andrade, sempre citada por Portinari, é esta demonstração esclarecida e calorosa capaz de abrir "le plus d'horizons".

O encontro de 1931 e portanto uma escala do destino do artista, e a sua impressionante afirmação independente da existência de Mario de Andrade, mas foi muito facilitada por essa compreensão. Por outro lado a situação renovadora encontrada por Portinari, à sua volta ao País, criara também outras condições, que permitiram ao pintor paulista a sua fulgurante aventura, nesses primeiros anos de

expressão em progresso, e então seria justo que lhe coubesse nos seus, como compensação, a temática do café, traduzida em arte pictórica, perseguida em vários quadros anteriores, rememorative do ambiente rural regional, nas figuras dos trabalhadores e nas plantas dos talhões do nosso "ouro verde", mas elevada à categoria da obra de arte em internacional reconhecimento, no Premio da Exposição do Instituto Carnegie, ao quadro "Café" (1935). A "descoberta" de Mario de Andrade naquela visita ao Salão de 1931 recebera pois em quatro anos uma repercussão mundial.

Via caberia nas linhas desta meditação sobre o destino de Portinari evocar sua obra múltipla, distribuída em inegotáveis esforços para atingir a posse de uma linguagem plástica aplicada às mais diferenciadas motivações. O artista criou uma galeria de retratos, chegou a neles transfundir a iluminação dos mestres da Renascença; criou as cenas dos morros cariocas, tão pertos e tão distantes, para a sua sensibilidade, da cabeça do menino de Brodosqui, amalgamando-as no mesmo gosto popular; criou as figuras "de lata d'água na cabeça" em que se refletem até os afroscos gregos e romanos... E em 1937 estava preparado para trabalhar no quadro festivo de "S. João", uma de suas obras-primas, mais amorosamente produzidas, arrancadas da rememoração da infância na fazenda de café, e estava preparado para os paisões e os anjinhos da obra máxima de arquitetura que se iniciava no Brasil, o Ministério da Educação.

De 1937 a 1955, quando realiza os painéis da "Guerra e Paz" para a ONU, Cândido Portinari enriquece a pintura nacional e mundial com uma série de trabalhos cuja simples enumeração cobriria todo o espaço de que dispomos, mas ao longo da qual vai perdurando desde a arte sacra ao lema de fundo bíblico, desde a tragédia dos retratados nordestinos aos "momentos históricos" da nacionalidade, indiferente a qualquer interpretação que a crítica possa atingir. E "A primeira mista", o "Tiradentes", e "A chegada de D. João VI ao Brasil", e "O descobrimento do Brasil", na menção linha dos nossos grandes artistas do passado, nas concepções de Pedro Americo, Victor Meirelles, do Almeida Junior da "Partida da Monção". O monumentalismo conceitual de Portinari amplifica porém a escala dando-nos os quadros de maior formato pintados no País.

E o ilustrador de livros, nacional e estrangeiro, cuja enumeração também não cabe aqui, desde o seu ponto de partida nas gravuras do livro de Machado de Assis para os "Com bibliofilia" (1944), acrescenta à portinariana uma divulgação que ninguém teve no País.

Ao desaparecer agora aos 58 anos completos, o artista já ultrapassara a plena realização de seu destino — leve tudo em vida como pintor, a morte não lhe interrompeu a aventureira conquista da glória. Cândido Portinari criou para nós a sua imagem imortal nessa conquista. Tornara-se uma instituição nacional, uma referência nas atitudes da arte internacional. Cumpriu uma grande missão entre os homens, recolhera-se, fez tempo, ao ascelismo de seu "atelier" no Leme. Estava pronto e completo para entrar na Posteridade. — G. F.



"Retrato de Olegario Mariano" (1928) que valeu a Portinari o primeiro premio de viagem à Europa.



"Cangaceiro" (1961), um dos últimos trabalhos do grande pintor falecido nesta semana.

### Exposições

A.A.M.M. — R. T. de Abril, 205. 1.º andar — Kinohita, pintura.

Ambiente — R. Martins Fontes, 205. Arte negra e obras de Chagall, Koon, Matisse, Djanira, Bandeira, Newton de Andrade, Orlino e outros.

Aspiração — Praça Ramos de Azevedo, 209 — Gravuras originais de Debré e Buzard.

Biblioteca Municipal — Exposição de dados sobre Pissarro.

Casa do Artista Plástico — Nestor Pontana, 115 — Obras de Anita Malfatti, Di Cavalloti, Flávio de Carvalho, Gervasio, Portinari, Rebolo, Tarsila e outros.

Centro Dom Vital — R. Barão de Itapetzinga, 355, 7.º — João Baptista Estilho Neto, pintura.

Cremel — Sete de Abril, 125, 2.º andar — Brás Dias, Venezi, Gândia e Iglesias, pintura e desenho.

"Falsa" — Barão de Linhares, 45 — Fábio Barbosa, Francisco Biondo e Geraldo Souza, pintura.

Palácio da Arte — Av. Paulista, 1.731 — Obras do acervo.

Pinacoteca — Praça da Luz, 2 — Obras de autores nacionais e estrangeiros.

R. Gule — R. R. Luis, 130 — Antonio Santiago Azeite, desenho e pintura.

A segunda matéria (Figura 50) possui o tema vida e obra e foi publicada também no dia 11/02/1962. Ela aparece na coluna “Artes na Semana”, ela trata mais brevemente do que a matéria anterior de um resumo da carreira de Portinari na ocasião da morte do artista. No texto, cita-se a importância do pintor nacional e internacionalmente. A morte do artista é considerada prematura, tendo Portinari falecido “ainda em pleno apogeu de sua força criadora, não é apenas uma lástima para a vida artística do País, é também um enorme prejuízo às conquistas que poderia obter para a pintura universal”. O reconhecimento internacional do pintor é também frisado ao citar que a notícia de sua morte estava presente em noticiários do exterior.

Conta-se brevemente o início da vida de Portinari, seu nascimento em uma fazenda de café, criado junto dos onze irmãos pelos pais imigrantes italianos e o início de sua caminhada artística aos nove anos quando Portinari pintou uma estrela. Em seguida, fala-se da trajetória do artista, iniciando como ajudante na decoração da igreja de Batatais, seu ingresso à Escola Nacional de Belas Artes, sua primeira exposição, o prêmio de viagem à Europa e o retorno do pintor ao Brasil, bem como seu encontro com Mário de Andrade. Estes fatos são considerados no texto como marcos iniciais na carreira de Portinari, eclodindo no sucesso obtido por *Café*.

A seguir, fala-se sobre a consagração do pintor, seu sucesso internacional com obras compradas por museus estrangeiros e suas realizações em âmbito nacional, como “os murais do Ministério da Educação, a série da música popular, dos retirantes, de Pampulha, dos grandes painéis *Tiradentes*, *A Primeira Missa*, *A Última Ceia*, *O Descobrimento do Brasil*”. Além disso, cita-se os murais para a sede da ONU. Destaca-se a dedicação de Portinari aos estudos para a realização das obras.

Ao fim, é dito que a morte do artista foi em decorrência da intoxicação causada pelas tintas por ele utilizadas e que no enterro estiveram presentes muitas pessoas que compreenderam a dedicação do pintor com o humano.

FIGURA 50 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 11/02/1962

## Artes na Semana

Morreu Portinari. No poder expressivo do grande mestre há toda a pujança do solo, do temperamento e da juventude do Brasil, propiciando sua arte uma contribuição destacada à cultura mundial. Seu falecimento, ainda em pleno apogeu de sua força criadora, não é apenas uma lastima para a vida artística do País, é também um enorme prejuízo às conquistas que poderia obter para a pintura universal. Portinari está entre os raros artistas brasileiros de todos os tempos que conseguiu elevar a nossa contribuição ao plano internacional e seu desaparecimento é agora lamentado por todo o mundo, como bem se observou pelo recente noticiário do exterior. Portinari nasceu numa fazenda de café, na cidadezinha de Brodowski, no Interior de São Paulo, em 29 de dezembro de 1903. Era filho de imigrantes italianos, camponeses, que para não fugirem à tradição trouxeram ao mundo doze filhos. Aos nove anos de idade, o menino Cândido pintou uma estrela. Era o seu destino de pintor que se iniciava na modesta ajuda que prestou à decoração da igreja de sua terra natal. Depois vieram os anos, e o moço desajeitado, de olhos azuis e modos caínicos, ingressa em 1918 na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Quatro anos depois, e sem que ninguém notasse, realiza a sua primeira exposição. Em 1928, é o ano do retrato de Olegário Mariano, do prêmio de viagem à Europa que tanto iria influir em sua carreira, dando-lhe os elementos fundamentais para a definição de seu modo próprio de pintar. Em 1930, regressa ao Brasil, é o encontro com Mario de Andrade, e o início de uma renovação que vai eclodir em 1935 como o seu histórico quadro "Café". Depois é sua consagração universal, seus quadros adquiridos pelos museus norte-americanos e europeus, os murais do Ministério da Educação, a série da música popular, dos retirantes, de Pampulha, dos grandes painéis "Tiradentes", "A Primeira Missa", "A Última Ceia", "O Descobrimento do Brasil" e o convite para realizar os murais para a sede da ONU em Nova York. Foram anos de longo, metódico, exaustivo trabalho, num desmentido completo à improvisação do gênio à facilidade, no arrivismo e às intrujices dos modismos. Portinari falece, vítima de sua arte, morto em con-

sequência de uma hemorragia cerebral provocada por intoxicações de sais pesados existentes nas tintas. Em seu enterro, no reconhecimento eterno de sua glória, lá esteve uma enorme massa popular, que entendeu o quanto ele lhe devotou em carinho na sua arte preocupada com o destino do homem.

✱

Vários manuscritos de Ernest Hemingway foram encontrados num bar de Key West, na Flórida. O bar "Slopy Joe's" pertencia a Joe Russel, amigo do grande escritor, que faleceu sem revelar a existência desses originais, que tudo indica estavam ocultos há mais de 30 anos. Entre os vários documentos achados estava o manuscrito de uma de suas mais famosas novelas "To have and have not".

✱

Aos 72 anos de idade, faleceu o compositor Jacques Ibert, que pertenceu à geração de compositores franceses considerada "post-impressionista". Suas principais obras são a ópera comica "Angelique", a suite orquestral "Escala", a ópera "Le roi d'Yvetot" e as músicas sinfônicas "Persée et Andromède", "Le jardinier de Camos" e "Féerie".

✱

O celebre regente Herbert Von Karajan demitiu-se da Ópera de Viena como protesto por não ter sido consultado sobre o acordo que colocava um ponto final no conflito entre os teatros subvencionados de Viena e o pessoal técnico da Ópera.

✱

Durante o ano findo, os cinemas lançadores de São Paulo apresentaram um total de 628 filmes, dos quais 553 em estréia e 75 em "reprises". Desse número, ocupa o cinema dos Estados Unidos o primeiro lugar com 169 lançamentos e 55 reapresentações, sendo seguido do cinema nipônico com 121 estréias e 2 "reprises".

✱

Numa prova que a arte abstrata não é tão abstrata, o escultor suíço Jean Tinguely foi condenado a pagar 500 coroas por ter uma de suas obras, uma estatua movel dotada de um sistema de fogos artificiais, provocado a morte de uma pomba. Esta na verdade devia escapar de dentro do mecanismo, mas a falha de uma engrenagem fez com que o passaro morresse no interior da estatua.

A terceira e última matéria (Figura 51) possui o tema vida e obra e foi publicada em 03/03/1962. Com manchete “Portinari e sua obra”, ela trata de uma retrospectiva das obras e fases mais marcantes na carreira do artista.

O texto começa falando da familiaridade do artista com o trabalhador brasileiro e conta sobre a união de fatores que levaram ao sucesso dos murais do Ministério da Educação e Saúde, visto que além da temática, o muralismo também fazia parte das tendências do pintor, por sua monumentalidade e também por corresponder aos anseios da divulgação popular da arte, dando a ela um caráter popular em um momento de agitação social. Depois são citadas as influências artísticas de Portinari bem como obras que remetem a cenários de sua infância como *Café* e *Jogos Infantis*. Sobre a infância são descritas características presentes nas obras com a temática dos retirantes como

O cenário desértico e a atmosfera rarefeita emprestam-lhe uma feição surrealista, acentuada pela inclusão de objetos pertencentes ao repertório do artista, tais como a corda, o baú, a cabaça, as pequenas pedras, os ossos e caveiras de boi, que sobre a imensidão de um chão amarelo, em que se projetam grandes e estranhas sombras, e sob o azul de um céu distante, tomam aspecto irreal (Figura 51)

Posteriormente fala-se sobre Portinari enquanto pintor oficial, sobre seu reconhecimento em âmbito internacional e sobre o conhecimento anatômico do artista, até que há um destaque sobre a temática dos retirantes. Sobre ela é dito que

Embora datem de 1936, as primeiras telas versando sobre o tema dos retirantes e do nordeste, é na década de quarenta que se revestem da expressividade tétrica e das horrendas deformações que provocaram controvertidas críticas, principalmente em Paris, quando de sua ruidosa exposição na Galeria Charpentier em 1946. Apesar de procedentes algumas censuras feitas pela imprensa francesa, o que realmente esteve em causa naquela ocasião foi a questão abstração-figuração, agravada, ainda que pouco, pelo partidarismo político, uma vez que se tratava de uma arte de caráter social praticada por um militante declarado do comunismo. Em *Enterro*, *Retirantes* e *Emigrantes*, assim como nos demais quadros desta série, a paisagem é desértica não se distanciando muito daquela criada para os *Espantalhos*, embora o cromatismo entre, por vezes, numa cadência baixa de tons esbranquiçados, levemente matizados. À matéria pictórica o artista dispensa grande interesse, elaborando-a rica nos contrastes de



densidade, na diversidade das pinceladas e na variedade de texturas das diferentes zonas. Os grupos de figuras, quase sempre obedecendo a uma estruturação triangular, adequam-se com sapiência no retângulo da tela, apresentando em relação ao todo unidade formal e grande integração tonal. As linhas negras riscadas sobre as superfícies dos membros são, mais do que meios de expressão, elementos plásticos participantes do conjunto, quebrando a monotonia que resultaria se ausentes. A disposição e o ritmo desses miseráveis seres na trágica fuga da seca, com seus descarnados pés, rostos profundamente sulcados, olhos vazios quando não derramando cachos de lágrimas, dorso recurvado, pernas angulosamente tortas, aparência raquítica e entumescida, inspiraram a coreografia do bailado Iara, apresentado pelo Original Ballet Russo, cujos cenários e figurinos foram desenhados por Portinari (figura 51).

Após falar sobre os retirantes, a matéria discorre sobre o trabalho de Portinari na Pampulha, sobre a decoração mural como característica mais importante nos últimos quinze anos de trabalho do pintor, sobre sua libertação do formalismo picassiano, a retrospectiva de sua carreira na V Bienal de São Paulo, e o caráter nacionalista da pintura de Portinari.

# FIGURA 51 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 03/03/1962

## PORTINARI E SUA OBRA

LAIS MOURA

II



Portinari do painel "A Primeira Missa", de 1948



Portinari da tela "Entero na Rede", de 1944

Em 1936, Portinari bastante familiarizado com a figura do trabalhador brasileiro estava apto para empreender a vultosa obra que lhe propõe o ministro Capanema, relativa à execução dos afrescos e do desenho para os revestimentos de azulejos do novo Ministério da Educação. A decoração mural convinha-lhe particularmente em virtude de sua tendência ao monumental e ao mesmo tempo respondia ao anseio dos movimentos artísticos daquela época de agitação social que visavam colocar a obra de arte ao alcance de todos e dar-lhe um caráter popular. Com sua habitual dedicação, o artista entregou-se, incansável, a um número infinito de esboços, estudos de grupos, de figura, de ampliações, como também, ao conhecimento da técnica e de artesanato dos famosos muralistas mexicanos, principalmente Diego Rivera, cuja influência se faz notar em alguns dos painéis. No conjunto da obra, que só se completou em 1945, devido à interrupção de 1939, observa-se a evolução do pintor, que partindo das soluções encontradas no início da fase Café chega a uma estruturação mais complexa e a um colorismo mais rico, imprimindo também maior dinâmica ao geometrizmo estático dos primeiros tempos. Os afrescos do salão de audiência, referindo-se aos diversos ciclos econômicos do Brasil, reúne cada um deles três ou quatro possantes figuras, distribuídas em espaço criado por planos regulares, em tonalidades e iluminação varia, cuidadosamente justapostos. As deformações, que são relativamente poucas, localizam-se especialmente nos grandes pés plantados ao solo, uma das características portinarianas, e nas mãos superdesenvolvidas pelo exercício do trabalho. Jogos infantis, ao contrário, de 1944 e realizado dentro de espírito muito diverso, é de um movimento rítmico crescente, como exige o próprio tema, prodigamente elaborado em sua diversidade de texturas, enconstrando no ritmo e na tonalidade a justa atmosfera, mas guardando porém uma certa melancolia.

Por outro lado, o artista que nunca abandonou seu cavelete criava incessantemente pinturas, nas quais compensando as restrições técnicas e temáticas impostas por seu trabalho no Ministério da Educação e a objetividade de espírito com que então se enfrentava, liberta sua fantasia, impregnando-a de cor e poesia. Retornam as imagens da infância, dominadas pela figura do espanhalho, que desde 1939, será motivo de inúmeras telas. O cenário desértico e a atmosfera rarefeita emprestam-lhe uma feição surrealista, acentuada pela inclusão de objetos pertencentes ao repertório de imagens do artista, tais como a corda, o baú, a cabeça, as pequenas pedras, os ossos e caveiras de bois, que, sobre a imensidão de um chão amarelado, em que se projetam grandes e estranhas sombras, e sob o azul de um céu distante, tomam aspecto irreai.

Nesse período o governo incumbiu Portinari da elaboração de três painéis para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova York de 1940, dando-lhe ensejo a uma viagem aos Estados Unidos, que será decisiva para sua arte e vida profissional. O êxito obtido com sua participação simultânea na Exposição Latino-Americana provocou inúmeros convites para mostras individuais nas principais cidades americanas, iniciando a popularidade internacional do pintor brasileiro, logo repercutida no continente europeu e que se prolongou por toda sua existência, haja vista a quantidade de exposições que realizou nos diferentes centros artísticos do mundo. Significativa do prestígio que adquirira foi também a encomenda oficial dos governos do Brasil e dos Estados Unidos, concernente à decoração mural de uma sala da Fundação Hispanica na Biblioteca do Congresso, em Washington. Considerada das obras mais livres em seu formalismo e de colorismo mais ousado realizadas então pelo muralista, interpreta com grande originalidade a descoberta das

terras da América e os episódios da colonização adaptáveis aos diversos países do continente. Porém, a consequência mais importante da estada na América do Norte para a posterior evolução do formalismo de Portinari, foi, indubitavelmente, a impressão que lhe causou Guernica, do muito admirado Picasso. A linguagem plástica moderna da tragédia criada em Guernica foi assimilada pelo artista em hora propícia. Algum tempo depois, tomado pelo sentimento de horror diante da guerra que assolava a humanidade, serviu-se dela com sabedoria na expressão de sua viva solidariedade com os sofrimentos do mundo. Exaspera-se sua angústia na terrível visão estampada nos painéis da Radio Difusora de São Paulo, hoje no saguão dos Diários Associados, emprestando às cenas bíblicas violência dificilmente superável. Nessa obra quase monocromática em seu desvalido jogo de planos iluminados em sombra, segundo varias nuances de cinza, é a força rítmica do prodigioso desenho que ressaltava, imprimindo-lhe o cunho pessoal do artista. Com grande conhecimento no setor do desenho anatômico, Portinari apresenta as figuras como que visseçadas, trancando-lhes os ossos, os músculos, os nervos das pernas, dos braços, dos pés, das mãos e da região peitoral, de acordo com o processo, que desenvolverá amplamente nas realizações futuras.

Embora datem de 1936 as primeiras telas versando sobre o tema dos retratantes do nordeste, é na década de quarenta que se revestem da expressividade teórica e das horrendas deformações que provocaram controvérsias críticas, principalmente em Paris, quando de sua rudivosa exposição na Galeria Charpentier em 1948. Apesar de precedentes algumas das censuras feitas pela imprensa francesa, o que realmente esteve em causa naquela ocasião foi a questão abstração figurativa, agravada, ainda que pouco, pelo paralarismo político, uma vez que se tratava de uma arte de caráter social praticada por um militante declarado do comunismo. Em Entero, Retirantes, Emigrantes, assim como nos demais quadros desta série, a paisagem é deserta, não se distanciando muito da queda criada para os Espanhais, embora o cromatismo entre, por vezes, numa cadência baixa de tons esbranquiçados, levemente matizados. A matéria pictórica o artista dispensa grande interesse, elaborando-a rica nos contrastes de densidade, na diversidade das pinceladas e na variedade de texturas das diferentes zonas. Os grupos de figuras quase sempre obedecendo a uma estruturação triangular, adequam-se com sapiência no retângulo da tela, apresentando em relação ao todo unidade formal e grande integração tonal. As linhas negras riscadas sobre as

superfícies dos membros são, mais do que meios de expressão, elementos plásticos participantes do conjunto, quebrando a monotonia que resultaria se ausentes. A disposição e o ritmo desses miseráveis seres na trágica fuga da seca, com seus decarnados pés, rostos profundamente sulcados, olhos vazios quando não derramando cachos de lágrimas, dorso recurvado, pernas angulosamente tortas, aparência raquítica e entusmesceda, inspiraram a coreografia do bailado Iara, apresentado pelo Original Ballet Russo, cujos cenários e figurinos foram desenhados por Portinari.

É na igreja de São Francisco de Assis, pertencente ao conjunto da Pampulha, que a arte de Candido Portinari e a arquitetura de Oscar Niemeyer realizam sua mais perfeita síntese. Terminada em 1944, esta obra é mais significativa da arte sacra moderna suscitou, tanto pela ousadia das soluções arquitetônicas oferecidas pelo concreto armado quanto pelo inedito da representação das cenas sagradas, a repreciação do clero e dos fiéis, levantando acirrada polemica em torno da original capela. Concedendo o desenho para o painel de azulejos de uma das fachadas, pintando a Via Sacra e a cena do altar-mor que representa São Francisco despojando-se de suas vestes na praça de Assis, Portinari realiza a última de suas melhores obras, não atingindo pos-

teriormente o equilíbrio e a força que fazem a beleza da enorme tempera da capela-mor. Embora dramático, é dentro de uma relativa contenção que o estilo do artista atinge grande expressividade nessa criação. A colossal imagem de São Francisco, carregada de vigor profético, centraliza a composição em cuja volta a multidão, distribuída em pequenos grupos, fixa o santo escandalizada e amedrontada.

Os inúmeros metros quadrados de parede que Portinari cobre com seu admirável desenho e técnica primorosa não limitaram como não limitaram a produção de retratos, ora mais fiéis ao modelo, ora dele se desviando por necessidades plásticas impostas por uma estruturação de caráter construtivo, e de novas séries de meninos com papagaio, arapuca, galoia, de músicos, de mães, de vaqueiros, de bois. Algumas destas são de grande beleza plástica e expressiva, como a série Mulheres Chorando de 1945, em que o ritmo é acentuado pelo vigoroso grafismo, as cores e os volumes distribuem-se segundo um formalismo de tendência geométrica e a matéria trabalhada com requinte.

É porém a decoração mural que caracteriza a obra de Portinari nos últimos quinze anos, tomando novos rumos por volta de 1948, por ocasião do trabalho realizado no Banco Boa Vista do Rio de Janeiro. Abandonando o expressionismo teatral que presidiu a fase anterior, o artista muda sua paleta, passando das tonalidades neutras e sombrias para os amarelos, verdes, azuis combinados em sinfonia harmônica. Libertar-se do formalismo picassiano, criando um espaço geometrizado por planos de luz colorida que se cruzam guardando a transparência. Procurando a bidimensionalidade, os volumes reduzem-se progressivamente ao plano, e o modelado ao seu mínimo. Essa disciplina formal foi sistematicamente desenvolvida pela Escola de Paris, originando-se das pesquisas de mestres como Jacques Villon, conhecido por suas estruturas piramidais e pela vibração luminosa de suas telas. Manipulando a técnica com grande desenvoltura, Portinari cria, através de experiências e variações sucessivas, grandes pinturas murais épicas e históricas como a Primeira Missa, no já referido banco, Tiradentes, no Colégio de Cataguazes, Chegada da Família Real no Brasil, no Banco da Bahia, Guerra e Paz para a ONU.

Na retrospectiva da V Bienal de São Paulo foram reunidas, ao lado de obras de data remota, algumas das produções mais recentes em que o artista retorna mais uma vez aos temas dos meninos, dos vendedores de aves, dos cangaceiros, tratando-os na maneira da última fase, as cores vivas e luminosas sobre fundos estridentemente amarelos e laranjeiros. Além da pintura a óleo, estiveram expostos desenhos, notípias, estudos, maquete de painéis, ilustrações, dando uma ideia das inúmeras atividades do artista e da qualidade de seu artesanato em alguns dos muitos generos a que se dedicou no campo das artes plásticas.

A capacidade expressiva, o sentido autenticamente nacional e, principalmente, o total domínio do meio, que se desprende de muitas de suas obras no Brasil e no exterior, firmam o artista de Brodosqui o melhor pintor brasileiro. Apesar das novas gerações reagirem, com suas razões, contra certos aspectos da arte de Candido Portinari, por sua consciência profissional, por sua sincera vivência dos assuntos da nação, pelo entusiasmo infalível com que pôs toda a sua vida ao serviço da arte, a honestidade com que ama e experimenta a verdade, ele nos fica como um artista exemplar para os meios que desejem tentar o exercício das artes". (2)

(1) e (2) Mario de Andrade — Apresentação do catálogo da exposição do Ministério da Educação — 1939.

Em 1972, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 52) possui o tema exposição e foi publicada em 06/06/1972. Com manchete “Museu do Rio vai expor 41 obras de Portinari”, ela trata da exposição feita com obras de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes em 1972, dez anos após a morte do artista.

A matéria inicia falando sobre o esquema de segurança para a exposição que contou com obras de colecionadores particulares além das obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Maria, viúva de Portinari, esteve presente na abertura da exposição, participando da homenagem ao artista.

Dentre as obras emprestadas para a exposição, esteve *Retirantes* (1958), além de estudos de obras famosas do pintor, porém sem nenhum grande destaque. Na publicação encontramos que

Segundo o crítico Antonio Bento na apresentação do catálogo, “esta exibição do MNBA, apesar de seu aspecto limitado, comprova através de algumas dezenas de quadros, muitos de qualidade excepcional, a força plástica e os dons líricos de figuração de Portinari, a mais rica do Brasil em variedade de formas, no poder de comunicação e de vibração poética (Figura 52)

Também é destacado na publicação o perfil social da obra de Portinari, mesmo em uma exposição modesta como esta. É dito que

O expressionismo social do mestre de Brodosqui, tanto no mural como no quadro cavalete, tornou-se na realidade o estilo mais pujante do genio plástico brasileiro, mostrando por sua vez uma compaixão comovedora pelos problemas dolorosos do povo brasileiro de sua época (Figura 52)

A matéria encerra dizendo que devido aos preços das obras expostas foi necessário reforço na segurança e seguro especial para elas.

FIGURA 52 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 06/06/1972

# Museu do Rio vai expor 41 obras de Portinari

Da Sucursal do  
RIO

Com um esquema de segurança de 40 homens, um seguro de milhões de cruzeiros e o patrocínio do Banco Halles, o Museu Nacional de Belas-Artes promove a partir de hoje, e até o final de julho, sua segunda exposição de quadros de Portinari, mostrando 41 obras de várias fases, que foram emprestadas pelo Museu de Arte Moderna e por colecionadores particulares do Rio. A exposição será aberta às 18 horas, com um coquetel e na presença da viúva Portinari, Maria, especialmente convidada. Com esta mostra, o Museu Nacional de Belas-Artes pretende homenagear o pintor pela passagem do 10.º aniversário de sua morte, ocorrida a 6 de fevereiro de 1962 na casa de saúde São José, no Rio.

A diretora do Museu Nacional de Belas-Artes, Maria Eliza Carrazzoni, explicou que a primeira exposição de Portinari feita no MNBA foi em 1939, ocupando toda uma galeria do segundo andar. Esta segunda só pode ser realizada pelos empréstimos feitos por colecionadores particulares, uma vez que o Museu possui apenas quatro obras do pintor: *Retrato de Olegário Mariano* (1928); *Retrato de Maria* (1932); *Café* (1935) e *Menino de Brodosqui*

(1951). *Mulher Chorando* (1947) foi emprestada pelo Museu de Arte Moderna. Os restantes foram cedidos por colecionadores particulares e são os seguintes:

*Estudo para Café* (1935); *Composição* (1936); *Circo* (1937); *Filho Pródigo* (1937); *Estivador*, *Paisagem da Seca* (1938); *As Moças de Arcozelo* (1940); *Baías* (1940); *Casamento na Roça* (1940); *Malhando Judas* (1940); *Mulheres com Criança* (1940); *Três Figuras* (1940); *Mulher e Crianças* (1940); *Mulher com Galo* (1941); *Ariequim* (1941); *Espantinho* (1941); o estudo para painel do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1950-51); *Meninos de Brodosqui* (1952); *Menino com Carneiro*; *Músicos*, *Bailarina Carajá* (1950); *Espantinho* (1957); *Casamento na Roça* (1957); *Favela* (1957); quatro quadros da série *Retirantes* (1958); *Circo*, *Marcando Gado* (1958); quatro quadros da série *Terre Promissé* (1960); *Flores* (1940).

Segundo o crítico Antonio Bento, na apresentação do catálogo, "esta exibição do MNBA, apesar de seu aspecto limitado, comprova através de algumas dezenas de quadros, muitos de qualidade excepcional, a força plástica e os dons líricos de figuração de Portinari, a mais rica do Brasil na variedade de formas, no poder de comunicação e de vibração poética".

O expressionismo social do mestre de Brodosqui, tanto no mural como no quadro cavalete, tornou-se na realidade o estilo mais pujante do genio plástico brasileiro, mostrando por sua vez uma compaixão comovedora pelos problemas dolorosos do povo brasileiro de sua época.

Segundo a diretora do Museu Nacional de Belas-Artes, os quadros de Portinari têm alcançado preços de até 150 mil cruzeiros, motivo pelo qual foi feito um seguro especial e tomadas algumas precauções de reforço na guarda do Museu. Ela acha que não haverá problema, mesmo porque a galeria onde ficarão expostos só tem uma saída, constantemente vigiada.

Em 1980, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 53) possui o tema vida e obra e foi publicada em 24/12/1980. Com manchete "As lembranças de um menino de Brodósqui", ela trata de

um resumo da vida de Portinari levando em conta os personagens da infância que influenciaram a obra do pintor.

Esta publicação fala sobre a temática popular de Portinari na visão de seus irmãos Juca e Ida e do amigo Jayme de Barros, além de falar do lançamento do livro *Portinari* de Antonio Bento.

Juca descreve a personalidade do artista que, segundo ele era muito amoroso e ligado com a família, sempre pedia opinião aos pais sobre decisões importantes, porém quando estava de mau humor permanecia recluso e quieto por dias, que segundo o irmão era devido à depressão. Já a irmã Ida fala sobre a ligação do pintor com o Partido Comunista Brasileiro, justificando com a personalidade do irmão que, segundo ela, era insatisfeito com o mundo.

Há em seguida um gancho com a infância de Portinari e é citado o livro que Juca Portinari escrevia na época sobre este período. Mais uma vez Portinari é descrito como alguém sensível e emotivo. Estas características da personalidade do pintor são repetidas em vários momentos do texto – como em diversos comentários encontrados ao longo da pesquisa – e usadas como justificativa do envolvimento de Portinari com a temática social e sua relação com o comunismo.

É colocado posteriormente o fato de Portinari ter sido o pintor oficial do Estado Novo como uma contradição – por ele ser comunista – mas que apesar disto ele não sofreu com a situação e foi protegido por Getúlio que mandava guardas para a porta de sua residência para garantir sua segurança quando havia perseguição aos comunistas.

Embaixador e amigo de Portinari durante 40 anos, Jayme de Barros fala também sobre a personalidade ingênua e interiorana do pintor, porém dizendo que ao falar de pintura e política o artista tornava-se incisivo. Para ele, a ligação de Portinari com a política “foi uma consequência da miséria de seu tempo no Brasil” (Figura 53).

Já sobre pintura, segundo Jayme de Barros o pintor enfatizava a necessidade de saber a técnica, de ter bom desenho para ser um bom artista, além de admirar Segall, Guignard e Pancetti. Sobre a relação entre eles, diz que Portinari tinha “respeito e admiração pelos colegas embora às vezes corriam frases que geravam pequenas desavenças que, no primeiro encontro, desapareciam” (Figura 53). Outro amigo de Portinari, Mario de Andrade, descreve em uma carta ao artista presente no livro *Portinari Amigo Mio* (FABRIS, 1995) a relação entre ele e Segall como conturbada, havendo brigas entre eles.



Além disso, Jayme de Barros diz que ao pintar, Portinari se concentrava apenas no trabalho, desligando-se do ambiente e contemplando a temática.

Ao fim do texto, Antonio Bento fala sobre a temática social de Portinari, considerando importante a tarefa de pintar não apenas os importantes mas também o povo. Ele cita os tipos repetidamente retratados pelo artista, dentre eles os retirantes. O crítico considera que Portinari foi afetado pela guerra e portanto “seus primeiros retirantes eram muito mais bonitos do que trágicos” (Figura 53). Ele chama de insensatos os que ligam a pintura de Portinari a Picasso, justificando que o brasileiro pintou seu primeiro mural ainda jovem, em Batatais, associando mais uma vez as raízes às temáticas do pintor.

Em 1990, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 54) possui o tema vida e obra, foi publicada em 02/06/1990. Sem manchete, ela trata de um resumo das obras e fases mais marcantes na carreira do artista.

A publicação trata da exposição do Instituto Carnegie de Pittsburg (1935) à qual Portinari foi chamado para participar com o intuito de fazer parte do grupo de artistas responsáveis pelo novo edifício do Ministério da Educação e Saúde. A temática principal do texto são os afrescos do Ministério e a relação deles com outras obras de Portinari.

O que interessa aqui é observar a relação feita com *Retirantes* (1945) no trecho: “se *São Francisco*, como *Café*, é matriz de obras posteriores – há uma figura de velho que reaparecerá nos *Retirantes*” (Figura 54). Não há aprofundamento na comparação, apenas uma menção ao quadro.

A primeira matéria (Figura 55) possui o tema exposição e foi publicada em 20/11/1993. Com manchete “Pinturas de Portinari voltam ao mercado”, ela trata de uma exposição organizada por Ralph Camargo em comemoração aos 90 anos do artista e com a intenção de voltar a comercializar as obras.

A publicação divulga a exposição de caráter comercial e cita entre as obras presentes *Retirantes* (1958). Não há aprofundamento sobre ela, a obra é apenas citada como uma das que estariam expostas.

FIGURA 53 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 24/12/1980

## As lembranças de um menino de Brodóqui



Os irmãos de Portinari e o crítico Antonio Bento lembram como era o "menino de Brodóqui"



O artista e a neta Denise

O sacrifício de Abraão

Estudo para "Guerra", da ONU

### FEDERICO MENGOLZI

Em 1946, o artista Cândido Portinari realizou uma série famosa de desenhos. Eram os "meninos de Brodóqui", oleos sobre papelão que representavam a infância pobre de sua cidade natal e que se tornaram um dos aspectos mais respeitados de seu fértil labor artístico, quase 40 anos dedicados à luta com as linhas e o branco e o preto. Na segunda-feira, por ocasião do lançamento do livro "Portinari", de Antonio Bento, o editor Leo Christiano reuniu alguns irmãos e amigos do artista em uma Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna, entre eles o próprio autor do livro, o embalsador Jayme de Barros, o pintor Israel Pedrosa, a museóloga Diná Lopes Coelho e os irmãos Antonio (Juca), Julieta e Ida Portinari. Então, voltou-se a falar no menino de Brodóqui Cândido, o mesmo que descreveria sua infância em "O Menino e o Povoado". "Das águas do mar / e nasci no cafezal / de terra roxa".

O irmão Juca nasceu em 1908, quatro anos depois de Cândido, com quem sempre esteve em contato e de quem guarda, ainda hoje, uma forte lembrança. Como a do temperamento do artista: "Ele era muito simpático, e muito amoroso com a família. Quando tinha de tomar decisões sérias, já com idade, consultava os pais. Mas quando estava mal-humorado, o que não era frequente, não falava com ninguém e se mantinha silencioso. Ficava sem comer, sem pintar, sem dar atenção a quem quer que seja. Por um dia, três dias, ficava insuportável. Era uma particularidade que ele tinha, devido ao estado emocional de depressão que o acometia". Ida concorda com o irmão e repete o quanto Portinari era bom e ligado à família. E dá alguns elementos que permitem entender a sua temática e a sua posição política — o artista se vinculou ao Partido Comunista Brasileiro em 1943, chegando a ser candidato a deputado federal e senador: "Era uma criatura muito boa, mas insatisfeita com o mundo. Adorava pintar e nunca se cansou de fazer isso". A insatisfação de Cândido com o mundo, com as misérias do mundo, tinha, como sua pintura, as raízes na infância. É Juca quem conta:

Com a idade de um ano, Cândido já rabiscava. Desenhava no chão, depois começou a desenhar no papel de embrulho da venda de papai. E os desenhos de Cândido acompanhavam os pacotes. Brodóqui era um povoado. Quando alguém morria assassinado, ou por picada de cobra, ou pelo tétano, Cândido ficava terrivelmente emocionado.

Juca está escrevendo um livro sobre a infância do irmão — "Portinari Menino", a ser lançado pela Livraria José Olympio Editora — e atribui aos impactos emocionais que teve quando criança muito de sua pintura social e do "horível" de sua arte: "Ele era consciente das coisas que fazia e sempre achava que tinha um homem que se sentia muito penalizado pela situação do Brasil e do mundo inteiro, pelas desigualdades. E para combater esse estado de coisas, achou que seria certo integrar as forças de esquerda". Um paradoxo. O pintor oficial do Estado Novo, como o definiriam alguns críticos, era um comunista. Mas Portinari não sofreu por isso, como recorda Juca: "Cada vez que havia uma batida, Getúlio

estava e mandava dois policiais para que vigiassem a sua casa".

O embalsador Jayme de Barros convenceu Portinari de 1922 até sua morte, em 1962, e lembra que apenas dois temas conseguiram quebrar a seriedade do amigo: "Ele tinha um temperamento sério, com um fundo de humor maldade que espantava, bem brodosquinha. Mas quando começava a conversar sobre política e política, ele se transformava e se tornava muito inocente. A política foi uma consequência da miséria de seu tempo no Brasil". É a pintura? Jayme de Barros continua: "Era um crítico risonho, que achava impossível ser um grande artista sem aprender seriamente o ofício. Falava da falta de bom desenho em alguns pintores brasileiros e considerava o desenho como a base da pintura. Apreciava a obra de Segall, Gulgump e Panetti, e tinha respeito e atenção pelos colegas, embora às vezes cortava frases que geravam pequenas desavenças que, no primeiro encontro, desapareciam". De-lenda extrema, sensibilidade muito viva, atenção a tudo e a todos: a presença do artista e viva em Jayme de Barros, que resalta a sua miséria.

— Ele possuía um espírito maldoso, muitas vezes irreverente, mas nunca maldade ou feria as pessoas, de maneira irremediável. Suas observações sobre a vida, sobre as pessoas, sobre os acontecimentos, sobre o mundo, revelavam uma filosofia mansa, sorridente, que não tinha nada a ver com o lado dramático, trágico das vezes, de sua pintura.

Diante do trabalho, Cândido era diferente e se transformava, isolando-se do mundo: "Vi-o pintando várias vezes, e na agilidade e rapidez com que trabalhava, havia uma concentração total. Dessa concentração, de um extraordinário poder de observação e a maneira absoluta com que se entregava aos problemas humanos, Portinari contemplou o que estava diante dos seus olhos, que era quase sempre a miséria, a dor, a tristeza...". Era o Brasil de seu tempo e desse Brasil o artista fez um retrato variado e monumental, um grão de alerta e uma documentação definitiva que, desde então, repercutiu em todo o Brasil. E também no mundo, como lembram os painéis "Guerra" e "Paz", oferecidos pelo Brasil à Organização das Nações Unidas e cujos temas foram sugeridos ao artista pelo amigo Jayme de Barros.

Aos 78 anos, o crítico paralaibano Antonio Bento é uma figura serena e respeitada pelos seus livros sobre Manet, Ismael Nery, Milton Da Costa e a arte dos índios brasileiros. E agora por "Portinari", sobre o amigo que conheceu em 1924 e que considera o maior pintor brasileiro: "Ele realizou uma promessa que fez desde moço, a de pintar o Brasil inteiro. Pintar não apenas os poderosos, mas também o povo brasileiro, desde os seringueiros até os gaúchos. Sobre o Brasil dramático de seu tempo, dos retratados, dos camponeses". Hoje, Antonio Bento não vive mais a fúria e a dramaticidade de Portinari na pintura brasileira. "Eles desapareceram. Portinari foi muito afetado pela guerra, e tanto foi assim que seus primeiros retratados eram quadros muito mais bonitos que trágicos". Picasso, pintores muralistas mexicanos, influências apontadas e contestadas pelo crítico:

— Alguns insensatos o ligam a Picasso. Mas não tem nada. A primeira experiência mural dele foi ainda em Brodóqui, quando pintou uma estrela no teto da igreja. Estava no sanção.

## Artes Plásticas

**CONCHA WOLTERHS** — Faz seus primeiros estudos de pintura na Escola de Belas Artes de Madrid, a seguir, se especializa na Holanda e Argentina e agora mostra o resultado de sua arte — óleo sobre tela e madeira — até o dia 31, na Galeria Cultura (rua Libero Badur, 39) sempre das 9 às 18 horas. Concha Wolterhs, além de artista plástica, é escultora, membro do Instituto de Cultura Hispânica de Madrid e responsável pela fundação, em São Paulo, da "Casa de Cervantes".

**ARTESANATO PARANENSE** — No Sesc, rua de Vida Nova, 245, até o dia 31 de dezembro, das 11 às 22 horas, e aos sábados e domingos das 9 às 18 horas. Uma divulgação de trabalhos regionais, desde tapetes de fibras vegetais e objetos de madeira até a famosa cerâmica Maracá, com desenhos de forte marca decorativa, segundo os padrões estéticos de peças arqueológicas. Para a exibição, o artista Ramonildo Saravia Cardozo reuniu obras suas e de outros quatro artistas de Itaipava e Itanópolis.

**COLEÇÃO DE PINTURA** — Na quinta exposição coletiva, a galeria de arte Francis (avenida Rebouças, 2416) mostra 50 obras sobre tela de 15 artistas, entre eles Ana Lúcia Marcondes, David Koller, Graciela Camargo e Jayme Koussinsky. Hoje, às 21 horas, o conjunto de abertura. A mostra permanecerá até o dia 24 de dezembro, das 9 às 18 horas.

**CARLOS PRADO** — Os melhores trabalhos de Carlos Prado estão expostos no Saldin José Duarte de Aguiar (rua Bela Cintra, 2140). O artista, no conjunto de obras de 30, divide um salão com Flávio de Carvalho e D. Cavalcanti. Nessa época, convivem com vários artistas, entre eles Antônio Gomide e Quirino da Silva. Os trabalhos, inclusive os desse período, estarão em exposição até o dia 30 de janeiro.

**PRIMEIROS TRABALHOS** — Os alunos do curso de joalheria de Ricardo Menezes estão expondo seus primeiros trabalhos na Galeria Figueras de Almeida, Galeria de Arte (rua Haddock Lobo, 1568). São 38 artistas cujo trabalho foram expostos até o fim do mês. **JOSÉ DA OLIVEIRA** — O realismo naturalista e o erotismo da integração de José de Oliveira estão presentes na mostra da Paula Figueras (Galeria de Arte Bela Cintra, 1677). O artista vem desenvolvendo, desde 1967, um trabalho crítico baseado de forma humana, resultando em uma crítica social. Até o dia 24. **ANGELO TACCARI** — Escultor, ceramista e pintor, o italiano Angelo Taccari mostra 21 trabalhos na galeria de arte Renato Magalhães Coutinho (rua Princesa, 472), até o dia 30 de dezembro. "Tatuiço escultor, labirinto ceramista e invulgar escultor", segundo escreve Edino Brancante no catálogo, Taccari está radicado no Brasil desde 1952. Na exposição, 24 esculturas e oito pinturas em cerâmica. **SERGIO CAMARGO** — No Map (av. Paulista, 1578),

Sérgio Camargo mostra esculturas. São 15 trabalhos de tamanho médio e grande, todos feitos em madeira de Caracará. Na oportunidade, o jornalista Camargo Xavier de Mendonça estará lançando uma monografia sobre a vida e obra do escultor. A exposição está aberta ao público de terça a sábado, das 13 às 17 horas, até dia 17 de janeiro.

**RAVIO IMPERIO** — Uma grande mostra da mais recente produção de obras de Ravio Imperio ocupa, durante todo o mês de dezembro, as paredes da Espaço Fronteiras (r. Augusta, 111) no mesmo tempo que um quadro inédito de Silvio Opheimmeyer, pintado exclusivamente para ser o destaque de "Parade do mês", o mesmo lugar onde já estiveram Claudio Tosta, Cengiz, Tito de Alencastro, o próprio Ravio Imperio, Mary Vivian e onde, ainda, a partir de janeiro, uma obra de Edouard Iguéras.

**UM SÉCULO DE PINTURA NORTE-AMERICANA** — Exposição de 50 quadros de artistas norte-americanos de diversas tendências e estilos, abrangendo desde a paisagem do século XIX até a pop art e a abstração da Califórnia. As obras pertencem às coleções de grandes empresas norte-americanas. No Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578) até dia 4 de janeiro. **CÂNDIDO PORTINARI** — Vinte e cinco obras de Cândido Portinari, realizadas entre 1930 e 1960, foram reunidas pelo marchand Ralph Camargo para a exposição que a Plano Decorativas (r. Oscar Freire, 899) apresentará até 24 de dezembro. São três obras ("Pórtel de Mulher", "Derrotada da Floresta" e "Imagem com boneca"), sete quadros e 15 desenhos que retratam figuras iniciadas nos muros da igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Também a Mostra da Educação e da Cultura e também nos painéis "Guerra e Paz", da Organização das Nações Unidas, em Nova York. De segunda a sexta, das 10 às 21 horas e sábados das 10 às 13 horas. **COLEÇÃO NO SESC** — No Centro Social do Sesc "Mário Travençolo de Almeida" (rua de Campos, 477), a exposição dos artistas Nadine Nakakubo e Pava. Ernando Nakakubo desenhava, pinta e gravava. Masuo Nakakubo realiza um trabalho voltado para as artes gráficas e geométricas e Romildo Pava desenhava e gravava. A mostra poderá ser vista de segunda a sexta, das 9 às 21 horas, aos sábados, das 9 às 18 horas e aos domingos das 9 às 17 horas. Até 28 de dezembro. **ROBERT J. RICHARD** — Retos do consumo são reapresentados pela artista paulista para a criação de imagens, oferecendo "a possibilidade de renovação e comunicação social com as suas próprias embalagens". E o sistema é parte integrante da obra anual de Richard, que mostra suas coleções cinematográficas no Espaço 2004 (rua da Consolação, 404), a partir de hoje, de 21 horas. Até o dia 31 de dezembro.

## FIGURA 54 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 02/06/1990

Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh (1935) — que Portinari será chamado para integrar a equipe de artistas engajados na construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde.

Tendo como tema os ciclos econômicos, os afrescos do Ministério, executados entre 1939 e 1943, com auxílio dos discípulos Enrico Bianco, Ilaris Guimarães e Diana Harberli, não se pautam por uma visão historicista — como pretendia Capanema num primeiro momento —, mas por uma interpretação contemporânea e abarcadora, através da qual Portinari explicita suas concepções sociais, que não se confundem com aquelas do governo Vargas (6).

A exibição dos desenhos preparatórios, nos quais Portinari trabalha de 1936 a 1939, e recebida com uma severa diatribe por parte de Oswald de Andrade. Obra "reacionária", o projeto representaria a regressão de Portinari a expressão acadêmica, patente no uso de recursos passadistas e primários, na cópia descarada de artistas modernos nacionais e estrangeiros.

Os afrescos do ciclo econômico exibem, na verdade, duas influências fundamentais: a do Renascimento italiano e a do léxico das vanguardas históricas, não tanto em seus elementos estruturais quanto no uso de alguns estilos. Portinari vale-se de alguns recursos integradores para estruturar o conjunto, em grande parte derivados do Renascimento. E nele que encontra aquela essencialidade, aquela economia de meios expressivos, aquele despojamento que lhe permitem agenciar suas gigantescas figuras de modo a torná-las o eixo da composição. Por isso, situa as num entorno que as caracteriza e as define, mas sinteticamente, quase em surdina: elementos referenciais que remetem a elas de imediato. Sem perder-se numa multidão de figuras e acessórios, num detalhamento minucioso, Portinari prefere concentrar-se em poucas figuras prototípicas, que transpire, às vezes, de um painel para o outro, ou retrata em gestos sequenciais, dando vida a uma ideia, a uma figura símbolo, o trabalhador.

O virtuosismo de detalhe, tão criticado por Oswald de Andrade, não tem lugar nos afrescos, pois Portinari procede por abstração, criando um conjunto coeso, em que se fundem uma linguagem serena e lírica, que em cada linha traça a ilustração, uma economia formal e psicológica e um "desequilíbrio" na representação das figuras, que conferem maior vigor e expressividade às várias obras.

As sobriedades espaciais dadas ao conjunto são consideradas inocentes por Carlos Zilio, que adota como parâmetro analítico o exemplo do pós-cubismo. A partir deste referencial, Zilio aponta incongruências nos murais, notadamente no tratamento das relações profundidade-superfície, na utilização de planos cromáticos como estruturas de preenchimento de vazios, na coexistência do equilíbrio clássico com o expressionismo mexicano.

Se existe realmente, nos painéis, uma contraposição voluntária entre o caráter clássico da composição sintética em certos planos psicológicos e cromáticos — o tratamento das figuras dos trabalhadores, que se vale de um estilo expressionista como a iluminação, não é tão simples reconduzir a expressão de Portinari ao muralismo mexicano ou à espacialidade pós-cubista.

Ilá uma série de diferenças fundamentais entre Portinari e os artistas mexicanos, que podem ser enfocadas na contraposição entre a concepção eminentemente plástica do artista brasileiro e os intuídos didáticos de Rivera, Orozco, Siqueiros, em nome dos quais se impõem frequentemente razões exotraplásticas, derivadas de uma vontade pro-

pagandística quase sem limites.

O paralelo entre Portinari e Picasso, proposto por Zilio, revela-se mais profícuo se pensado numa outra dimensão. Não a do espaço, na qual o pintor brasileiro demonstra um interesse acentuado por algumas soluções do Primeiro Renascimento a fim de escapar de uma perspectiva rigorosa, mas a do diálogo incessante com a história da arte. Portinari e Picasso declaram a contemporaneidade de todos os estilos, rompendo, de uma lado, com o receituário acadêmico do século XIX e, de outro, a centralidade de todas as soluções plásticas formais, passíveis de converter-se em fórmulas. É nesse aparente ecletismo que deve ser buscado o elo de união entre os dois artistas, ambos interessados em experimentar os mais diferentes registros, em submeter a arte a constantes testes e averiguações para deles extrair não a incoerência e sim uma constante reguladora e auto-regulada.

Mora esta atitude comum, há um momento em que Portinari se torna claramente "piessiano", rompendo, em grande parte, com as diretrizes que haviam guiado sua obra até então. Sob o impacto de Guernica e da crise provocada pela Segunda Guerra Mundial, Portinari executa em 1944 a *Série bíblica* para a Rádio Tupi de São Paulo, na qual atinge um "expressionismo cubista" que, reequilibrado, após um primeiro momento de intensa desarticulação e de exacerbação emocional, repontará na estrutura mais contida de São Francisco.

O painel da igreja de Pampulha é contemporâneo da *Série bíblica* e dela deriva em parte, tanto por sua estruturação (fundo recortado geometricamente em planos superpostos, notação expressionista das figuras) quanto pela semelhança psicológica de alguns de seus personagens, particularmente as mulheres e Lázaro.

Mais contido em sua gestualidade e em sua expressividade, o *São Francisco* de Pampulha, apesar de exibir uma franca deformação expressionista, marca o reencontro de Portinari com o rigor "clássico". É possível estabelecer um paralelo entre a obra e o ciclo da *Lenda da cruz* de Piero della Francesca. Nos afrescos de Arezzo há uma incidência em formas geométricas amplas e simples, num colorido chapado, num sentido de simetria, que tanto pode ser dado pela repartição da composição a partir do eixo central quanto pelo contraste entre figuras representadas de frente e figuras captadas de perfil, elementos que, em linhas gerais, estão presentes na obra de Portinari.

O sentido de equilíbrio que emana de São Francisco, dominado pela centralidade da figura do santo — eixo geométrico da composição —, cria um contraste expressivo com o dinamismo das linhas arquitetônicas de Niemeyer. Ao retomar certas preocupações que Bruand define barrocas, o arqui-

teto dá vida a um jogo luminoso que inunda de luz o painel de Portinari, realçando sua estrutura cromática expressiva e dinâmica.

Se São Francisco, como Café, é matriz de obras posteriores — há uma figura de velho que reaparecerá nos *Retirantes* — não se pode esquecer a ligação do painel com a *Via Crucis*, de intensa dramaticidade, em que Portinari, mais do que um drama religioso, retrata o drama da humanidade, criando um novo contraste com a liberdade e a assimetria do espaço arquitetônico.

Monumentais do mesmo modo que os edifícios que os abrigam, os dois conjuntos são símbolos inequívocos das concepções plásticas e políticas de Portinari. Interessado, de fato, numa arte de alcance social, defende a "legibilidade" da expressão plástica, mesmo não desconhecendo o poder psicológico da cor usada em sentido abstrato. Mas estas emoções de "pequeno alcance" (8) parecem-lhe insuficientes para o objetivo que persegue: empenhar-se no realismo crítico, buscar uma linguagem moderna que levasse em conta as peculiaridades do espaço cultural no qual se inseria, sem perder de vista o engajamento essencial com a questão plástica.

**Notas**

- 1) C. Drummond de Andrade, "O Ministro que desprezou a rotina", in A. Xavier, org. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo, 1987, p. 130.
- 2) J. Cardozo, "O episódio da Pampulha", in Xavier, 135; A. A. de Lima Jr., "São Francisco de Pampulha", *Revista de História e Arte*, (2), jan.-mar., 1963, p. 99-100.
- 3) Y. Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, 1981, p. 93.
- 4) Id., 113.
- 5) M. Pedrosa, *Arte: necessidade vital*, Rio de Janeiro, 1949, p. 41-44.
- 6) Para dados ulteriores, vide texto de A. A. no catálogo Portinari: estudos para os painéis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, MAC/USP, 1979.
- 7) C. Zilio, *A querela do Brasil*, Rio de Janeiro, 1982, p. 96-100.
- 8) C. Portinari, *Sentido social da arte*, Buenos Aires, 1947, p. 21.

Em 1993, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

FIGURA 55 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 20/11/1993

VISUAIS

## Pinturas de Portinari voltam ao mercado

**A galeria José Duarte Aguiar e Ricardo Camargo abre amanhã mostra com 20 trabalhos**

O marchand Ralph Camargo, que em junho organizou a exposição comemorativa dos 90 anos de Cândido Portinari (1903-1962), investe novamente no pintor. Há 20 anos dedicando-se às pesquisas sobre Portinari, Ralph está colocando à venda, a partir de amanhã, em São Paulo, 20 pinturas do artista. É uma oportunidade rara para os colecionadores.

A mostra vai ser inaugurada amanhã, às 19h, na galeria de Ricardo Camargo (irmão de Ralph) e José Duarte Aguiar (Rua Dr. Mello Alves, 397, ☎ 881-3908 e 852-4611). Fica em cartaz até 17 de dezembro. A maioria dos 20 trabalhos são de tamanho 25 cm X 19 cm e custam entre US\$ 18 e US\$ 75 mil. São três guaches e 17 óleos, sobre tela, madeira ou papel.

"As obras estão fora do mercado de arte há no mínimo 20 anos", garante Ricardo Camargo. "Saíram das casas dos colecionadores apenas para participar de exposições." Outro atrativo da mostra, segundo Camargo, é que reúne pinturas "nada óbvias" da carreira do pintor.

"Entre as vinte selecionadas, não temos nada de futebol e espantalho, dois temas pelos quais Portinari ficou conhecido", comenta. "Mas o público brasileiro precisa aprender a admirar um bom quadro e parar com essa mania de querer apenas o que é óbvio, como as bandeirinhas do Volpi ou as mulatas do Di Cavalcanti."

Com assumido caráter comercial e sem a menor intenção de ser uma retrospectiva, a exposição consegue, porém, reunir obras de diversas fases da carreira de Portinari. Há títulos como *Retirantes* (1958), *Catequese* (1941), *Natureza Morta* (1930) e os óleos que o pintor criou especialmente para ilustrar o romance *Poder e Glória*, de Graham Greene (1959).

(Dib Carneiro Neto)



*'Catequese': estudo para uma pintura mural em Washington*

A segunda e última matéria (Figura 56) possui o tema exposição e foi publicada em 15/12/1993. Com retransmissão "Candido Portinari", ela é uma nota que trata da exposição falada na matéria anterior.

FIGURA 56 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 15/12/1993

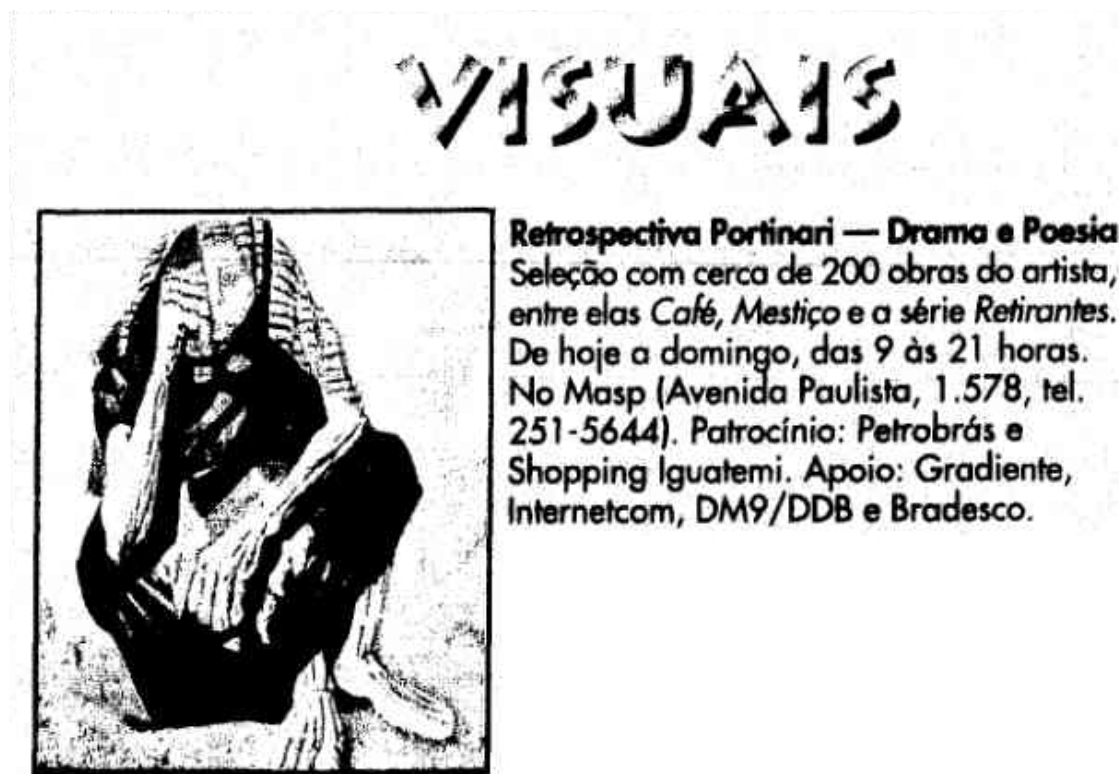
■ **Cândido Portinari — 20 pinturas selecionadas por Ralph Camargo. 2ª a 6ª, das 11h às 20h; sáb, até 13h. José Duarte de Aguiar/ Ricardo Camargo (R. Dr. Mello Alves, 397. ☎ 881-3908). Até sexta.**

Em 1994, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Ela (Figura 57) possui o tema exposição e foi publicada em 28/11/1994. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, ela trata da exposição com obras de Portinari no MASP.

A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição. A publicação é apenas uma nota de divulgação da exposição.

**FIGURA 57 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 28/11/1994**



Em 1997, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 58) possui o tema exposição e foi publicada em 24/11/1997. Com manchete “MASP abre a maior exposição de Portinari”, é uma matéria de uma página sobre a exposição retrospectiva da obra de Portinari realizada pelo MASP em 1997, chamada Portinari – Drama e Poesia. É posta no texto a relação entre a poesia e a pintura de Portinari no fim de sua vida e a necessidade de evocar os temas pintados também na escrita, apesar da insistência do artista em separar as duas coisas inclusive negando ilustrar seus próprios poemas. É dito também que



Muitos críticos consideram o pintor um acadêmico arrependido que jamais teve vocação moderna. Usam como argumento os inúmeros retratos de celebridades e socialites para demonstrar que Portinari parecia mais à vontade com esses retratos (embora ele detestasse pintar retratos) do que em telas picassiana sobre miseráveis – que revelam uma má impressão do cubismo. (Figura 58)

É posta também a aparente incoerência de Portinari enquanto comunista e religioso e a presença das duas vertentes em sua obra. Além disso, divulga-se a mostra de Portinari como a única de um artista brasileiro durante o ano do cinquentenário do MASP, dando mais uma vez destaque a *Série Retirantes*, junto a Café e Mestiço.

Após falar das obras mais antigas e recentes presentes na mostra, fala-se sobre as séries citando mais uma vez a dos retirantes como uma das mais conhecidas do artista. Fala-se também sobre Portinari ter alunos, mas não seguidores e escola. É dito que “mesmo a saga dos retirantes não foi, segundo a curadora, fruto da maturação ideológica de Portinari ‘que certamente fez parte da última geração de artistas que pensou o Brasil’”, deixando assim clara a ligação de Portinari com outras figuras de sua época como Oscar Niemeyer – citado no texto – e outras personalidades contemporâneas a ele. No mesmo parágrafo há ainda a fala da curadora de que “Portinari já tinha testemunhado o drama dos retirantes quando pequeno, ali mesmo em Brodósqui, onde nasceu”, reforçando a ideia de que a temática tem forte ligação com a infância do pintor.

A matéria encerra citando Despejados (1934) como a primeira obra de temática social do autor e dizendo que “nunca mais parou. Pintou favelados e retirantes não muito diferentes de seus espantalhos. Retrato, aliás, fiel dos deserdados da sociedade brasileira, que insiste em ignorar os miseráveis”. Além disso são divulgadas novamente as informações sobre a exposição e o catálogo.

A segunda e última matéria (Figura 59) possui o tema exposição e foi publicada em 30/12/1997. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, ela divulga em nota a exposição abordada na matéria anterior. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

FIGURA 58 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 24/11/1997

## Masp abre a maior exposição de Portinari

A retrospectiva, aberta hoje para convidados, tem mais de 200 obras feitas entre 1914 e 1962

ANTÔNIO GONÇALVES FILHO

O Museu de Arte de São Paulo (Masp) inaugura hoje para convidados e amanhã para o público a retrospectiva Portinari — *Drama e Poesia*, que reúne mais de 200 obras do pintor. O título da mostra, a maior já realizada no Brasil sobre o artista, é bem apropriado. No fim da vida, Cândido Portinari (1903-1962) ficou dividido entre sua dramática pintura e a poesia feita de reminiscências. Seu livro póstumo, *Poemas*, saiu em 1964 e revela a necessidade de evocar a infância não por imagens, mas pela escrita.

Segundo o escritor Antônio Calado, morto em janeiro, seu amigo e autor do texto do livro que a Corretora Financière lança para homenagear o pintor, Portinari admitia "que não manjava a pena como os pinéis". O editor José Olympio sugeriu, então, que ilustrasse os próprios poemas. Portinari respondeu com um categorico não. Nem a intervenção de Calado, observando que William Blake ilustrava os poemas que escrevia, conseguiu convencer o pintor. Este respondeu que Blake teria ficado famoso só com as gravuras, "tivesse ou não escrito poesia".

Essa introdução é necessária para que o visitante da exposição saiba que está diante de um homem dividido. Muitos críticos consideram o pintor um acadêmico arrependido que jamais teve vocação moderna. Usam como argumento os inúmeros retratos de celebridades e socialistas para demonstrar que Portinari parecia mais à vontade nesses retratos (embora ele detestasse pintar retratos) do que em telas picassianas sobre miseráveis — que revelavam uma má compreensão do cubismo. Polêmica o artista sempre provocou. Comunista, foi uma espécie de artista oficial da ditadura Vargas. Agnóstico, pintou mais santos do que suportavam seus colegas de partido. O que fazer? Portinari era descendente de italianos — de Florença, a terra dos artistas. E italianos, como se sabe, adoram e desprezam a madona com a mesma intensidade.

Única mostra de um artista brasileiro no ano do quinquênário do Masp, a retrospectiva vai ocupar o hall chique e o mezanino do museu com obras muito conhecidas — como *Cliff*, *Metópo* e a série *Retirantes* — e outras pertencentes a colecionadores particulares, raramente exibidas em mostras públicas. Os curadores da exposição são João Cândido Portinari, filho único do artista e diretor do Projeto Portinari, e Christina Penna, diretora técnica desse projeto que, nos últimos 18 anos, localizou, catalogou e autenticou quase 5 mil obras e 30 mil documentos.

A mais antiga obra em exposição é um carvão de Carlos Gomes, de 1914. A última é uma tela inacabada que retrata uma índia carajá, de 1962. Portinari já estava bastante doente, intoxicado pelo chumbo das tintas, ao preparar essa obra para uma exposição que acabou sendo realizada em Milão um ano após a sua morte. Dividida em 18 blocos temáticos, a retrospectiva reflete desde as séries mais conhecidas — as dos retirantes, das crianças e dos espantinhos — até obras recentemente



'Estivador' (1934), óleo sobre madeira de Portinari: um dos primeiros trabalhos do pintor com temática social depois de 'Despedidos'

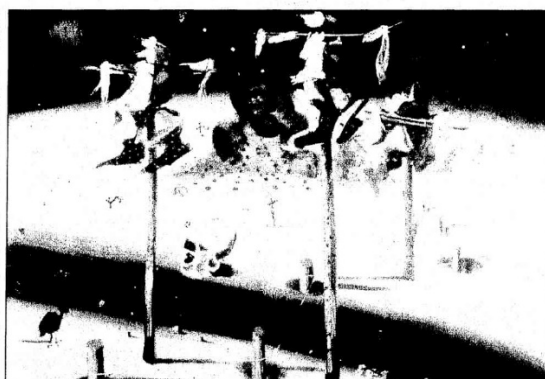
descobertas pela Internet, como o retrato de Paulo Prado. Um guia eletrônico pode ser acionado pelo visitante, que terá em cada módulo um roteiro para seguir.

Num desses módulos, um quadro virtual remonta o ateliê do artista. Lá o visitante também terá acesso a um programa sobre o Projeto Portinari e imagens de obras não disponíveis na mostra. Entre as pinturas fundamentais ausentes da exposição está o painel *Primeira Missa* (1948), de difícil remoção, que pertence ao acervo do Banco Boa Vista, do Rio de Janeiro.

Segundo a curadora Christina Penna, a mostra não segue uma ordem cronológica porque a obra de Portinari, além de multifacetada, vai e volta no tempo. Temas do início de carreira são retomados sob outra perspectiva. Em 1924, por exemplo, ele pintou *Baile na Rua*. Tinha 21 anos, vendeu o quadro e passou a vida toda à procura dele. Fez mais de quatro versões de *Festa de São João* entre 1936 e 1939, o que revela certa inquietação e rigor. "Ele teve alunos, mas não seguidores nem escola", defende Christina Penna.

Mesmo a saga dos retirantes não foi, segundo a curadora, fruto da maturação ideológica de Portinari, "que certamente fez parte da última geração de artistas que pensou o Brasil", diz, referindo-se a figuras como ele e o arquiteto Oscar Niemeyer. "Portinari já tinha testemunhado o drama dos retirantes quando pequeno, ali mesmo em Brodowski, onde nasceu", garante. O cubismo, diz, "nunca o pegou pelo coração".

Mesmo assim, quando alguém pensa em Portinari, vê logo à sua frente telas como *O Pranto de Jeremias* ou *Sacrifício de Abraão* (ambas de 1943), em que as figuras humanas são submetidas a uma fragmentação de caráter cubista e francamente picassiano. Com certeza Portinari não ficou à toa em Paris quando ganhou aquela bolsa de estudos em 1928.



'Espantinhos' (1940): lirismo que não esconde metáfora sobre a condição dos deserdados sociais



'Índia e Mulata' (1934): em busca do brasileiro 'Descobrimento do Brasil' (1954): história revisita



Auto-retrato: tudo pelo social

### Catálogo completo do artista tem oito volumes

A curadora da retrospectiva de Portinari, Christina Penna, justifica o título da mostra — *Drama e Poesia* — lembrando que a obra do pintor de Brodowski vai do regional ao universal, do lírico ao trágico, da ternura à fúria. Assim, o Portinari que pintou os dois dramáticos painéis *Guerra e Paz* (1957) para o vestibulo das Nações Unidas em Nova York, seria o mesmo militante que se enternecia com singelas festas juninas ou flautistas.

Realizada a um custo aproximado de R\$ 1,6 milhão, a mostra, que vai até fevereiro, pretende atrair 400 mil visitantes, a exemplo das anteriores (Monet e Michelangelo). Os patrocinadores respondem por R\$ 1 milhão do dinheiro gasto na montagem da exposição, que tem 80% de suas obras emprestadas de colecionadores particulares. Participação considerável, levando em conta os altos preços do artista no mercado (só as peças do Masp e do Museu Nacional de Belas Artes estão avaliadas em US\$ 2 milhões).

Para cobrir os custos da mostra, além do dinheiro arrecadado com os ingressos, o Masp vai ter uma loja com produtos da Portinari Licenciamentos, empresa administradora dos direitos sobre a marca e obra do pintor. Lá o visitante vai encontrar relógios, calendários, camisetas e porcelanas com reproduções dos trabalhos expostos. O Projeto Portinari também pretende lançar até março um CD-ROM com toda a obra do artista fielmente reproduzida. O catálogo raisonné (oito volumes) está em preparo.

Portinari, como acentua Antonio Calado, foi um dos poucos artistas brasileiros a conseguir reconhecimento internacional ainda em vida. Um ano depois de Mário de Andrade ter desafiado os pintores brasileiros a tomar uma posição "não apenas diante da natureza, mas diante da vida também", Portinari já estava produzindo *Despedidos* (1934), sua primeira obra de temática social. Nunca mais parou. Pintou favellados e retirantes não muito diferentes de seus espantinhos. Retrato, aliás, fiel dos deserdados da sociedade brasileira, que insiste em ignorar os miseráveis. (A.G.F.)

### SERVIÇO

**Retrospectiva Portinari.** Hoje, inauguração para convidados. A partir de amanhã, aberta para o público. De terça-feira a domingo, das 8 às 22 horas. Masp, Av. Paulista, 1.578. ☎ 251-5644. Ingressos: R\$ 3,00 e R\$ 4,00. Menores de 10 anos, maiores de 65 anos e escolas públicas não pagam. Até 14/2/98

FIGURA 59 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 30/12/1997

**■ Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**  
 — Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. A curadoria é de João Candido Portinari e Christina Penna. De 3ª a dom., das 9h às 21h — R\$ 8,00 (menores de 10 anos, maiores de 65 e escolas públicas não pagam); R\$ 4,00 estudantes. **Masp** (Av. Paulista, 1.578, ☎ 251-5644). Até 1º/2. Recomendada. Fechado dias 31 e 1º.

Em 1998, foram veiculadas sete matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 60) possui o tema exposição e foi publicada em 23/01/1998. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, é uma nota de divulgação da exposição no MASP. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

FIGURA 60 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 23/01/1998

**■ Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**  
 — Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. A curadoria é de João Candido Portinari e Christina Penna. De 3ª a dom., das 9h às 21h — R\$ 8,00 e R\$ 4,00 estudantes. **Masp** (Av. Paulista, 1.578, ☎ 251-5644). Até 1º/2. Recomendada.

A segunda matéria (Figura 61) possui o tema exposição e foi publicada em 28/01/1998. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, assim como a anterior, trata da divulgação da exposição no MASP. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

**FIGURA 61 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 28/01/1998**

■ **Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**  
 — Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. A curadoria é de João Candido Portinari e Christina Penna. Das 9h às 21h — R\$ 8,00 e R\$ 4,00, estudantes. **Masp** (Av. Paulista, 1.578. ☎ 251-5644). **Até domingo. Recomendada.**

A terceira matéria (Figura 62) possui o tema exposição e foi publicada em 30/01/1998. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, ela também se refere à divulgação da exposição no MASP. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

**FIGURA 62 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 30/01/1998**

■ **Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**  
 — Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. A curadoria é de João Candido Portinari e Christina Penna. Das 9h às 21h — R\$ 8,00 e R\$ 4,00 (estudantes). **Masp** (Av. Paulista, 1.578. ☎ 251-5644). **Até domingo. Recomendada.**

A quarta matéria (Figura 63) possui o tema exposição e foi publicada em 30/01/1998. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, ela trata da divulgação da exposição no MASP. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

**FIGURA 63 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 30/01/1998**

**Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**

Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. De hoje a domingo, das 9 às 21 horas. No Masp (Avenida Paulista, 1.578, tel. 251-5644). Até domingo.



A quinta matéria (Figura 64) possui o tema exposição e foi publicada em 31/01/1998. Com manchete “Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia”, ela trata de divulgar a exposição do MASP. A *Série Retirantes* é citada como um dos destaques da exposição.

**FIGURA 64 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 31/01/1998**

**■ Retrospectiva Portinari — Drama e Poesia**

— Seleção com cerca de 200 obras do artista, entre elas *Café*, *Mestiço* e a série *Retirantes*. Das 9h às 21h. Entrada franca. Masp (Av. Paulista, 1.578. ☎ 251-5644). Até amanhã. Recomendada.

A sexta matéria (Figura 65) possui o tema exposição e foi publicada em 01/06/1998. Com manchete “Obra de Portinari também está disponível na Internet”, ela trata da divulgação do acervo da obra do artista no site do Projeto Portinari. É citado como um dos destaques *Retirantes* (1960).



FIGURA 65 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 01/06/1998

### Obra de Portinari também está disponível na Internet

A obra do pintor Cândido Portinari também está disponível na Internet — no site do Projeto Portinari, endereço <http://www.portinari.org.br>. O menu principal da página oferece acesso às telas por ordem cronológica (de 1914 a 62), por temas (cultura brasileira, figura humana, gênero, histórico, religioso, social) ou pelas técnicas de pintura utilizadas.

O site oferece, ainda, visitas

guiadas — por exemplo, aos painéis do edifício da ONU — e um índice de documentos relacionados com os quadros de Portinari. Nem todas as telas do pintor, contudo, estão digitalizadas e, portanto, disponíveis no site. Entre os quadros que podem ser vistos na Internet destacam-se *Mulher do Pilão* (1945), *Meninos Brincando* (55) e *Retirantes*, de 1960. (R.S.)

A sétima matéria (Figura 66) possui o tema menção e foi publicada em 21/09/1998. Com manchete “Sai o livro de Hans Staden com inéditos de Portinari”, ela trata do lançamento do livro *Portinari devora Hans Staden*, com 26 desenhos inéditos do artista que são comparados na matéria a *Retirantes*. Naquele ano a bienal teve como tema a antropofagia, o que deu ao livro mais visibilidade temática.

Ao longo do texto fala-se sobre o livro e a visão de canibalismo de Staden. Somente no final do texto é falado sobre a edição ilustrada por Portinari nos anos 40,

que seria publicada nos Estados Unidos mas foi rejeitada. A matéria diz que “antropofagia e modernidade tinham tudo para combinar”, fazendo clara referência ao movimento antropofágico no início do modernismo literário brasileiro. Os desenhos são descritos como tendo “traços fortes, rudes, essenciais, feitos a nanquim, com analogias a *Retirantes* (membros descomunais, figuras toscas e um intenso dramatismo, em especial no ritual antropofágico)”. Os retirantes são relacionados no texto com outro tipo socialmente excluído que causa repulsa e cuja representação feita por Portinari causou incômodo no público. O texto deixa claro, logo após comparar com os retirantes, o desagrado dos estadunidenses em relação as gravuras do livro, sendo o motivo das figuras permanecerem inéditas até o lançamento da edição de 1998.

Em 1999, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

A matéria (Figura 67) possui o tema exposição e foi publicada em 28/08/1999. Com manchete “A arte de Portinari reencontra o interior paulista”, ela trata da mostra *O Interior de Portinari*, realizada em Ribeirão Preto e Campinas, a matéria cita *Retirantes* como uma das obras mais importantes do artista.

A publicação que tem como ponto central a divulgação da mostra, fala no início do texto sobre os retirantes enquanto figuras que fizeram parte da infância do artista por serem frequentemente vistos na região na época do pintor, indo em busca de melhores condições de vida. O texto fala também sobre o Projeto Portinari e sua função e preservação, catalogação e divulgação da obra do artista, citando logo após *Retirantes* (1944) e *Criança Morta* (1944) como duas das obras mais famosas do pintor, mas ainda desconhecida por muitos, usando o fato como argumento para elogiar a mostra e a iniciativa do Projeto Portinari.

No parágrafo seguinte, a obra de Portinari é comparada com a de Graciliano Ramos por seu universalismo e por abordar temas que antes de tudo remetem ao humano. O artista é muitas vezes comparado aos escritos por abordarem os mesmos temas, sendo ambos declaradamente comunistas.

FIGURA 66 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 21/09/1998

# Sai o livro de Hans Staden com inéditos de Portinari

A obra, um clássico da antropofagia, será lançada hoje na Livraria Cultura

CARLOS HAAK

Os infelizes que, a golpes de taça, se transformaram em repasto de indígenas não poderiam imaginar que o seu indigesto fim se transformaria, um dia, em assunto de arte. Como se não bastasse ser tema da biografia deste ano, a antropofagia retorna na sua fonte original: *História Verdadeira*, narrativa das aventuras de Hans Staden. O livro faz parte de *Portinari Devora Hans Staden* (Terceto Nome, 144 págs., R\$ 60,00), que traz, além das gravuras da época, os 26 desenhos inéditos feitos por Cândido Portinari, em 1941, para uma edição americana malograda da obra do alemão. A obra será lançada hoje, às 18h30, na Livraria Cultura (Avenida Paulista, 2.073).

Com o longuíssimo e exótico subtítulo de *Descrição de uma Terra de Selvagens, Nossas e Cruéis Condições de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Descoberta antes e depois de Jesus Cristo*, o livro de Staden (1520-1557), publicado em 1567, na Alemanha, foi o primeiro documento a falar do País, após a carta de Caramuru. Em 400 anos, foram mais de 80 edições, mas o Brasil só foi avistado em português, pela primeira vez, em 1900 (*Portinari Devora* traz uma boa nova tradução, de Angélio Bogasen). Lado por lado, serviu para a construção da história de Oswald de Andrade e foi usada por Villa-Lobos para entreter amigos europeus com o maestro colorando-se, charmosamente, no lugar do protagonista. O viajante germânico do século 16 nasceu em Hamburgo e visitou o Brasil duas vezes, em 1547 e em 1548. Na segunda estada, a mais longa, após um naufrágio, encontrou-se (e quase ficou preso por nove meses) com os tambores, safores, araujos e um empergo (indicado por Tomé de Souza) como comandante de uma fortaleza, em Berthoga, apenas para cair depois, novamente prisioneiro dos selvagens, desta vez dos tupinambás, conectando



Obras de Portinari: a série de desenhos não desceu pela goela dos americanos que, chocados com a crueldade dos selvagens, rejeitaram a coleção do brasileiro



dos antropólogos.

O contato com os índios em suas danças, rituais e rituais (entre eles, o canibalismo) serviu como matéria-prima da narrativa de suas desventuras rocambolescas, com Staden sempre na iminência de se transformar em refeição para, graças às orações e ao fato de curar um nativo, salvar-se de ser o convidado de honra do banquete. Livre, retornou à França em 1555.

**Apetite degenerado** – O tom de sua descrição, é claro, vem temperado das preconceitos do branco europeu, que via os índios como um bando de peladões, que "viviam zombando da moral e desprezando os mandamentos cristãos". Mas, na contramão do vício, está a virtude de Staden: lembrar a Deus em demasia, esforçar-se em contar a verdade e acabam por

criar um relato fascinante da vida nas tribos, seus hábitos e tradições (foi pioneiro ao entender o canibalismo como um culto e não como apetite degenerado), a fauna e a flora da região. Foi também para honrar a Deus que, às suas custas, fez editar a *História*, com gravuras feitas a partir de seus desenhos. Que inspiraram. (Basta comparar as gravuras nestas páginas), séculos depois, Cândido Portinari, convide

**S**ÃO 26  
DESENHOS  
FEITOS PELO  
ARTISTA EM 1941

do, nos anos 40, a ilustrar uma edição de Staden, as memórias de um tempo em que os índios e que punham fogo nos brancos, antes de devorá-los. Tempos piores? Depende de que lado das câmaras você está.

analogias a *Retiradas* (memórias de comensais, figuras toscas e um intenso dinamismo, em especial no ritual antropofágico), a série de 26 desenhos não desceu pela goela dos americanos que, chocados com a crueldade dos selvagens cheirando os ossos sangüinolentos e desolados de um exótico Ilgá, rejeitaram a coleção do brasileiro. Que, assim, estava inédita até esse lançamento, trazendo, ao lado da obra de Staden, as memórias de um tempo em que os índios e que punham fogo nos brancos, antes de devorá-los. Tempos piores? Depende de que lado das câmaras você está.



Hans Staden: pioneiro ao entender o canibalismo como um culto e não como apetite degenerado

FIGURA 67 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 28/08/1999

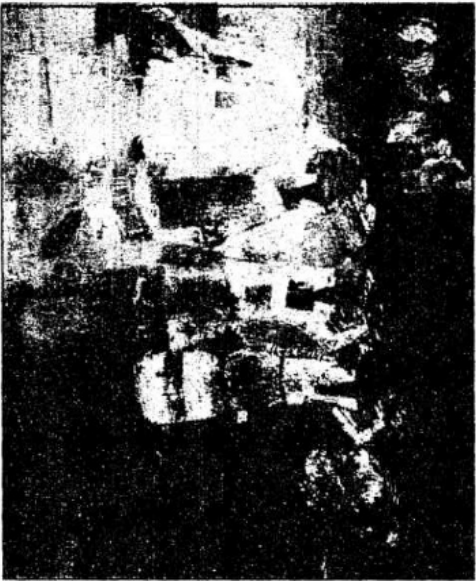
# A arte de Portinari reencontra o interior paulista

**Museus de Campinas e  
Ribeirão Preto vão  
expor telas pouco  
conhecidas do pintor**

**DÉBORAH RUBIN**  
Especial para o Estado

O regionalismo de Cândido do Portinari é o tema da exposição que levará obras pouco exibidas e algumas inéditas às cidades de Ribeirão Preto e Campinas. Das telas 2 a 18, no Museu de Arte de Ribeirão Preto, e de 23 de setembro a 10 de outubro, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, a mostra *O Interior de Portinari* terá pinturas que retratam a paisagem de Brodowski, o trabalho, jogos infantis e retratos de família. "É uma homenagem ao interior", diz a curadora da exposição, Pierina Camargo.

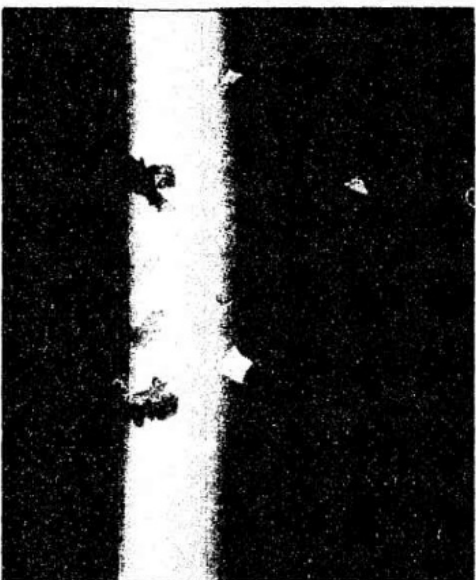
O menino pobre do interior observava atentamente tudo que o cercava. A vida das crianças de sua pequena cidade, suas brincadeiras, os retrantes que por ali passavam rumo a uma vida melhor e o plantio do café. "Tudo aquilo que ele viu na infância impressionou seus olhos e a sua alma desde cedo e ficou gravado para o resto da vi-



*'Mulheres Carregando Lenha': regionalismo e universalidade*

da", explica João Cândido Portinari, seu filho.

São 27 obras que pertencem a colecionadores de São Paulo (capital e interior) e do Rio. A redescoberta desses trabalhos só foi possível graças à ação do filho do artista, que há 20 anos comanda o Projeto Portinari. O primeiro passo do Projeto foi fazer um levantamento de tudo que havia sido feito por Portinari. Foram encontradas 5,3 mil



*'Meninos Soltando Papagaios': imagens da infância do pintor*

obras, sendo que 4,6 mil com autenticidade comprovada, 200 eram falsas e 500 ainda estão sendo analisadas.

Hoje o projeto tem tudo digitalizado e conta com diversas atividades de divulgação como, por exemplo, palestras em escolas, universidades, centros de estudos e até mesmo uma programação para crianças da população ribeirinha do Pantanal. A obra de Portinari é uma gran-

de carta ao povo brasileiro", acredita João Cândido. "É uma obra que ainda está fechada."

Os brasileiros conhecem pouca coisa de seu trabalho, embora reconheçam Portinari como um dos maiores artistas do País. As pinturas espalhadas

Brasil afora dificultam esse encontro da arte de Cândido, como era conhecido, com o público. O Projeto Portinari existe justamente para fazer uma homenagem não ao pintor, mas aos que ainda não conhecem quadros que retratam a realidade brasileira como os famosos *Café*, *Retirantes* e *Criança Morta*.

É a primeira vez que a temática do interior é utilizada em uma exposição de Portinari. João Cândido ressalta o contraste presente na obra do pai. "É poética e dramática, cheia de ternura e fúria." Telas que es-

tão na exposição, como *Mulheres Carregando Lenha* e *Meninos Soltando Papagaios* – da mesma série de *Meninos com Pipas* – por um lado retratam a particularidade da cidade natal de Portinari, por outro tem um quê de universalismo, pois remetem a temas que, antes de qualquer especificidade, abordam o humano. Tal como a obra de Graciliano Ramos, se comparada à literatura.

É em um de seus últimos grandes trabalhos que, segundo João Cândido, Portinari retoma o trágico ao belo e faz do regionalismo algo universal. O mural feito para a ONU em 1956, *Guerra e Paz*, mostra figuras típicas das pinturas anteriores, mas que já não pertencem a um lugar específico, são personagens mundiais. Nesse espaço de 14 metros de altura, um coral de crianças divide a cena com uma mulher segurando uma criança morta.

A exposição de Campinas e Ribeirão Preto, que mostrará exclusivamente esse regionalismo universal de Cândido, é, de certa forma, mais uma tentativa de colocar o público em contato com seu trabalho. E talvez sua carta ao povo brasileiro esteja chegando ao seu destinatário somente agora.

Em 2001, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 68) possui o tema exposição e foi publicada em 12/01/2001. Com manchete “Um resumo da arte brasileira em mostra e livro”, ela trata da abertura da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo e do lançamento do livro *Coleção Aldo Franco*. A matéria cita *Retirantes* como uma das obras-chave que os herdeiros do colecionador fizeram empréstimo para a ocasião. Não há aprofundamento ou outra menção aos quadros da *Série Retirantes*.

FIGURA 68 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 12/01/2001

## Um resumo da arte brasileira em mostra e livro

Uma seleção de obras dos séculos 19 e 20, adquiridas ao longo de 40 anos pelo colecionador Aldo Franco, foi reunida em publicação e será mostrada a partir desta noite na Pinacoteca do Estado

MARIA HIRSZMAN

O livro e a exposição *Coleção Aldo Franco*, que estarão à disposição a partir desta noite na Pinacoteca do Estado, reúne alguns dos melhores trabalhos adquiridos ao longo de cerca de quatro décadas pelo empresário carioca e que até hoje não haviam sido mostrados ao público em seu conjunto. Apesar de conhecer obras-chave da história da arte brasileira, como *Retirantes*, de Portinari, ou *As Lavadeiras*, de Abaeté, de Pancetti, por meio dos empréstimos feitos pelos herdeiros da coleção à exposições em torno desses artistas ou então por meio de reproduções, o público terá pela primeira vez a oportunidade de ver de perto um acervo profundamente marcado pelo olho e pelo gosto de seu colecionador.

Segundo Max Perleire, diretor da Pinakothek, instituição responsável pela coleção desde 1985, quando começou sua catalogação, o acervo de Franco é um dos que melhor reflete o gosto de um homem. São apenas aproximadamente 400 obras, mas em todas elas há algo de especial que cativou a atenção do colecionador.

Mesmo sendo uma coleção enxuta, foi necessário eleger pouco mais de 60 obras para exibir na mostra da Pinacoteca. O livro pôde contemplar um número maior de trabalhos, chegando a 110 pinturas, esculturas e gravuras reproduzidas – com evidente predomínio da primeira. Há na seleção um pequeno núcleo de obras do século 19 – representado em sua totalidade e que esconde pequenas jóias, como a bela *Paisagem com Rio*, de Batista da Costa, ou uma curiosa aquarela, executada por Pedro Américo quando tinha apenas 14 anos. Para pontuar esse interesse histórico do colecionador convém mencionar que ele tinha um trabalho de cada um dos alunos do grupo Grimm, mesmo que de formato pequeno.

Mas o grande carro-chefe são as obras figurativas do século 20, principalmente no intervalo entre os anos 30 e 60. Todos os trabalhos são figurativos – mes-

mo aqueles assinados por artistas que depois são associados à arte abstrata, como Volpi e Manabu Mabe. Lá estão os grandes nomes da arte brasileira, como Eliseu Visconti, Lasar Segall, Antonio Gomide, Guignard, Ismael Nery, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, etc. No total, 33 artistas estão representados, com uma evidente predominância de Gomide, Portinari e Di Cavalcanti.

Segundo o crítico Jacob Klintonowicz, autor do texto do livro, “há um elo que os une e ele parece ser a creça na construção de linguagem e identificação de uma atmosfera brasileira.” Um certo lirismo, uma certa busca da alma brasileira estaria por trás de muitas de suas escolhas e com certeza explica muitas de suas acertadas eleições. Esse lirismo está presente tanto nos retratos, como no belo desenho *Menina com Laço de Fita*, de Portinari, quanto nas paisagens

rurais ou marinhas que abundam na coleção e que refletem a paleta brasileira.

Infelizmente o livro não aprofunda como deveria os laços internos que sustentam a coleção de Franco, preferindo fazer divagações mais abrangentes sobre o ato de colecionar para depois mergulhar na análise detalhada de cada um dos artistas e das obras representadas ali – material que pode ser útil a estudantes e pesquisadores, o que faz em vários momentos com que ele se aproxime mais de um catálogo de qualidade do que de uma publicação investigativa sobre arte, mais uma vez privilegiando a imagem à reflexão, algo muito comum no mercado editorial brasileiro.

**MAIS DE 30  
ARTISTAS  
ESTÃO NA  
EXPOSIÇÃO**

### SERVIÇO

**Coleção Aldo Franco. De terça a domingo, das 10 às 17 horas. R\$ 5,00. Pinacoteca do Estado. Praça da Luz, 2, tel. 229-9844. Até 19/8. Abertura hoje, às 19h30, com lançamento de livro de José Mindlin e Jacob Klintonowicz**



Em 2002, também foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 69) possui o tema vida e obra e foi publicada em 09/11/2002. Com manchete “Filho doa quadros de Portinari ao Fome Zero”, ela trata da doação feita por João Candido Portinari – filho do pintor e diretor da Fundação Portinari – dos direitos de imagem das obras da *Série Retirantes* – chamada na matéria de série *Os Retirantes* e chamando os painéis *Retirantes* e *Criança Morta*, respectivamente de *Os Retirantes* e *Menino Morto* – que pertencem ao MASP ao programa Fome Zero. O nome do pintor também é citado erroneamente na matéria como José Candido Portinari.

É citado o fato de todas as obras que tiveram seus direitos doados ao programa tem temas ligados a fome e a miséria e que João Candido, filho de Portinari, considera os estudos para a criança morta de *Retirantes* (1944) o grupo de imagens mais sugestivo. Ele selecionou as obras que considerou mais expressivas, mas deixou a cargo de Graziano, coordenador do Fome Zero, a escolha efetiva das obras, reforçando a preocupação social do pai.

Em 2003, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 70) possui o tema menção e foi publicada em 13/06/2003. Com manchete “A história de Jesus com ingredientes brasileiros”, ela trata da peça *Il Primo Miracolo*, que fala sobre a fuga da Sagrada Família para o Egito, a qual é comparada pelo diretor, Roberto Birindelli a *Série Retirantes* – chamada na matéria de série *Os Retirantes* –, que serviu de inspiração para a produção da peça. Há apenas menção à série, sem aprofundamentos.

FIGURA 69 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 09/11/2002

“Os Retirantes”: uma das imagens do mestre brasileiro à disposição do novo governo

## Filho doa quadros de Portinari ao Fome Zero

*Obra do pintor, um dos mais importantes do País, foi marcada pela reflexão sobre o tema*

O direito de uso de 12 imagens, entre elas três dos quadros mais famosos do pintor brasileiro José Cândido Portinari – *Os Retirantes*, *Menino Morto* e *Enterro na Rede* – que pertencem ao acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), foi cedido ontem pelo filho do artista, João Cândido Portinari, para o programa Fome Ze-

ro, anunciado como prioridade do governo do presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva (PT).

Todas as imagens cedidas giram em torno do tema da fome e da miséria, que marcam toda a obra do pintor. Um grupo de imagens, que João Portinari considera o mais sugestivo, traz estudos desenvolvidos pelo pintor com a criança morta nas mãos da mãe, no quadro *Os Retirantes*. As imagens foram entregues ao coordenador do programa Fome Zero, José Graziano da Silva.

João Portinari, que dirige a Fundação Portinari, detentora dos direitos autorais da obra do pintor, afirmou que, caso os coordenadores do programa desejem, poderão lançar mão de qualquer outra obra do pintor. “Escolhi as mais significativas para trazer ao professor Graziano, mas a liberdade de escolha é dele”, informou Portinari. “Tenho certeza que, se meu pai estivesse vivo, teria tomado a mesma decisão. Até os últimos dias de sua vida ele foi um homem preocupado e dedicado aos problemas sociais”. Cândido Portinari, um dos mais importantes pintores brasileiros, morreu em 1962. (Paulo San Martin, da Agência Estado)

FIGURA 70 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 13/06/2003

# A história de Jesus com ingredientes brasileiros

O performer Roberto Birindelli dessacraliza o tema em *Il Primo Miracolo*, no CCSP

A fuga da Sagrada Família para o Egito inspirou o dramaturgo italiano Dario Fo a criar *Il Primo Miracolo*, em que dessacraliza a história de Jesus, Maria e José. Apaixonado pela obra do ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1997, o performer Roberto Birindelli, um uruguaio que vive desde 1978 no Brasil, decidiu montar o espetáculo com ingredientes nacionais. O resultado poderá ser contido a partir de hoje, às 21 horas, quando *Il Primo Mi-*

racolo estreia para convidados no Centro Cultural São Paulo.

Birindelli estreou a peça em 1992, como projeto de graduação no curso de arte dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e só agora chega a São Paulo. "Trata-se de uma sátira à Sagrada Família, mas não falta de religião. Não se atacam figuras como Jesus, Maria e José, apenas os aproximam da nossa realidade."

Ao dessacralizar a família, Fo aproximou-a da realidade. Assim, Ana, mãe de Maria, é a sogra chata de José, que lhe dá ordens e tenta controlar a vida do casal e do menino recém-nascido. José ainda sofre por ser o estrangeiro segregado (identificado, na peça, por um solaque castelha-



Claudio Fachin/Duvidação

viagem até a manjedoura", lembra Birindelli.

Um dos melhores momentos da peça é o diálogo entre Deus e o Menino Jesus que, aos 9 anos, é carregado de humanidade. "Quando entra em cena, Jesus nem imagina que é o Messias e qual a sua função. É apenas um garoto que, ao perder amigos por causa de um colega, pede ajuda a Deus para castigar esse garoto." Deus, porém, recusa, irritando Jesus, que decide agir por conta própria, provocando uma discussão com Deus. Quando Maria percebe o que o Filho está aprontando, briga com ele para que desista o mesmo e tem dificuldade para arrumar emprego quando chega ao Egito. "Além disso, entre os Reis Magos, um é negro, que também é segregado ao longo de toda a

trago que causou. Birindelli decidiu filtrar a história inspirando-se na série *Os Retirantes*, de Cândido Portinari. "A Fuga da Sagrada Família de

Belém para o Egito assemelha-se à dos brasileiros que, do interior, buscam refúgio nas grandes cidades", justifica-se. "É a contradição da fé com a miséria."

Além de ator e diretor, Birindelli é dançarino e também domina as técnicas de mímica. Com isso, sentiu-se seguro para assinar todos os 21 personagens e o narrador do espetáculo, transformando-o em um curioso monólogo, em que cada um é distinguindo por meio da vibração vocal e do gestual físico.

É por isso que a participação do público é essencial, diferenciando o trabalho teatral do cinema e da TV. "Há três momentos no espetáculo. No primeiro, acontece um certo estranhamento e surpresa, quando o público descobre a história a ser contada", diz Birindelli. "Em seguida, vem o questionamento sobre a forma como a história é narrada e a descoberta de que somos parciais e engraçados como os personagens da peça. Finalmente,

te, vem a emoção, quando descobrimos que essas figuras da história, mais do que sagradas, são humanas." Além de ter apresentado o espetáculo pelo Brasil, Birindelli exibiu-o também em outros países, observando as reações do público. "O racismo, por exemplo, é visto de forma diferente em Salvador e em Estocolmo", observa Birindelli, que está preparando um outro monólogo de Dario Fo para estreiar em fevereiro, em São Paulo. (U.B.)

## SERVIÇO

**Il Primo Miracolo.** De Dario Fo. Direção e adaptação: Roberto Birindelli. Duração: 55 minutos. Sexta e sábado, às 21 horas; domingo, às 20 horas. R\$ 10,00. Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emilio Sallés Gomes, Rua Vergueiro, 1.000, tel. 3277-3611. Até 20/7. Hoje, somente para convidados

A segunda e última matéria (Figura 71) possui o tema exposição e foi publicada em 17/07/2003. Com manchete “MAM abre comemorações a Portinari”, ela trata da exposição realizada no MAM onde foram exibidos *Retirantes* (1936) – chamado na matéria de *Os Retirantes* – e *Retirante Grávida* (1945).

No início do texto são destacadas a brasilidade e o questionamento na obra de Portinari, criando gancho com a *Série Retirantes*, “povoadas de mulheres e crianças esqueléticas, oprimidas, marcadas pela miséria e pelo sofrimento”, afirmando que a realidade do país pouco mudou desde então. Depois é citado o quadro *Retirante Grávida* (1945) como um de “seus quadros com histórias horríveis (...) que descreve a miséria milenar do país”. É dito que Portinari “pintou intensamente a indecência das desigualdades sociais e, com suas imagens fantasmagóricas, lançou um desafio político poderoso a seus espectadores”.

No parágrafo seguinte diz-se que 70 anos depois os quadros de Portinari ainda chocam por materializar “horrores da estatística”. O texto cita depois dados da ONU sobre IDH, dizendo que apesar da realidade brasileira ter mudado desde a época do artista, os quadros ainda chocam pelo sofrimento continuar o mesmo quando deveria ser apenas parte da história.

# FIGURA 71 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 17/07/2003

QUINTA-FEIRA, 17 DE JULHO DE 2003

CADERNO 2

O ESTADO DE S. PAULO - D5

VISUAIS

## MAM abre comemorações a Portinari

**Museu inaugura amanhã mostra do pintor, cujo centenário será festejado em dezembro**

MAÍL VILELA  
Especial para o Estado

No próximo dia 30 de dezembro comemora-se o centenário de nascimento de Portinari. O menino de Brodósqi, que ganhou o cenário internacional das artes com suas telas recheadas de brasilidade e questionamentos sociais, chega ao seu primeiro século mais atual do que nunca.

Ao olhar suas séries de retratos, povoadas de mulheres e crianças esquiladas, oprimidas, marcadas pela miséria e pelo sofrimento, somos obrigados a reconhecer que, sob certos aspectos, a realidade por ele retratada a partir da década de 30 pouco mudou no País.

Os *Retirantes*, por exemplo, um clássico de sua produção, pintado em 1936, que mostra uma família fugindo da fome, é um acontecimento que ainda vemos se desenvolver cotidianamente nos campos e nas ruas das grandes cidades brasileiras.

Portinari começou a pintar o drama dos miseráveis em 1934. Contou em seus quadros histórias terríveis como da *Retirante Grávida*, que descreve a miséria milenar do País. Pintou intensamente a indecência das desigualdades sociais e, com suas imagens fantasmagóricas, lançou um desafio político poderoso a seus espectadores.

No entanto, passados 70 anos dos primeiros quadros que levaram sua pintura para o território do engajamento, o País ainda patina em busca da superação dos indicadores mais básicos. Os personagens amarfanhados dos quadros sociais de Portinari continuam vagando por nossa história e as dolorosas imagens concebidas pelo artista ainda servem para materializar e tornar visíveis os horrores das estatísticas que nos cercam.

O ranking do Índice de Desenvolvimento Humano da ONU, divulgado na semana passada, é um ótimo pano de fundo para a análise de certos quadros de Portinari. Vemos ali que o Brasil figura na vergonhosa 65.ª posição no indicador das Nações Unidas e integra o rol dos dez países mais desiguais do mundo, numa listagem de 175 nações, o que nos coloca ao lado de Serra Leoa, Namíbia e Botswana, exemplos clássicos da miséria que assola o planeta.

É certo que o Brasil mudou desde que Portinari se pôs a examinar nossas mazelas. Nos transformamos numa das dez nações mais industrializadas do mundo, nos convertimos em celeiro agrícola global, passamos a dar show de produtividade em setores como aço e têxteis, melhoramos nossos indicadores de ensino, de consumo, de saúde e saneamento básico e o País, apesar dos solavancos históricos e do contexto internacional via de regra hostil, reúne hoje condições sólidas para deslanchar o tão esperado desenvolvimento que nos levaria ao Primeiro Mundo.

Mas estas vitórias todas perdem o encanto quando nos deparamos com o sofrimento social que continua sendo o mesmo daquele registrado por Portinari na primeira metade do século passado.

A esta altura, início do século 21, deveríamos estar examinando os quadros de Cândido com interesse histórico. De passagem por museus e exposições, deveríamos nos mostrar surpresos com a miséria de seu tempo e exclamar: puta, como o Brasil era terrivelmente atrasado!

Se soubermos ouvir o grito político que as telas de Portinari emanam e trabalharmos todos pensando estrategicamente no futuro do País, talvez não precisemos esperar mais um centenário deste nosso extraordinário pintor para erradicar de vez os dramas por ele retratados com tanta sensibilidade.

O Portinari que sonhamos ver transferido para a realidade é aquele dos retratos de crianças simples, com seus laços de fita, brincando ao redor da família, num universo lúdico, harmonioso e cheio de esperança, expresso em telas como *Mulatinha e Menina Sentada*, ambas de 1943, que poderiam ser vistas pelo público a partir de amanhã, no

Museu de Arte Moderna de São Paulo, numa das primeiras grandes homenagens ao centenário de Portinari programadas para este ano. Como disse Antonio Candido em análise crítica da obra do artista, "não existem, no tesouro das artes, quadros mais eloquentes que esses, que pin-

tam a felicidade das crianças que brincam." É este o Portinari que queremos ver vivo e presente na vida brasileira, agora e sempre.

■ **Mila Vilela é presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e do Faça Parte - Instituto Brasil Voluntário**

### SERVIÇO

**Portinari 100 Anos: Alegorias do Brasil.** Terça, quarta e sexta, das 12 às 18 horas; quinta, das 12 às 22 horas; sábado, domingo e feriado, das 10 às 18 horas. R\$ 5,00. MAM. Av. Manuel de Nobrega, s/n. Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 5549-9688. Até 28/9



Divulgação  
*'Lavadeiras de Brodósqi' (1938), pintura que integra a mostra do centenário de Portinari: retrato da realidade*



Em 2004, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

A matéria (Figura 72) possui o tema vida e obra e foi publicada em 29/04/2004. Com manchete “Brodowski faz festa para capela de Portinari”, ela trata da inauguração da capela feita por Portinari na casa da família em Brodowski após ter passado por uma restauração. Na matéria é feita um breve resumo da vida e da obra do artista e nele é citada a *Série Retirantes*. O tema central do texto, além da reinauguração, é o caráter familiar da obra do artista com a representação de familiares enquanto personagens religiosos, por exemplo. No terceiro parágrafo a *Série Retirantes* é citada como parte da produção do artista feita entre 1944 e 1946, quando “os horrores da guerra fizeram Portinari reforçar o caráter social e trágico de sua obra”.

Em 2005, também foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 73) possui o tema menção e foi publicada em 25/11/2005. Com manchete “Roubo de um Portinari é o tema de jogo de RPG”, ela trata do lançamento de um jogo em role playing game (RPG) chamado *O Resgate de Retirantes* que simula o roubo dos três quadros da *Série Retirantes*, *Retirantes*, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*.

A fama dos quadros da série e o fato de eles estarem no MASP, tornando o acesso a eles mais fácil são fatores que atraem o público para a narrativa do jogo, motivando o espectador que já viu as obras expostas a jogar ou o que conheceu as obras no jogo a visitá-las no museu.

FIGURA 72 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 29/04/2004



Imagem de São Francisco



Sagrada Família representada por casal de amigos e um sobrinho



A irmã, Olga, e a mulher, Maria, são Nossa Senhora e São Isidoro



Jesus tem rosto de João Cândido

## Brodowski faz festa para capela de Portinari

**Igreja construída pelo pintor para a avó, inaugurada em 1941, reobre após restauração**

MAURO MUGS

**B**RODOWSKI - As imagens bíblicas têm a fisionomia de amigos e parentes. O rosto do menino Jesus, no colo de Santo Antônio, é o do único fi-

lho do pintor. O de São Pedro é o do pai. A Virgem, pai-  
nais do cen-  
contro de Nos-  
sa Senhora e  
Santa Isabel,  
está represen-  
tado pela ir-  
mã Olga e pe-  
la mulher, Ma-  
ria. As obras-  
primas, pintas-  
das por (3) San-  
ti, do Portinari  
nas paredes  
da Capela da  
Nossa, em  
Brodowski



O último 'menino de Brodowski'

(SP), foram restauradas, junta-  
mente com a capela. A entrega  
da obra será hoje, às 20 horas,  
em cerimônia na frente da pra-  
ça que leva o nome do pintor.

A restauração, patrocinada pelo Grupo Pão de Açúcar em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura, encerra a celebração do centenário de nascimento do artista, no ano passado. Além do filho do pintor, João Cândido, o aposentado Arturino Heitor Morando, de 66 anos, será um dos desfilantes. Ele é o único vivo dos seis filhos de Brodowski que serviram de modelo para Portinari.

Entre 1944 e 1946, os her-  
deiros da guer-  
ra fizeram  
Portinari re-  
forçar o carat-  
er social e tra-  
gico da sua  
obra, produ-  
zindo as séries  
*Retirantes* e  
*Meninos de*  
*Brodowski*.

"Além de la-  
var pinicéis e  
fazer compras  
para sua mãe,  
possui três ve-  
zes para o  
Cândido na  
série dos Meni-  
nos", lembra  
Morando. Sua  
irmã, Olga, e a  
mulher, Maria,  
eram amigas. "Fa-  
ziam crochê jun-  
tas". "Foi quem me



A casa do pintor, na praça que ganhou seu nome, virou museu e recebe todo mês cerca de 4 mil estudantes da região e do sul de Minas

ensinou a andar de bicicleta." A origem da capela, conta Morando, é curiosa. "Pelégrina, avó paterna de Cândido, era uma senhora de muita fé, mas pela idade não tinha condições de ir até a Igreja Matriz, em frente da sua casa", conta. "Por isso, o neto construiu, no começo de 1941, a capela, ao lado da casa da família."

Em vez de recorrer a está-  
tuas, Portinari preferiu pintar murais com imagens em tam-  
anho natural nas paredes da ca-  
pela. São santos da devoção da  
avó, todos com os rostos de pes-  
soas da família e amigos. Ao la-  
do do altar, Portinari pintou va-  
sos com flores, para que a capela  
seja sempre florida.

A primeira missa foi celebra-  
da pelo padre Francisco Siano,  
em 1.º de março de 1941. A par-  
te da igreja ficou conhecida

construída com materiais pre-  
cários, provocou o enfraqueci-  
mento e a deformação dos ali-  
mentos. "Por causa das infil-  
trações, o teto estava ceden-  
do e começaram a aparecer  
gretas (rachaduras) em mu-  
ltos", diz o restaurador Tonio  
Saraed, responsável pelo  
reforço estrutural da capela.  
As pinturas foram restaura-  
das por Julio Moraes.

**FIGURA 73 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 25/11/2005**

## Roubo de um Portinari é o tema de jogo de RPG

RIO

Coincidência ou não, o roubo de um quadro de Portinari é o fio condutor de *O Resgate de Retirantes*, um role playing game (RPG), tipo de jogo em que os participantes interpretam personagens. Na partida, os suspeitos são o dono do quadro, interessado em receber o seguro, sua ex-mulher, que tem problemas financeiros, e falsificadores de arte. Cabe a um policial federal e a um agente da companhia seguradora descobrirem o verdadeiro autor do crime e o paradeiro da obra roubada.

A ação se desenrola a partir do furto de um dos mais famosos quadros de Portinari. Na trama fictícia, a tela *Retirantes* desaparece durante um vernissage em uma galeria de arte. O crime é precedido pelo roubo de dois outros quadros do artista, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*, quadro de 1944, ao qual faz referência a tela roubada ontem, pintada em 1958.

O livro com o jogo *O Resgate de Retirantes* foi lançado pela Devir Livraria e pode ser comprado pela internet por R\$ 9,00. É indicado para jogadores iniciantes em RPGs. A publicação também inclui informações sobre a vida e a obra de Portinari.

Participantes de jogos RPG teriam se envolvido em assassinatos em pelo menos dois episódios recentes. Em maio, um aposentado, sua mulher e o filho do casal foram encontrados mortos em casa, em Guarapari, no Espírito Santo. Presos pelo crime, Mayderson de Vargas Mendes, de 21 anos, e Ronald Ribeiro Rodrigues, de 22, disseram que mataram a família motivados pelo jogo. O assassinato de Aline Silveira Soares, em Ouro Preto, em outubro de 2001, também estaria ligado a uma partida de RPG, segundo o inquérito policial que investigou a morte. ● Rodrigo Morais

Em 2006, novamente uma matéria foi veiculada com a temática dos retirantes.

Ela (Figura 74) possui o tema exposição e foi publicada em 10/11/2006. Com manchete “MorumbiShopping ganha nova ala”, ela trata da exposição com as obras da *Série Retirantes* exibidas na inauguração da ala de exposições do MorumbiShopping.

A matéria em si fala sobre a nova ala do shopping e das lojas que serão inauguradas. Apenas na retransmissão “Um pouco do MASP no shopping” é falado sobre a galeria e sobre a exposição em parceria com o MASP, inclusive destacando o fato de estarem expostas obras que retratam a miséria.

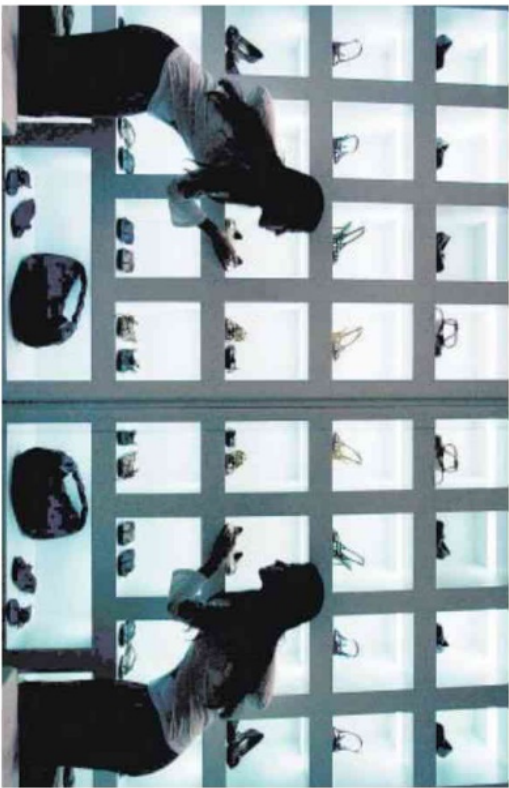
Pode ser observada uma provocação na temática social presente na exposição de inauguração de uma nova ala em um shopping de luxo. A miséria retratada nos quadros se contrapõe ao requinte das lojas.

Em 2007, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 75) possui o tema menção e foi publicada em 17/05/2007. Com manchete “Temporada de leilões em New York termina com arte latina”, ela trata sobre uma temporada de leilões em Nova Iorque onde a obra mais cara foi *Enterro*, quadro de Portinari onde aparece pela primeira vez o Perna-de-pau, personagem frequente nas obras do artista com a temática dos retirantes. Por este motivo a temática é citada.



FIGURA 74 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 10/11/2006



MODA E MARCAS – Grifes como a Bella Piva estão entre os novos pontos-de-venda do shopping



OBRAS DE ARTE – Nova ala terá área de exposições com obras de Cândido Portinari cedidas pelo Masp

FOTOS ROBSON FERNANDES/AE

# MorumbiShopping ganha nova ala

Centro de compras na zona sul inaugura hoje mais 80 lojas, num projeto que consumiu R\$ 70 milhões

**Valéria França**

O MorumbiShopping abre hoje um anexo com 80 lojas. Com a inauguração da nova ala, o conglomerado passa a reunir 680 pontos-de-venda. Trata-se de um aumento não apenas quantitativo, mas de variedade de ofertas. Tabacarias, lojas de roupas, eletrônicos de última geração, restaurantes e até uma galeria de arte são algumas das atrações do espaço. “Agora o shopping fica mais completo”, diz Doris Weinberg, superintendente do Morumbi, que investiu R\$ 70 milhões no projeto.

A expansão do shopping também abriu espaço para um time de marcas de peso, algumas das quais não existiam no País. Caso da Oakley, grife americana

na de roupas, acessórios e eletrônicos esportivos. Seus produtos são diferenciados. Na loja do Morumbi, os consumidores podem encontrar mercadorias como um óculos modelo Rokk, com dispositivo para se conectar sem fio ao iPod e ao celular a até 10 metros de distância (R\$ 1.300). A etiqueta disputada entre jovens despojados era então contritada até então apenas em lojas multimarcas.

Outra novidade, essa mais saborosa, é a inauguração de dois cafés Starbucks, ambos no MorumbiShopping. Um deles funcionará dentro da livraria Saraiva, que fica no prédio antigo, e outro, no piso superior da ala nova, com mesinhas voltadas para uma parede de vidro com vista para a rua. Com as

## Um pouco do Masp no shopping

\*\*\* A cultura não ficou de fora dos planos de expansão do Morumbi. Um espaço de 400 metros quadrados foi reservado para abrigar uma galeria, batizada de Espaço Arte Morumbi Shopping. Planejada por técnicos do Masp), o ambiente recebeu iluminação, ventilação e principalmente infraestrutura de segurança. Itens fundamentais para receber obras de arte em suas instalações.

A primeira exposição, em car-

diadas unidades, a rede de café americana passa a ter 12,442 lojas espalhadas em 38 países, a maior parte em Nova York

no fim deste mês. O cardápio de cafés é um dos diferenciais da marca, que tem 32 blends (combinações de grãos). O consumidor ainda pode escolher a origem de sua bebida, que pode vir da Colômbia ou da África do Sul, por exemplo.

“Aumentamos também os representantes da moda carioca”, afirma a superintendente do shopping. O Rio é famoso por reunir as melhores grifes de biquínis. Quem vai à cidade dificilmente volta sem um novo modelo na mala. Contecções quase sempre presentes nos desfiles do Fashion Week – o maior evento de moda do País –, a Blue Man e a Burnum começam a vender moda praia no Morumbi. Outra grife carioca é a Gang, conhecida por fazer jeans ou-

dos e modernos, que realçam os quadris. Num editorial da revista *Vogue*, o efeito das calças da etiqueta foi comparado aos dos sutis que aumentam os seios.

### REFORMA

Ao mesmo tempo que a nova ala subia, o prédio antigo era reformado. “Não queríamos que o consumidor se chocasse ao passar de uma construção moderna, recém-inaugurada, para outra projetada na década de 80”, explica Doris. Há um acesso interno de comunicação entre os dois blocos. O mais velho sofreu modificações, principalmente nos acabamentos e na decoração. Ficou mais claro. O piso bege ficou branco. Os bancos dos corredores deram lugar a sofás bem confortáveis. •



FIGURA 75 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 17/05/2007

# Temporada de leilões em New York termina com arte latina

## Preço mais alto é para Entero, tela de Portinari pintada em 1942; pintura de Matta, *Tige Verte*, pode chegar a US\$ 2 milhões

**Tonica Chagas**  
ESPECIAL PARA O ESTADO  
NOVA YORK

A temporada de grandes leilões internacionais de arte do primeiro semestre termina esta semana, em NY, com a oferta de mais de 500 lotes de obras latino-americanas. Entre eles estão trabalhos de brasileiros como Sérgio Camargo, Portinari, Di Cavalcanti, Adriana Varejão e Rosângela Renfro.

Na Sotheby's, que realiza leilão na noite do dia 30 e na manhã do dia 31, o lote principal é o óleo sobre tela *Composição*, do uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949). O quadro foi pintado em Paris em 1932 e é um exemplar típico do universalismo construtivo, estilo criado pelo pintor cubano. A estimativa é que *Composição* alcance entre US\$ 1 milhão e US\$ 1,5 milhão.

Outros destaques na Sotheby's são *Na Retirando com Livro*, óleo sobre tela de 1998 do colombiano Fernando Botero (US\$ 700 mil a US\$ 900 mil) e *Dança Afro-Cubana* (US\$ 600 mil a US\$ 800 mil), colagem sobre madeira criada em 1943 pelo cubano Mario Carreño (1913-1999). A obra de artista brasileiro com maior estimativa na Sotheby's é *Sem Título* (Nº 103), escultura com relevos sobre bloco de madeira que Sérgio Camargo (1930-1990) apresentou na Bienal de Veneza de 1966. Seu preço está entre US\$ 150 mil e US\$ 200 mil.

No leilão da Christie's, as vendas são divididas entre a noite do dia 31 e a manhã do dia 1º. Ali, a obra com preço mais alto é *Tige Verte* (*Las Possessions*), uma pintura de 1943 do chileno Matta (1911-2002). O quadro está estreando no mercado de leilões com estimativa entre US\$ 1,5 milhão e US\$ 2 milhões.

Em seguida vem *Flores do México* (US\$ 600 mil a US\$ 800 mil), composição pastoral de 1938, do mexicano Alfredo Ramos Martínez (1872-1946). Na mesma faixa de preço está a escultura de Botero *Mulher e Cavalo*, de 2002, e o óleo sobre tela de 1948 *Femina-Cheval*, do cubano Wilfredo Lam (1902-1982).

*Entero*, pintura de 1942 em



REPRODUÇÃO

**N.º 103** - Obra de Sérgio Camargo que Portinari (1903-1962) usou pela primeira vez a figura do homem de perna-de-pau que apareceria outras vezes em suas telas sobre os retirantes brasileiros, volta à Christie's. Em maio do ano passado foi cotada entre US\$ 300 mil e US\$ 400 mil, mas não alcançou lance satisfatório. Desta vez, a estimativa está entre US\$ 250 mil e US\$ 300 mil. É a obra de artista brasileiro para a qual se espera o preço mais alto nos leilões.

A Christie's e a Sotheby's esperam resultados melhores que os de temporadas anteriores: a primeira prevê que suas vendas fiquem entre US\$ 19 milhões e US\$ 26 milhões – quase o dobro da média que faz normalmente nos leilões de arte latino-americana: a Sotheby's espera alcançar entre US\$ 14,6 e US\$ 19,7 milhões, valor entre 10% e 20% acima da média obtida nas vendas anteriores. A fraqueza do dólar tem sido o melhor estímulo para europeus (principalmente russos) e asiáticos investirem em arte. Segundo a Christie's, 48% dos compradores nos seus leilões este mês eram da Europa. A expectativa é que, seguindo a tendência verificada nos leilões de obras impressionistas e modernas, eles se disponham a adquirir também quadros ou esculturas mexicanos, cubanos, argentinos ou de outros países da América Latina. ●

Em 2009, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

A matéria (Figura 76) possui o tema exposição e foi publicada em 02/01/2009. Com manchete “O dia em que Portinari virou Picasso”, ela trata da exposição “Portinari – as Séries Bíblica e Retirantes”, comparando o estilo de Portinari nas duas séries à obra de Picasso.

Portinari é comparado a Picasso, citando a *Série Retirantes*, junto à *Série Bíblica* como prova de que o artista brasileiro tentou se aproximar do espanhol com um cubismo “mal digerido”. O texto fala primeiramente da *Série Bíblica* e diz que as lágrimas dos profetas da primeira série são transferidas para os retirantes da segunda. O cubismo presente na *Série Bíblica* é criticado na publicação, sendo considerado como algo inconsistente e imaturo dentro do estilo, mas não como uma negação à vocação moderna.

Já a *Série Retirantes* é comparada ao muralismo mexicano e principalmente a Rivera, tanto na forma como na temática. *Enterro na Rede* (1944) é citado como exemplo de semelhança com o muralismo de Rivera. É dito que as personagens da série são melodramáticas e se aproximam da caricatura. Há também no encerramento do texto um paralelo em tom provocativo entre Portinari e Boucher, afirmando que enquanto um divertia a corte de Luís XVI com cenas idílicas o outro dava lugar para a política.

## FIGURA 76 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 02/01/2009

# O dia em que Portinari virou Picasso –

Masp expõe duas séries do pintor brasileiro assumidamente marcadas pela influência estilística do mestre cubista espanhol

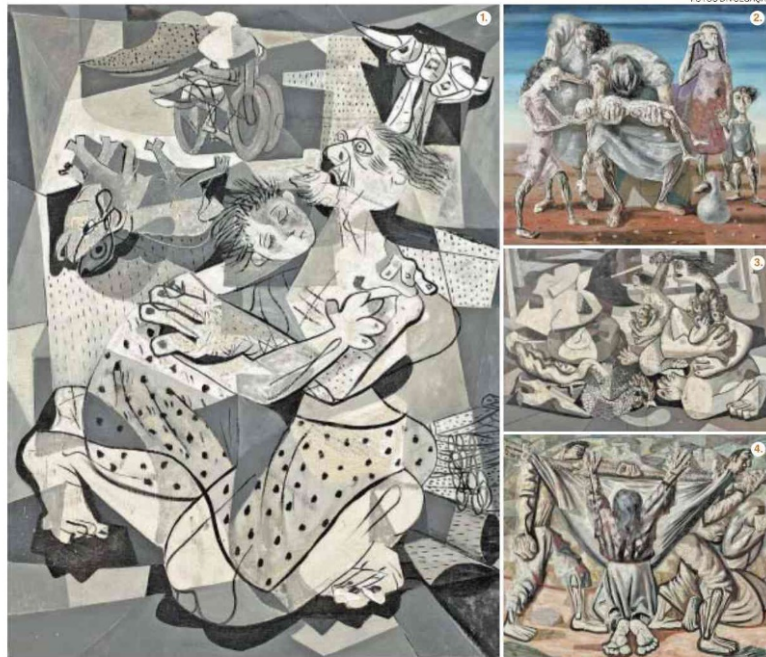
**Antonio Gonçalves Filho**

Existem artistas que se transformam com o tempo em epígonos da persona artística que criaram para si. É o caso de Portinari (1903-1962). Após visitar o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1939, e ver *Guernica* (hoje no Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid), o pintor ficou tão impressionado com o trabalho de Picasso que não teve dúvidas em emular o estilo do artista e reproduzir, dos anos 1940 em diante, um cubismo alagorizado, mal digerido, abaixo do Equador. Duas séries (*Bíblica* e *Retirantes*) expostas a partir de hoje, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), são provas incontestáveis da existência dessa persona híbrida – poderíamos chamá-la Portinari – que tentou, na primeira das séries citadas, criar um épico tão comumente como a obra-prima pintada em 1937 por Picasso.

Se muitas das pinturas tardias do pintor espanhol, depois de *Guernica*, são variações temáticas das obras dos mestres, a de Portinari elige Picasso como modelo nessa série, produzida entre 1942 e 1943, que retrata passagens do *Velho* e do *Novo Testamento*. Há, também, citações dos metafísicos italianos

**SÉRIE BÍBLICA FOI FEITA SOB O IMPACTO DE GUERNICA, MAS NÃO TEM SUA FORÇA**

- (claras no canto superior esquerdo da tela *A Ira das Mães*, de 1942), mas a referência principal é mesmo o autor de *Guernica*. Picasso tinha, então, um fato histórico marcante como tema de seu painel: a indignação provocada pelo bombardeio da cidade basca pelos nazistas durante a Guerra Civil Espanhola. Portinari, é provável, baseou mas não encontrou um assunto tão forte para sua série épica, segundo o curador do Masp, Teixeira Coelho. Recorreu, então, à *Velha* e *boa Bíblia*.
- O curioso é que, justamente no final dos anos 1940, Portina-



1. O Sacrifício de Abraão (1943) 2. Criança Morta (44), da série Retirantes 3. O Último Baluarte – A Ira das Mães (42) 4. Entero na Rede (44)

ri se filiaria ao Partido Comunista, alinhamento ideológico que contraria, de certa maneira, a adesão temática aos episódios bíblicos religiosos nessas obras em tempera, de grandes dimensões, da série *Bíblica*. Persiste um tom paródico em alguns trabalhos da série que justificam a desconfiança no próprio tema, descartando qualquer possibilidade de Portinari criar uma obra da dimensão trágica de *Guernica*. Em algumas pinturas, as analogias são francamente rudimentares, como em *A Ira das Mães*, que retrata o episódio do massacre dos in-

centes decretado por Herodes. Aos pés de uma mãe que tenta salvar várias crianças jaz uma galinha, provavelmente morta ao tentar proteger os pintinhos. Em outra tela, *O Sacrifício de Abraão* (1943), Portinari junta referências de Picasso e do barroco francês Laurent de La Hyre e acrescenta um dado surrealista – uma deslocada bicicleta atrás do altar em que Isaac será sacrificado.

Não é só a diferença entre gêneros que distancia Portinari de Picasso. Se o espanhol foi capaz de imprimir um tom trágico ao mais poderoso manifesto an-

tibiólico da história da arte do século 20 (*Guernica*), Portinari foi incapaz de produzir algo além da melodramática série *Bíblica*, em que não faltam as copiosas lágrimas de seus profetas, depois transferidas para os sofridos personagens da série *Retirantes*, pintada entre 1944 e 1945. Está claro que o horror, num nível extremo, não pode ser reproduzido, nem mesmo por Picasso, mas a homogeneidade da série dedicada aos temas bíblicos por Portinari tira a força até do preto-e-branco esculpido por Picasso para fazer da arte um testemunho da cruel-

dade (sem nuances) dos homens. Já a perspectiva monumental, épica, que Portinari sugere com base nos *Evangelhos*, desmorona diante de sua arte narrativa, falsamente cubista.

Parece claro que Portinari imitou Picasso – atitude, aliás, nada condenável, uma vez que os mestres estão aí para serem reverenciados – sem entender os fundamentos do cubismo. Quando se desconstrói a estrutura compositiva da série *Bíblica*, o que se vê são linhas diagonais e sombras, não o cubismo sintético e menos esquemático de *Guernica*. Portinari, é prová-

vel, teve uma aproximação intuitiva, pouco intelectual, com as duas principais fases do cubismo, não chegando mesmo a entender como a desconstrução da forma servia justamente para compreender a melhor por meio da fragmentação geométrica do cubismo analítico.

**ARTISTA TAMBÉM FOI INFLUENCIADO PELO MURALISMO DOS PINTORES MEXICANOS**

Para o curador da exposição, montada no subsolo do Masp, isso não significa, contudo, que Portinari não tivesse vocação moderna e fosse apenas um ótimo retratista acadêmico. Teixeira Coelho aponta uma das pinturas da série *Retirantes* (*Entero na Rede*, óleo sobre tela de 1944) para mostrar seu parentesco com o muralismo mexicano – não só formal, como ideológico, considerando que os murais de Rivera também eram vistos como instrumentos revolucionários contra a opressão. Rivera, sem dúvida, foi modelo não só de Portinari como de Di Cavalcanti, mas a dicção do pintor de Brodowski é atropelada pelo apelo melodramático de personagens à beira do caricatural. “Fica claro por seus retratos que Portinari foi um acadêmico, mas não é possível negar que sua adesão ao modernismo foi genuína”, observa o curador, concluindo não ser nenhum demérito para Portinari a imitação de Picasso. Teixeira Coelho lembra ainda que o Masp tem uma obra-prima de Veronese pintada pelo rococó Boucher, que, de tanto admirar a arte do maneirista da Renascença italiana, acabou virando um Zelig dos pincéis, divertindo a corte de Luís 16 com suas cenas idílicas. Já Portinari, no lugar de pastores, partiu para a política. ■

**Serviço**  
● Portinari – As Séries Bíblica e Retirantes. Masp. Av. Paulista, 1.578. 3251-5644. 3.ª andar, 11 h/18 h; 5.ª, 11 h/20 h. R\$ 15 (3.ª grátis). Até 15/2

Em 2012, foi novamente veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Ela (Figura 77) possui o tema menção e foi publicada em 12/02/2012. Com manchete “Escolas vão cantar de Lula a Portinari”, ela trata do carnaval deste ano, quando Candido Portinari foi homenageado pela Mocidade Independente de Padre Miguel. Uma das obras homenageadas foi *Retirantes* – chamada na matéria de *A Saga dos Retirantes*, um dos destaques do carnaval deste ano.



## FIGURA 77 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 12/02/2012

# Escolas vão cantar de Lula a Portinari

Enredo da Gaviões em homenagem ao ex-presidente promete dar o que falar em SP



Adriana Ferraz  
Fábio Grellet / RIO

É histórico: homenagear personalidades na passarela da samba e título de campeão. Neste carnaval, pelo menos dez escolas de São Paulo e do Rio tentarão conquistar o público e os jurados com enredos que contam a história de brasileiros vencedores na política e na arte. A lista reúne desde o ex-presidente Lula a Cândido Portinari, Luiz Gonzaga, Jorge Amado e Raul Seixas.

No ano passado, a estratégia deu certo. O maestro João Carlos Martins e o cantor Roberto Carlos levaram a Vai-Vai e a Beija-Flor, respectivamente, ao primeiro lugar no pódio paulistano e carioca. A frente da bateria ou como destaque no principal carro alegórico, a presença das personalidades ajuda a levantar arquibancada e a provocar reações positivas até nas torcidas rivais.

Um homenageado, em especial, deve causar furor na capital paulista. No próximo dia 19, por volta das 19h, a Gaviões de Fiel apresentará Luiz Inácio Lula da Silva como o "filho fiel que não foge à luta". Principal destaque deste carnaval, o ex-presidente, que não deve comparecer por motivos de saúde, terá sua trajetória política e de vida até o Palá-

cio do Planalto relembrada na avenida.

A escola promete 65 minutos de história viva, e com direito a encenações extras. O galã Fábio Assunção, por exemplo, será o responsável por uma delas. Torcedor do Corinthians, ele já confirmou participação como o motorista que levou Lula à cerimônia de posse, em 2003, no Rolls-Royce da Presidência.

Para a Gaviões, Lula é a síntese do povo brasileiro, assim como os milhares de 'Joãos' e 'Marias' – nascido pobre, criado no agreste e vitorioso na cidade grande. "É a história de tantos brasileiros que, bravamente, tornaram real o sonho um dia sonhado", diz a síntese oficial do enredo.

O samba segue o mesmo ritmo de quase adoração. Com versos de cordel, Lula surgirá como companheiro fiel, operário nacional e, claro, corinthiano apaixonado, devoto de São Jorge guerreiro. A letra fácil, de rimas óbvias, deve ajudar a escola a ferver na avenida.

Em menor escala, mas com o mesmo apelo popular, a Unidos de São Lucas conta com a fama do cantor e compositor Raul Seixas para chegar à elite do carnaval paulistano. O "maluco beleza" será lembrado em carros alegóricos e fantasias que fazem menções às músicas feitas em parceria com o escritor-celebridade Paulo Coelho.

A aposta da Acadêmicos do Taupapé para debar o Grupo de Acesso é semelhante. A escola escolheu contar a vida da sambista e deputada estadual Leci Bran-



Do Nordeste a Brasília. História de Lula será apresentada em forma de cordel pela Gaviões da Fiel, dia 19, por volta das 19h



Cor. A Renascer de Jacarepaguá, do Rio, fala de Romero Brito



Maluco Beleza. Unidos de São Lucas aposta em Raul Seixas

dão, que será retratada como representante das classes populares. Em situação mais confortável, a Rossas de Ouro, campeã de 2010, resolveu arriscar: vai homenagear o empresário e apresentador Roberto Justus, pouco conhecido do grande público.

Rio. Um cantor, um escritor e dois pintores brasileiros mundialmente conhecidos serão os principais homenageados do Rio neste carnaval. Primeira escola a entrar na avenida, a Renascer de Jacarepaguá vai estreitar no Grupo Especial pintando a Sapucaí com as cores de Romero Brito. Os traços do badalado pintor

serão facilmente identificados. Já a Mocidade Independente de Padre Miguel vai misturar todo o sucesso de Cândido Portinari. Em lembrança aos 50 anos da morte do artista, o carnavalesco Alexandre Louzada resolveu dar vida às mais conhecidas obras do pintor, como as telas *O Lavrador de Café* e *A Saga dos Retirantes*, que serão encenadas. Mas a escola deve surpreender mesmo com a obra-prima de Portinari, o painel *Guerra e Paz*, que fechará o desfile – o original está em exposição em São Paulo.

Com uma homenagem ao escritor Jorge Amado, que teria completado 100 anos em janei-

ro, a Imperatriz Leopoldinense levará personagens marcantes da literatura brasileira à Marquês de Sapucaí. Gabriela, Tietê, Perpétua e Dona Flor estarão lá, em ritmo de samba.

Já a Unidos da Tijuca promete transformar o samba em baía, ao som do eterno Luiz Gonzaga. Para contar o centenário do sanfoneiro mais famoso do Brasil, o carnavalesco Paulo Barros vai abusar dos símbolos do sertão e, claro, dos sucessos de Gonzaga – *Assi Branca*, sinônimo do artista, é citada até no samba-enredo. A lista de celebridades que vão desfilarem pela Sapucaí inclui ainda Luiza de Oliveira e Dona Ivone.

### Serviço

**GAVIÕES DA FIEL.** "VERÁS QUE O FILHO FIEL NÃO FOGE À LUTA – LULA O RETRATO DE UMA NAÇÃO", DOMINGO, 19H10.  
**ROSSAS DE OURO.** "O REINO DOS JUSTUS", SÁBADO, 19H10.  
**IMPERATRIZ.** "JORGE AMADO JORGE", DOMINGO, 23H10.  
**MOCIDADE INDEPENDENTE.** "POR TI, PORTINARI: ROMPENDO A TELA, A REALIDADE", SEGUNDA-FEIRA, 01H15.  
**UNIDOS DA TIJUCA.** "O DIA EM QUE TODA A REALIDADE DESEMBARCOU NA AVENIDA PARA CORDAR O REI LUIZ DO SERTÃO", TERÇA-FEIRA, 19H10.  
**RENASCER DE JACAREPAGUÁ.** "O ARTISTA QUE DÁ ALEGRIA AO TOM DA FOLIA", DOMINGO, 21H.

Em 2013, foram veiculadas três matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 78) possui o tema exposição e foi publicada em 24/05/2013. Com manchete "Portinari – as Séries Bíblica e Retirantes", ela trata da exposição realizada no MASP onde as duas séries foram exibidas.

A segunda publicação (Figura 79) possui o tema exposição e foi publicada em 28/06/2013. Sem manchete, ela trata também da exposição realizada no MASP onde as duas séries foram exibidas. Entre as imagens do cartaz estão *Retirantes* (1944) e *Enterro na Rede* (1944).

FIGURA 78 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 24/05/2013MAIO

## **PORTINARI - AS SÉRIES BÍBLICA E RETIRANTES**

Onze obras de um dos maiores  
pintores brasileiros da primeira  
metade do século XX

**A partir de 18/04**

Av. Paulista, 1.578 • Tel.: 3251-5644

De 3<sup>as</sup> a domingos e feriados,  
das 10h às 18h. Às 5<sup>as</sup>: das 10h às 20h.  
A bilheteria fecha meia hora antes

Ingressos: R\$ 15,00. Estudantes,  
professores e aposentados com  
comprovantes: R\$ 7,00. Até 10 anos  
e acima de 60: entrada franca.  
Às 3<sup>as</sup> feiras: acesso gratuito a todos.





FIGURA 79 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 28/06/2013

ORQUESTRA DE CÂMARA DA ECA

# CCAM

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

TEMPORALDA 2013 | EDIÇÃO ARTÍSTICA E REGENTE TITULAR: MFFA GIL JARDIM

**jun 2013**



Retirantes • 1944



Espantinho • 1940



Bumba-meu-Boi • 1942



Enterro na Rede • 1944

**PORTINARI 110 ANOS**

**ALBERTO GINASTERA**  
Danças do  
Ballet Estância

**MANUEL DE FALLA**  
Sete Canções Populares Espanholas  
**JOYCE DE SOUZA**,  
mezzo-soprano

**CÉSAR GUERRA-PEIXE**  
*Tributo a Portinari*

**NEYMAR DIAS**  
Concertino para  
Viola Caipira e Orquestra  
**NEYMAR DIAS**, viola caipira

**ANDRÉ BACHUR**  
regência

**GIL JARDIM**, regência

**29/06 sábado 16h**  
GRANDE AUDITÓRIO DO MASP  
Av. Paulista, 1.578, São Paulo  
tel. (11) 3251-5644 –  
Ingressos: R\$10 e R\$5 (estudantes)  
Recomendado para  
crianças acima de 7 anos

**30/06 domingo 11h**  
AUDITÓRIO IBIRAPUERA  
Av. Pedro Álvares Cabral, s. nº,  
portão 2, Parque Ibirapuera, SP  
Entrada gratuita (retirada de ingressos  
na bilheteria do teatro) – Livre

Informações: [www.usp.br/ocam](http://www.usp.br/ocam)  
(55)(11) 3091-4330 ramal 7

realização

apoio

patrocínio

ocam  
ORQUESTRA DE CÂMARA DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP

PROFESSOR

ECA

GOVERNADOR DO  
ESTADO DE SÃO PAULO

AUDITÓRIO  
IBIRAPUERA

Itaú  
cultural

MAASP

Santander

A terceira e última matéria (Figura 80) possui o tema exposição e foi publicada em 07/07/2013. Com manchete “Masp abre as suas portas amanhã por conta de exposição com obras de Lucian Freud”, ela trata de uma nota de divulgação da exposição de Lucian Freud e cita a exposição “Portinari – as Séries Bíblica e Retirantes”.

**FIGURA 80 – Matéria do *O Estado de S. Paulo* de 07/07/2013**

## VISUAIS – 2

# Masp abre sua portas amanhã por conta de exposição com obras de Lucian Freud

Em razão da alta demanda de público pela exposição *Lucian Freud – Corpos e Rostos*, o MASP (Museu de Arte de São Paulo) abrirá suas portas amanhã, véspera de feriado. Um dos mais importantes pintores do século 20, Freud ganhou reconhecimento mundial com seu trabalho de retratar pessoas comuns de seu

cotidiano. Será também a última oportunidade para conferir as onze telas de Portinari na mostra *Portinari – Séries Bíblica e Retirantes*, antes que elas retornem ao Acervo do Museu, na quarta-feira. Vale lembrar que, como sempre, terça-feira é dia de entrada gratuita. Mais informações no site [www.masp.art.br](http://www.masp.art.br).

## 2.2 O Cruzeiro

A pesquisa à revista *O Cruzeiro* foi realizada utilizando a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no dia 18 de janeiro de 2017 que possui as edições digitalizadas do período de 1928 a 1985. Este buscador, diferentemente do utilizado pelo *O Estado de S. Paulo*, não permite buscas automatizadas utilizando mais de uma palavra-chave, portanto foi necessário realizar a busca utilizando apenas a palavra “Portinari” e, a partir das 647 aparições selecionar aquelas que se referiam à temática dos retirantes. Como resultado foram encontradas 23 publicações entre os anos de 1936 e 1978, destas, dez referentes a exposições, oito à vida e obra, e cinco menções.

**Tabela 5 – Quantidade de publicações por tema em *O Cruzeiro***

TEMA DAS PUBLICAÇÕES	QUANTIDADE
Exposições	10
Vida e obra	8
Menções	5

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 18/01/2017.

As publicações de *O Cruzeiro* relacionadas à temática dos retirantes inicia no ano de 1936, ano do primeiro quadro intitulado *Retirantes* (1936), seguindo até o ano de 1978, 16 anos após a morte de Portinari. Como vemos na tabela 6:

**Tabela 6 – Publicações por ano em *O Cruzeiro***

ANO	PUBLICAÇÕES	ANO	PUBLICAÇÕES
1936	1	1967	4
1943	1	1968	2
1944	1	1970	1
1945	1	1972	1
1946	3	1975	1
1954	2	1977	1
1962	1	1978	2
1963	1		

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 18/01/2017.

Em 1936, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes (Figura 81), publicada em 25/07. Com manchete “Exposição Portinari”, fala brevemente sobre o prêmio do Instituto Carnegie conquistado por Portinari havia pouco tempo. Além disso a página mostra, com imagens de quadros, a exposição de Portinari de 1936, dando destaque visual para o quadro *Retirantes* (1936).



FIGURA 81 – Matéria do *O Cruzeiro* de 25/07/1936



Em 1943, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 82) possui o tema exposição e foi publicada em 17/07/1943. Com manchete “Na exposição de Portinari”, o texto é uma reportagem sobre o caminho de visita na exposição de 1943. Há referência direta no texto sobre os baús, elemento presente na *Série Retirantes*. É dito que a função do baú no contexto do quadro, tanto para o público que não tinha contato com exposições nem com a obra de Portinari quanto para o público que acompanha a obra do artista, é a de dar equilíbrio ou encher o quadro.

FIGURA 82 – Matéria do *O Cruzeiro* de 17/07/1943



Em 1944, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 83) possui o tema vida e obra e foi publicada em 29/04/1944. Com manchete “Evolução de Portinari”, o autor, Otto Maria Carpeaux, utiliza a recém-pintada *Série Retirantes* para fazer uma crítica acerca da evolução



estilística de Portinari. Veiculada em três páginas da revista, a matéria faz menção textual e visual à Série, sendo ilustrada por imagens dos painéis *Retirantes* (1944) e *Criança Morta* (1944).

O crítico diz que

descobrimos no “atelier” nova surpresa – um grande quadro de assunto social, representando uma família de retirantes. “Gente pobre”, disse o mestre, e abandonou-nos às impressões subjetivas. Uns se assustaram; outros declararam êste quadro a obra-prima do pintor. Confesso que me inclinava para o lado destes outros; mas, poucos dias depois, veio outra surpresa, representando o mesmo assunto, agravado por um menino morto; e senti irresistivelmente que esta segunda realização era ainda maior. (Figura 83)

Vê-se pelo relato do autor do texto que a crítica neste primeiro momento dividia opiniões principalmente sobre *Retirantes*. De toda forma, o quadro surpreendeu de alguma maneira tanto os que tinham críticas negativas quanto os que tinham críticas positivas. Em seguida *Criança Morta* surpreendeu novamente por expor tão claramente a morte de uma criança.

O autor do texto fala sobre a diferença entre falar de pintura e pintar. Fala sobre a busca por entendimento do quadro em que não há o que entender e coloca isso em contraponto com a pintura de Portinari que tem assunto e faz referência a assuntos humanos. Em seguida Carpeaux diz que o que parece importar nos quadros do artista é o assunto porque o choque causado pela realidade que os quadros do pintor transmite poderia ser uma injustiça com ele por poder ser facilmente feito por meio de fotos e que a técnica poderia ser outra injustiça porque Portinari não é, segundo ele, um “virtuoso frio, um técnico desumano” e sim um artista emocionado pela miséria humana. Ele defende que ao observar uma obra “não convém falar muito. Convém ver humildemente.”, acrescentando que quem pinta “é um homem que vê. Mas não como pessoa qualquer, e sim como um homem com olhos especialmente organizados”.

Ele fala também sobre a relação entre arte e literatura e até que ponto a ligação entre as duas áreas é benéfica ou maléfica para ambas. Para ele, a literatura só auxilia a arte quanto ao entendimento do público.

Otto Maria Carpeaux estabelece diferenças entre *Retirantes* e *Criança Morta*, aqui chamados respectivamente de *Gente Pobre* e *Menino Morto*. Para ele, *Retirantes* tem características românticas.

é realizado como a “Santa Família”, de composição fechada, contrastando contra o fundo duma paisagem. O motivo quase religioso é tanto mais impressionante quanto as deformações corporais das pessoas são detalhes naturalistas, consequências da miséria, da fome, de doenças mortais. Apoiam essa impressão de côres quentes, contrastando, por sua vez, com a natureza ligeiramente romantizada – lua, estrêlas, urubus – a natureza impiedosa e insensível dos grandes pessimistas (...) Como para defender-se do inimigo a família perdida se aperta um ao outro, em composição rigorosamente piramidal da qual o chapéu do homem é a ponta. Aparta-se, porém, do grupo o velho, com a cara dos profetas bíblicos, pregador no deserto, perseguindo-nos com os olhos, gritando-nos: “Não dormireis!” (Figura 83)

Em *Criança Morta*, o crítico vê também referências italianas, porém diferentes das do quadro anterior, com características clássicas. Ele diz que

Lembrou-me logo outro motivo dos velhos italianos: a “Pietà”. O centro, aqui, é a mãe com o pequeno morto no colo. Aqui também, uma das pessoas se afasta, um pouco, do conjunto: é a criança à direita que olha fora do quadro e parece perguntar: “Quando soa a minha hora?” Mas essa impressão, aqui, é muito menos forte, o quadro mais silencioso. Em parte, é isto consequência das côres frias – frieza da morte – sobretudo da côr lilás. Mais ainda, é consequência da composição rigorosíssima – seria interessante desenhar, isolada, a linha do contôrno – e que tem a rigidez dum fato consumado. Isso está em harmonia com o colorido com o qual concorda aqui perfeitamente a Natureza. Aqui, ela não el não é a inimiga, iluminando a miséria com a lua e estrêlas; aqui ligada por transições visíveis ao grupo, é a terra que gera e retoma a gente. Harmonia perfeita que nos comunica um grande silêncio (Figura 83)

O jornalista encerra o texto dizendo que Portinari muda muito seu estilo então a evolução dele é bastante diversa e nunca acabará. Ele considera que o tema geral de sua pintura é “Gente do Brasil”.

Vale ressaltar que em diversos outros textos em *O Cruzeiro*, Carpeaux, exalta Portinari, como por exemplo na matéria intitulada “O Profeta Portinari” de 27 de março de 1943. Tal postura é bastante comum em textos deste veículo, do qual Chateaubriand era dono.

Além disso, há dois textos escritos por Bardi, diretor do MASP – que também pertencia a Chateaubriand – nas matérias correspondentes às figuras 97 e 98 desta dissertação sobre o mecenas de Portinari, citando as diversas encomendas ao pintor, inclusive para a decoração da Rádio Tupi – também de Chateaubriand – como a *Série Bíblica*, que foi encomendada com esta finalidade e depois doada ao MASP. Há também o fato de Portinari estar sempre nas páginas de *O Cruzeiro*, mesmo que com pequenas menções. Um caso interessante de se citar é a cobertura da festa de aniversário de João Candido, filho de Portinari, publicada pela revista em 1943. A publicação ocupa uma página inteira com fotos do menino assoprando as velinhas, posando para foto junto a um quadro do pai, brincando com outras crianças e com dois passarinhos em uma gaiola. Esse tipo de matéria foca em Portinari – e por consequência em sua família – enquanto um tipo de celebridade, deixando de enfatizar o que é produzido por ele.

FIGURA 83 – Matéria do *O Cruzeiro* de 29/04/1944

# EVOLUÇÃO DE PORTINARI

Do OTTO MARIA CARPEAUX

**P**ORTINARI gosta de surpreender-nos. Triunfa com as massas penadas dos quadros bíblicos; depois, consoa-se nos retratos de João Cândido; durante, depois, os santinhos do velho Machado, de Baudouin; temo uma parça de pequenas paisagens, cenas familiares e cenas lúricas. Quem sabe para onde nos levanta? Uma tarde, subitamente, desce-nos no "estilo" uma surpresa — um grande quadro de assunto social, representando uma família de retirantes. "Canta pobre", disse o mestre, e abandonou-nos às impressões subjetivas. Uns se apavoraram; outros declararam este quadro a obra-prima da pintura. Confessou que nos inclinava para o lado direito; outros, pouco dias depois, veio outra surpresa, representando o mesmo assunto, agravado por um menino morto; e senti irresistivelmente que esta segunda realização era ainda maior. Estava escrevendo, ao para-mo-fazer, enquanto passava, sua série de impressões diferentes.

Mas como falar de pintura? Se fosse possível falar de pintura, os pintores não pintariam, e não falariam. Onde reside a primeira dificuldade entre quem fala o quadro e quem vê? O primeiro, o pintor, é um sujeito que vê. O outro, o contemplador, é um sujeito que quer entender. A definição do pintor, como "homem que vê", parece um lugar-comum das mais triviais possíveis. Os axiomas fundamentais de todas as ciências têm essa qualidade de lugar-comum, e aquela definição parecia-me realmente um axioma fundamental da estética. Mas antes de estudar como é isso, ofereçamos para o leitor de contemplador: "quer entender o quadro". Um quadro é, de ponto de vista material, um pedaço manchado de cores. Não há nada a "entender" nesse objeto. O que se apresenta à compreensão é uma qualidade espiritual daquela conjuntura de linhas e cores, isto é, a capacidade do conjunto de evocar em nós outras associações que não por consequência o prazer estético. O conjunto pode ser de ordem instantânea, genérica e momentânea; então, trata-se de pintura abstrata. Os quadros de Portinari, porém, não são assim, incluem associações de coisas humanas. Para alcançar o nível da estética de Aristóteles: "imitar" a vida. Tem um assunto.

Cada um dos quadros de Portinari conta-nos dentro duma alternativa humana. Olhamos o assunto, e ficamos impressionadíssimos; mas isto significa fazer injustiça muito grave ao pintor, porque um bom documentário fotográfico pode evocar a mesma emoção. Para que, então, se estuda de mestre, e seu olhar sobre a história, se a máquina fotográfica pode produzir mais ou menos o mesmo efeito? Então — outro lado da alternativa — fazemos esforço para compreender as qualidades técnicas do quadro: falamos em linhas, cores, composição; e, ainda uma vez, isto também significa injustiça gravíssima ao pintor, porque Portinari não é um virtuoso frio, um técnico desumano. Portinari tem um grande conceito, profundamente emocionado pela miséria e angústia humanas. O que importa, porém, é contá-lo o assunto.

Para sair deste impasse, basta lembrar, outra vez, o velho Aristóteles, na interpretação sutil e intimamente nova que o crítico inglês Lesslie Abernethy deu ao termo "mimesis" ("imitação", na "Poética" aristotélica, não significa "mimesis" do objeto real, significa a relação entre o impulso do artista e a sua matéria. Tem exatamente a significação de nossa palavra "técnica", isto é, define o poder do artista de transformar em obra material a sua experiência humana.

Essa interpretação é uma verdadeira maravilha. A relação entre "assunto" e "forma" é tão velha como a arte, e pela influência mística das técnicas, dos "mestres", sobre os artistas, tem gerado todas as espécies de realistas grosseiros e de virtuosos frios. Só o grande crítico italiano Francesco De Sanctis reconheceu a unidade indissolúvel de forma e de conteúdo — uma coisa não existe artisticamente sem a outra — mas a sua complicada terminologia hegeliana impediu-o de dar uma definição exata. Dê-a o crítico inglês J. A. Richards, ao escrever sobre pintura em seu "Principles of Criticism": "O assunto tem significação artística só pela forma". Formas, ainda uma vez, um lugar-comum, mas um que indica apenas uma certa importância da língua falada em face das realizações pictóricas. Esclarece a humildade que nos comove, a humildade perante o pintor e a sua obra. Não devemos falar muito. Podemos ver humildemente.

Ver, porque o próprio pintor não fala muita coisa. Um pintor, disse, é um homem que vê. Mas não convém pressupor, e sim como um homem com olhos especialmente organizados. Vê mais do que nós outros, vê todos os primários que nós excluímos de nossa visão.

(Continua na página 4)




Dois das últimas telas de Cândido Portinari que focalizam o drama dos retirantes. — (Foto de Ruy Vazquez)

## Evolução de Portinari

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 5)

plam, e tudo isso converge na sua alma, produzindo-lhe uma experiência humana das mais simples e das mais graves: uma verdadeira emoção. Portinari é um homem emocionado. Emocionaram-no os homens e as mulheres do Brasil, trabalhos e sofrimentos, e plinou o Café e o Cacau e os jogadores e os garimppeiros e os dançadores da sua terra. Len, como não outros, os jornais, e lá onde nós outros sentimos vagamente a catástrofe dum mundo, ele, o pintor emocionado, plinou uma Apocalipse bíblica. Emocionaram-no o flutinhado, as paisagens da sua infância, os cavalos soltos e a fauna escástica do velho Machado — e tudo se transformou em pintura. Então, emocionou-o um assunto de cuja existência todos nós sabemos: em meio do catástrofe universal, das atividades febris de

apagá-lo, de sustentá-lo, de aproveitar-se dele, existe, nesta terra, uma miséria escondida, uma tragédia silenciosa da qual não se gosta de falar. Portinari, filho de imigrantes quase-escravos, que conheceu toda a desgraça de que a vida proletária é suscetível, viu também, na infância, os refeitores, e nunca os esqueceu. Então, lembrou-se de que isso continua, e ficou a tal ponto impressionado que resolveu de "fazer qualquer coisa". Mas que coisa? Se Portinari fosse um reporter, falaria-nos da coisa; se fosse poeta, escreveria; se fosse músico, cantaria. Portinari é pintor: resolveu de encher uma tela. Desta modo, resolveu o problema de transformar em realização artística o grilo martelado da alma ferida, o patibos da compunção. Digamo-lo com as palavras escritas do inglês: "O assunto tem significação artística só pela forma."

Tal definição do processo pictórico equivale, ao mesmo tempo, a uma Declaração

de Independência da pintura. As relações estreitas com a literatura, a maneira francesa, têm feito muito mal aos pintores. Antes, os chamados "literatos" pretendem dar diretrizes aos pintores, entendendo-os num begôdo tremendo de "escolas", grupos e — lamos, desorientando-os. Depois da realização, a atitude depende da continuação ou do rompimento das relações diplomáticas, e saem elogios bairros ou "destruições integrals". Pelizmente, essa maneira francesa já acabou. Assim como os escritores não precisam dos pintores, os pintores não precisam dos escritores, a não ser como intermediários da compreensão diante do público e como defensores na hora do perigo, deveres que um Manuel Bandeira sempre cumpriu.

Do primeiro desses deveres sempre se tratava quando falei em "interpretação". Pode utilizar-se de todos os meios e conhecimentos literários artísticos científicos de que a gente dispõe, mas não esquecendo nunca a humildade perante uma obra de arte, que é pintura porque não pode ser realizada em palavras. Por isso, todas as palavras constituem apenas aproximações tímidas, pelo caminho que o próprio pintor nos prescreve: pelo caminho da descrição formal.

Não disponho do poder de descrição formal dum Woolfrin, e as reproduções, juntas a estas linhas, dispensem de certos esforços. Quero apenas chamar a atenção para certos detalhes formais, dos quais depende — em parte — a impressão que atribuímos ao assunto, e que constituem, ao mesmo tempo, diferenças decisivas entre a "Gente pobre" e o "Menino morto".

"Gente pobre". O quadro é realizado como as "Santas Famílias" dos velhos italianos: grupo de família, de composição fechada, contrastado contra o fundo dum palacium. O motivo quase religioso é tanto mais impressionante quanto as deformações corporais das pessoas são de talhes naturalistas, consequências da miséria, da fome, de doenças mortais. Apoiam essa impressão as cores quentes, contrastando, por sua vez, com a natureza ligeiramente romantizada — luz, estrelas, urubus — a natureza implacável e insustentável dos grandes pessimistas como Leopardi: "la natura, il brutto poter che, sacro, a comun danno impera". Como para defender-se do inimigo, a família perdida se aperta um ao outro, em composição rigorosamente piramidal, da qual o chapéu do homem é a ponta. Aparta-se, porém, do grupo o velho, com a cara dos profetas bíblicos, pregador do deserto, perseguindo-nos com os olhos, gritando-nos: "Não dormireis!"

"Menino morto". Lembrou-me logo outro motivo dos velhos italianos: a "Pietà". O centro, aqui, é a mãe com o pequeno morto no colo. Aqui também, umas das pessoas se afasta, um pouco, do conjunto: é a criança à direita que olha fora do quadro e parece perguntar: "Quando sou a minha hora?" Mas essa impressão, aqui, é muito menos forte, o quadro mais silencioso. Em parte, é isto consequência das cores frias — frieza da morte — sobretudo da cor lilás. Mais ainda, é consequência da composição rigorosíssima — seria interessante desenhá-la, isolada, a linha do contorno — e que tem a relação dum fato consumado. Isto está em

(CONTINUA NA PÁG. 16)



## Evolução de Portinari

(Conclusão da pág. 6)

harmonia com o colorido com o qual concorda aqui perfeitamente a Natureza. Aqui, ela não é a inimiga, iluminando a miséria com lua e estrelas; aqui, ligada por transições visíveis ao grupo, é a terra que gera e retoma a gente. Harmonia perfeita que nos comunica um grande silêncio.

Recelo muito em designar a diferença dos dois quadros: "Gente pobre" é um quadro romântico; "Menino morto" é um quadro clássico. Pois, essas duas palavras são gastas por um abuso enorme, secular. Aqui, não significam escolas nem partidos nem sequer estilos; apenas sinais estilísticos. Inclinações para o detalhe naturalístico, composição em antítese, importância significativa duma parte isolada: são sinais do romantismo. Estilização sumária, composição unitária, har-

monia "quand même": são sinais do classicismo. Ainda uma vez, não se trata de estilos em sentido pretencioso, e sim de diferentes meios de expressão, correspondentes a momentâneos estados de alma do pintor, das quais também dependeu a variação do mesmo assunto. Essa diferença, em dois quadros, pintados quase ao mesmo tempo, constitui uma advertência, uma restrição antecipada ao último pensamento que os quadros sugeriram.

Portinari muda muito, e nem sempre vemos claro. Continua sempre a tentação de procurar uma direção íntima naquelas mudanças, construir uma "evolução de Portinari". Estes dois quadros convidam sobremaneira à tentativa de tal construção. Vêm imediatamente depois das últimas paisagens e cenas folclóricas de Brodowsky, assuntos das quais se compõe a maior parte da obra; e vêm depois dos grandes quadros bíblicos nos quais Portinari descobriu um novo estilo bem seu. Está perto a tentação de dizer: aquelas paisagens e gentes brasileiras constituem a despedida de Portinari àquela parte da sua obra ainda tingida do idílico; e estes dois quadros constituem a síntese do assunto "Gente do Brasil" com o estilo dos quadros bíblicos. Em parte está certo; mas apenas em parte. Convém melhor dizermos: síntese provisória. Portinari continuará a pintar paisagens, folclore, profetas, retirantes, retratos e tudo o que há no mundo e que o emociona e convida a encher uma tela, em sínteses sempre novas, e que sempre surpreender-nos-ão de novo; a evolução de Portinari não acabará, porque a arte não acaba nunca. E em face dessa força criadora, surgem-me, outra vez, as palavras de Vauvenargues, que já citei a propósito de Carlos Drummond de Andrade: "Il est un grand signe de médiocrité de louer toujours modérément." Bem, não vou tornar-me culpado disto. Portinari é um gênio.

Em 1945, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 84) possui o tema vida e obra e foi publicada em 01/09/1945. Sem manchete, ela trata do trabalho de Portinari em retratar as camadas menos favorecidas da sociedade brasileira. Ao fim do texto é dito que

Portinari levou para suas telas a tragédia da nossa Idade Média Sertaneja, o nosso feudalismo de chapéu de couro. Estropiados e famintos, retirantes e multidões massacradas pela seca, e não só multidões, árvores, rios, animais, minerais explodem, vociferam, gritam, clamam e silenciam em suas telas carregadas de um vermelho agressivo como o nordeste. Noutras, as cores lúcidas, claras compõem o milagre de gerar tragédia e nesse paradoxo cromático eis o drama de Brodowsky, a miséria, a fome, a sub-humanidade no campo do sul. (Figura 84)

Neste trecho é explicitada a ideia de que Portinari retratou uma época de misérias no nordeste e no sudeste do país, cujas tragédias foram protagonizadas por grupos de pessoas que fugiam da seca e ficaram excluídos no local de chegada.

Em 1946, foram veiculadas três matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 85) possui o tema exposição e foi publicada em 02/03/1946. Sem manchete, ela noticia a exposição de Paris de Portinari, com destaque à *Série Retirantes*. O texto fala principalmente sobre a deformação e a monstruosidade nas telas de Portinari, dizendo que a tragédia na obra de Portinari é reflexo da condição humana e que “como pessoa, ser, Portinari, é antiportinariano”. Ele defende que o artista deseja que tudo tome proporções harmônicas e que quando isso acontecer ele voltará a pintar temas brandos, mas enquanto isso seu compromisso é com o drama humano.

A segunda matéria (Figura 86) possui o tema exposição e foi publicada em 06/04/1946. Sem manchete, ela trata do tema humanizante da obra de Portinari exposta em Paris.

A terceira e última matéria (Figura 87) possui o tema vida e obra e foi publicada em 06/04/1946. Com manchete “Arte dentro da vida”, o autor Fagundes de Menezes coloca Portinari e a *Série Retirantes* enquanto exemplos de reflexão acerca das atrocidades recentes da humanidade.

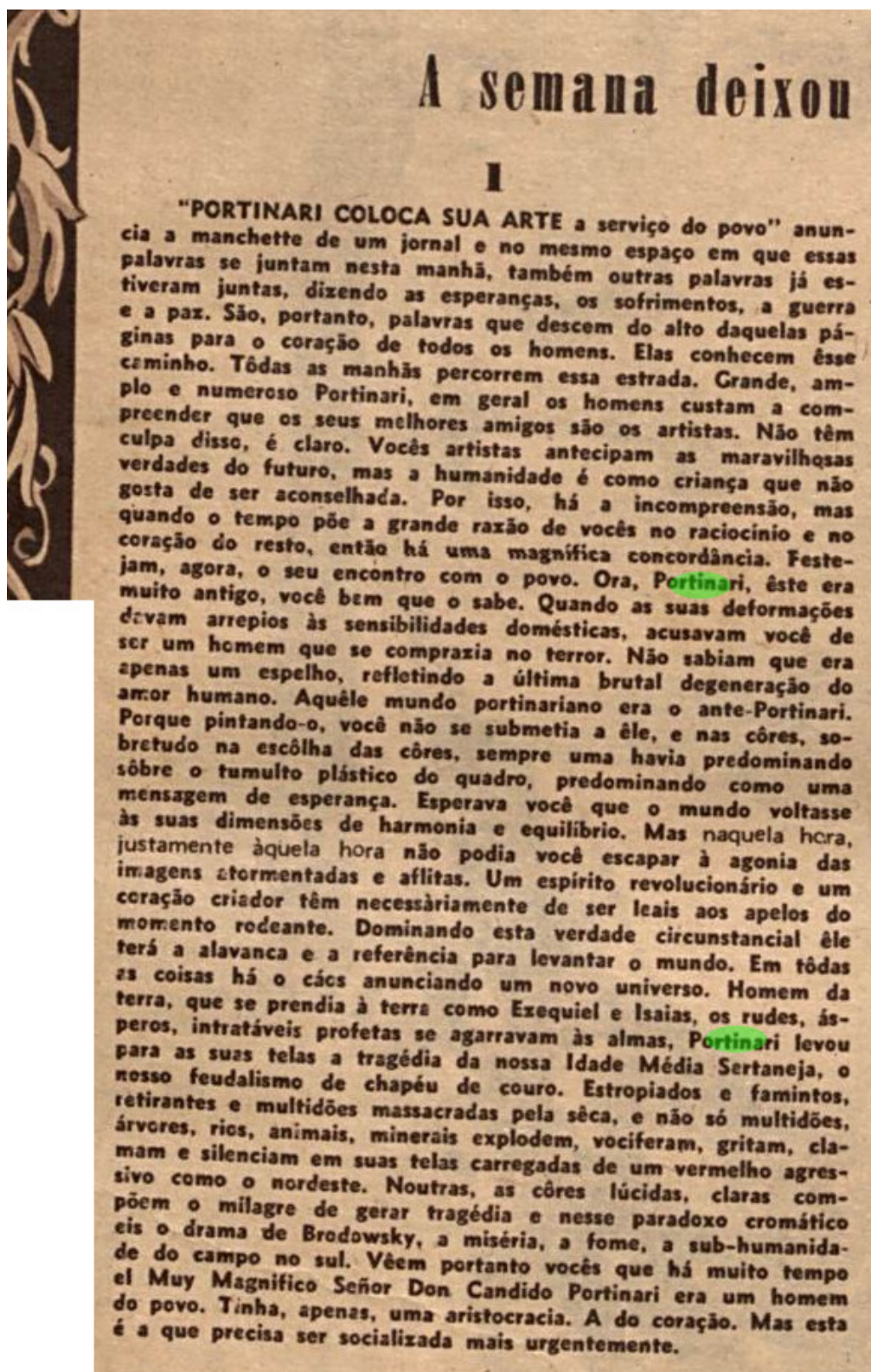
FIGURA 84 – Matéria do *O Cruzeiro* de 01/09/1945



FIGURA 85 – Matéria do *O Cruzeiro* de 02/03/1946

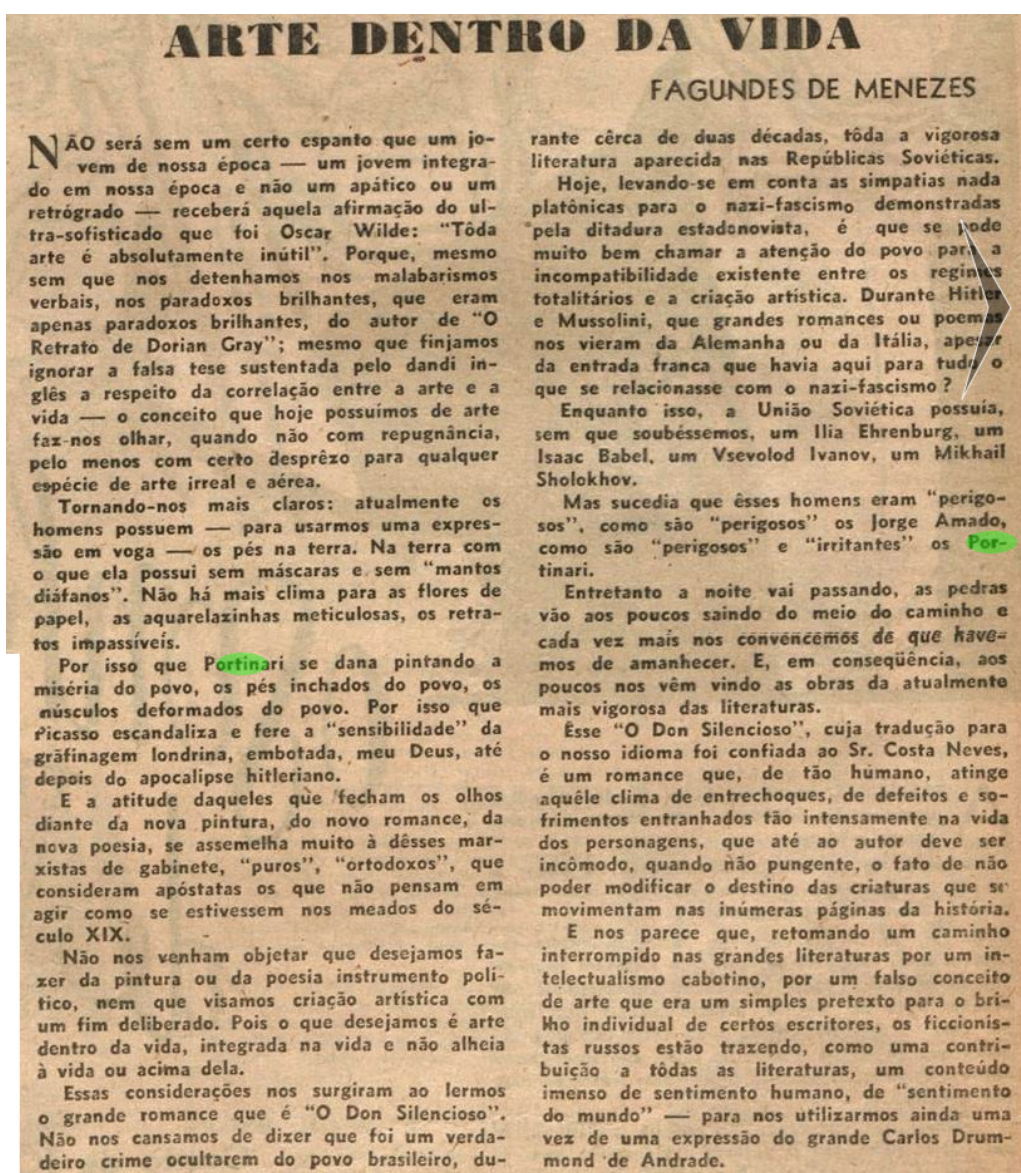
4

ANUNCIA-SE PARA BREVE UMA EXPOSIÇÃO de Portinari em Paris. Manhã clara como os diálogos de Platão. Estou em casa de um homem cujas mãos criaram mundos de terror, emprestaram a telas brancas e frias o frêmito violador das palpitações cósmicas, arrancaram à insensibilidade química das tintas os ritmos que compõem a música do coração humano. Imagens distorcidas que refletem, na sua deformação intencional, as dimensões sem limites e os horizontes sem fronteiras do sofrimento humano, desfilam diante dos meus olhos numa teoria de angústias e inquietações. Que demiurgo teria construído estes universos sobre cuja fatalidade pesa irremediavelmente o horror das maldições? Que retinas trementes seriam estas, fixadas apenas na deformação das medidas humanas, alargadas até à amplitude das desproporções mais trágicas? Tudo isto parece obra de um demônio solto, por todas estas telas passou o furacão de uma indomável e rebelde força da natureza: um lobo da estepe uiva na branca frialdade destas telas. Esta é a arte. Porque Portinari, espetáculo humano, é diferente. Homem, ele é um desmentido violento à áspera violência criadora que o sacode. Aquelas mãos bíblicas que ordenaram, plasmaram e modelaram o caos, conhecem outros gestos. Diante deste artista é muito fácil compreender que todo aquele sentido trágico significa imposição da nossa própria contingência humana. Como pessoa, ser, Portinari, é antiportinariano. Espera, com as imensas reservas de sua sensibilidade, que o mundo volte às dimensões da harmonia e o sofrimento seja banido da existência de cada homem. Somente quando isto acontecer poderá voltar aos temas da serenidade. Quando a vida convalescer da trágica enfermidade que a faz irmã da morte terá, então, motivos para fazer de sua imaginação um êxtase e um deslumbramento. Por enquanto o seu compromisso é com o drama de todos os homens. E, no entanto, bem poucos sei de quantos sejam tão otimistas quanto este pintor de horrores, atrocidades e sentimentos levados aos paroxismos do desespero. A dor não é necessária ao homem. É preciso, porém, mostrá-la na sua verdadeira face para que um dia os homens se libertem de sua servidão.

FIGURA 86 – Matéria do *O Cruzeiro* de 06/04/1946

7

"AS COISAS COMOVENTES FEREM de morte os artistas, cuja única salvação é retransmitir a mensagem que recebem. Uma pintura que não fala ao coração não é arte, porque só ele a entende. Só o coração nos poderá tornar melhores". Estas palavras de Portinari sustentam o rumo humanizador de sua arte. Pergunto, agora, se não fosse a beleza quem ampararia os homens no mundo? A emoção salva os homens.

FIGURA 87 – Matéria do *O Cruzeiro* de 06/04/1946

Em 1954, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 88) possui o tema vida e obra e foi publicada em 06/02/1954. Com manchete "Mestre Portinari, Cinquentão", o autor Gilberto Freyre trata dos cinquenta anos do artista, comemorados no ano anterior, fazendo uma retrospectiva de sua carreira e temáticas abordadas.



FIGURA 88 – Matéria do *O Cruzeiro* de 06/02/1954

Pessoas, Coisas e Animais

## MESTRE PORTINARI, CINQUENTÃO

GILBERTO FREYRE



**H**A três anos que **esperamos**, os brasileiros nascidos com o século, que Mestre Candido **Portinari** nos venha fazer companhia como cinquentão público e completo. Temo-lo agora ao nosso lado, os brasileiros de cinquenta anos que nos dedicamos às artes, às letras e às ciências com um sentido de geração que nos marca como indivíduos nascidos não no fim de um século, como foi o XIX, glorioso pela sua confortável estabilidade Vitoriana, mas no começo de uma das épocas mais experimentais, mais instáveis, mais inquietas que o mundo já atravessou. Época que vem coincidindo com o desenvolvimento do século XX e o princípio da **era atômica**.

Bem século XX brasileiro é Mestre Candido **Portinari**. Bem da época experimental que o Brasil vem atravessando desde a **Primeira Grande Guerra**, quando se alteraram de modo decisivo suas relações com a Europa e com os Estados Unidos. Quando começou a alterar-se nos brasileiros, além do sentido ou da consciência dessas relações, o sentido ou a consciência do passado, da realidade e do futuro nacionais.

Donde o aparecimento ou o avigoramento de forças de uma violência vulcânica. Expressões de uma cultura animada de um novo sentido da missão brasileira no mundo e da situação brasileira na América. Entre elas, a música de Villa-Lobos, a pintura de Tarsila e Di, o jornalismo de Assis Chateaubriand, a literatura de crítica social de Monteiro Lobato, a antropologia sociológica de Roquette Pinto, o modernismo literário de Graça Aranha, de Mário e Oswald de Andrade e de "Estética", a arquitetura de Lúcio Costa, a sociologia de Oliveira Vianna, a poesia de Manuel Bandeira, o tenentismo revolucionário de Luís Carlos Prestes, Juares Távora, João Alberto, Pedro Ernesto, Eduardo Gomes, Juraci Magalhães, o romance chamado do Nordeste, talvez o Regionalismo a um tempo modernista e tradicionalista do Recife que o precedeu, independente do Modernismo Rio-São Paulo.

A pintura de Mestre Candido **Portinari** ficará como uma das expressões mais vulcânicas desse período de profunda renovação do Brasil por brasileiros que vêm sendo o século XX. Renovação por brasileiros na sua maioria nascidos com o século XX. Dentro do século XX. Ou vindos do XIX tão sem compromissos com o passado Vitoriano que se vêm sentindo mais a vontade no século novo do que no da sua doce infância ou da sua mocidade tranqüila. O caso de um Roquette Pinto, por exemplo. Ou de um Manuel Bandeira. Ou de um Villa-Lobos. Ou de um Graça Aranha: esplêndida figura brasileira de transição entre o século XIX e o XX que se decidiu pelo XX.

Mestre **Portinari** não teve que decidir-se por uma época contra outra. Nasceu no século XX: com três anos a seu favor. Cresceu no século XX. E é hoje magnificamente do seu tempo, sendo também o extraordinário valor de sempre que é: um desses raros homens que os contemporâneos tocando, apalpando, festejando, arranhando, procurando ferir, tocam, apalparam, festejam, arranham um imortal.

A segunda e última matéria (Figura 89) possui o tema vida e obra e foi publicada em 27/11/1954. Com manchete “A arte é como um automóvel”, ela traz uma entrevista de Portinari realizada por Ary Vasconcelos sobre suas obras e a função da arte. Ela não fala diretamente sobre os retirantes, mas a fala de Portinari sobre a temática nacionalista justifica a presença da matéria neste trabalho.

Penso que o artista deve buscar no seu país e nas suas tradições e problemas de seu povo, os temas de trabalhos. Se criar dentro deste sentido nacionalista, sua obra poderá ter alcance universal, revelando ao mundo seu país, através da obra de arte. Mas se se afastar de seu país e de seu povo, estiolar-se-á em um universalismo estéril e inconsequente. (Figura 89)

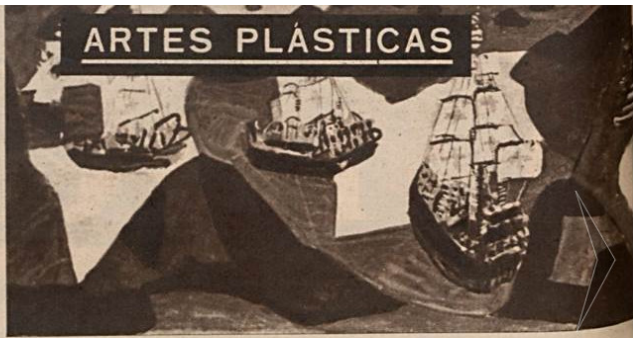
Além desta fala de Portinari que corrobora com a ideia de mostrar ao mundo o que acontece em recônditos brasileiros, há também uma que diz que a crítica de arte deve nortear o público, auxiliando-o a compreender a obra.

Em 1962, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 90) possui o tema exposição e foi publicada em 24/11/1962. Com manchete “O Museu de Arte de São Paulo e suas coleções”, ela trata da coleção do MASP e dá destaque fotográfico no início da matéria a *Enterro na Rede* da *Série Retirantes*. A matéria conta sobre a inauguração do MASP e como o museu cresceu rapidamente. Nenhuma das obras da série é citada, apesar de feitas menções a Portinari e da imagem que ilustra a matéria fazer parte da série.

Em 1963, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 91) possui o tema vida e obra e foi publicada em 01/06/1963. Com manchete “Nordeste & Retirante”, ela apresenta um diálogo de Portinari sobre a *Série Retirantes*, com destaque do objeto “lágrimas” presente nos quadros. A narrativa apresenta uma metáfora usando os retirantes da obra de Portinari para descrever seu estado emocional.

FIGURA 89 – Matéria do *O Cruzeiro* de 27/11/1954


**ARTES PLÁSTICAS**

**PORTINARI** abriu uma janela na câmara irrespirável em que feneciam as artes acadêmicas meramente comercial — que tem tanto a ver com a época em que

## “A ARTE É COMO UM

Breve entrevista de ARY VASCONCELOS com o pintor

EM “Contraponto” diz a certa altura Philip Quarles, personagem de Aldous Huxley: “Eis por que a arte nos comove — precisamente por que está depurada de todas as impurezas da vida real”. E logo adiante, dá este exemplo: “Num volume de Pierre Louys todas as raparigas são jovens e têm formas perfeitas; não há soluços nem mau hálito, nem fadiga, nem aborrecimento, nem lembranças súbitas de contas a pagar ou de cartas comerciais a responder...”

Pois em um quadro do **Portinari** — e esse é o grande segredo de sua arte — as raparigas são envelhecidas e suas formas chegam a ser muitas vezes monstruosas; há soluços e mau hálito, fadiga, aborrecimento, e talvez mesmo lembrança de contas a pagar e cartas comerciais a responder. E poderíamos também usar de quase todas as palavras do personagem de Huxley para concluir: eis por que sua arte nos comove — precisamente por que não eliminou arbitrariamente as chamadas “impurezas” da vida real. A arte de **Portinari** está embebida totalmente na vida, refletindo-a em todos os seus policrômicos aspectos. Não são apenas os problemas estéticos que preocupam o artista, mas — e principalmente — os grandes problemas sociais e humanos. A revolução de **Portinari** não foi apenas uma revolução plástica, como o interpretaram os mais desavisados — mas toda uma revolta contra as injustiças sociais e o indiferentismo administrativo que causaram ou permitiram que populações inteiras no Brasil estivessem ainda mergulhadas nas sombras de um primitivismo sem paralelo na história e na mais espantosa miséria material e moral. A arte de **Portinari** tem sido sempre combativa, mas sem ter deixado de ser eminentemente plástica.


É no Leme, em um apartamento da Avenida Atlântica, que o vamos encontrar. Apertamos o botão do elevador no “2” e saltamos diante da porta que é a do seu apartamento. Comprimos o botão da campainha. O próprio **Portinari** vem abrir-nos a porta. Trocamos as frases convencionais de estilo e ele convida-nos com simpatia a vir sentar e conversar na varanda. Perguntamos sobre os testes alérgicos a que se tem submetido depois da crise de fígado que sofreu recentemente. **Portinari** explica-nos que seu médico apurara que era o chumbo o principal responsável pelos distúrbios, e que ele já lhe prometera substituir o branco de prata pelo branco de titânio, e eliminar, sempre que possível, o verde veronese...

— Imagine que em Brodowski eu ficava horas misturando alvaide em meu atelier, que é quase herméticamente fechado...

Queremos saber o que achou do alvoroço que fizeram os jornais em torno do boato de que estava proibido pelos médicos de pintar.

— O interesse da imprensa, dos amigos, conhecidos, e até pessoas estranhas que me telefonaram, foi algo que muito me sensibilizou. Felizmente a coisa não tinha maior gravidade. Aproveitei o período de repouso das

**OS OLHOS DE PORTINARI** mergulham como gaivotas no oceano das formas e das cores, e trazem à superfície inestimáveis belezas, que são tesouros de arte.







plásticos no Brasil. Hoje quem egoniza é um vivemos como um espertilho ou uma saia-baião.

## AUTOMÓVEL” O PROBLEMA PRINCIPAL DEVE SER O DE SEU FUNCIONAMENTO,

CÂNDIDO PORTINARI

tintas para fazer alguns trabalhos a carvão. “Descansar e carregar pedras” — não há um ditado assim?

Um pensamento germinara em nós ao conhecer Portinari, sofrera sua gênese particular, e brota de súbito como uma revelação: a simplicidade do artista. Não que esperássemos encontrar um homem enfatuado a nos dirigir a palavra do alto de um pedestal. Mas não contávamos que fosse também assim tão simples, de uma simplicidade encantadora de menino. Aliás seu rosto apresenta-se às vezes com uma expressão infantil quase travessa. Seu apartamento participa de sua singeleza. Não se nota nele nenhuma preocupação de requinte decorativo. Alguns objetos de arte (santos antigos, cerâmica) parecem colocados ao acaso. Um franciscano sentir-se-ia à vontade nesse ambiente.

A questão do abstracionismo e (ou versus) o figurativismo está na ordem do dia. Infelizmente a política está se intrometendo na arte e confundindo propositadamente as coisas. O mundo plástico parece estar hoje também dividido em ocidental e oriental. É a velha tendência simplista a solapar o espírito humano.

— Como encara o abstracionismo?

— Pessoalmente, nada tenho contra ele, a não ser quando quer engolfar toda a pintura e ir muito além do campo decorativo. Se a mensagem da pintura torna-se escrita em japonês ou turco — só os japoneses ou turcos a podem entender. A frase de Wlaminck é ilustrativa: “O abstracionismo lembra-me um surdo-mudo a falar no telefone”. A arte é como um automóvel — o problema principal deve ser o de seu funcionamento. Uma arte que não funciona tem de atrofiar-se.

A empregada serve-nos um café e logo depois da pausa que o ato de mexer e beber implica, fazemos uma pergunta sobre a questão do nacionalismo de uma obra de arte.

— Pensa que o artista deve buscar em seu país e nas tradições e problemas do seu povo, os temas de trabalhos. Se criar dentro deste sentido nacionalista, sua obra poderá ter alcance universal, revelando ao mundo o seu país, através da obra de arte. Mas se se afastar do seu país e do seu povo estiolar-se-á em um universalismo estéril e inconsequente.

Creemos que já ninguém julga mais a pintura de Portinari pelos “pés grandes” de muitas de suas figuras. Mesmo pessoas que não achavam que há criaturas humanas como as que pintava em seus quadros, já devem estar convencidos de que não existem apenas as que elas viam e cumprimentavam nos bairros elegantes das cidades.

— Qual deve ser a função da crítica na pintura?

— Penso que o crítico deve orientar o público no sentido de compreender melhor o artista.

É aparentemente um paradoxo que um artista revolucionário como Portinari seja ao mesmo tempo tão tradicionalista e conservador no seu amor aos clássicos, e que transparece sempre que a eles nos referimos. No fundo, entretanto, sua linha de pensamento estético é de uma coerência absoluta. Aliás, é este um dos erros que mais freqüentemente se comete. O de pensar que um artista, para ser moderno, deve romper com a arte tradicional. Muito ao contrário, o verdadeiro artista moderno é aquele que incorporou à sua, a técnica dos grandes mestres. Apenas a arte deve refletir hoje uma vida muito diferente do passado, e um artista atual não pode deixar de acrescentar à clássica, a sua própria experiência...

Mas os relógios, mesmo os suíços, modificam muitas vezes a velocidade de seus ponteiros, fazendo-os girar mais rapidamente se vivemos momentos agradáveis. Era o que estava acontecendo com o nosso, que marcava quase as onze da noite. Despedimo-nos, mas vamos fazê-lo novamente, pois Portinari leva-nos até o portão do edifício para abrir a porta.

E mesmo agora o automóvel já vai por alturas do Pôsto 6, a nossa emoção e os nossos pensamentos continuam ainda — e não o iriam deixar por muito tempo — naquele apartamento da Avenida Atlântica onde vive um dos maiores gênios da pintura, não moderna, mas de todos os tempos.



FIGURA 90 – Matéria do *O Cruzeiro* de 24/11/1962

## O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO E SUAS COLEÇÕES

NOVAMENTE "O Cruzeiro" traz para as suas páginas as atividades do Museu de Arte de São Paulo. A primeira vez que isto aconteceu foi em fins de 1947, quando se fundava esta casa pela firme vontade e providência, mais do que certas, do Senhor Assis Chateaubriand. Posteriormente, além de numerosas outras, focalizando as diversas aquisições, seus doadores e inaugurações, revelou ao público, em duas reportagens coloridas, o regresso dos quadros que percorreram a Europa e Estados Unidos em 1958, e a exposição das telas dos grandes mestres no Palácio das Laranjeiras, em 1960.

A guerra na Europa há pouco terminara. O Brasil achava-se na fase do seu mais vivaz crescimento e pensava-se em outros amplos programas culturais. O campo da museologia oferecia ocasiões novas e o Sr. Chateaubriand quis tomar a iniciativa de dotar o País com um museu de artes plásticas que estivesse à altura das instituições americanas. Quando fui convidado para organizar o novo Museu, o nosso patrono determinou o que se deveria fazer, dando prazo de poucos meses para a realização. O local para a instalação do Museu: um andar do prédio, na ocasião em fase de construção, que é a sede dos "Diários Associados". O que se instalou: uma pinacoteca de obras de mestres antigos e contemporâneos; uma seção didática apresentando, pela primeira vez em São Paulo, com métodos modernos, o problema do ensino artístico; uma sala para exposições temporárias e um auditório.

No dia dois de outubro inaugurava-se o Museu. O Sr. Chateaubriand, com o seu charme e humor bem singulares, convidou a "gente do café" para cooperar nesta iniciativa. A pinacoteca já oferecia a possibilidade de se ver obras de Rem-

brandt, de Cézanne, de Picasso e até de Wols, que nesta época era o mais discutido jovem da Escola de Paris. A reação do público foi excepcional. O Museu não ocupava mais do que mil metros quadrados, mas a carga de entusiasmo tão bem dosada e mantida fez com que, logo nos primeiros dois anos, fôsse preciso aumentar o espaço: funcionavam vários cursos, entre os quais os de História da Arte, de Música, de Desenho, de "Industrial Design", de Floricultura, de Escultura. Villa Lobos, Alberto Cavalcanti, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Portinari e Lasar Segall, entre muitos outros elementos de nosso meio artístico, passaram pelo Museu, determinando um verdadeiro surto de entusiasmo pelas artes.

Quando foi inaugurada a atual sala da pinacoteca, em 1950, o acervo do Museu já possuía uma coleção de Impressionistas de elevado nível: aos cinco Cézanne se juntaram quatro Manet e também obras de Monet, treze Renoir, cinco Van Gogh, três Gauguin, nove Toulouse-Lautrec, Vuillard. Aos Impressionistas e Post-Impressionistas, premissa obrigatória para se compreender a arte moderna, seguiram os seis Modigliani, Soutine, Matisse, Leger, Miró, Utrillo e todos os novos mestres, de maneira que o público pôde apreciar um panorama da história da arte ocidental desde Daddi e também um panorama da arte brasileira do século XIX. Os artistas patricios são bem representados: o Museu possui obras de Portinari, preciosos Segall, inclusive esculturas, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Tarsila, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia e também dos novos pintores.

O Sr. Chateaubriand, em suas frequentes andanças pelo exterior, voltava todo mês com uma boa peça, todas as vezes

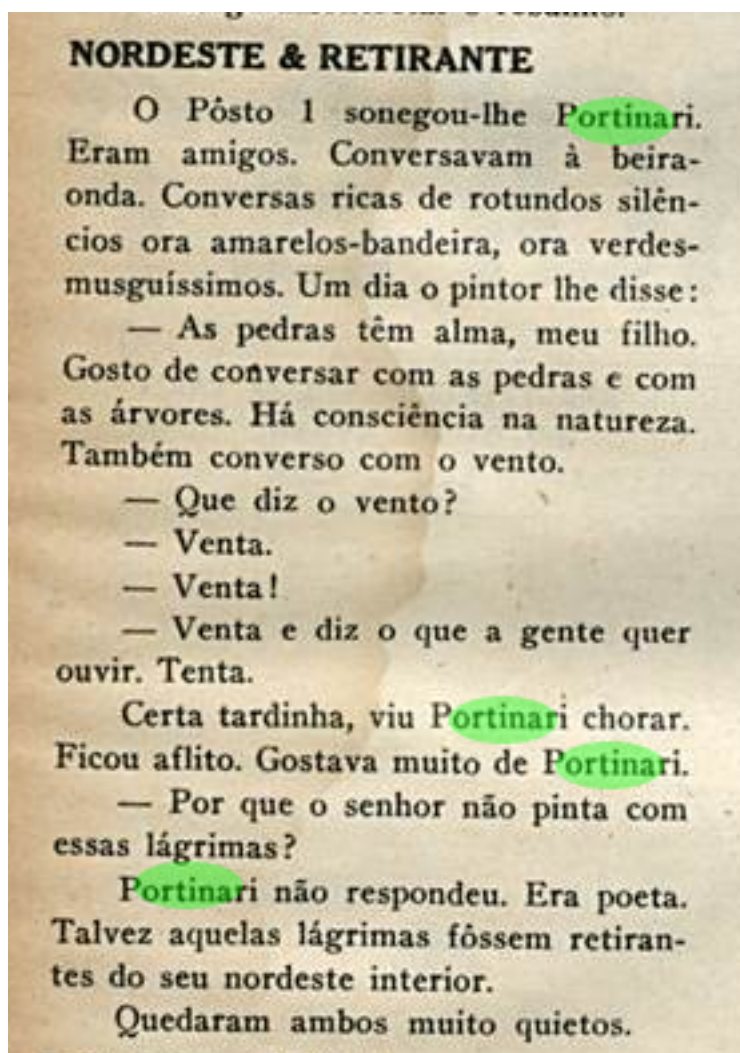
continua na página 87

EL GRECO, escola espanhola, séc. XVI — "Anunciação".

CANDIDO PORTINARI, brasileiro contemporâneo — "Entérro na Rede"





FIGURA 91 – Matéria do *O Cruzeiro* de 01/06/1963

Em 1967, foram veiculadas quatro matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 92) possui o tema exposição e foi publicada em 30/09/1967. Com manchete “Portinari para o Museu de Campina Grande” e veiculada em duas páginas, ela trata da doação do quadro “Perna de Pau”, uma das obras de temática retirante para o museu paraibano de Campina Grande. Apesar de a matéria não tratar das obras que são ponto principal deste trabalho, o quadro doado faz parte da *Série Retirantes* segundo o Catálogo Raisonné.

FIGURA 92 – Matéria do *O Cruzeiro* de 30/09/1967

# PORTINARI para o museu de campina grande

Fotos de ED KEFFEL  
e MANOEL MOTTA



**Caveira de Boi**

Os Drs. Maurício Nunes de Alencar e Frederico Gomes da Silva, em companhia dos Drs. Assis Chateaubriand, Leão Gondim de Oliveira e David Nasser, diante do tela.

**a** tela *O Forno de Pau* e sua senhora, considerada por muitos a obra-prima de Cândido Portinari, constitui a doação da Companhia Metropolitana de Construção, através de seu presidente Maurício Nunes de Alencar e de seu conselheiro jurídico Frederico Gomes da Silva. A imprensa paulista assim anunciou a entrega do famoso quadro:

Estivemos, na Casa Amarela, residência do jornalista Assis Chateaubriand e quartel-general de todas as campanhas promovidas ou prestigiadas pelas organizações *Associação*, mais um ato de importância para a difusão das artes plásticas em nosso País.

Como é do conhecimento geral, desenvolve-se por todo o Brasil um movimento sem par, presidido por dona Yolanda Prestes, para formação de museus regionais, que levarão a todos os quadrantes do nosso imenso território obras representativas dos vários setores das artes visuais. Já temos noticiado a formação de diversos ódes, bem como as valiosas doações que têm recebido.

Ovitem foi o dia da entrega ao Museu Regional de Campina Grande, a tradicional cidade da Paraíba, de um dos mais famosos quadros de Portinari. *O Forno de Pau*, momento relevante da carreira do grande pintor de Brodóqui, foi doado pela Companhia Metropolitana de Construção, da qual é presidente o eng.º Maurício Nunes de Alencar, descendente direto de José de Alencar e como seu adotado um homem para quem a arte e a beleza estão no sangue.

Por ocasião da solenidade disse esse homem de engenho, dirigindo-se ao jornalista: "Nós, como o sr. dr. Assis, somos pintores. A Metropolitana foi a primeira companhia brasileira a executar terrapilagem no País, há mais de trinta anos. No instante em que o sr. espalha sementes de museus por todo o Brasil, a Metropolitana, que presta uma homenagem à sua pequena e valente Paraíba, enviando para a surpreendente Campina Grande um dos principais quadros do nosso maior pintor moderno".

Ao significativo ato estiveram presentes, além dos Drs. Maurício Nunes de Alencar e Frederico Gomes da Silva, os jornalistas Leão Gondim de Oliveira e David Nasser, diretores dos *Diários Associados*; Theophilo de Andrade, diretor de *O Jornal* e vice-presidente de *O CRUZEIRO*; e os economistas Oriberto Dantas e Geraldo Bana, pertencentes à equipe dos *Associação* paulistas.

Maurício Nunes de Alencar, o engenheiro que preside a Companhia Metropolitana de Construção, é descendente de José de Alencar e do Almirante Alexandrino de Alencar, filho do poeta e adotado Mário de Alencar.

O batismo do quadro leva a península ilustre do professor Adriano Moreira, paranaense escolhido para o trabalho de Portinari, que será a estirpe do Museu de Campina Grande. O embaixador Assis Chateaubriand convidou o jornalista David Nasser, diretor de *O CRUZEIRO* e dos *Diários Associados*, para cravar oficial, mas este indicou "homem pouco mais alto" o vovô do jornalista Theophilo de Andrade, "município da comunidade luso-brasileira, um padre Nóbrega às avessas, numa viagem de volta".

Outra tela importantíssima de Portinari, ofertada ao Museu do Maranhão, a *Caveira de Boi*, não teve o nome de seu doador revelado a pedido dele próprio, que se oculta, modestamente, no pseudônimo de Quilicura. Maurício Nunes de Alencar e o Quilicura são dois amigos, é o que se sabe. E entusiastas pelas artes plásticas que Assis Chateaubriand está espalhando pelo Brasil.

O CRUZEIRO, 30-9-1967

## DUAS OBRAS-PRIMAS PARA O MUSEU DE CAMPINA GRANDE



D. Yolanda Penteado e sr. Maurício Nunes de Alencar, doador do Fern de Paes, e ministro Adriano Moreira, padrinho, junto à tela.



Dep. Edmundo Monteiro discursa. À mesa, o ministro Adriano Moreira, a pintora Nelmia Mourão, o cônsul Luis Soares de Oliveira e a sr. Brenha da Fontoura.

O Museu Regional de Campina Grande recebeu duas novas obras-primas, entregues solenemente à Docência para a Criação e Desenvolvimento do Museu Regional, no Museu de Arte de São Paulo: *um Portinari* — *O Forno de Paes e sua Senhora* —, doado pelas srs. Maurício Nunes de Alencar e Frederico Gomes da Silva, presidente e conselheiro jurídico da Companhia Metropolitana de Construção; e uma tábuca de Colombo, doação do Banco Nacional de Minas Gerais. O Forno de Paes teve como padrinho, especialmente convidado pelo embaixador

Assis Chateaubriand, o ministro Adriano Moreira, da República de Portugal, e o Colômbiano foi patrocinado pelo comendador Brenha da Fontoura e senhora.

Ao ato seguiu-se um almoço no restaurante Fasano, oferecido pelo sr. Assis Chateaubriand e presidido por dona Yolanda Penteado, presidente dos Museus Regionais. Além das pessoas citadas, estiveram presentes o cônsul português em São Paulo, sr. Luis Soares de Oliveira, os deputados Flávio Salgado e Edmundo Monteiro, os jornalistas Joaquim Pinto Nasciuto e Theophilo de Andrade, o crítico de

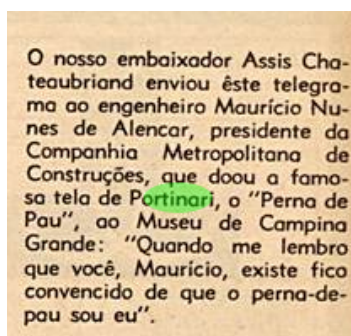
arte Quirino da Silva, a pintora Nelmia Mourão e os srs. Nelson Calves de Brito, Manuel de Carvalho, Clelio Almeida, Antônio Carlos Ferreira Leite e Gregório Casade.

A reunião foi uma afirmação da amizade e cultura luso-brasileiras, ressaltada pelas oradoras, srs. Theophilo de Andrade, vice-presidente de O CRUZEIRO, deputada Flávio Salgado e Edmundo Monteiro, ministro Adriano Moreira e Joaquim Pinto Nasciuto, que saudou o ministro Oliveira Salazar, em nome do sr. Assis Chateaubriand.



A segunda matéria (Figura 93) possui o tema exposição e foi publicada em 07/10/1967. Sem manchete, ela trata da doação do quadro “Perna de Pau” para o Museu de Campina Grande.

**FIGURA 93 – Matéria do *O Cruzeiro* de 07/10/1967**



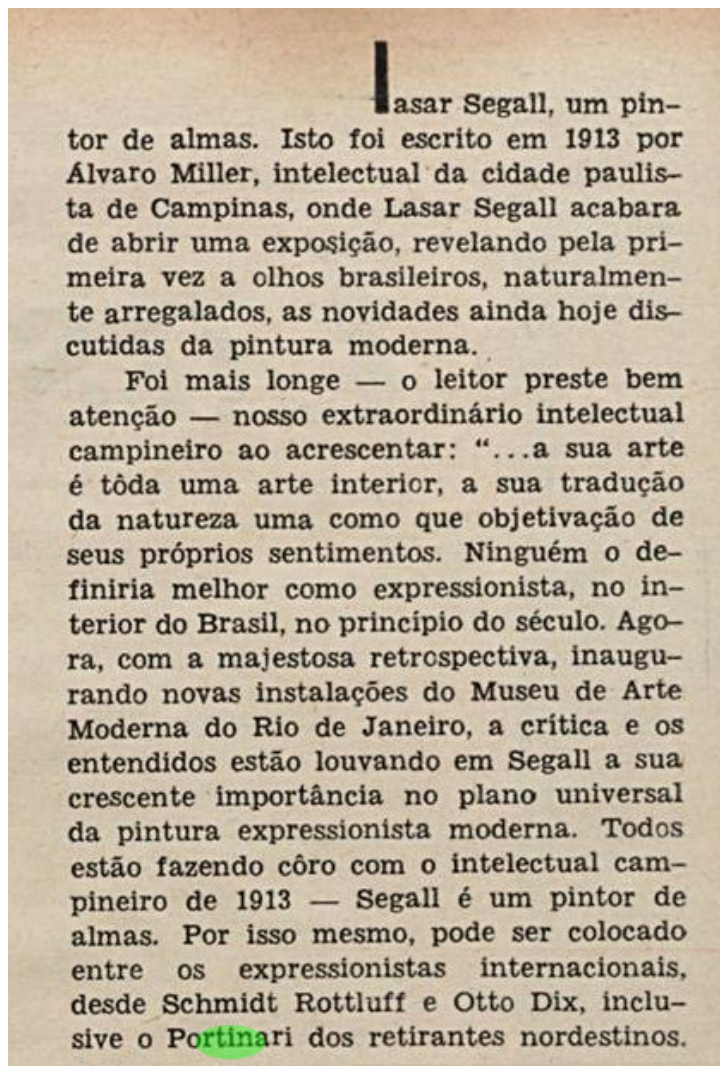
A terceira matéria (Figura 94) possui o tema exposição e foi publicada em 26/11/1967. Sem manchete, ela veicula o registro fotográfico da primeira exposição do quadro “Perna de Pau” para o Museu de Campina Grande.

**FIGURA 94 – Matéria do *O Cruzeiro* de 26/11/1967**



A quarta e última matéria (Figura 95) possui o tema menção e foi publicada em 23/12/1967. Sem manchete, ela compara Lasar Segall ao expressionismo do “Portinari dos retirantes nordestinos”.

**FIGURA 95 – Matéria do *O Cruzeiro* de 23/12/1967**



Em 1968, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 96) possui o tema menção e foi publicada em 20/04/1968. Com manchete “Chateaubriand e as artes”, ela trata do papel de Assis Chateaubriand no MASP.



FIGURA 96 – Matéria do *O Cruzeiro* de 20/04/1968

## CHATEAUBRIAND E AS ARTES

A História da Arte no Brasil pode ser dividida em dois períodos: antes de Chateaubriand e depois de Chateaubriand. Ninguém a protegeu mais do que ele. Ninguém a incentivou como ele. Ninguém lhe deu maturidade, senão ele. Espírito universal, fazendo de sua própria vida um trampolim para projetar o Brasil em todos os setores, ele entregou-se de corpo e alma, qual moderno Mecenas, a tirar os cueiros da estrutura artística nacional. Deu-lhe forma, fê-la adulta. Muitos foram os museus que ele fundou — e museus no sentido amplo da sua própria essência. Não são casas de exposição de coisas mortas. São organismos vivos, verdadeiras forjas de artistas.

A realização máxima de Chateaubriand nesse campo é o Museu de Arte de São Paulo. O país jamais sonhara com empreendimento de tal vulto. Seu patrimônio, hoje avaliado em mais de cem milhões de dólares, orgulharia qualquer Nação. Filtrando recursos da burguesia brasileira e da internacional, através do seu prestígio e irresistível charme, Chateaubriand compareceu a todos os grandes leilões do mundo, na Europa e nos Estados Unidos, arreba-

8

nhando para o Brasil obras célebres dos mais renomados artistas de todas as épocas, clássicos e modernos, transferindo à Capital Bandeirante uma autoridade no terreno artístico que viria rivalizar com Nova Iorque. Rembrandt, Bellini, Cézanne, Raphael, Nattier, Gaughin, Renoir, Goya, Van Gogh figuram nas galerias famosas do Museu de Arte de São Paulo ao lado de Portinari, Dali, Siqueiros, Rivera, Aldemir, Graciano, Di Cavalcanti. Coleções de São Paulo já estiveram expostas em Paris, Dusseldorf, Londres, Berna, Nova Iorque, Milão, Londres e Cincinnati. Sua consagração é absoluta, figurando entre os maiores e melhores acervos do mundo.

Num dos muitos artigos que escreveu sobre o Museu de Arte de São Paulo, Chateaubriand falou da filosofia que orientou a sua campanha da seguinte maneira: "No espírito dos que acumularam o patrimônio do Museu de Arte de São Paulo predominou uma direção. Nada de fazer uma grande galeria de obras de arte e tampouco um prédio capaz de comportá-las. Dirigiu-se, o pensamento dos organizadores da galeria, à questão da qualidade. Pouca, mesmo, pouquíssima, porém, uma substância capaz de resistir à erosão dos anos e dos séculos. Era preciso que o mundo de hoje e as gerações de amanhã pudessem reconhecer que existiu no Brasil de nossos dias um grupo de homens com inteligência, cultura e sensibilidade para elaborar uma coleção de peças de arte com condições de formar o gosto de um povo, disciplinar o das elites e representar, no estrangeiro, o nível intelectual de nossa terra."

A segunda e última matéria (Figura 97) possui o tema menção e foi publicada em 20/04/1968. Com manchete “Chateaubriand Fundador de Museus”, Pietro Maria Bardi relata o papel de Assis Chateaubriand na fundação do MASP e de outros museus. No penúltimo parágrafo é citada a exposição de Portinari de 1968 e o fato de ela ter sido um fracasso em vendas. O motivo do fracasso em vendas, segundo a matéria é o “entusiasmo da mocidade” contra a “valorização, a justa homenagem aos pioneiros” ao opor a exposição de Portinari com uma de Anita Malfati e uma de Volpi que aconteceram depois. O fracasso em vendas na exposição de Portinari será citado em uma das cartas apontadas no próximo capítulo do presente trabalho. Apesar de não vender quadros, a exposição esgotou os catálogos e teve grande sucesso na visitação.

Em 1970, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 98) possui o tema vida e obra e foi publicada em 15/12/1970. Com manchete “Chateaubriand: Mecenaz do maior pintor brasileiro”, ela trata da importância de Chateaubriand na carreira de Portinari com a *Série Retirantes* em pleno destaque no texto e nas fotografias. O texto é escrito por Pietro Maria Bardi que conta a relação do pintor e de suas obras com o MASP e com Chateaubriand. Ele fala sobre as três exposições de Portinari no museu até a data de publicação, ou seja, 1948, 1954 e 1970.

Bardi cita a *Série Retirantes* como destaque na exposição de 1948, falando do choque causado por elas em quem visitava a exposição, inclusive o fato de que poucos se interessavam por elas. Ele comenta que o trio foi rejeitado pela “gente-bem” e um sucesso com o “povo miúdo”, os quais votavam em Portinari que na mesma época era candidato a Senador.

O diretor do MASP conta também sobre a aquisição das obras, afirmando que Portinari se dispôs a doá-las quando soube do interesse em obtê-las para o museu, mas a oferta foi recusada por Bardi. Ele destaca as obras como “as telas mais significativas de Portinari: foram exibidas em várias manifestações internacionais: Paris, Veneza, Milão, Bruxelas”.

FIGURA 97 – Matéria do *O Cruzeiro* de 20/04/1968

# CHATEAUBRIAND FUNDADOR DE MUSEUS

P. M. BARDI

Diretor do Museu de Arte de São Paulo



**P**or onde poderíamos começar a reminiscência da atuação do sr. Chateaubriand como o fundador de museus, animador das artes, incentivador de iniciativas culturais? O ponto de partida deve ser o primeiro encontro que, com ele tive, quando recebi a proposta de se fazer, para a cidade de B. Paulo, no prédio ainda em construção dos Diários Associados, um museu. Não se possuía nada, tão somente a determinação e o entusiasmo no realizar. A noite em que fui visitar o prédio em construção, com o seu esboço de concreto, na rua 7 de Abril, o sr. Chateaubriand indicou-me o local para o futuro museu; situava-se por trás de um monte de tábuas e sacos de material para construção. Nessa noite uma chuva intermitente veio sobre a capital e era preciso toda atenção para não se tropeçar nos materiais espalhados, cair nos buracos das obras, recomendar pela escordido, subindo e descendo cautelosamente pelas pequenas escadas utilizadas pelos pedreiros no labirinto dos andaimes; a luz da lanterna elétrica iluminava, por todos os lados, alertas blocos e blocos de cimento. Falando suas boas palavras, Chateaubriand construiu, fantásticamente, o museu, determinava as suas instalações, os materiais a serem empregados, os seus visitantes, o horário de funcionamento, a repercussão da novidade. Terminada a visita noturna saltei para um drinque. O sr. Assis ficou admirado ao ver-me tomar água simplesmente e por eu desistir cigarros: "— Anchi! não bevo, e não fumo". Foi um pacto de aliança.

O trabalho teve início. Com Lina, um dia após, fomos estudar os planos para a adaptação. Deram-nos uma sala na sobrelaje, sem porta, e a instalação elétrica foi feita na hora, a título precário. Chegaram as plantas da construção. O Museu de Arte começava a respirar. Organizamos

uma escolinha para recrutar os moços que tivessem vontade de participar da aventura que se iniciava. O sr. Chateaubriand estudava todas as propostas, aprovava-as, queria sempre estar a par de todo o movimento e de todos os pormenores. O fiel Edmundo Monteiro ia pagando as contas. A obra estava em andamento e então compraram-se os primeiros quadros. Corria o ano de 1944. Em 1947 a palavra de ordem era inaugurar antes do Natal. Trabalhava-se com afino dia e noite. Mandei vir de Roma minha biblioteca e fototeca de arte, o equipamento para montagem de exposições didáticas, cerca de mil objetos desde a pré-história aos nossos dias, para o ensino. Comecei a viajar com o dr. Assis, a banhar avôes, a participar de festas para a anfitriã e ballans das peças, a visitar fazendas, indios, ver a arquitetura colonial brasileira, conhecer os seus amigos; descobrindo rapidamente o talento do chefe que uma vez chamou de *bonheur d'enseir*.

Na noite de 2 de outubro de 1947, entre discursos, autoridades civis e militares, um grande público mandado, inaugurou-se o museu. Pela primeira vez o público paulista via, cara a cara, Cézanne e Rembrandt, o que lhe parecia impossível, e, assim, a leucocência aliada à solidão de alguns espalharam a bola trágica de que se tratavam de "cópias". Essa situação desoladora deu lugar a um incidente desagradável: foi necessário, durante uma conferência de Flávio de Carvalho, enfiar de murros a cara de um redator de um jornal que, junto com uma turminha, veio, uma noite, confundir os trabalhos do museu. Grande parte da assistência precipitou-se ao gabinete do dr. Assis pedindo a minha expulsão do museu. O fundador disse ao grupo: "— O Bardi fez

muito bem, pena eu não estar ao seu lado para dar um tiro".

Chateaubriand se lembrou do fato quando fundou a Ordem do Jaguar.

— Professor, e senhor sabe por que lhe concedo a Ordem? Gosto de briga.

O museu foi instalado com todos os meios disponíveis. O público teve uma sala de exposições em moldes atuais, e uma série de manifestações inéditas. O programa artístico do museu, adequado, abrangendo todas as artes, foi por mim apresentado logo depois da inauguração, no Congresso da Unesco, realizado em Mexico City, e Huxley, que o presidia, ficou admirado pela importância do acervo.

O museu entusiasmou a sociedade logo preparando uma exposição de Portinari, que não conseguiu vender nenhum quadro, em seguida a pintura de De Fiori; uma de Anita: era a valorização, a justa homenagem aos pioneiros. Os situacionistas da arte, os pompters, não dormiram no ponto.

E então o País foi enriquecido com uma pinacoteca que, em 1953, ao ser apresentada no Orangerie do Louvre, em Paris, atraiu cerca de oitenta mil visitantes num curto espaço de tempo que durou a sua apresentação na capital francesa. Realizei, em seguida, o famoso tour nos grandes museus do mundo: Tate Gallery de Londres ao Metropolitan Museum of Art de New York. Era bom demais, maravilhosos demais, para que não se despertassem e se desencenhassem as invejas mal contidas. Indivíduos com pruridos de autopromoção lançaram-se logo a imitar o sr. Chateaubriand, porém com curtos fôlegos. O museu foi crescendo, sempre sustentado pela máquina prodigiosa chamada Diários Associados, e era o pupilo de jornalista Assis Chateaubriand após a vitoriosa campanha da Avisa-



FIGURA 98 – Matéria do *O Cruzeiro* de 15/12/1970

Tôdas as fases da vida de **Portinari**, nos 100 quadros que o Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo está expondo

# CHATEAUBRIAND

## mecenas do maior pintor brasileiro

P. M. BARDI (Diretor do Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo)



As Trombetas de Jericó, 1944. Óleo sobre tela, 180x191.  
Criança Morta, 1944. Óleo sobre tela, 179 x 190.

Estamos apresentando aqui no Museu que o sr. Chateaubriand fundou em 1947 mais uma exposição de Portinari. É a terceira delas; a primeira foi em 1943; a segunda, em 1954. Esta supera as precedentes, pois as cem obras, escolhidas entre quinhentas, abrangem todos os períodos de sua obra, principalmente os últimos dez anos da vida do pintor, os quais, como se sabe, foram a sua época mais fecunda.



Profeta, 1944. Óleo sobre tela,  
215 x 175.

Retirantes, 1944.  
Óleo sobre tela,  
192 x 181.

A Justiça de Salomão, 1944.  
Óleo sobre tela,  
129 x 191.

O Pranto de Jeremias, 1944.  
Óleo sobre tela, 131 x 181.



O velho diretor do Museu lembra-se muito bem de que no primeiro encontro com o diretor dos Diários Associados a conversa logo girou em torno de Portinari, na época o pintor mais famoso. Em recente, e já famoso, logo depois da guerra, os murais do Ministério da Educação e da Igreja da Paróquia. Portinari ganhava cada vez mais a fama de pintor representativo da sua época, gozando inclusive de popularidade no plano político pela simpatia da sua ação generosa e despendida na predicação nômada de um humanismo e de uma justiça social a seu modo.

Foi o primeiro pintor brasileiro com o qual entrei em contato. Conheci-o na sua acolhedora casa das Laranjeiras, num endereço modesto. A mesa estava também o fundador do Museu. Ele gostava de Portinari com o mesmo entusiasmo que eu mesmo, repassava com os amigos, gostava do homem e do artista. Encomendava-lhe um quadro sério do outro, para a sua casa, para O CRUZEIRO, para as suas salas, para presentear.

Durante a pesquisa que empreendi para selecionar as obras portinarianas que figuram na exposição, encontrei muitas outras procedências em um presente do sr. Chelacian, na Recife, em Salvador, no Rio e em São

Paulo. Mas as doações mais volumosas são as para o Museu.

Eu mesmo recebi das suas mãos, na casa da Avenida Atlântica, o belíssimo São Francisco, uma variante do cruz que está na coleção do Barão de Saprore, ponto alto do misticismo do Clássico.

Após esta doação — eu já estava em São Paulo para organizar a Mostra na sede, em construção, dos Diários Associados —, uma noite vi por acaso nas paredes da sala de espetáculos da Rádio Tupi, no Sumaré, a série da Bíblia. Para saber a verdade, não compreendi bem qual a função daquela presença. Perguntei ao nosso patrão se as pinturas poderiam ser um dia exibidas no novo Museu.

A resposta veio como um relâmpago: — O senhor talvez amará um momento na Tupi e retire as telas:



considerar-se doados pela própria Tupi ao Museu.

Conheci alguns mecenas, autênticos e dispendiosos, na minha longa carreira de homem interessado em problemas de arte, mas o sr. Chateaubriand era um tipo diferente, de modos esportivos, tão simples e singulares, inventor até de uma nova técnica de mercantilismo: ele contagiava seus amigos do mesmo prazer de ajudar as artes e desenvolver o acervo dos museus.

A série da Bíblia enviada para o Museu, mas não pôde ser apresentada, por falta de espaço. De vez em quando, mostrava-se uma ou outra tela. Já agora é que na Pinacoteca, será juntada à obra de Portinari e convenientemente exposta à visitação pública. Algumas das obras desta série medem três metros de largura e precisam ser vistas a devida distância e altura, e isto só agora é possível, pela a Pinacoteca possui um pé-direito de seis metros. Seu conjunto representa uma das manifestações mais expressivas da arte do nosso século: o senso dramático que nela se agita corresponde a um período repleto de acontecimentos que muito o perturbaram: problemas políticos, uma reflexão mística, o impacto que lhe causou a veemência da Guerra de Pirene, a conquistada liberdade de pintar para si, o entusiasmo de não se subordinar à vontade e aos desejos dos comitentes.

Esta compreensão por parte do sr. Chateaubriand e do Museu de obras de Cândido gerou a nossa primeira exposição periódica. Em 1948, realizou-se em nossos salões uma ampla retrospectiva das suas obras — um primeiro passo para a consagração do mestre. Gosto sempre de me recordar de que nessa exposição destacou-se a série dos Retirantes, evocativa da história sobrevivente e tenacidade da gente que vaga nas terras de sêco para a imagem das cidades que, muitas vezes, se devolvem às origens. Era três telas-denúncia, "arte social", como se dizia hoje: episódios das transições dessas migrações repetidas de dor e de esperança. As fúrias do drama foram fortemente marcadas pelo grito, e ponto de dar consistência às lágrimas, à medida dos artistas primitivos, para concentrar a atenção no desespero. Nas salas do Museu, as telas provocaram um choque. Poucos se interessaram por esse trilogia. Era o tempo em que as decorações enfeitavam as paredes com paisagens, flores, figurinhas sorridentes. Lembremo-nos das palavras de Luís XIV, ao ver os painéis holandeses dedicados à vida burguesa do seu tempo: "Longo de mim essas coisas gótescas".

Inútil total entre a gente-bem. Afluência torpente do povo médio, numa conveniente peregrinação procedente dos bairros da periferia, que se tinham voltado em Cândido, naqueles dias, para uma cadáver no Banho.

Quando disse a Portinari que aquelas três telas deviam pertencer ao Museu, ele prontamente acolheu a sugestão e se dispôs a doá-las. Rebutei. Então Portinari pediu vinte pontos cada uma. Pagamento: cinco contos por mês. Mais uma vez o sr. Chateaubriand demonstrou sua generosidade para com o Museu e para com o mestre de Brodski. São estas as telas mais significativas de Portinari, foram exibidas em várias manifestações internacionais: Paris, Veneza, Milão, Bruxelas.

18



Retrato da Sra. Almô, 1945. Óleo sobre tela, 73 x 60. Embr: Retrato de Felipe de Oliveira, 1931. Óleo sobre tela, 73 x 60.



Chateaubriand encontrou no Museu outras pinturas de Portinari, entre as quais o Retrato do Poeta Felipe de Oliveira e um Retrato de Senhora, datado de 1945. Ao mesmo tempo, nos seus parócos, convenceu o sr. Samuel Ribeiro, primeiro presidente do Museu, a dar o Retrato do Dr. Góes Lima e, finalmente, pouco tempo antes de nos deixar, o sr. Chateaubriand encomendou ao Museu o Lavador, que o pintor da economia brasileira, o sr. José Maria Whitaker, lhe doou. Entre esses dois extraordinários homens, de caráter tão diverso mas de igual e exemplar patriotismo, sempre se viveu um convívio fraterno.

Entretanto, não foi só o Museu de Arte de São Paulo o beneficiário pelas generosas doações de obras de Portinari por parte do sr. Chateaubriand. Quando dona Lina Baril, por convite do governador Juscelino Kubitschek, organizou em Salvador o Museu de Arte Moderna da Bahia, uma das primeiras doações, recebidas sem pedir, foi o Lavador de Passarinho, do mestre de Brodski.

O diretor dos Associados teve a ideia de criar os museus regionais, em diversas partes do país. Se Campina Grande, Cuiabá, Feira de Santana, Porto Alegre, Araxá têm museus de arte, isto se deve à sua ação. A cada um desses centros artísticos o sr. Chateaubriand doou um acervo, e Portinari naturalmente figurava como o artista mais quando.

O CRUZEIRO, 15-12-1970

Em 1972, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 99) possui o tema menção e foi publicada em 12/01/1972. Com manchete “Chico Buarque Proparoxítono”, o autor David Nasser compara brevemente as letras de Chico Buarque com os retirantes pintados por Portinari ao dizer que “as canções de Chico Buarque não são tão subversivas, por mais que os subversivos

o queiram, assim como não eram subversivos aqueles retirantes que caminhavam sobre as telas de Portinari, escarrando sangue”. É dito também que “ambos cantam, paradoxalmente, a canção do homem”. O texto trata das incongruências vistas pelo autor David Nasser tanto em Portinari quanto em Chico Buarque, finalizando o texto com uma questão: “há maior aliado do comunismo que a miséria?”.

Em 1975, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 100) possui o tema menção e foi publicada em 26/03/1975. Com manchete “Florival Santos: Um pintor sergipano”, ela trata da obra de Florival Santos e cita o seu quadro *Retirantes* dizendo que ele concorreu com o de Portinari para representar o Norte-Nordeste no Museu do Vaticano.

Em 1977, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 101) possui o tema vida e obra e foi publicada em 31/12/1977. Com manchete “Artistas e Profetas”, o autor Franklin de Oliveira compara Portinari com Aleijadinho.

O texto fala sobre a produção do artista e a exposição no Rio de Janeiro com retrospectiva de sua obra. As obras da *Série Retirantes* são citadas de maneira estranha, como vemos:

Olhai os quadros de Portinari, sobretudo os que tem crianças. Olhai *Preto da Enxada*, *Estivador*, *Colona*, *Carregadores de Café*, *Menino Morto* e *Enterro na Rede*, estes últimos integrantes do mural *Retirantes*, sobre o flagelo das secas nordestinas. É a recusa do sofrimento humano (Figura 101)

Há dúvidas sobre qual *Menino Morto* é citado no trecho. Inicialmente podemos acreditar que refere-se a *Criança Morta* (1944) que também foi chamado de Menino Morto, como vimos anteriormente, principalmente por estar citado entre quadros. Posteriormente a afirmação de que esta obra faz parte do “mural *Retirantes*” permite imaginar que a obra citada seja o estudo para a tela *Retirantes* (1944), o que faria sentido no trecho. Porém, *Enterro na Rede* é citado junto a *Menino Morto*, portanto provavelmente a referência é ao painel e não ao desenho.

Tratando-se de três painéis, a afirmação de que dois deles fazem parte do outro é incongruente. Supõe-se então haver um equívoco no termo “mural *Retirantes*”, primeiramente porque *Retirantes* (1944) é um painel e não um mural, e depois porque no trecho faria mais sentido a expressão ser “série *Retirantes*”. Essa confusão pode ser

por desconhecimento por parte do autor do texto, Franklin de Oliveira, que era crítico de literatura e não de arte.

FIGURA 99 – Matéria do *O Cruzeiro* de 12/01/1972

**DAVID NASSER**

**CHICO BUARQUE PROPAROXÍTONO**

**A**s canções de Chico Buarque não são subversivas, por mais que os subversivos o queiram, assim como não eram subversivos aqueles retirantes que caminhavam sobre as leias de Portinari, escarrando sangue. Subversiva é a indiferença de todo aquele que contempla o mundo morto da desigualdade que uma revolução tenta sepultar e só dispõe de uma arma: o imposto de Renda e a boa vontade do Presidente. Lelam seu último discurso. Ouçam a última canção de Chico. Ambos cantam, paradoxalmente, a canção do homem.

Não há ódio nem queixa nos murais de harmonia que o mope Chico, nascido da família rica em um nordeste de angústia, levanta com as tintas de seu talento. Não há sequer protesto ou revolta, porém simples constatação, a repetição monótona, ritmada, quase genial, do desnível que outros poetas, antes dele, proclamaram sem música, sem medo, sem sangue.

Seu Pedro Pedreiro não blasfema, não xinga, não mata. É a reza do trabalhador braçal, sua via-sacra, seu calvário.

O operário que ama como se fosse a última, beija a mulher como se fosse a única, abraça o filho como se fosse o prodígio, sobe a construção como se fosse sólido, come feijão com arroz como se fosse sábado, cai que nem pássaro e se estralha no passeio público, atrapalhando o tráfego — é um canto de humildade, de tristeza e sobretudo de alerta às elites suicidas.

Antes dele, outros cantaram os silêncios dos escravos, hoje hinos antológicos de liberdade. "É a confissão verdadeira, plena, absoluta, dum organismo que sente a música misteriosa no universo, dum coração que repercute a dor eterna da natureza, amor e beatitude, crime e sofrimento", dizia um poeta de outro poeta. Assim, também, o poema de Chico não é estéril. É terra e semente.

Confusões angustas são as dos poetas e dos santos — se dizia de Raul Brandão, o cantor dos Pobres, e ninguém o acusava de insensato ou conspirador. Insensato ele talvez o fosse por querer diminuir o espaço entre a fartura e a miséria. Conspirador por querer um mundo menos cruel, não um tloco impenetrável. Um ovo de bronze.

O que querem essas poetas? Uma sociedade igual, mesmo capitalista. Uma comunidade sem tamanhas distâncias, onde uns nascem para reses. Uma jantam, outros são jantados. No cofre do avaro dormem pobres metalizadas. Há homens que celam numa noite uma favela inteira. Junqueiro dizia no seu tempo que enfeitavam gargantas de cortesãs rosários de esmeraldas e diamantes, bem mais sinistros que rosários de crânios ao peito de selvagens. Viviam quadrúpedes em estrebarias de mármore, e agonizavam párias em porões infelizes, roídos de vermes. A latrina de Vanderbilt custou al-deotas de miseráveis. Homens que têm império, e homens que não têm lar. Bebem champânha alguns cavalos de esporte, usam anéis de brilhantes alguns cães de regaços, e algumas criaturas, por falta duma côdea, acendem fogareiros para morrer. Há maior aliado do comunismo que a miséria?

20

O CRUZEIRO, 12-1-1972



FIGURA 100 – Matéria do *O Cruzeiro* de 26/03/1975

# FLORIVAL SANTOS

## UM PINTOR

## SERGIPANO



Florival Santos (E): "Um ponto é pacífico em todo o seu itinerário: a paixão pela água, pelo mar", segundo D. Luciano José Cabral Duarte.



Entre os valores mais altos da moderna pintura sergipana, Florival Santos se destaca, inclusive, pela sua louvável teimosia no perseguir a riqueza das cores e dos temas. Quem o conhece na intimidade, sabe de sua luta com os elementos cromáticos utilizados na expressão dos valores emocionais contidos nos temas que escolhe para levar às telas, todos eles relacionados com a nossa agressiva paisagem nordestina. Nascido às margens do Rio São Francisco na cidade de Propriá (SE), jamais desvinculou-se daquilo que os seus olhos na infância captaram: movimento de águas caminhando com as mãos cheias de canoas e mastros balançando ao vento, peixes debatendo-se entre as malhas da rede puxada pelos pescadores, noite derramando sombra sobre o cais.

Suas marinhas denunciavam exatamente isto. Sua obsessão pelas águas e a nostalgia do colorido de muitos dos seus quadros são o transbordamento do lirismo que explode da criança que está dentro dele. Florival Santos realizou exposições em 1952 (São Paulo), 1965 (Salvador) e 1968 (Brasília). Seu quadro *Retirantes*, que se encontra no Museu do Vaticano, e com o qual concorreu, como representante do Norte-Nordeste, com *Portinari*, *Theruz*, *Djanira* e *Magalhães*, foi destacado como um dos melhores.

Por ocasião de sua exposição em Brasília, o dr. Pedro Aleixo elogiou os seus quadros e adquiriu um intitulado *Porto de Propriá*, quando convidou o pintor a visitar a cidade mineira de Ouro Preto, colocando à sua disposição uma casa de sua propriedade, na qual, alguns anos atrás, residia o grande pintor Guignard.

A casa de Florival Santos é hoje visitada por todos os que chegam a Aracaju. Constitui, atualmente, o ponto de referência da arte pictórica em Sergipe, onde são adquiridos quadros para enriquecer as mansões de bom gosto do Brasil e do estrangeiro.

O CRUZEIRO, 26-3-1975

## FIGURA 101 – Matéria do *O Cruzeiro* de 31/12/1977

### artistas & profetas

**E** stá prestes a ser inaugurada, nesta cidade do Rio de Janeiro que ele tanto amou, uma retrospectiva que aspira a constituir-se na mais completa sùmula da arte de **Portinari**. Quinze anos após a sua morte, vamos tê-lo de volta nas telas em que os seus olhos derramaram nas cores mais concolores, arrancadas às gradações da luz como quem extrai espadas ao turbilhão das tempestades. Num país carente de criações soberbas, de obras de arte que sejam em si mesmas uma astronomia mental; roteiro de angústias que viraram estrelas ou rosas incendiadas, não é apenas dever intelectual mas, também, ato de afirmação ética louvar iniciativas como esta, que rompem o bloqueio de vileza que, no Brasil, em geral se ergue em torno dos grandes homens. Como no caso de **Portinari**. Nele, seu olhar, apalrador das coisas, foi o seu instrumento de penetração no universo. Furava a espessa camada das aparências para atingir o palpitante coração da matéria. E o apanhava em suas mãos como o vindimador colhe uvas que se vão transformar em vinho, sangue dos parreirais madurado em velhos odres. Se existe, como queria Gramsci, um humanismo camponês, **Portinari** o encarnou, com a sua pintura empapada de terra brasileira e a sua paixão de ensinar o Homem a acoplar a sua vida à simetria das grandes significações cósmicas: o universo como perene lição de harmonia. Olhai os quadros, os murais de **Portinari**. Ali estão objetos estéticos. Somente estéticos? Não. A criação portinariense ultrapassa esses limites. Estamos habituados a considerar como equivalentes os conceitos de estético e de artístico. Ensinam assim os mestres-escola, mestres em ensinar certas coisas erradas. O artístico é mais abrangente do que o estético. Nele se dão implicações muito mais profundas e complexas. No artístico estão presentes o ético, o filosófico, o metafísico, o religioso, o político, o social, o econômico, enfim, todos os dados que compõem a experiência humana. E como a beleza também está presente no artístico, obviamente nele se insere o estético. De onde, conseqüentemente, o estético ser apenas uma lâmina, uma camada do artístico — uma de suas componentes. O artístico aglutina todos os valores em torno dos quais gira o homem, enquanto o estético dirige-se apenas para um daqueles valores: o da beleza — a beleza em si mesma. Mas a beleza é força paralisante — porque produz o êxtase, imobiliza. Já o artístico é força translumbrante — descerra a cortina dos enigmas que nos cercam e impele à sua decifração. Exerce ação propulsora: deflagra o impulso que nos lança nas terras do Conhecimento. E ali lançados, ficamos sabendo que as coisas que nos torturam, o mundo que nos agride e a vida que nos asfixia podem ser mudadas. O artístico, ao contrário do estético que faz de cada um de nós um escapista, ensina o homem a transformar o mundo. Este o poder da arte. Este foi o poder de **Portinari**. Mário de Andrade percebeu o friso profético da arte portinariense, quando falou na **vaticidade** como a qualidade poética mais singular de **Portinari**. E explicou: "Na sua procura incessante de beleza plástica, mantém aquele valor antigo de definição profética de uma vida melhor, com que a arte nasceu dos primeiros ritos místicos, dos primeiros amores, dos primeiros sofrimentos do homem sobre a terra". Vate — poeta, do latim: **vates**, aquele que adivinha. É que a verdadeira arte em vez de mostrar apenas (sua função documental) o mundo como ele é, mostra também o mundo como ele deve ser (sua função vaticinadora). A arte não é só

visão. É também antevisão, previsão, visão antecipada. Visão profética. Olhai os quadros de **Portinari**, sobretudo os que têm crianças. Olhai **Preto da Enxada, Estivador, Colona, Carregadores de Café, Menino Morto e Entero na Rede**, estes últimos integrantes do mural **Retirantes**, sobre o flagelo das secas nordestinas. É a recusa do sofrimento humano. E os grandes painéis: de **Guerra e Paz a Descobrimiento do Brasil, da Primeira Missa a Tiradentes** — neste, rubra flameja a ira, queimam as labaredas da revolta contra as escuras forças e os poderes obscuros que degradam a vida humana. Onde essa revolta mais refúgio é no **Tiradentes**: as cenas dos grilhões partidos, do patíbulo e do suplício atuam sobre nós com força transfiguradora. O homem que, em outros painéis e telas, irrompe, na pintura de **Portinari**, esmagado pelo sofrimento, prorrompe neste mural com selvagem ímpeto libertário. Lembra o Cristo que o Aleijadinho esculpiu em Catas Altas do Mato Dentro, após a tragédia da Inconfidência: um Cristo rebelado, que genialmente antecipou o de Pasolini. Na arte brasileira o espírito libertário de **Portinari** só tem paralelo no irredentismo do Aleijadinho. E por falar em Antônio Francisco Lisboa: Isolde Helena Branz Venturelli, professora de História da Arte da PUC de Campinas, após apuradas pesquisas, em livro a ser editado em abril do próximo ano, sustenta a tese de que cada um dos doze profetas do Aleijadinho personifica figuras da Inconfidência Mineira. A tese é altamente convincente, e mais o será se lembramos que um irmão do artista esteve envolvido no inquérito instaurado sobre a Conjuração Mineira, conforme documento recentemente descoberto. Se o irmão foi apanhado pela Devassa — assim eram chamados os IPMs daquela época —, por que também ele, intelectualmente figura tão representativa de Vila Rica quanto Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa, não estaria solidário com a Independência? Como explicar a sua fuga, após a delação de Joaquim Silvério dos Reis, para Catas Altas, onde esculpiu o primeiro Cristo inconfundido com a Crucificação, que a história universal da arte sacra registra? Como explicar que sete anos após a Inconfidência tenha simbolicamente castigado os algozes de Tiradentes e os verdugos de Vila Rica, na figura dos soldados romanos, perseguidores de Cristo nas cenas da Paixão? A distância entre a Inconfidência e a criação dos Profetas é de apenas onze anos, período em que o terror oficial baixou com tanta violência sobre Vila Rica que provocou a grande diáspora com que termina o século de ouro. O Aleijadinho tinha então 59 anos. Era, portanto, um homem na alta posse dos seus sentimentos irredentistas, que anteriormente o haviam levado a dar forma emancipada ao barroco mineiro. Tudo indica, pois, que ele fez dos Profetas o seu testamento político. Há também um outro fato que corrobora a versão que transforma o Aleijadinho em historiador plástico da Inconfidência Mineira. Significativamente todos os grandes estudos escritos sobre ele coincidem com datas cruciais da vida brasileira, revelando plena concordância entre o artista assombroso e os anseios libertários da alma nacional. Assim, pela ordem: o de Mário de Andrade é de 1928, vésperas da Revolução Liberal de 30; o de Afonso Arinos é de 1937, data do Estado Novo; o de Viana Moog é de 1954, ano de grave crise política que culmina no suicídio de Vargas; o de Sylvio de Vasconcellos é de 1964, já na moldura da nova ordem criada pelo Sistema; os meus (modéstia à parte) são de 1966, ano do Ato Institucional n.º 4. E agora, o da professora Isolde Venturelli, que converte a última obra do Aleijadinho num **memorandum** em pedra sobre a liberdade é anunciado à hora em que o Brasil reclama o seu reencontro com a sua vocação democrática. Porque assim é, podemos repetir as palavras de Erasmo de Roterdã sobre Sócrates: **Santo Aleijadinho, oraí por nós!**

FRANKLIN DE OLIVEIRA



Em 1978, foram veiculadas duas matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 102) possui o tema exposição e foi publicada em 11/03/1978. Com manchete “Claro escuro”, ela trata da exposição e do livro de Ralph Camargo sobre Portinari intitulado *Portinari Desenhista*.

**FIGURA 102 – Matéria do *O Cruzeiro* de 11/03/1978**



A segunda e última matéria (Figura 103) possui o tema exposição e foi publicada em 30/04/1978. Com manchete “Claro escuro”, ela trata do lançamento e da crítica do livro de Ralph Camargo, *Portinari Desenhista*.

**FIGURA 103 – Matéria do *O Cruzeiro* de 30/04/1978**



### 2.3. *A Noite*

O outro veículo utilizado nesta pesquisa, o jornal *A Noite*, também foi encontrado disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que possui as edições digitalizadas do período 1911 a 1964, e as buscas foram feitas nos dias 18 e 19 de janeiro de 2017. Assim como dissemos anteriormente sobre a revista *O Cruzeiro*, o buscador utilizado não permite buscas automatizadas com duas ou mais palavras-chave, tendo sido necessário realizar as buscas utilizando apenas a palavra “Portinari” e, a partir das 884 aparições realizar uma seleção temática. Foram encontradas 15 referências entre os anos de 1944 e 1953, destas 12 relacionadas a exposições, uma à vida e obra e duas menções, como pode-se observar na tabela 7:

**Tabela 7 – Quantidade de publicações por tema em *A Noite***

TEMA DAS PUBLICAÇÕES	QUANTIDADE
Exposições	12
Vida e obra	1
Menções	2

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 19/01/2017.

As publicações relacionadas à temática dos retirantes surgem no jornal *A Noite* a partir do ano de 1944, quando foram pintados os painéis da *Série Retirantes* que hoje pertencem ao MASP e vão até o ano de 1953 quando alguns desses quadros são expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Podemos ver na tabela 8:

**Tabela 8 – Publicações por ano em *A Noite***

ANO	PUBLICAÇÕES
1944	1
1946	9
1947	1
1951	1
1953	3

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 19/01/2017.

Em 1944, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 104) é uma menção e foi publicada em 17/08/1944. Com manchete “Flagelados das secas, Flagelados das águas”, o autor R. Magalhães Junior relata sua impressão reflexiva proporcionada com as telas da *Série Retirantes*, comparando-as com as obras de Rachel de Queiroz (*O Quinze*) e de José Américo de

Almeida (*A Bagaceira*), enquanto forma de reflexão social que poderia ser aplicada às enchentes que aconteceram no Rio de Janeiro em passado próximo, bem como às que aconteceram naquela semana em Alagoas.

O autor do texto, R. Magalhães Júnior, começa o texto dizendo que o fato de o Brasil não ter terremotos nem tornados não é um privilégio se pensarmos na seca e nas enchentes no nordeste. Ele cita *O Quinze*, além das obras de Portinari. O livro trata da seca de 1915 e conta a história de uma família que para fugir da seca sai de Quixandá, no interior do Ceará, e vai a pé até a capital, Fortaleza. No caminho a família passa fome e sede, um dos filhos do casal morre e precisa ser enterrado no meio do caminho, outro filho junta-se a outro grupo de retirantes e eles nunca mais se veem e o caçula é deixado com a madrinha em Fortaleza, quando os pais vão para São Paulo. A narrativa do livro é a mesma da *Série Retirantes* ao mostrar uma família fugindo da seca, a morte de uma criança e um enterro improvisado.

Já *A Bagaceira* trata da sazonalidade climática da região, de suas secas e cheias esporádicas, apresentando também uma família de retirantes que se realoca em uma região de engenhos. O cenário e a temática da seca se aproximam da série por tratarem do nordeste e das secas, mas a narrativa não é tão próxima à dos quadros quanto a de *O Quinze*.

O autor ainda estabelece um paralelo entre ele e Portinari dizendo que ambos tiveram contato com os retirantes na infância e que aquela tragédia foi marcante para ambos.

O jornalista discute a noção de caridade brasileira dizendo para quando olhar as tragédias de fora do país olhar para as de dentro também, e encerra o texto pedindo doações para os flagelados da enchente de Alagoas.

Em 1946, foram veiculadas nove matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 105) é uma menção e foi publicada em 18/07/1946. Com manchete “Como o professor Agenor Porto, há muito encara o problema sanitário brasileiro”, o autor Licínio Santos utiliza os retirantes de Portinari enquanto exemplo do problema de saúde pública brasileiro e defende que o problema também afeta a economia por serem trabalhadores em potencial fora do mercado.

A segunda matéria (Figura 106) possui o tema exposição e foi publicada em 01/10/1946. Com manchete “Amanhã, o Vernissage de Portinari em Paris”, a reprodução e tradução da matéria da agência AFP faz longa dissertação acerca da exposição de estreia da *Série Retirantes* na Galeria Charpetier. Faz menção direta à

série, dizendo que ela provoca reflexão, além de descrever a influência de Portinari nos jovens pintores.

FIGURA 104 – Matéria de *A Noite* de 17/08/1944

**Janela aberta**  
R. Magalhães Junior.

**FLAGELADOS DAS SECAS, FLAGELADOS DAS ÁGUAS**

Pais privilegiado, o nosso, dizem na sua simplicidade e no seu deslumbramento ingênuo de românticos os "porque-me-ufanistas", — pais privilegiado, o nosso, que não conhece os cataclismas que assolam o Chile e o Japão, os tremores de terra que arrasam cidades inteiras, e os vulcões que devastam a Itália e o México, onde torrentes de lava fumegante comburem as searas e abatem as mais sólidas edificações. . . Sim, não temos esses cataclismas — e demos graças aos céus por isso — mas temos nutros que não são menores e talvez sobrepujem aqueles pela constância trágica com que se repetem. São as secas do Nordeste e são as enormes cheias que de quando em quando espalham a miséria, a doença e a destruição por vários Estados do Brasil. Flagelados das secas e flagelados das águas, uns e outros sofrem o mesmo drama das populações das zonas vulcânicas e das terras sujeitas a abalos sísmicos — a perda dos seus bens, das suas searas, do seu esforço e, às vezes, das suas vidas. O drama das secas, de que Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida nos deram, em "O Quinze" e "A Bagaceira", tão viva e impressionante documentação, representa uma das mais cruéis lembranças de minha infância. Nunca esquecerei os bandos de retirantes, famintos, andrajosos, os ventres inchados de tanto comerem raízes e farinha de mucumã ou de miolo de palmeira, só pele e ossos, olhos fundos e brancos, sem uma estria de sangue. . . Imagem da mais intensa tragédia, que acabo de rever em alguns quadros magistrais de Portinari, que menino, em Brodowski, viu também aqueles desgraçados, fugidos para São Paulo, arrastando a sua miséria e chorando os filhos esqueléticos que lhes morriam de fome dos braços. . . O drama das águas, foi no Estado do Rio que pude testemunhar os seus efeitos, quando o Paraíba, crescendo no seu leito, inundou toda a planície fluminense e devastou tudo em seu redor. . . Agora, é o pequeno Estado de Alagoas, tão pobre e tão numilde, que sofre os efeitos de uma dessas catástrofes, a catástrofe das águas devastadoras — na terceira grande enchente deste ano. Depois de sofrerem várias vezes a tragédia das secas, os caboclos dos sertões de Alagoas sofrem, agora, o castigo das águas, com todo um cortejo de misérias, de sofrimentos, de privações, doenças, casas que desabam e seres desgraçados que ficam sem abrigo.

Não somos tão privilegiados assim. Não nos devemos esquecer as nossas desgraças. E, sobretudo, não devemos pensar apenas nas desgraças dos outros, vertendo lágrimas só por elas. Um jornalista brasileiro escreveu há uns vinte e cinco anos atrás, na revista "Bras Cubas", um artigo intitulado "Pro Nobis". Esse jornalista era Raymundo Magalhães — humanista, folclorista, "conteur", ensaísta, que teria deixado uma obra admirável se não fosse tão dispersivo e tão boêmio o seu talento — e comentava a multiplicação dos comitês de caridade, das iniciativas filantrópicas destinadas a auxiliar as crianças belgas, as vítimas dos terremotos do Japão, das enchentes da China, os sem-trabalho da Índia, sem que existisse naquela instante de angústia e de miséria, de seca terrível, um só comitê em favor das vítimas das secas do Ceará. . . Não advogava a nossa indiferença ante as desgraças alheias, mas achava que a melhor maneira de provarmos o nosso espírito filantrópico era cuidar dos primeiros dos nossos irmãos, que não sabem francês, e às vezes nem mesmo sabem ler, mas a quem temos o dever de assistir em primeiro lugar. Fazemos praga do nosso espírito caritativo muito facilmente, quando está em jogo um drama que não é nosso ou que não nos atinge tão diretamente. A nossa primeira penicilina foi distribuída a doentes de fora do Brasil, quando talvez muitos dos nossos a reclamassem. É bonito demonstrarmos solidariedade para com as nações irmãs, ou amigas, mas é feio nos esquecermos de nós mesmos. De quando em quando, saem do nosso porto navios carregados de viveres, de roupas, de objetos variados, para aqueles a quem a guerra privou de tudo. Estamos prontos, sempre, a dar aviões ou ambulâncias. Não digo que não os demos. Mas, sempre que demos para os de fora, demos também um pouco para os de casa. As vítimas das enchentes de Alagoas precisam tanto do nosso auxílio quanto os refugiados da Polônia, os russos cujos lares os alemães incendiaram, as crianças inglesas que ficaram orfãs. E precisam em primeiro lugar porque são brasileiros e porque é feia a caridade que ignora a miséria próxima, para só cuidar da miséria longínqua. Não há romantismo na miséria da gente de Alagoas flagelada pelas grandes águas. Só há miséria mesmo. Aqui repito a advertência de Raymundo Magalhães naquele velho artigo, tão atual ainda hoje: Com os diabos, senhores! Façamos também alguma coisa "pro nobis"!

Se algum dos leitores desta coluna tem o cronista em alguma estirpe, eis a ocasião de demonstrar essa simpatia, enviando à "Janela Aberta" uma contribuição para os flagelados das águas de Alagoas. Não quero encabeçar este movimento, porque a modéstia das minhas posses poderia embaraçar os que tiverem a preocupação de não me ofender, dando mais ou que eu desse. Por isso, ficarei para o fim da lista. E apelo em particular para os habitantes das zonas felizes, das zonas de segurança, para aqueles que não sabem, senão por ouvir dizer, o que sejam a tragédia de uma seca e a tragédia de uma enchente. Porque esses têm um dever ainda maior de assistir aos que sofrem e de serem gratos à Providência.



FIGURA 105 – Matéria de *A Noite* de 18/07/1946

o na cli-  
leta-  
s —  
ação  
la e  
Es-  
Uni-  
oras  
s —  
Ar-  
dade  
expi-  
dio-  
Se-  
dade  
Car-  
pal.  
ora-  
Dr.  
ste-  
as e  
lcos,  
Pro  
he-  
fes-  
sco-  
ente  
nen-  
rber  
lda-  
Ins-  
tri-  
rof.  
uro-  
do  
eres  
Ser-  
rito  
Ser-  
Jaf-  
na  
ver-  
dor,  
das  
aos

## COLUNA MÉDICA

### Como o professor Agenor Porto, há muito encara o problema sanitário brasileiro

A campanha contra a tuberculose, em boa hora, decretada pelo general Eurico Dutra, tem dado lugar a uma infinidade de manifestações de aplausos quer por parte da classe médica, como por todas as demais classes sociais.

A imprensa em peso, afinada pelo mesmo diapásão, não cessa um só instante de chamar a atenção do povo para o magno problema, mostrando a necessidade de um trabalho conjunto entre a coletividade e o governo da República.

Que o Brasil necessitava de tomar medidas que puzessem termo ao flagelo não há negar. Os grandes mestres: Miguel Pereira, Miguel Couto e Oswaldo Cruz, sempre bateram-se nesta tecla, porém, clamaram no deserto.

Felizmente a coisa parece ter mudado de figura, nota-se grande interesse e, no andar em que vamos, dentro de pouco tempo teremos realizado a mais gigantesca das obras que importa em conferir aos brasileiros o direito de viverem despreocupados do contágio da peste branca, que mata numa proporção verdadeiramente desalentadora.

O professor Agenor Porto, por ocasião da colação de grau dos doutorandos de 1944, proferiu uma alocução tão cheia de patriotismo que vale a pena relembrar.

Homem de fartos recursos científicos, depositário de invejável cultura, tomou do pincel, e, em grossas pinceladas traçou a situação das populações que pululam nos rincões de nossa terra.

O mestre de medicina transpôs fielmente à tela, com cores vivas, o panorama, fazendo transparecer a situação tormentosa que desfrutamos, — um misto de doenças, misérias e dores!

Eis como o grande gênio da Medicina se dirigiu aos seus discípulos:

“Mais vale uma nação pela eficiência laboriosa dos seus filhos sadios que pelo senso vultoso da sua população. De pequena

granja, bem cuidada e adubada, é farta a colheita, mas que esperar das vastidões, onde imperam as pragas que amesquinham as florações e mirram os frutos? Não desviemos melancolicamente o olhar inquieto das populações rurais e sertanejas, de psiquismo enevoadado, inconscientes no delírio; pele amarelada, refletindo a desnutrição que lhes desfibras os músculos, as alavancas do trabalho. Não é preciso sairmos daqui, para adivinhar o que se passa lá fora. Basta que elevemos a vista para os núcleos miseráveis, disseminados pelas lindas colinas sobranceiras a esta cidade, capital do Brasil e reparar na deformidade de desafortunados, mal abrigados em infectos casebres de madeira. Maltrapilhos, movimentos lerdos, faces inexpressíveis, cabeças sopesando latas d'água, colhida em fontes impuras, cenas que o pincel realista de **Portinari** caricatura em telas, pelo gosto dos contrastes, expostas nas galerias de suntuosos palacetes. São braços desperdiçados à economia nacional. Reabilitá-los, orientá-los no trabalho produtivo é obra de médico e de mestre-escola. Centros de Saúde, Centros de Instrução — o pão da carne e do espírito. Na idade adulta nada ou pouco se conseguirá dessa pobre gente, chumbada pelos estigmas da fatalidade, já então irreversíveis. A criança, sim, é passível de remédio, mas sob condição de afastá-la bem cedo da atmosfera onde vive e cresce. Assim, não será difícil despertar-lhe uma vocação que, aperfeiçoada com o correr dos tempos, a notabilizará no trabalho conciente e fecundo. São tênues filetes d'água, que bem captados, se avolumarão nas correntes encachoeiradas a movimentar a maquinaria das nos-

as fábricas e a inundar a fertilidade dos nossos campos. Não é um sonho aventureiro a obra redentora dos brasileiros perdidos por aí além. Esta tese, batida e rebatida, desde que a formulei brilhantemente Miguel Pereira, deve ser sempre lembrada e por isso nela insisto. Não tem fugido a atual situação política do país de compreender-lhe o alcance e inaugurar-lhe o programa, mas sua grandiosa realização pelos múltiplos fatores que comporta, é tarefa ingente do Estado, na qual colaboreis com vosso patriótico e indispensável auxílio. Não se avalie como ouro de lei a máxima de Le Dante: o egoísmo, única base de

todas as sociedades. Por que não substituir essa fórmula fria por outra mais humana: o altruísmo, base única das sociedades prósperas e abençoadas?”

Este pequeno trecho de sua longa oração vale por uma advertência!

**Licínio Santos**

FIGURA 106 – Matéria de *A Noite* de 01/10/1946

AMANHÃ. O "VERNISSAGE" DE PORTINARI EM PARIS — PARIS, 1 (AFP) — A propósito do próximo "vernissage" das obras de Candido Portinari, a ter lugar amanhã, na Galeria Charpentier, o "Hebdomadário das Artes", assim se manifesta:

— Essa exposição do grande pintor brasileiro parece dar-nos as premissas das que não deixaram de vir em seguida, porque o Brasil tem pintores em Paris, como não se ignora.

— "Portinari é mestre em sua especialidade... Quem ficará insensível ao contemplar os pés deformados pela caminhada sem fim e pelas fisionomias duramente resignadas dos "Relinquentes", e qual o ser humano, digno dum tal nome, que não sentirá o peso dos pesados fardos suportados por aquele pescôço infundado espádua a dentro?

— "Portinari fez escola entre os jovens pintores que vão seguindo a orientação do mestre, tanto assim que a Academia de Belas Artes compreendeu devidamente as atuais tendências dos seus discípulos brasileiros, conferindo-lhes dois prêmios: um acadêmico e outro de arte moderna, recompensando assim as tendências secretamente herdadas dos indígenas, sensíveis à expansividade portuguesa.

Também chegou a esta capital o pintor Bandeira. É um jovem artista, cuja vocação lembra a de Puccelli. É filho do nordeste brasileiro: do Ceará, onde apenas se dedicava à pintura. Depois, embarcou para a capital brasileira, cheio de esperanças. Tendo o embaixador da França visto sua exposição, fê-lo vir até esta capital. Depois logrou o prêmio de Arte Moderna, conferido pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Acompanhou-o outro artista laureado pela mesma Academia, este com o prêmio acadêmico de nome de Ozório Belém.

Esperamos, assim, em breve, conhecer os trabalhos não só daqueles dois expoentes acadêmicos, como também outros: Malacoti, Santa Roca, Worms, Di-cavalcanti e sua esposa Noemia; Max Campisiorillo, Rui Campelo, Tarsila Amaral, Teruz, Seall, dentre os novos e Cottuzzo, Santlago, Georgina Albuquerque, já acadêmicos, que amam a França e vivem nesta capital.

O antigo atelier de Matisse vai se paramentar, de mil coloridos esplêndidos das palhetas brasileiras.

Estamos ansiosos em encontrar nossos amigos brasileiros, pois que o Brasil é a terra que vem cultivando a amizade da França sem que as circunstâncias variem, provando-o até mesmo nas horas dolorosas de tormenta que atravessamos. Esperamos os seus artistas com alegria.

A terceira matéria (Figura 107) possui o tema exposição e foi publicada em 03/10/1946. Com manchete “Todo Paris Social, Literário e Artístico no Vernissage da Exposição de Portinari”, ela, de autoria da agência AFP, descreve os grandes nomes que foram na exposição na Galeria Charpentier, fazendo breve menção à *Série Retirantes* no fim do texto.

**FIGURA 107 – Matéria de *A Noite* de 03/10/1946**

TODO PARIS SOCIAL, LITERÁRIO E ARTÍSTICO NO "VERNISSAGE" DA EXPOSIÇÃO DE PORTINARI

PARIS, 3 (A.F.P.) — Realizou-se, ontem, — como um dos acontecimentos marcantes da nova "saison" parisiense — o "vernissage" da exposição do pintor brasileiro Candido Portinari.

A exposição do conhecido artista ocupa largo espaço da Galeria Charpentier.

Ao "vernissage" das telas de Portinari esteve presente o "tout Paris" social, literário e artístico, assinalando-se, notadamente, a senhora presidente Georges Bidault, as Sras. Madeleine Braun e Elza Triolet; Georges Lecomte, Emile Henriot, Aragon, Pierre Emmanuel, Pierre Seghers, Claude Aveline, Jean-Richard Bloch, Jean Cassou, Germain Bazin, Abé Morel, Moussinac, Jourdain e muitas outras personalidades sociais, intelectuais e artísticas.

A solenidade foi presidida pelo Sr. João Neves da Fontoura, ministro das Relações Exteriores do Brasil e chefe da delegação do seu país na Conferência da Paz, que se fez acompanhar do embaixador Castelo Branco Clark e dos membros da delegação brasileira, além de diversos outros brasileiros residentes em Paris.

Sabe-se que Portinari é um dos grandes pintores da atualidade, mas, se é conhecido sobretudo nas duas Américas, não teve ainda ocasião de apresentar seus trabalhos na Europa. É um grande amigo da França, que conhecia, pois aqui viveu de 1928 a 1930, quando veio a Paris, graças a uma bolsa de estudos para estudar pintura.

O aluno tornou-se mestre agora.

A arte de Portinari, muito moderna e original, é essencialmente lírica e dramática. Cenas de paisagens de seu país e cenas do povo são os seus assuntos prediletos, de preferência os humildes e os negros e também as crianças. A expressão de sua obra é profundamente humana.



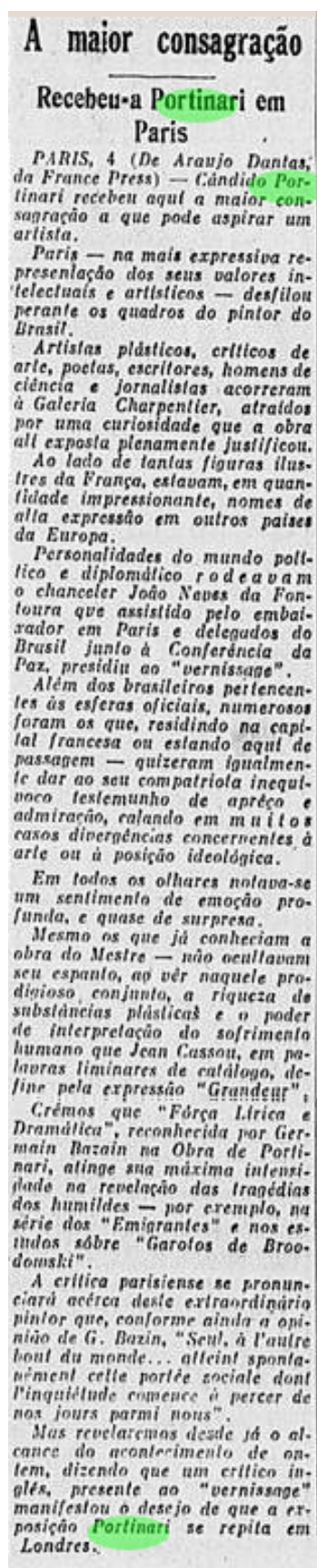
A quarta matéria (Figura 108) possui o tema exposição e foi publicada em 04/10/1946. Com manchete “A maior consagração - recebeu-a Portinari em Paris”, ela amplia a repercussão da exposição da Galeria Charpentier. O autor Araújo Dantas, da France Press, descreve a recepção crítica entre os presentes e faz menção à *Série Retirantes* sob o nome de “Série dos Emigrantes”.

A quinta matéria (Figura 109) também possui o tema exposição e foi publicada em 07/10/1946. Com manchete “A obra de Portinari destrói todos os velhos sentidos”, ela é uma composição entre dois textos: um da AFP descrevendo o encanto parisiense com Portinari e com a *Série Retirantes*, dizendo que “suas últimas telas são impregnadas de uma humanidade patética e constituem protesto enérgico contra as misérias deste tempo”. O outro é da Reuters especulando que a exposição parisiense foi solicitada seguir a Londres após o seu término.

A sexta matéria (Figura 110) é mais uma com o tema exposição e foi publicada em 14/10/1946. Sem manchete, apenas apresenta duas fotos: a primeira é Portinari com o quadro *A negra da Bahia* e a segunda retrata a tela da *Série Retirantes*, *Criança Morta*, denominada pelo jornal na legenda *Retrato de criança morta*. Além disso, a legenda menciona que Portinari é um precursor da Pintura Social

A sétima matéria (Figura 111) possui o tema exposição e foi publicada em 26/10/1946. Com manchete “A Crítica Francesa e Portinari”, ela traz trechos de críticas francesas à exposição, bem como à *Série Retirantes*. O autor Araújo Dantas, da France Press, relata que Germain Bazin encerrará a exposição com uma palestra sobre “Arte Barroca no Brasil”.

A oitava matéria (Figura 112) é outra com o tema exposição e foi publicada em 05/11/1946. Com manchete “Portinari em Paris”, ela compara a exposição de Paris com a exposição anterior nos Estados Unidos. Ele considera os Estados Unidos como o ambiente do novo, das ideias de vanguarda e Paris como as referências do passado, das origens ao mesmo tempo que recebe a arte moderna, estabelecendo ligações entre passado e vanguarda. No fim do texto faz um questionamento sobre qual seria o próximo país que Portinari faria sucesso.

FIGURA 108 – Matéria de *A Noite* de 04/10/1946FIGURA 109 – Matéria de *A Noite* de 07/10/1946



## A obra de Portinari destrói todos os velhos sentidos

*Seus quadros explodem com uma força perturbadora — Não será o "Salon" propriamente que caracterizará a "saison" do outono, mas a revelação das obras do pintor brasileiro — O que escrevem os jornais parisienses — Talvez exponha os seus quadros em Londres*

PARIS, 7 (A.F.P.) — A presente "saison" do outono será caracterizada não pelo "Salon" propriamente, mas pela revelação, que se fez ao grande público, do pintor brasileiro Cândido Portinari — disse, ontem, o "Front National", em artigo intitulado "Revelação de um grande artista".

Continuando, escreve "Front National": "A obra de Portinari explode com uma força perturbadora e que destrói todos os velhos sentidos. Impõe-se, sobretudo, e de todas as partes, pela sua potência e pelo lirismo de inspiração, pela mestria soberana da técnica. Suas últimas telas são impregnadas de uma humanidade patética e constituem protesto enérgico contra as misérias deste tempo. Temperamento de poeta e dotado de um intuito revolucionário, tudo isso faz animarem-se suas telas. Emigrantes famélicos, os meios de vida dos negros, tudo é exposto com uma fidelidade e uma expressão que comove. Estamos longe de todas as polémicas e querelas, Portinari é um artista. Estamos na presença de um homem generoso e de um poderoso artista".

LONDRES, 5 (R.) — As obras do pintor brasileiro Cândido Portinari atualmente expostas em Paris, poderão ser exibidas em breve nesta capital. O Conselho Artístico Britânico confirmou hoje, ter recebido o pedido de que uma das quatro mais importantes salas de Londres fosse posta à disposição de Portinari, após o encerramento de sua Exposição de Paris. O assunto ainda está sendo estudado.

A Sociedade Anglo-brasileira trabalha intensamente para conseguir que as obras de Portinari sejam expostas em Londres. O grande êxito alcançado por Portinari em Paris, teve eco aqui, tanto nos círculos brasileiros como entre os críticos de arte.

Acredita-se que uma casa editorial britânica já estabeleceu contactos com Portinari para publicar reproduções, em formato de livro, de algumas de suas obras.

### Serviço transatlântico de luxo entre os Estados Unidos e a Europa

WASHINGTON, (S. I. H.) — As viagens transatlânticas em navios de luxo norte-americanos se-

Ar-  
os  
em  
ran-  
guai,  
mo

FIGURA 110 – Matéria de *A Noite* de 14/10/1946

FIGURA 111 – Matéria de *A Noite* de 26/10/1946

## A CRÍTICA FRANCESA E PORTINARI

PARIS, 26 (De Araujo Dantas, da F. P.) — A critica continua a se ocupar da exposição de Cândido Portinari que será encerrada no fim do mês, com uma conferência de Germain Bazin sobre a "Arte barroca do Brasil". "Point de Vue" referindo-se aos numerosos murais de Portinari escreve que "seria necessário todos o "Champs Elysées" para expô-los", ressaltando "o enorme e legítimo sucesso da exposição".

Para Joseph Billiet, crítico de "Regards", "é salutar que um pintor em plena ascensão, hoje, de seu talento e, amanhã, sem dúvida de seu gênio, nos traga um semelhante testemunho" no momento em que há tanta troca de idéias sutis sobre a pintura abstrata.

Em "Liberation-Soir" o crítico Gaston Diehl especula sobre as repercussões que terá a exposição de Portinari pois, com ele, "surge um novo realismo sem relação com o antigo, dada sua liberdade de criação, sua poderosa eloquência, sua necessidade de violência e de grandeza". E indaga: "Esse realismo triunfará sobre as tendências abstratas que ora se impõem lentamente? A batalha começa apenas e nessa luta defrontar-se-ão inúmeros elementos interessantes de "ambos os lados".

\*\*\*\*\*

vários serviços de assistência

FIGURA 112 – Matéria de *A Noite* de 05/11/1946

## LETRAS E ARTES

## PORTINARI EM PARIS

Portinari é um desses artistas que têm grandes admiradores ou grandes opositores. Ou estamos diante de um adepto fervoroso de sua arte, ou encontramos um personagem que, por nenhum preço, seria capaz de levar para casa um dos seus interessantíssimos "espantalhos"... Assim, tem sido Portinari desde que apareceu: um tema magnífico para os debates apaixonados. De um lado, ficam os que, dotados de cultura acadêmica, moldaram sua sensibilidade nos canones aceitos desde o tempo dos gregos: estes negam Portinari. De outro, estão os que vivem a aventura da criação estética, em busca sempre de novidades, numa revisão contínua de processos e intenções: estes exultam ante as telas revolucionárias do mestre de Brodsky.

Quando Portinari foi convidado a ir aos Estados Unidos, precontizei-lhe um ótimo sucesso. A civilização norte-americana é bem um exemplo de civilização em mudança, de que fala, num admirável livro, Kilpatrick, um dos mais argutos analistas do mundo moderno. A cultura dos Estados Unidos se alicerça nas experiências e pesquisas mais generalizadas e mais particulares, tentando em todos os domínios o milagre das revelações. A pintura de Portinari tem sido sempre o resultado de um laboratório infatigável, buscando novas soluções em tudo: do espírito à técnica, da essência à poética às formas e cores. Ninguém tem lutado tanto consigo mesmo, revendo-se com a impertinência dos insatisfeitos! E sempre admite uma renúncia às suas conquistas para recomeçar de novo. Realmente, provocando debates dos mais sérios e dignificantes, Portinari teve nos Estados Unidos uma surpreendente consagração.

Em vésperas de partir para Paris,\* não a minha simpatia, mas, de novo, a minha convicção, preconizava novos triunfos para o pintor brasileiro. Não pelas mesmas razões. Por outras, não menos expressivas, senão mesmo de maior significação. Portinari conhece perfeitamente o ambiente artístico europeu: trouxe de lá, especialmente da França e da Itália, a melhor contribuição, quando de sua permanência no Velho Mundo, como prêmio de viagem. Voltando agora à capital da França, levava-lhe o fruto de uma obra amadurecida. A arte de Portinari transpira, em tudo e por tudo, os mais apurados requintes de técnica: nesta ou naquela tela, nesta ou naquela pincelada, nesta ou naquela coloração, há o que vem de intencional, ao lado das soluções ditadas exclusivamente pela inspiração e pela poesia de seu formidável temperamento artístico. Ora, Paris tem sido o centro universal da arte moderna, conhecendo tudo, reivindicando os melhores autores, estabelecendo estranhas conexões entre o passado e os vanguardistas, debatendo com lucidez extraordinária e podendo oferecer, ao mesmo tempo, o tesouro dos seus museus e a inquietação fecunda de seus ateliês. Pintura essencialmente cerebral, embora isso em nada diminua o seu sentido emotivo, a arte de Portinari haveria de encontrar, num centro da altitude de Paris, o clima para sua compreensão. E realmente o que está ocorrendo: sua permanência e sua exposição na capital francesa estão cobertas do maior êxito.

Para onde caminhará agora a expansão internacional da obra de Portinari?

C.-K.

A nona e última matéria do ano (Figura 113) possui o tema exposição e foi publicada em 10/12/1946. Com manchete “O Formose veio cheio”, ela trata da chegada do navio Formose com muitos grandes nomes, dando destaque a Portinari e à recepção da *Série Retirantes* em Paris. Há uma fala de Portinari afirmando que a *Série Retirantes* foi a que mais chamou a atenção do público e da imprensa que noticiou repetidas vezes sobre a exposição, com críticas tanto positivas como negativas. O pintor ganhou a “Roseta da Legião de Honra”, recebendo o título de cidadão honorário da França e vendeu dois quadros sobre a temática dos retirantes durante a estada em Paris.

Em 1947, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 114) possui o tema vida e obra e foi publicada em 28/05/1947. Com manchete “Portinari e o Duque de Windsor”, ela trata de um incidente entre o artista e o monarca abdicado na exposição de Paris, onde o nobre britânico teria dito que a *Série Retirantes* não representava a beleza do povo brasileiro e que Portinari era um “doido”.

Em 1951, foi veiculada uma matéria com a temática dos retirantes.

Essa matéria (Figura 115) possui o tema exposição e foi publicada em 22/10/1951. Com manchete “Um Grande Acontecimento Artístico”, ela trata da primeira Bienal de São Paulo e traz destaque ao quadro *Criança Morta* da *Série Retirantes*, chamado na legenda de *Menino Morto*. Não há referências à série no texto.

Em 1953, foram veiculadas três matérias com a temática dos retirantes.

A primeira matéria (Figura 116) possui o tema exposição e foi publicada em 30/04/1953. Com manchete “Exposição de Portinari no Museu de Arte Moderna”, ela trata da exposição do MAM-RJ, ilustrando a nota com o quadro *Enterro na Rede* da *Série Retirantes*. Não há menção à série no texto.

A segunda matéria (Figura 117) possui o tema exposição e foi publicada em 05/05/1953. Com manchete “Portinari, o público e a crítica”, o texto é uma crítica assinada por Celso Kelly sobre as obras de Portinari no Museu de Arte Moderna, destacando no final a força dramática e de composição dos retirantes, “buscando ainda no tema, a razão das emoções”.



FIGURA 113 – Matéria de *A Noite* de 10/12/1946

2 A NOITE — Terça-feira, 10 de dezembro de 1946

## O "FORMOSE" VEIO REPLETO

(Títulos principais na 1ª página)

Procedente de Marselha, na França, chegou ontem ao Rio o paquete francês "Formose", repleto de passageiros, entre os quais vários brasileiros que se encontravam em Paris há alguns meses. Dentre estes está o nosso pressado colega Teófilo de Andrade que fora a Paris assistir a Conferência da Paz como correspondente especial dos "Diários Associados".

Em rápida palestra que mantivemos a bordo do "Formose", Teófilo de Andrade teve oportunidade de manifestar sua opinião sobre o importante convênio mundial há pouco encerrado.

— Naturalmente muito já foi dito sobre a Conferência da Paz — declarou-nos inicialmente — mas há sempre o que se contar de tão importante reunião de representantes de 21 nações que estiveram empenhadas a lutar contra todas as guerras. Devo dizer que a Conferência da Paz, realizada em Paris há pouco, quasi que perdeu a graça dada a diversidade de línguas em que se expressavam os seus representantes. Não houve desta vez uma língua oficial, com outros. Cada representante de seus países na língua de sua pátria. Daí não ter havido os apertes costumeiros em tais reuniões. Um delegado subia à tribuna, lia as aspirações e os projetos de seu país e se retirava sem ser apertado por qualquer dos colegas presentes. Findos os trabalhos de cada reunião todos se retiravam e eram então iniciadas as traduções.

Quanto à delegação russa, que chamou a atenção do mundo inteiro contava realmente com bons elementos. Entretanto, não foi o Sr. Molotov o maior deles, e sim o deputado Vinskiy, o qual, aliás, falava o francês fluentemente.

A delegação brasileira, como todos sabem não obteve uma única vitória. Todas as emendas por ela apresentadas foram rejeitadas logo de início. Nem sequer sofriram comentários. O mesmo não aconteceu com outros países pequenos ali representados, como por exemplo a Austrália, cujas emendas só eram derrotadas após sofrerem discussão, pois se baseavam num ponto de vista ideológico.

### Portinari em Paris

Em seguida Teófilo de Andrade falou da grande repercussão que teve a exposição do pintor brasileiro Cândido Portinari em Paris.

— Foi realmente um grande sucesso a apresentação da obra de Portinari na França. Na "Galeria Charpentier", a única cuja entrada é paga, Portinari expôs as suas telas e afluência de pessoas que ali iam apreciá-las era enorme. Foi criada mesmo uma polémica na crítica de Paris, em torno da obra de Portinari. E, aliás, pelo sucesso de sua obra, recebeu Portinari do governo francês a "Roseta da Legião de Honra", tornando-se com isso cidadão honorário da França.

### Declarações de Portinari

Por coincidência, regressou também de Paris, no "Formose", o pintor Cândido Portinari, com o qual mantivemos rápida palestra sobre a apresentação de sua obra na capital da França.

— Volto satisfeito de Paris — disse-nos inicialmente Portinari — Lá estive seis meses e fiz uma exposição de cerca de 100 peças minhas. Tal exposição fiz por conta própria, animado pelo convite do diretor do Museu do Louvre, Gervais Bazin. Tive oportunidade de apresentar telas grandes, todas de motivos brasileiros, como por exemplo os "Retirantes", da seca do nordeste.

A minha exposição causou grande polémica na crítica artística de Paris.

Sofri grandes ataques, mas também recebi elogios. As telas dos "Retirantes" foram as que mais impressionaram.

Aliás, na "Galeria Charpentier", onde expus minhas telas, acorriam diariamente milhares de artistas, barões, condes e quase toda a chamada granfinagem de Paris. A renda da exposição foi,

na "Galeria Charpentier" são cobrados os ingressos, revertem em benefício do "Retiro dos Artistas".

Certo dia visitei minha exposição a senhora Bidault, esposa do atual chefe do governo da França. Dois dos meus quadros, sobre os retirantes, foram adquiridos pelo governo francês. Um deles para o Museu Nacional de Arte Moderna e outro para a Biblioteca Nacional.

Falando sobre a arte francesa, disse-nos Portinari que três dos grandes pintores da França o impressionaram: David, Delacroix e Courbet.

E interessante notar que estes pintores são clássicos.

Concluindo a nossa palestra afirmou Portinari que é realmente notável a reconstrução da França. Na parte artística e cultural, então, trabalha-se ativamente. Todos os museus estão sendo reconstruídos e modernizados.

No Louvre, por exemplo, todo dia são inaugurados novos salões, modernizados, com a apresentação das obras de uma maneira inteiramente nova e interessante.

### Uma bailarina do Ballet de Monte Carlo

No "Formose" viajou a bailarina Gabrielle Perly, francesa, uma das primeiras figuras do famoso Ballet de Monte Carlo.

Gabrielle, que já estivera no Brasil em 1938, tendo se exibido no Rio Grande do Sul, vem agora ao Rio, onde pretende passar uma temporada. Em 38 Gabrielle Perly foi a Buenos Aires e atuou no Teatro Colon.

### Um jogador de football húngaro e um professor de natação francês

No mesmo paquete chegaram o professor de natação francês George Basso, que há 14 anos se dedica a arte de nadar e é conhecedor de todos os estilos e o jogador de football húngaro Georges Foldes, que integrava a seleção do "Club de Venus" da Hungria.

Ambos vêm para o Rio e pretendem conhecer os nossos círculos desportivos com o desejo de aqui continuarem suas atividades.

FIGURA 114 – Matéria de *A Noite* de 28/05/1947

## PORTINARI E O DUQUE DE WINDSOR

**A versão verdadeira do in-  
cidente de Paris**

Há tempos as agências telegráficas focalizaram um incidente havido em Paris, entre o duque de Windsor e o pintor Portinari, na inauguração de uma de suas exposições. Anunciavam os telegramas o desapontamento do ex-rei da Inglaterra pelas telas do pintor brasileiro. (Continua na nona página, segunda coluna)

---

## PORTINARI E O DUQUE DE WINDSOR

CONTINUAÇÃO  
DA 1ª PAGINA

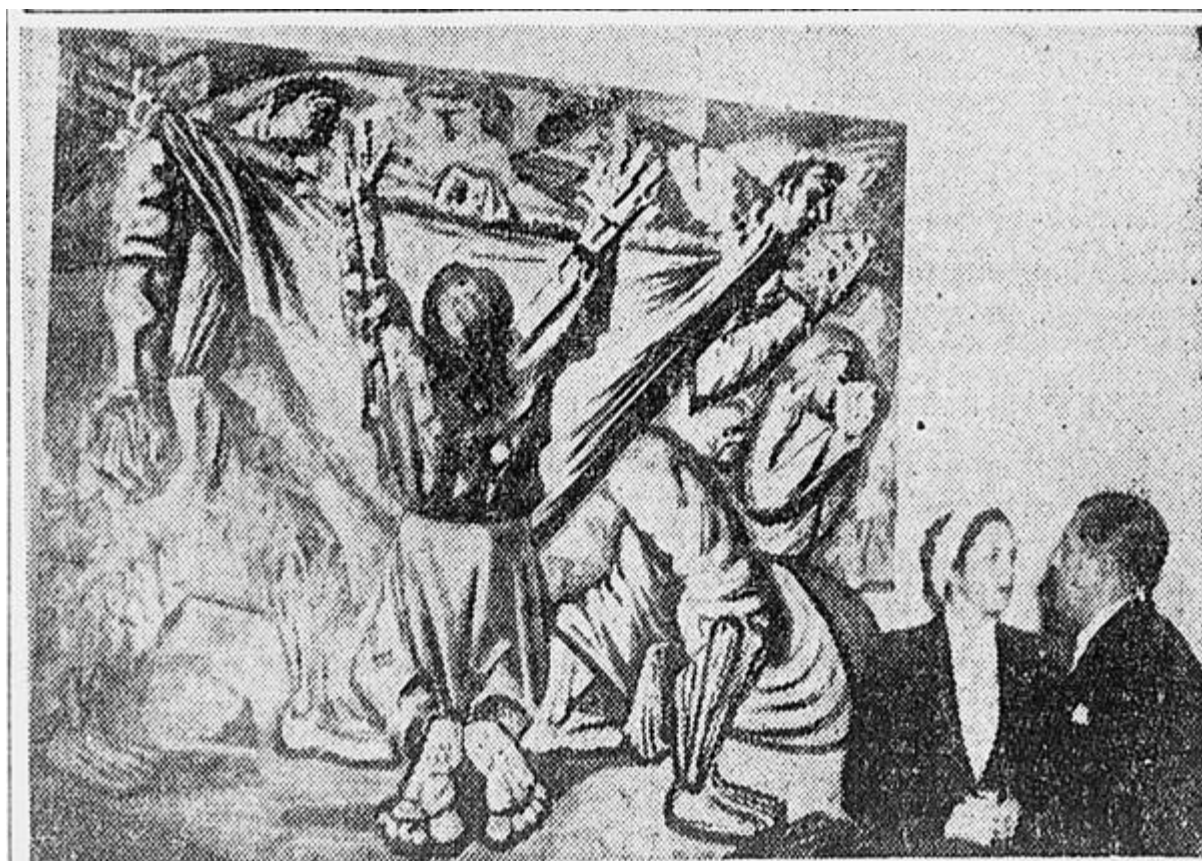
em que exibiam apenas misé-  
rias e exotismo representando  
tipos de nosso país imaginados  
por Portinari. Teria Portinari,  
em face da desilusão do duque  
de Windsor pelas suas telas, se  
expressado de modo pouco cor-  
tês ao mesmo.

Agora, de fonte autorizada nos  
chega a versão verdadeira em  
torno desse fato. O duque de  
Windsor convidado por Porti-  
nari para visitar a sua exposi-  
ção, ali comparecera em compa-  
nhia de sua esposa e de ami-  
gos. Ao examinar as obras pediu  
que chamassem à sua presença  
o autor. Apresentado Portinari,  
foi interrogado pelo príncipe In-  
glês se eram apenas aquelas as  
seus quadros. Se não havia  
outros. Em face do negativo, o  
ex-rei Eduardo VIII fez sentir ao  
pintor e às pessoas presentes  
que se surpreendia com as telas  
exibidas porque, conhecendo o  
Brasil tinha recordações que não  
sairam de sua imaginação, ci-  
tando por exemplo as belezas  
naturais de nosso país. E nessa  
altura, interrogou Portinari: se  
as belas miúdas brasileiras, o  
verde impressionante de suas flo-  
restas, enfim, as belezas natu-  
rais não tinham inspirado o pi-  
ntor a executar outras obras. Mas  
uma vez, tendo a negativa do  
pintor, virou-se para as suas  
amigos e as pessoas presentes,  
declarando: "Este homem é um  
doido. Conheço pessoalmente esse  
maravilhoso país e a sua gente.  
Não representa em absoluto o  
Brasil".

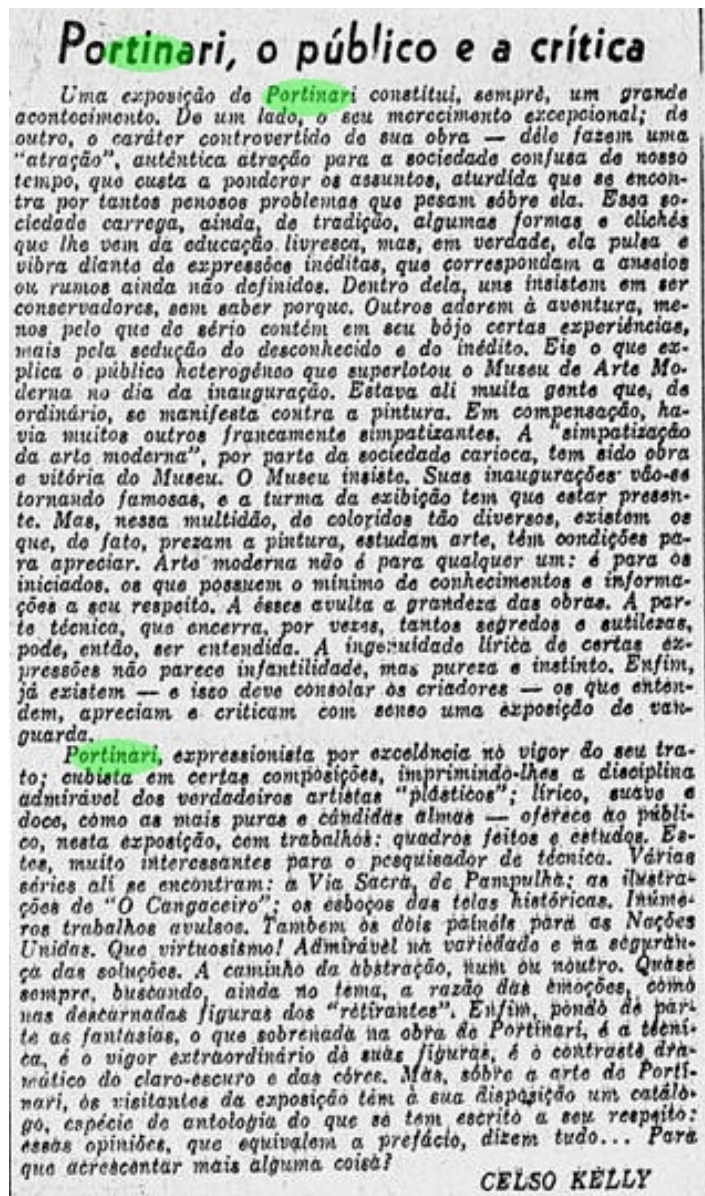
\*\*\*\*\*





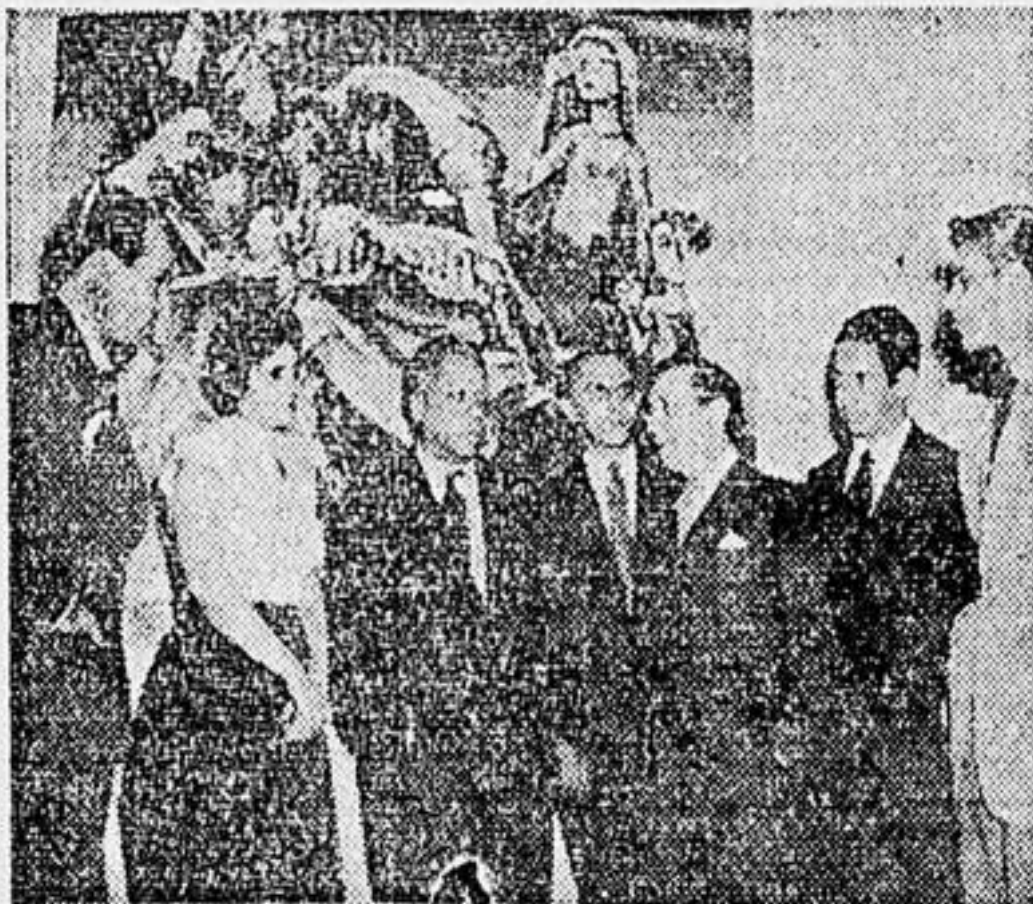
FIGURA 116 – Matéria de *A Noite* de 30/04/1953

EXPOSIÇÃO DE PORTINARI NO MUSEU DE DE ARTE MODERNA — Reabrindo suas portas para a temporada de 1953, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inaugurou, ontem, uma exposição de Portinari. A mostra compreende cerca de cem dos principais trabalhos, dentre eles "A Cella" de Cataguazes, "A Via Sacra", de Pampulha, "Guerra e Paz", além de "maquettes" para o edifício da O.N.U. Por ocasião da abertura da exposição, compareceram autoridades, representantes diplomáticos, jornalistas, além de elementos de projeção social. Acima, um dos quadros apresentados. (Foto da Agência Nacional)

FIGURA 117 – Matéria de *A Noite* de 05/05/1953

A terceira e última matéria do ano (Figura 118) possui o tema exposição e foi publicada em 20/06/1953. Com manchete "Portinari visita os seus quadros", ela trata do encerramento da exposição de Portinari no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destacando a visita do artista. Essa visita é ilustrada por fotografia que mostra Portinari e sua comitiva diante do quadro *Criança Morta*, da *Série Retirantes*, descrito pelo jornal como "quadro *O Menino Morto*, da série *Os Retirantes*".



FIGURA 118 – Matéria de *A Noite* de 20/06/1953

**PORTINARI VISITA OS SEUS QUADROS** — O Museu de Arte Moderna vai encerrar amanhã, às 19 horas, a Exposição Portinari. Antes do encerramento da mostra, o pintor visitou o Museu, ontem à tarde, acompanhado de sua esposa, sendo ali recebido pela diretora Carmen Portinho, achando-se ainda presentes a Sra. ministro de Israel, críticos de arte, jornalistas, estudantes, poetas, amigos e admiradores. Dentro de pouco tempo, Portinari iniciará a realização dos murais para a ONU — A Guerra e a Paz, com 250 metros quadrados de superfície, considerados os maiores do mundo. No clichê, aspecto da visita, vendo-se o muralista patricio palestrando com um grupo, diante do quadro "O Menino Morto", da série "Os Retirantes"

### 3. Portinari, Retirantes e MASP

O relacionamento do MASP com Portinari é anterior à criação do próprio museu. Assis Chateaubriand já colecionava obras do pintor antes mesmo de o museu existir. Em 1947 o MASP foi inaugurado, em 1948 aconteceu a primeira exposição de Portinari em sua pinacoteca, em 1949 o museu adquiriu as primeiras obras do pintor para seu acervo: a trilogia dos retirantes. Desde então, as três obras são destaque nas exposições e catálogos do MASP, foram emprestadas para museus e exposições no exterior e *Retirantes* (1944) é a obra do museu campeã em postagens nas mídias sociais (MASP, 2016).

Neste capítulo trataremos da história institucional dos quadros. No primeiro subcapítulo falaremos sobre as exposições e no segundo sobre as cartas encontradas no Acervo Documental do MASP, em pesquisa realizada em dezembro de 2016.

#### 3.1 As exposições de Portinari no MASP

Durante a pesquisa foram encontradas referências a seis exposições individuais de Portinari no MASP, ocorridas entre 1948 e 2016. A segunda exposição, ocorrida em 1954, não teve a trilogia dos retirantes em seu elenco pois as obras estavam emprestadas. Por esse motivo não trataremos aqui desta exposição. Ocorreram também diversas exposições coletivas em que as obras estiveram presentes, porém aqui trataremos apenas das individuais, que são nosso interesse principal neste trabalho.

A primeira exposição individual de Portinari no MASP ocorreu em 1948 nas salas do museu, portanto ainda na primeira sede do museu, no edifício dos Diários Associados, no centro de São Paulo. Portinari foi o primeiro pintor com que Bardi entrou em contato ao assumir a direção do MASP, segundo conta em matéria para *O Cruzeiro* de 15 de dezembro de 1970 (Figura 98). Bardi relata que

Em 1948, realizou-se em nossas salas uma ampla retrospectiva de suas obras – um primeiro passo para a consagração do mestre. Gosto sempre de me recordar de que nessa exposição destacou-se a série dos Retirantes, evocativa da heroica sobrevivência e tenacidade da gente que vaga nas terras da seca para a miragem das cidades que, muitas vezes, a devolvem às origens. Eram três telas-denúncia, “arte social”, como se diria hoje: episódios das travessias dessas migrações repletas de dor e de esperança. As tintas do drama foram fortemente marcadas pelo pintor, a ponto de dar

consistência às lágrimas, à maneira dos artistas primitivos, para concentrar a atenção no desespero. Nas salas do Museu, as telas provocam um choque. Poucos se interessaram por essa trilogia. Era o tempo em que os decoradores enfeitavam as paredes com paisagens, flôres, figurinhas sorridentes. (Figura 98)

O diretor do MASP comenta ainda sobre a recepção do público a esta primeira exposição, principalmente em relação aos três painéis da *Série Retirantes*.

Insucesso total entre a gente-bem. Afluência formigante do povo miúdo, numa comovente peregrinação procedente dos bairros da periferia, que estavam votando em Cândido, naqueles dias, para uma cadeira no Senado. (Figura 98)

O trecho deixa clara a rejeição por parte da elite às telas da *Série Retirantes*, mas uma aceitação por parte do público menos abastado. A menção à eleição para o Senado e o público que tanto recebeu as obras como também votou em Portinari é uma referência à identificação deste público e da presença do comunismo na personalidade, tanto política quanto artística de Portinari.

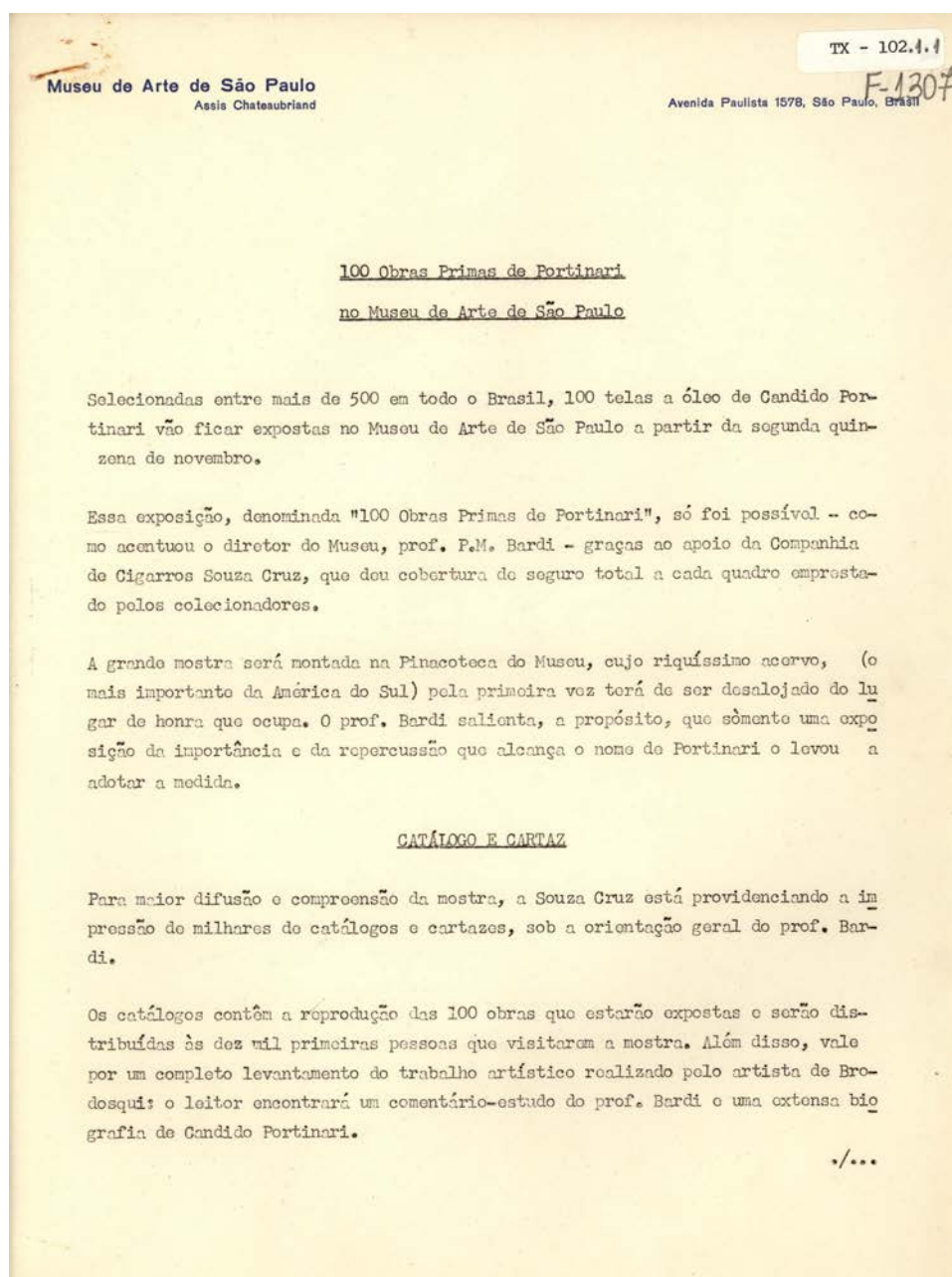
Bardi também conta sobre a negociação para obtenção das telas para o MASP, o que também será abordado na carta de 13 de janeiro de 1949, no próximo subcapítulo.

Quando disse a Portinari que aquelas três telas deveriam pertencer ao Museu, ele prontamente acolheu a sugestão e se dispôs a doá-las. Recusei. Então Portinari pediu vinte contos cada uma. Pagamento: cinco contos por mês. Mais uma vez o sr. Chateaubriand demonstrou sua generosidade para com o Museu e para com o mestre de Brodóski. São estas as telas mais significativas de Portinari: foram exibidas em várias manifestações internacionais: Paris, Veneza, Milão, Bruxelas. (Figura 98)

A aquisição dos três quadros ocorreu, como dissemos, em 1949, motivada pela recepção do público na exposição de 1948 e de 1946 na Galeria Charpentier, em Paris, que foi considerada um sucesso.

Em 1970 ocorreu a exposição “Cem obras primas de Portinari”, em que foi feita uma seleção das 100 telas mais representativas do pintor. Nela a *Série Retirantes* foi um dos destaques. Além de telas, também foram expostos desenhos, livros ilustrados por Portinari e o livro de poemas do artista (PROJETO PORTINARI, 2017). A exposição ocorreu na pinacoteca do MASP que pela primeira vez teve o acervo realocado para receber uma exposição, como consta o release do MASP para divulgar a mostra (Figura 119).

**Figura 119 – Release do MASP**



**Fonte: Projeto Portinari, acesso em 26/12/2017**



Em 2009 ocorreu a primeira exposição exclusiva das duas séries pertencentes ao MASP: a *Série Retirantes* e a *Série Bíblica*. Das 18 obras de Portinari que o MASP possui, 11 são a soma das duas séries – 3 da *Retirantes* e 8 da *Bíblica* – justificando, portanto o destaque dado a elas. Separadamente ambas têm sua importância e contexto, mas “mostradas em conjunto, estas onze peças são um exemplo singular da arte pública engajada que, a época, se identificava com a vanguarda política e estética” (MASP, 2017). Além disso, as séries contêm obras das mais famosas e comentadas do pintor.

A montagem da exposição exigiu um espaço próprio.

As séries serão mostradas em sala especialmente desenhada para esta exposição, que permite extrair todo o potencial formal e humano das obras. O conjunto abrange o período em que a denúncia social marcou a pintura de Cândido Portinari, que reflete a precariedade da situação social brasileira a reboque das calamidades da guerra, que sensibilizaram tantos pintores europeus. Na passagem da série Bíblica para a Série Retirantes, é possível perceber o momento em que Portinari se liberta da influência de Picasso. Complementar a mostra, o Museu apresenta ainda um apanhado de publicações de 1940 a 1970, contando um recorte da história de Cândido Portinari por meio de desenhos feitos por ele, catálogos de suas exposições, fotografias e cartazes. A vitrine da biblioteca exibe também uma carta original do pintor ao fundador do MASP, Pietro Maria Bardi, datada de 1948, falando sobre os preparativos de sua primeira exposição no Museu, quando ainda estava instalado em sua primeira sede. (MASP, 2017)

Em 2014 a exposição das duas séries se repetiu. Foi exibida na mesma sala e à mesma maneira que na exposição de 2009.

A última exposição individual de Portinari que ocorreu no MASP foi “Portinari Popular”, em 2016. Sua expografia “é baseada numa concepção de Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta do edifício do Museu, para *Cem obras-primas de Portinari*, realizada no MASP em 1970” (MASP, 2017). Esta mostra enfatizou a temática popular do pintor, contando com obras emprestadas de outros museus e de coleções particulares.

O título da mostra é indicativo e tem múltiplos significados: a popularidade de Portinari — sua tela *Retirantes* (1944) é a obra de nosso acervo

mais postada nas mídias sociais — e a origem, temática, iconografia e dicção populares do artista nos interessam aqui.

O foco é nas pinturas com temas, narrativas e figuras populares — trabalhadores em suas diversas atividades (lavradores de café e de outras culturas, lavadeiras, músicos, garimpeiros), personagens e tipos populares (o cangaceiro, o retirante, a baiana, a índia Carajá) e não europeus (negros, mulatos, índios). (MASP, 2017)

A exposição contou exclusivamente com pinturas seguindo estas temáticas, com exceção para o retrato de Mário de Andrade que esteve presente por ter sido um grande incentivador de Portinari e suas temáticas, além da amizade notória entre eles. A figura do escritor e crítico se justifica pela ideia de popularidade de Portinari, por ser um dos principais responsáveis por ela.

### 3.2 Cartas enviadas pelo MASP a Portinari

Descreveremos neste tópico a presença dos quadros da *Série Retirantes* no MASP, a negociação para aquisição das mesmas e preparativos para exposições. Dentro da pasta pesquisada, as cartas estavam subdivididas em pastas menores contendo correspondências enviadas para Portinari em uma e para outros destinatários em outra. Usaremos aqui esta mesma divisão. Além disso, quando formos citá-las, utilizaremos a grafia original, mantendo possíveis erros e arcaísmos.

A quantidade de cartas encontradas em cada uma das subpastas é semelhante, foram 13 correspondências enviadas para Portinari e 14 enviadas para outros destinatários, como vemos na tabela a seguir.

**Tabela 9 – Levantamento de cartas no MASP**

Cartas	Total
Do MASP para Portinari	13
Do MASP para outros destinatários	14

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 28/12/2017.

As correspondências enviadas pelo MASP para outros destinatários tratavam exclusivamente de assuntos ligados a exposições, catálogos e convênios com museus no

exterior. Nenhuma das cartas desta subpasta tratavam da *Série Retirantes*, foco desta pesquisa, e portanto não serão aqui estudadas.

Já entre as correspondências enviadas pelo MASP para Portinari, encontramos o seguinte quadro.

**Tabela 10 – Temática das cartas do arquivo do MASP**

<b>Cartas</b>	<b>Sobre a <i>Série Retirantes</i></b>	<b>Sobre Exposições</b>
Do MASP para Portinari	5	11

Fonte: Tabela elaborada nesta pesquisa em 28/12/2017.

Dentre as 5 cartas que falam sobre a *Série Retirantes* há algumas que também tratam de exposições, além das que tratam das negociações para compra das obras.

O Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand foi inaugurado em 1947. Na exposição de inauguração as três obras da *Série Retirantes* que hoje pertencem ao acervo do Museu faziam parte do conjunto de obras expostas. O artista foi convidado por Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu, para a inauguração, porém não compareceu, como observamos na carta a seguir:

,18 de outubro de 1947

Meu caro Portinari

Telegrafei-lhe convidando-o para assistir a inauguração do Museu, mas provavelmente o Sr. não estava no Rio ou não lhe era possível vir a São Paulo naquela ocasião.

Chateaubriand e eu teríamos vivo desejo de que o Sr. viesse ver o museu, no qual figura, tres de suas obras, as unicas que representam a pintura brasileira contemporanea.

No museu estamos realizando tambem uma exposição sobre Ernesto de Fiori. Estamos preparando uma monografia sobre esse artista. Sabemos que o Sr. possui uma forma de obras suas. Seria possivel mandar tirar uma copia para o Museu?

Faço votos para ve-lo breve. Creaia-me,

cordialmente, seu<sup>17</sup>

Já em 1948, Bardi escreve para Portinari propondo que faça uma exposição de suas obras no MASP, como vemos abaixo.

///,18-8-48

216

Meu caro Portinari:

No dia 6 dêste mês enviei-lhe uma carta, propondo realizar uma exposição de suas obras no Museu de Arte. Hoje soube que seu irmão estava procurando um local, para realizar uma mostra de quadros seus, e porisso venho repetir minha proposta, pois creio que o Museu, devido ao espaço disponível para colocação também de quadros grandes, seja o mais adequado.

Espero uma resposta sua, para podermos combinar os detalhes. Aceite um abraço de

P. M. Bardi

A exposição citada na correspondência acima é agendada na carta a seguir. Bardi sugere a Portinari fixar a data da exposição para o dia 20 de novembro daquele ano.

4 de novembro de 1948.

Meu caro Portinari.

O Dr. Chateaubriand falou-me a respeito do quanto voce disse a ele. Como nosso amigo fixou para o dia 12 do corrente, a data para a Semana de Comemorações de Dna. Veridiana Prado, acho melhor fixar outro dia para o inicio de sua exposição. Digamos, após o fim das mesmas, isto é, 20 de novembro.

Para o caso do caminhão, o Dr. Chateaubriand disse-me que falaria com o Sr. Leon, com que voce poderá se pôr e contacto.

---

<sup>17</sup> A cópia da carta presente no Acervo Documental do MASP não está assinada, porém entendemos que foi escrita por P. M. Bardi.



O Catálogo já está bem encaminhado e espero que esteja pronto para a inauguração.

Aqui em São Paulo já se fala muito a respeito de sua mostra e a expectativa é grande.

Saudações cordiais extensivas a sua senhora.

BARDI

Em 14 de dezembro, com a exposição já acontecendo, Bardi envia mais uma carta para Portinari informando o pintor sobre o andamento da exposição e enviando dois recortes de jornal sobre ela, como observamos:

14 de Dezembro de 1948

Meu caro Portinari,

aqui anexos envio-lhe dois recortes que na certa você deseja ter. Trata-se dum recorte do Globo e dum artigo que o Sérgio Milliet publicou hoje no Estado de São Paulo. Pròximamente enviar-lhe-emos uma pasta completa dos recortes de artigos publicados a seu respeito aqui em São Paulo.

A exposição continua frequentadíssima e muito discutida. A edição do catálogo já se esgotou e a penas fizemos a tempo de retirar um certo número destinado a museus estrangeiros de quem já recebemos material que há muito devíamos retribuir.

Sem mais, receba um abraço

P.M. Bardi

O recorte do *Globo* mencionado no texto não foi encontrado nesta pesquisa. Já o artigo de opinião de Sérgio Milliet trata da primeira exposição individual de Portinari no MASP, em 1948. Ele cita as exposições nos Estados Unidos e em Paris e a repercussão de ambas. É dito também sobre o início da carreira do pintor e como ele começou a colocar seu estilo acima de suas influências. Conta sobre as fases da pintura de Portinari.

Milliet fala que Portinari aprendeu a ser moderno, mas “ninguém negará que sua pintura revela uma sensibilidade diferente da sensibilidade europeia. E é pela conciliação de uma forma universal com um fundo especificamente brasileiro que sua personalidade se afirma” (Figura 120). O crítico escreve também sobre características do cubismo e do expressionismo adotadas pelos acadêmicos e diz que “Portinari está dentro do estilo de sua época” (Figura 120). Ele considera o artista uma mistura de cubista e expressionista com “sotaque brasileiro”.

Ele relaciona ainda a fase em que Portinari se aventura em novas pesquisas de cor com os artistas franceses Edouard Pignon e Andre Marchand. Esta comparação é indiretamente relacionada à percepção de uma ligação de Portinari a Picasso, influência direta na carreira destes pintores, conforme coloca Serge Guibaut.

A exposição de 1946 organizada pelo governo francês em várias cidades nos Estados Unidos é o perfeito exemplo. Tal como a revista *Paris Lives*, a exposição apresentou uma geração jovem de descobertas sobre os dois maiores artistas franceses dos últimos tempos: Picasso e Matisse. Pignon, Esteve, Marchand e Fougeron inteligentemente utilizaram o esquema de Picasso e as cores de Matisse para chegarem em uma mistura que foi pensada como uma receita para um sucesso absoluto (GUILBAUT, 2007, p. 31-32).

O crítico cita que o artista não teve o reconhecimento de alguns franceses e considera injusto. Para ele, Portinari juntou o estudo formal europeu ao sentimentalismo e preocupação social brasileiros, fazendo uma “pintura participativa”. Apesar de temáticas efusivas, o pintor não deixa de lado a “pureza da realização pictórica”. Ele fala que não vê porque criticar Portinari por sua versatilidade em relação a estilos, que ele “fala por meio de linhas e cores”, dominando a técnica sem necessariamente precisar do tema para destacar a pintura.

A crítica do *Le Monde* citada por Milliet foi publicada em três de outubro de 1946 e assinada por R.-J. O autor deixa claro o desagrado em relação às telas que mostram miséria e desespero como ponto central. A crítica aponta que os desenhos são “mórbidos” e os seres que aparecem nas obras são “sem beleza”. O autor questiona ainda a ideia de esperança, apontando que a arte de Portinari é “de tristeza e nostalgia”. Ele ainda faz uma crítica relacionada ao fato de o pintor ser sul americano, dizendo que “a vida não é muito mais inteligente no outro lado do Atlântico”. Em diversos

momentos é explicitado o desagrado em relação aos quadros. A crítica completa pode ser observada a seguir:

A Galeria Charpentier abre sua temporada apresentando as obras do pintor brasileiro Portinari, que parece ser muito popular na América. Sua contribuição é interessante, mas não se afasta das correntes europeias. Ele pintou em Paris em 1930. Ele viu as obras de Braque e se inspirou pelo seu ritmo. Cultivou o academismo, como evidenciado por algumas sanguíneas e uma parte de seu trabalho transforma o pensamento em desenhos mórbidos que conheceu através do alemão Grosz. Não é, como nos disseram, uma nova contribuição que é oferecida à nossa meditação. Permanecemos com Sr. Portinari na corrente conhecida das esperanças contemporâneas, se podemos chamar de esperanças as imagens de um mundo doloroso onde os seres são sem beleza. Porque essa arte é de tristeza e nostalgia. Isso sugere que a vida não é muito mais inteligente no outro lado do Atlântico do que no nosso antigo mundo devastado. No entanto, dois pequenos estudos para as Estações da Via Sacra aparecem como um raio lunar no nevoeiro, uma promessa no caminho para um objetivo ainda em construção que pode aparecer mais tarde, como profetizado, grandioso e monumental. (LE MONDE, 1946)<sup>18</sup>

Milliet encerra o texto dizendo que a exposição é uma das mais importantes da época e que, independentemente do que diga a crítica, por ser um artista brasileiro de alcance nacional, a obra de Portinari deve ser estudada, discutida e classificada.

---

<sup>18</sup> Tradução livre. Disponível em: [http://www.lemonde.fr/archives/article/1946/10/03/exposition-portinari\\_1868808\\_1819218.html#QmmU8foRV9ggwk3K.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/1946/10/03/exposition-portinari_1868808_1819218.html#QmmU8foRV9ggwk3K.99). Acesso: 10/01/2018

FIGURA 120— Recorte de *O Globo* anexo à carta de 14/12/1948

# PORTINARI

SERGIO MILLIET

Embora não se trate de uma verdadeira retrospectiva, a exposição Portinari no Museu de Arte exige da crítica atenção especial. Sua posição no mundo da pintura brasileira e americana, seus êxitos nos Estados Unidos, as discussões de que foi alvo em Paris, sua influência e suas atitudes justificam o interesse que pode apresentar uma análise mais demorada de sua arte.

Foi em verdade por volta de 1938 que o nome de Portinari principiou a projetar-se realmente. E quando se dedica ao estudo dos volutes em equilíbrio e desenha seus meninos gordos de camisola, é quando a técnica dos cubistas e principalmente de Picasso começa a preocupá-lo. Curioso de todas as soluções, artista amante de seu ofício, Portinari entrega-se então ao aprendizado da nova linguagem plástica de modo a poder usá-la na expressão de um sentimento próprio.

Ha, de início, uma fase por assim dizer de treinamento, em que as influências recebidas superam a mensagem do pintor. Vem a seguir a assimilação dos lugares comuns pictóricos do modernismo, a digestão das soluções e, afinal, a mensagem pessoal. Esta, temos-la nos quadros dos retirantes, nos meninos disformes, nas mulheres chorando, nos cangaceiros. Em suma na vontade de penetrar certo aspecto da realidade brasileira, unilateral por certo, mas característico e significativo. Talvez se deva associar essa concepção à presença do romance do Nordeste para o qual pintura desse período se apresenta como uma ilustração. E ha, enfim, uma última fase, de novas pesquisas de cor, em que o artista se aproxima estranhamente do que em França tentaram Matisse e Pignon que Portinari só veio a conhecer posteriormente.

Cabe aqui separar o continente do conteúdo, a forma do fundo. Em relação à forma, ou às formas (e também às formulas), Portinari não traz uma originalidade absoluta. Ele aprendeu a falar moderno e por vezes abusando dos cacostes. Mas quanto ao fundo, ninguém negará que sua pintura revela uma sensibilidade diferente da sensibilidade europeia. E é pela conciliação de uma forma universal com um fundo especificamente brasileiro que sua personalidade se afirma.

Já me referti em outra ocasião às soluções cubistas e expressionistas que acabam por cair no domínio público, vindo a constituir a parte mais importante, quantitativa e qualitativamente, do estilo contemporâneo. Hoje, nem mesmo os acadêmicos escapam a certas imposições cubistas de cortes e de planos, ou a algumas soluções expressionistas de deformação. Com muito mais razão seguem os modernistas esses ensinamentos. Portinari está dentro do estilo de sua época, por isso não ha como estranhar que se deparem nele, como em quase todos os pintores do momento, cortes, composições, deformações e sínteses comuns a Picasso, Braque, Rouault e outros grandes mestres europeus. Estranhar essa coincidência formal fôra o mesmo que se surpreender com o parentesco existente entre o pintores do Renascimento. Os homens de uma época falam naturalmente a linguagem de sua época. Onde se diversificam é na sua refração particular. Em outras palavras, a arte espelha a cultura em que vive o pintor, através de um prisma pessoal variável ao infinito, embora semelhante em suas linhas gerais.

Essa é a concepção sociológica mais vulgarizada e aceitável e também a concepção marxista de Icowickz, desde que troquemos a palavra "cultura" pela expressão infra-estrutura.

No caso especial de Portinari a linguagem de que se serve é uma síntese da dos cubistas por um lado e a dos expressionistas por outro. Mas o ângulo de refração empresta ao que ele diz um sotaque brasileiro bem acentuado. Não reconheço-lo, como o fizeram alguns críticos franceses, seria injusto. Ver apenas os gestos da escola de Paris sem perceber o que de pessoal o artista acrescentou seria julgar superficialmente uma obra por inúmeros motivos merecedora de respeito. Ao cerebralismo europeu, que se esgota em pesquisas admiráveis de forma, Portinari ajuntou a sentimentalidade nacional, a piedade, o não conformismo ante a tragédia social do país. Sua pintura tornou-se assim uma pintura de participação. E através dela, de sua força expressiva, de suas violências, de suas deformações não raro sarcásticas, ele critica a sociedade, aponta as falhas da organização política, instiga o público à revolta contra a ordem que considera errada das coisas. Ele exprime e comunica a sua própria inquietação.

Portinari é, entretanto, pintor antes de tudo. E, como pintor, ao lado da mensagem transmitida pelas telas de assunto, ele se ocupa de seus problemas plásticos. A série de mulheres chorando já não nos interessa pelo tema, mas pela sua essência estética permanente. Ora tem-se um jogo sabido de violetas luminosas, ora uma geometria complexa de composição; ora os ritmos ressaltados pela acentuação gráfica, ora um equilíbrio requintado de valores e volumes, ora, ainda, a riqueza da matéria. E essas telas despretensoas é que me agradam mais, porquanto nelas nada deturpa a pureza da realização pictórica.

Censuro-se a Portinari o seu "virtuosismo". O pintor é capaz de produzir um retrato renascentista com a mesma perfeição com que executa uma cabeça expressionista. A censura me parece deslocada, pois não sei como censurar a um artista o conhecimento de seu ofício. Não sei como proibir-lhe por dominar seu instrumento de trabalho. E esse domínio é sem dúvida uma característica da arte de Portinari. Não ha segredo que ele ignore e de alguns tira efeitos incríveis. Assim do grafismo. O desenho com que marca certos pormenores é sempre fortemente expressivo. A muitos a solução pareceu um "truque": bastava assinalar em relevo a parte anômala das figuras. Era julgar apressadamente, pois não é a anomalia que importa no caso, mas o que a contraria. Veja-se, em alguns de seus meninos, o traço curvo que sublinha a perna torta: o movimento tem valor em si e não nas suas relações com o realismo anômalo. Desse ponto-de-vista Portinari é bom pintor: fala por meio de linhas e cores reciprocamente valorizadas, fala sem a necessidade da literatura, do tema.

A exposição atual de Portinari em que pese o numero reduzido de trabalhos, é das mais importantes que temos tido ultimamente. Qualquer que sejam as censuras e as críticas, honestas ou desonestas que lhe façam, a obra de Portinari é desde já uma realização brasileira de repercussão internacional. Ha que dirigi-la, estudá-la, classificá-la.

Em 10 de janeiro do ano seguinte, com a exposição do MASP em andamento, Bardi envia mais uma carta ao artista falando sobre prolongar o tempo de exposição pois apesar de bastante visitada, a venda é baixa, quase nula. Ele usa como argumento o fato de passarem por um mês pouco movimentado e para que os interesses financeiros do artista fossem defendidos era necessário manter as obras expostas por mais tempo. Podemos observar a carta a seguir.

10 de janeiro de 1949

Meu caro Portinari,

espero que já tenha recebido o pequeno pacote que recebemos endereçado a seu nome e que logo lhe despachamos. Esperava-o vê-lo aqui em São Paulo e realmente sinto muito que não tenha podido vir por uma razão ou outra.

A exposição continua sempre muito visitada, apesar de estarmos num mês algo “morto”; mas à venda é praticamente nula: é inútil, o paulista não compra! Em parte é também por esta razão que pretendo prolongar a exposição pelo menos até o fim do mês para ver se se consegue defender seus interesses.

Quanto aos tres grandes quadros a cedes ao Museu, peço-lhe falar diretamente a Chateaubriand pois por meu lado considero negócio concluído.

Esperando desde já suas boas novas (assim como as do Niemeyer que ainda precisa fixar a data de seu concurso que já tanta expectativa está suscitando), receba o abraço amigo de

P.M. Bardi

Notamos também que no trecho “quanto aos três grandes quadros a ceder ao Museu, peço-lhe falar diretamente a Chateaubriand pois por meu lado considero negócio concluído”, Bardi (1949) se refere pela primeira vez às obras da *Série Retirantes*. Esta carta é a primeira encontrada a tratar da negociação de compra dos painéis *Retirantes* (1944), *Criança Morta* (1944) e *Enterro na Rede* (1944).



Três dias depois, em 13 de janeiro de 1949, Bardi envia para Portinari a segunda carta sobre o assunto, agora já negociando valor e forma e pagamento. Como vemos a seguir

13 de janeiro de 1949

Meu caro Portinari,

falei a respeito de seus quadros com o dr. Chateaubriand e ficou entendido de que seus tres grandes quadros serão incorporados ao patrimônio do Museu.

Quanto ao que se refere ao pagamento, pensamos em pagar-lhe à razão de Cr\$ 20000,00 por mês, em cinco prestações, portanto. Para êste pagamento, peço-lhe para manter contacto com nosso comum amigo Leão Gondim de Oliveira.

Sem mais e esperando desde já suas boas novas, receba um abraço

P.M. Bardi

No dia 27 do mesmo mês o assunto da comunicação volta a ser a exposição no MASP. Bardi faz um balanço da exposição já encerrada, afirmando ter havido sucesso de público “a tal ponto que fomos obrigados a retirar o livro da porta”, mas um fracasso em relação à venda de quadros. No final da carta Bardi cita a compra dos painéis da *Série Retirantes*, dizendo que estes “serão das melhores peças do nosso Museu” (BARDI, 1949). A carta termina com Bardi chamando a atenção de Portinari para que responda a carta. Na pasta do Acervo Documental do MASP haviam poucas respostas do pintor ou de pessoas a sua volta, as quais não foram trabalhadas nesta pesquisa por falta de tempo hábil para tal, bem como no livro *Portinari Amigo Mio*, Mario de Andrade também em uma das cartas ao amigo o fato de o artista não ter o costume de responder as cartas.

Podemos ver a carta de Bardi a seguir

São Paulo, 27 de janeiro de 1949

Caro Portinari.

Como você sabe já encerramos a sua exposição e abrimos a de arte popular nordestina e aqui estamos às suas ordens

esperando a chegada de seu irmão para que ele faça a expedição dos seus quadros. Se de um lado tivemos uma afluência de público nunca vista no Museu visitando os seus quadros a tal ponto que fomos obrigados a retirar o livro da porta, com uma venda de 1.000 catálogos em 5 dias, de outro lado não correspondeu à nossa esperança a venda dos quadros. De qualquer maneira você sabe com que alegria adquirimos os três grandes dos retirantes. Serão das melhores peças do nosso Museu. Espero que ao menos você me responda a esta carta seu grande “preguiçoso”.

Com abraços do amigo

BARDI

Em 11 de março de 1949, Bardi escreve a Portinari para tratar de um convite para estabelecer uma troca de exposições com a Galeria Ergon Günter, na Alemanha. O contato é feito a partir do envio do catálogo da exposição feita pelo MASP. Nesta pesquisa não foram encontrados mais fatos referentes a tal troca de exposições. Possivelmente, como é dito na carta, o transporte das obras impossibilitou que se concretizasse o convênio. Como vemos:

Meu caro Portinari,

recebi ontem uma carta da Galeria “Ergon Günter” de Mannheim, Alemanha, na qual o seu diretor me comunica de que recebeu o catálogo de sua exposição feita aqui no Museu. Mostra-se encantado tanto quanto a publicação como com as reproduções de suas telas.

Esta galeria é bem importante e dedica-se a exposições periódicas de artistas contemporâneos. Nesta carta o sr. Ergon Günter propõe ao Museu de trocar uma mostra de obras suas – que ele faria circular por toda a Alemanha – por uma do pintor Rud Baerwind. Naturalmente, o próprio sr. Günter o diz, a dificuldade desta troca reside principalmente no transporte. Em todo caso proponho ao corrente do que nos escreve afim de que, caso a idéia lhe agrade, se possa por em contacto direto com a Galeria. Gostaria em todo caso de conhecer sua opinião a este respeito.

Desde já esperando suas boas novas, subscrevo-me mandando-lhe um abraço

P.M. Bardi

Após quase dois anos sem cartas enviadas do MASP para Portinari, em 5 de fevereiro de 1951, agora sobre a XXV Bienal de Veneza, da qual Portinari participou em 1950. Bardi deseja saber a opinião do pintor sobre críticas negativas em relação a ele por parte dos jurados. Como podemos observar:

Meu caro Portinari,

Gostaria de saber sua opinião a respeito da participação dos artistas na Exposição de Veneza.

Varios criticos italianos estavam certos de que ao senhor caberia o premio, mas o conjunto apresentado decepcionou tanto que ninguem mais se interessou pelo assunto.

Agora, tendo eu dito estas coisas, a comissão organizadora fala contra mim. Se o senhor, que foi o líder dos participantes está também de acordo, então reconheço estarem eles com a razão.

Gostaria de saber a sua, como sempre, franca e independente opinião e creia-me,

Cordialmente,

P.M.Bardi, diretor

Em 30 de outubro de 1953, depois de mais dois anos sem correspondências, o diretor interino Flávio Motta, transmite a Portinari a ideia de realizar uma grande exposição em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo, em janeiro de 1954. A exposição inicialmente seria inaugurada em 25 de janeiro, aniversário da cidade, porém, a data mudou para 5 de fevereiro.

Caro Portinari:

Desde que o prof. Bardi seguiu para a Europa e me deixou, interinamente, tomando conta do Museu, venho conjeturando sobre a possibilidade de apresentar uma exposição de seus trabalhos na nossa grande sala do segundo andar. Pensei em fazer isso no mês de janeiro e inaugura-

la talvez, no dia 25, isto é, no dia da fundação da cidade, quando se comemora o IV Centenário. Você e sua obra não poderiam estar longe de São Paulo nessa época. Devemos, temos obrigação de apresenta-lo e com uma exposição importante, acompanhada de um belo catálogo e forrando as ruas de cartazes. Faremos o possível para dar a exposição o realce que ela merece. Si você acha interessante abordarmos o assunto, telegrafe-me que irei pessoalmente aí, discutir o assunto, inclusive o da impressão de um livro sobre a sua obra.

Abraços

Flávio Motta

Cerca de duas semanas depois Motta envia outra carta, tratando de detalhes referentes aos cartazes e catálogo da exposição.

São Paulo, 17 de novembro de 1953

Portinari:

Cheguei no Rio doente e fui direto para o hospital. De lá ditei um telegrama. Dai talvez tornar-se pouco inteligível. A história é a seguinte:

- Temos aqui em São Paulo um belíssimo cliché em cores que vou usar na capa, substituindo aquele da O.N.U.

- Vamos fazer o livrinho-catálogo com 40 páginas. É melhor mandar tirar, por conta do Museu, quarenta fotografias, pelo menos.

- Remeto-lhe a parte da maquete da exposição.

- Já providenciei o cartaz.

Abraços

Flávio Motta

No dia 20 de novembro são tratados além de detalhes sobre o catálogo e os cartazes, também detalhes sobre o transporte dos quadros e sugestão de obras a serem expostas.

Portinari:

Catálogo: devemos ter, antes do dia 28 deste mês as fotografias para enviar à “Clicharie”. O catálogo terá duas a três quadricromias.

Devemos ter também o elenco das obras prováveis que serão expostas, mais ou menos de acordo com aquela lista que fizemos juntos, e que ficou para você retificar, e que eu não tenho cópias.

Vinda dos quadros: a – Os quadros e todo material da exposição devem estar aqui no dia 2 de janeiro.

b – Avise-me com a maior antecedência possível qual o valor das obras para fins de seguro.

c – Encarregarei uma empresa para embalar as telas ou você tem pessoas de confiança para isso?

d – Quais as providências que devemos tomar para as telas que não estão em seu poder?

e – O melhor seria reuni-las num ponto só e daí partir. Talvez o Museu de Arte Moderna daí tenha espaço para isto, ou não?

Obras a serem expostas: Espero que você, a esta altura, tenha alguma sugestão especial a fazer.

Abraços

Flávio Motta

Em 30 de dezembro de 1953, durante o 50º aniversário do artista foi anunciada a inauguração da exposição para 5 de fevereiro de 1954. Neste dia, Motta escreve para Portinari falando da data de inauguração, bem como da produção de novas fotos para o catálogo e da possibilidade de uma exposição na Holanda.

Portinari:

Já falei com o Mendes André e providenciei o negócio de Batatais. Mandarei nestes dias, uma pessoa a Cataguazes. Já está sendo impresso o texto do catálogo o cartaz será um letras. Inauguração dia 5 de fevereiro. A parada vai ser dura, mas acho que colocamos bem a



questão, anunciando a exposição durante o seu aniversário.

Peço que receba o sr. Sandberg que quer expôr os seus trabalhos na Holanda.

Veja se o Zé Medeiros providenciou fazer novas fotos porque daquelas algumas não ficaram boas. É necessário ainda fotografar: a) o menino com o carneirinho – b) o menino com o peixe – c) retrato de João Cândido com peixinhos – d) a menina com baú – e) desenhos da série Silva Araujo e outros.

Abraços e feliz ano novo

Flávio Motta – Diretor Interino

Assim, a partir das cartas podemos observar o relacionamento do MASP com Portinari. Elas descrevem uma relação procedimental que pouco é explorada pela crítica de arte, bem como pela imprensa da época, conforme é visto no material apresentado pelos capítulos anteriores.

Essas cartas demonstram uma ideia de bastidores a que as obras foram submetidas quando o pintor era vivo. As cartas de Portinari para o MASP, não foram aqui exploradas por serem, em sua maioria, sucintas, manuscritas e ilegíveis. Assim, a “brincadeira” que Bardi faz em uma das cartas para Portinari parece fazer sentido. O pintor quase não o responde e, quando o faz, não tem o mesmo esmero do colega.

No entanto, não podemos deixar de mencionar que essas cartas fazem parte de uma construção cultural inexplorada, digna de pesquisas futuras tanto no MASP, quanto no Projeto Portinari.

## Considerações Finais

A pesquisa desenvolvida mapeia o entorno cultural das obras da *Série Retirantes*, do MASP. Sua compreensão a partir dos comentadores, da presença de outras obras de Portinari com o mesmo tema, de seus poemas, das menções na imprensa, das exposições e dos trâmites institucionais proporcionam uma crítica que não está calcada apenas no que se vê na imagem, mas também no processo histórico que se desenrola.

Logo no início da pesquisa encontramos uma curiosa divergência em relação aos títulos das obras. Apesar de serem quadros muito comentados há uma confusão em relação a como chamá-los em diversos momentos e tipos de publicações. Esse fato, juntamente com o teor laudatório de quase todos os textos de jornais e revistas analisados, nos faz pensar que a crítica brasileira se importa mais com o artista que com sua obra, que Portinari é mais aclamado que seus quadros.

De modo geral, excetuando-se uma parte dos pesquisadores acadêmicos dentre os quais se destaca Annateresa Fabris, a crítica brasileira não só exalta Portinari e sua obra como desaprova quem os avalie de outro modo, a exemplo de Sergio Milliet com os críticos franceses. Notamos, em suma, que tanto nas críticas de jornais quanto na bibliografia e nas cartas enviadas pelo MASP há uma tendência a valorizar o artista e suas obras destacando seus pontos positivos e importância para a arte brasileira.

O fato de a crítica repetir exaustivamente a influência das origens e da infância do artista em seus quadros é outro aspecto notável. Não que o contexto de sua vida não importe, mas a repetição constante transfere o protagonismo da obra para o artista. Comenta-se, muitas vezes, mais sobre a vida do que sobre a pintura. Mesmo autores sóbrios como Annateresa Fabris e Mario Pedrosa, por exemplo, incidem nesse ponto.

Os críticos acadêmicos, por outro lado, argumentam de modo mais bem fundamentado mesmo quando elogiam o trabalho de Portinari. A diferença entre o embasamento destes autores em relação aos da crítica jornalística é gritante. Os jornalistas, muitos deles especializados em literatura, e aparentemente com pouco conhecimento em artes visuais, cometem equívocos em relação aos nomes dos quadros mesmo com anos de divulgação, o que demonstra desconhecimento e falta de pesquisa sobre o tema. Isso ocorre principalmente na revista *O Cruzeiro*, que pertencia a Chateaubriand. É possível supor também que por interesse desse mecenas, Portinari tivesse que ser sempre notícia e, assim, jornalistas que não estavam familiarizados com

o assunto deveriam escrever sobre ele. Um exemplo disso é a publicação de 31/12/1977 (figura 101), que compara Portinari com Aleijadinho. A matéria é confusa pela forma como é conduzida. *A Noite*, por outro lado, mesmo tendo noticiado poucas vezes o assunto publicou matérias mais bem elaboradas argumentativamente. Por exemplo, a matéria publicada em 17/08/1944 (figura 104) compara os retirantes de Portinari com os dos livros de Rachel de Queiroz e de José Américo de Almeida. Ambas as matérias foram escritas por críticos especializados em literatura.

A crítica sobre a *Série Retirantes* absorve e é absorvida no entorno cultural a que pertence. Os elementos que a compõem trabalham nos dois problemas mencionados, ou seja, tanto em suas razões históricas que são bem representadas pelo campo da crítica de arte, diretamente envolvida no campo das exposições e da análise, garantindo a Portinari e à *Série Retirantes* sua relevância cultural, bem como nas possibilidades de leituras comunicativas, representada por uma imprensa que reforça a imagem de Portinari enquanto um pintor relevante para a cultura brasileira, pondo a *Série Retirantes* enquanto um de seus melhores trabalhos.

## Referências bibliográficas

- AJZENBERG, Elza. **Portinari: três momentos**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- ANDRADE, Mário de. **Portinari, Amigo mio**. Campinas: Autores Associados, 1995.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. “A dimensão épica”. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (org.). **Portinari popular**. São Paulo: MASP, 2016, p. 104-120.
- BANDEIRA, Manuel. “Portinari Poeta”. In: PORTINARI, Candido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 1999, p. xvi-xviii.
- BARBOSA, Marialva. “O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira”. **Ciberlegenda**. no. 07. Rio de Janeiro: UFF, 2002, p. 1-15.
- BARDI, Pietro Maria. “Um Pintor Popular”. In: MUSEU de Arte de São Paulo (org.). **Portinari 1920-1948**. São Paulo: MASP, 1948, p. 8-14.
- BECHELANY, Camila. “Retratos Populares, Algumas considerações”. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (org.). **Portinari popular**. São Paulo: MASP, 2016, p. 122-133.
- CALLADO, Antonio. “Sem ilustrações”. In: PORTINARI, Candido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 1999, p. xiv-xv.
- CASSOU, Jean. “Pintor de Saudades”. In: MUSEU de Arte de São Paulo (org.). **Portinari 1920-1948**. São Paulo: MASP, 1948, p. 21-30.
- CRUZ, Leonardo. **Balé usará figurinos criados pelo pintor**. Folha de São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj251106.htm>. Acesso em 11/01/2018.
- DIONÍSIO, Mário. Casa da Achada - Centro Mário Dionísio. Acesso: <http://www.centromariodionisio.org> (09/01/2018)
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FABRIS, Annateresa. “Apontamentos sobre o pintor no ateliê”. In: FABRIS, Annateresa (org.). **No ateliê de Portinari 1920-45**. São Paulo: MAM-SP, 2011, p. 08-37.
- GERHARD, Cristiane Maria. **Casa de Vidro; Reflexos de uma arquitetura brasileira**. v. 4, n. 1 e 2: Janeiro / Dezembro - 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/Marina/Downloads/1405-4246-1-PB.pdf>. Acesso em: 11/01/2018.

- GLOBO. “Irineu Marinho”. **Memória O Globo**. Rio de Janeiro: O Globo, 2017. Disponível em: <http://memoria.oglobo.globo.com/perfis-e-depoimentos/irineu-marinho-9124075>. Acesso em 24/05/2017.
- GUILBAUT, Serge. “Disdain for the stain”. In: MARTER, Joan M. *Abstract Expressionism*. New York: RUP, 2007.
- GULLAR, Ferreira. “Portinari, pintor brasileiro”. In: MUSEU Nacional de Belas Artes. **Coleção Portinari – Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA, 2014, p. 46-55.
- MEMÓRIA Viva. “Curiosidades”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Portal Memória Viva, 2017. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/curios.htm>. Acesso em 24/05/2017.
- MICELI, Sergio. “Portinari contingente”. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (org.). **Portinari popular**. São Paulo: MASP, 2016, p. 104-120.
- MILLIET, Sergio. “Portinari e a crítica modernista”. In: FABRIS, Annateresa (org.). **No ateliê de Portinari 1920-45**. São Paulo: MAM-SP, 2011, p. 178-184.
- OESP. “Memória do Grupo Estado”. **Acervo Estadão**. São Paulo: OESP, 2017. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo/>. Acesso em: 24/05/2017.
- PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PORTINARI, Candido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 1999.
- PORTINARI, Candido. **Cândido Portinari: catálogo raisonné / catalogue raisonné**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: UnB, 2014.